



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JOÃO JAIRO MORAES VANSILER

LUTAR COM O VERBO NUNCA FOI APENAS LAMENTO
A *POESIA* ELEGÍACA DE PAULO PLÍNIO ABREU

BELÉM/PARÁ
2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JOÃO JAIRO MORAES VANSILER

LUTAR COM O VERBO NUNCA FOI APENAS LAMENTO
A POESIA ELEGÍACA DE PAULO PLÍNIO ABREU

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal do Pará, para obtenção de título de
Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Izabela Guimarães Guerra Leal.

Coorientador: Dr. Maurício Mendonça Cardozo.

BELÉM/PARÁ
2022

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

V2791 Vansiler, João Jairo Moraes.
LUTAR COM O VERBO NUNCA FOI APENAS LAMENTO
: A POESIA ELEGÍACA DE PAULO PLÍNIO ABREU / João
Jairo Moraes Vansiler. — 2022.
151 f. : il. color.

Orientador(a): Profª. Dra. Izabela Guimarães Guerra Leal
Coorientador(a): Prof. Dr. Mauricio Mendonça Cardozo
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de
Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras,
Belém, 2022.

1. Paulo Plinio Abreu. 2. Poesia. 3. Literatura. 4.
Interpretação. 5. Crítica. I. Título.

CDD 809.19384

JOÃO JAIRO MORAES VANSILER

LUTAR COM O VERBO NUNCA FOI APENAS LAMENTO
A POESIA ELEGÍACA DE PAULO PLÍNIO ABREU

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal do Pará, para obtenção de título de
Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Izabela Guimarães Guerra Leal.

Coorientador: Prof. Dr. Maurício Mendonça Cardozo.

Data de avaliação: _____

Conceito: _____

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Izabela Guimarães Guerra Leal (presidente/UFPA)

Prof. Dr. Mauricio Mendonça Cardozo (Coorientador/UFPR)

Prof.^a Dr.^a Mayara Ribeiro Guimarães (membro interno/UFPA)

Prof. Dr. Antônio Máximo von Sohsten Gomes Ferraz (membro interno/UFPA)

Prof.^a Dr.^a Susana Kampf Lages (membro externo/UFF)

Prof. Dr. Ernani Pinheiro Chaves (membro externo/UFPA)

Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima do Nascimento (suplente interno/UFPA)

Prof.^a Dr.^a Célia de Moraes Rego Pedrosa (suplente externo/UFF)

BELÉM/PARÁ
2022

Dedico este esforço aos meus pais e às minhas meninas Bia e Nair

AGRADECIMENTOS

Sou grato a HaShem por ter chegado até aqui nesta jornada;

À amiga e orientadora, professora Izabela Leal pela dedicação e confiança depositados em mim durante o processo de escrita, e por jamais ter largado a minha mão nos momentos decisivos;

Ao coorientador professor Mauricio Cardozo pela compreensão e profissionalismo;

Ao professor Paulo Soether pela supervisão referente ao estágio sanduiche na Universidade Federal do Paraná;

Aos professores que participaram do exame de Qualificação desta tese: professor Ernani Chaves e professor Silvio Holanda (*In memoriam*);

Aos colegas do grupo de Pesquisa que muito contribuíram com o depuramento das minhas leituras e interpretações;

Aos professores e professoras que compõem a banca avaliadora deste trabalho;

Aos técnicos e bibliotecários da Biblioteca Central da UFPA, da biblioteca setorial do PPGL, da biblioteca “Arthur Vianna”, da biblioteca do Projeto Memorial do livro Moronguetá (Fórum Landi/UFPA);

Aos professores do PPGL com os quais tive aula no decorrer desse período de doutorado;

Aos amigos e amigas Andreia De Morisson, Mauricio Pinho, Alberdan Santos, Cristina Santos, Lídia Coimbra e Jorge Coimbra, pela força e incentivo de sempre;

Ao CNPQ pelo incentivo por seis meses de bolsa SWP na UFPR;

À Secretária Municipal de Educação e Cultura (SEMEC) de Belém pela minha liberação para execução desta pesquisa de doutorado.

Um fragmento tem de ser igual a uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito em si mesmo como um porco espinho.

Friedrich Schlegel
(*fragmento de Athenaeum*, n.206)

A luta do poeta não é
com o anjo
mas com o verbo,
que dissolve em poesia

Paulo Plínio Abreu, “Arte poética”

RESUMO

A presente tese visa analisar a obra do poeta paraense Paulo Plínio Abreu (1921-1959). Tal obra foi desenvolvida nas décadas de 1940 e 1950, quando o poeta publicou poemas e traduções em revistas e jornais locais da época, a saber, as revistas *Terra Imatura*, *Novidade*, *Encontro* e *Norte*, e os jornais *O Estado do Pará* e *Folha do Norte*. Essa produção literária ganhou forma de livro, quando da edição e publicação em 1978, por iniciativa de Francisco Paulo Mendes (1910-1999), cerca de 20 anos após a morte precoce do poeta. O editor nomeou o livro de *Poesia* (1978/2008), constituindo um volume que contém o material poético publicado na imprensa supracitada, poemas e fragmentos destes, além da tradução inédita de uma das principais obras poéticas em língua alemão do século XX, *As Elegias de Duíno*, do poeta austríaco Rainer Maria Rilke (1875-1926). Objetivamos investigar os rastros dessa produtividade literária, de modo a pôr em evidência os fatores de fragmentação e inacabamento de um projeto literário deixado em aberto por força da morte inesperada do poeta. Tal condição da obra recebeu um tratamento editorial decisivo que fez com que ela não caísse no esquecimento, mas também a suplementou com investimentos editoriais que impactaram a sua composição final. Essa problemática em torno da sedimentação da obra em livro, faz com que houvesse um inevitável questionamento dos lugares comuns da obra literária, como o autor, a obra e o leitor. Esse questionamento é possível mediante a condição de possibilidade encontrada nos aportes teórico-metodológicos levantados, tais como (ANTELO, 2016), (ISER, 1996), (ECO, 1991), (FOUCAULT, 2001), (CHARTIER, 1999), (BARTHES, 2004), (GENETTE, 2009) e fundamentalmente, (BENJAMIN, 2018), no tocante ao seu estudo sobre o conceito de crítica de arte, dentre outros, que emolduram o quadro geral da nossa argumentação e balizam as nossas análises, as quais se distribuem em três seções principais. Nelas, discutiremos o itinerário percorrido pelos poemas e traduções, dando importância para o *Zeitgeist* que marcou a identidade “melancólica” da obra, para em seguida entender o objeto que se forjou como livro *Poesia*, lido por muitas gerações de leitores. Desse modo, esta tese pretende ser mais um instrumento, a se somar aos demais que elucidam a compreensão da obra deste poeta.

Palavras-chave: Paulo Plínio Abreu. *Poesia*; Literatura. Interpretação.

ABSTRACT

This thesis examines the work of Paulo Plínio Abreu (1921-1959), a poet from Pará, Brazil, developed in the 1940s and 1950s, when he published poems and translations in local journals like *Terra Imatura*, *Novidade*, *Encontro*, and *Norte*, and the newspapers *O Estado do Pará* and *Folha do Norte*. By the initiative of Francisco Paulo Mendes (1910-1999), this literary production took the form of a book, edited and published in 1978, nearly 20 years after the poet's early death. The editor named the book *Poesia* (1978/2008). It entails the poetic material published in the press, including poems and portions of poems, but also the unpublished translation of one of the main German poetic productions of the 20th century: *The Duino Elegies*, by Austrian poet Rainer Maria Rilke (1875-1926). This thesis reviews traces of such literary production to highlight factors of fragmentation and incompleteness of a literary project left open due to the poet's unexpected death. The editorial decisions towards the book were imperative to avoid the work falling into oblivion. In addition, editorial investments positively impacted the literalness of the production. This issue of sedimentation when collecting the production in the form of a book prompted the inevitable questioning regarding commonplaces of a literary work, such as the author, the work itself, and the reader. Such questioning is conceivable for the condition of possibility founded in the theoretical-methodological bibliography, that includes (ANTELO, 2016), (ISER, 1996), (ECO, 1991), (FOUCAULT, 2001), (CHARTIER, 1999), (BARTHES, 2004), (GENETTE, 2009), and foremost (BENJAMIN, 2018). These authors provided the framework of the thesis' argument and therefore guided its analysis, which is organized into five main sections. The thesis discusses the itinerary taken by the poems and translations, underlining the *Zeitgeist* that imprinted a 'melancholic' identity into the production. It facilitates the understanding of *Poesia* as a forged object read by the following generations. Therefore, this thesis is one more instrument to elucidate the work of Paulo Plínio Abreu.

Keywords: Paulo Plínio Abreu. *Poesia*. Literature. Interpretation.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Fotografia de Paulo Plínio Baker de Abreu	17
Imagem 2 - Fotografia da casa onde o poeta morou no sítio do IAN	22
Imagem 3 - Capa da Ed. Nº 13 de <i>Terra Imatura</i> , em 1940	24
Imagem 4 - Divulgação da antologia “poetas modernos da Amazônia” da revista <i>Terra Imatura</i>	24
Imagem 5 – Fragmento da página em que se encontra o poema “A Aventura”	25
Imagem 6 – Divulgação de “A poesia triste e alta de Paulo Plínio” (dois poemas) em <i>Novidade</i> , 1940	28
Imagem 7 – Divulgação da “Poesia Triste e Alta” (um poema) de Paulo Plínio Abreu em <i>Novidade</i> , 1941	31
Imagem 8 – Divulgação de “A Alta Poesia de Paulo Plínio” (dois poemas sem nome) em <i>Novidade</i> , 1942	32
Imagem 9 - Fragmento da página 01 da edição nº 02 do SAL/FN de 19 de maio de 1946	36
Imagem 10 - Fragmento da página em que consta a Enquete “Posição e Destino da literatura paraense” no SAL, <i>Folha do Norte</i>	37
Imagem 11 - Página do SAL/FN em que consta Antologia “Dez Poetas Paraenses”	40
Imagem 12 - Página de “Dez Poetas Paraenses” em que consta a participação de Paulo Plínio Abreu	40
Imagem 13 - Fragmento da página 04 da edição 163 SAL/FN em 1950	42
Imagem 14: Fragmento da página 04 da edição 163 SAL/FN em 1950.....	43
Imagem 15 - Fragmento da página 04 da edição 163 SAL/FN em 1950	45
Imagem 16 - Capa nº Único da revista <i>Encontro</i> Ano: 1948.....	47
Imagem 17 - Página da revista <i>Novidade</i> em que consta o poema “O comedor de fogo”	48
Imagem 18 - Capa da Revista <i>Norte</i> Ano 1952	49
Imagem 19 - Contracapa da Revista <i>Norte</i>	49
Imagem 20 - Poema “A heroica” na Revista <i>Norte</i> Ano 1952	50
Imagem 21 - Capa da 1ª edição, 1978	57
Imagem 22 - Capa da 2ª edição, 2008	57
Imagem 23 - fragmento da página 03 em que consta a epígrafe da coletânea “Poemas”, em <i>Poesia</i> na 1ª edição de 1978	62
Imagem 24 - fragmento da página 35 em que consta a Epígrafe da coletânea “Poemas”, em <i>Poesia</i> na 2ª edição de 2008	62
Imagem 25 - fragmento de página em que consta o poema “Canção Noturna” no SAL/FN	65
Imagem 26 – Imagem de uma folha avulsa datada de 1947 referente ao poema “Arte poética”	71
Imagem 27 – Poema “Balada da Chuva” na revista <i>Novidade</i>	73
Imagem 28 – Fragmento da página 04 da edição nº 05 do SAL/FN de 1946	74
Imagem 29 – Poema de Eliot na Revista <i>Norte</i>	78
Imagem 30 - fragmento da página 01 da edição nº 02 do SAL/FN de 29 de junho de 1947	80
Imagem 31 – Recorte da página 82 da 1ª edição da Revista <i>Norte</i> Ano 1952, que noticia o lançamento de traduções de Rilke por Paulo Plínio Abreu	82
Imagem 32 – Folha avulsa sem data (Poema)	87
Imagem 33 – Folha avulsa sem data (Arte poética)	87
Imagem 34 - Gravura <i>Melencolia I</i> de Albrecht Dürer	124

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 FRAGMENTOS EM RUÍNA OU A <i>POESIA</i> DE PAULO PLÍNIO ABREU.....	17
2.1 A propósito da fragmentação poética na obra de Paulo Plínio Abreu.....	18
2.1.1 Na revista <i>Terra Imatura</i>	23
2.1.2 Na revista <i>Novidade</i>	27
2.1.3 No “Suplemento Arte-Literatura” do jornal <i>Folha do Norte</i> (SAL/FN).....	34
2.1.4 Na revista <i>Encontro</i>	46
2.1.5 Na revista <i>Norte</i>	48
3 A OBRA <i>POESIA</i> OU UM LIVRO PROPRIAMENTE DITO.....	52
3.1 Questões em torno da autoria e da obra literária.....	52
3.2 O Livro <i>Poesia</i>	56
3.2.1 Poemas	61
3.2.2 Poemas Esparsos	71
3.2.3 Traduções	77
3.2.4 <i>Duineser Elegien</i> “As Elegias de Duino”	81
3.2.5 Poemas Inacabados	86
3.2.6 Fragmentos.....	89
4. A FRAGMENTAÇÃO DE <i>POESIA</i> EM TERMOS DE LEITURAS CRÍTICAS.....	93
4.1 Sobre o conceito de crítica de arte	97
4.2 Crise e Críticos leitores.....	100
4.3 Os leitores contemporâneos de <i>Poesia</i>	107
4.3.1 Entre o exagero e a carência: a poesia de Paulo Plínio Abreu	113
4.3.2 O esforço de Paulo Plínio Abreu em traduzir o estranho.....	121
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	128
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	133
REFERÊNCIAS ESPECÍFICAS SOBRE PAULO PLÍNIO ABREU.....	139

1 INTRODUÇÃO

Acaso não tivesse uma morte tão precoce aos 38 anos de idade, antes que pudesse ver a sua obra editada e publicada em livro pela primeira vez em 1978, por seu amigo Francisco Paulo Mendes (1910-1999), o poeta paraense Paulo Plínio Abreu (1921-1959) faria 100 anos no ano de 2021. Estamos falando de um poeta que atuou no chamado Grupo dos Novos, geração de intelectuais que manifestou um experimentalismo literário, fundamentalmente no Suplemento Arte-Literatura do jornal *Folha do Norte*, por meio do ensaio, crítica literária, poemas e prosas, além de traduções, sempre do que era mais atual em literatura do Brasil e no estrangeiro. Paulo Plínio Abreu foi exemplo da novidade manifestada nessa época, com poemas e traduções.

É preciso dizer que o Grupo dos Novos foi contemporâneo da chamada *Geração de 45*, que é caracterizada por parte da crítica literária nacional (MILLIET, 1947; MERQUIOR, 1996; CAMPOS, 1992) como reacionária à iniciativa modernizante da poesia brasileira iniciada na Semana de Arte Moderna em 1922 (evento que marcaria o início do Modernismo Brasileiro). O fato de o Grupo ser contemporâneo à *Geração de 45* não indica que era também aderente aos princípios de um conservadorismo formal, em que o culto à ornamentação poética estava acima de inovações estéticas. Mas também não significa dizer que o respeito às formas tradicionais da poesia não tenha sido uma preocupação dos integrantes do Grupo, que na esteira da modernidade poética brasileira, estavam atentos às transformações formais pelas quais passava a literatura mundial com o chamado *New Criticism* de T. S. Eliot e Ezra Pound. Esses intelectuais leram com atenção as impressões dadas por Rainer Maria Rilke ao jovem poeta, acerca das necessidades próprias da formação de um lírico, cada vez mais tornado também crítico. Desse modo, o poeta Paulo Plínio Abreu, como legítimo representante deste grupo de poetas, manteve-se atento, como uma antena às produções dos clássicos e dos seus contemporâneos e assim não se afastar do ensinamento de Ezra Pound, segundo o qual o respeito ao legado tradicional da poesia seria uma questão de aproveitamento e otimização “de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar o mínimo de tempo com itens obsoletos” (POUND *apud* CAMPOS, 2006, p. 11).

Mas como veremos no decorrer deste estudo, Paulo Plínio Abreu, bem como o também poeta Ruy Paranatinga Barata, já atuavam na cena literária da cidade de Belém desde o início da década de 1940, nas revistas *Terra Imatura* (1938-1940) e *Novidade* (1940-1942), portanto antes do período de atuação do Grupo dos Novos, demarcado pela pesquisadora Marinilce

Coelho (2013) como sendo de 1946 à 1952, período em que estiveram ativos o “Suplemento Arte e Literatura” do jornal *Folha do Norte* e as revistas *Encontro* e *Norte*. Mostraremos que o poeta aqui estudado transitou na geração anterior, a de Bruno de Menezes (1893-1963) e de Dalcídio Jurandir (1909-1979), até a geração do Grupo dos Novos, cujos expoentes mais expressivos foram Benedito Nunes, Max Martins e Mário Faustino. Isso significa dizer que o poeta Paulo Plínio Abreu fez a transição de uma geração literária para a outra, sabendo muito bem o que precisava ser feito para que houvesse algum tipo de renovação nas letras paraenses. Ele sabia, por exemplo, que um dos vícios da geração anterior era priorizar a sua comunicação poética, tendo como referência a cultura e a língua francesa, demonstrando ainda uma relação de dependência e certa nostalgia de um tempo em que Belém do Pará fora um centro econômico fundamental para o PIB brasileiro, que os economistas e historiadores chamam de “ciclo da borracha”. Período também conhecido como *belle époque* amazônica, em que o referencial de modernidade era emular o modo de vida da capital francesa. Assim, Paulo Plínio Abreu percebe que a tradução de poetas fora deste esquema cultural seria um incentivo para o rompimento com essa dependência cultural, pois desde o primeiro ano de vida do suplemento literário da *Folha do Norte* ele apresenta traduções de Rainer Maria Rilke e T. S. Eliot. O poeta de língua alemã se tornaria o poeta mais cultuado daquela geração, muito pela iniciativa de tradução de Paulo Plínio Abreu, que anos depois traduziu ao lado do antropólogo Peter Paul Hilbert uma das principais obras poéticas em língua alemã do século XX, estamos falando de *As Elegias de Duino*.

Fez-se necessário o percurso que chamamos de ruinológico, tomando como base a iniciativa teórica de Raul Antelo (2016) cuja obra *A ruinologia* nos chama a atenção para a necessidade de observar as ruínas que ocultam matizes importantes na história das transformações dos objetos artísticos. No caso, o nosso objeto artístico é o livro *Poesia*, editado cerca de 20 anos após a morte de Paulo Plínio Abreu por seu amigo Francisco Paulo Mendes. Nosso objetivo central é entender o destino dado ao material publicado em vida pelo poeta, bem como ao que foi encontrado em seu espólio literário ainda em fase de organização. Esse entendimento deve esclarecer a dinâmica que relaciona, por um lado, o ambiente cultural em que os poemas eram publicados em um tempo crítico durante e posterior a Segunda Guerra Mundial, e por outro, o trato editorial dado a esse material por seu editor, instado como primeiro leitor desta obra. Interessa-nos saber em que medida o editor foi envolvido no processo de autorização da obra a ponto de respeitar a intencionalidade autoral de Paulo Plínio Abreu, mas também contribuir com a sua leitura, de modo a construir também o feitiço da obra tal como a conhecemos no livro *Poesia*.

O conceito de ruinologia acrescenta algo fundamental na nossa metodologia de análise da obra, como questão correlata, que é o apelo ao uso expressivo do fragmento, sendo ele a unidade mínima, material e alegórica, de observação dos fenômenos que envolvem, por um lado uma poética da fragmentação muito afinada com a modernidade, e por outro, achados materiais de interesse público em risco de esquecimento. Assim o fragmento ganha relevância no horizonte da nossa argumentação, por conseguir aglutinar muitas referências em torno da materialidade da obra e também de sua expressividade estética.

Como veremos, a ideia de fragmento será vista a partir da expressividade poético-filosófico articulada pelos primeiros românticos alemães, principalmente de Schlegel e de Novalis que viram no fragmento uma oportunidade de problematização do modo de apresentação de uma obra de arte. Para eles (SCHLEGEL, 2021; NOVALIS, 2021) a obra poética deveria ser incompleta e jogada ao vento, para de modo aleatório encontrar o seu terreno fértil e, assim, germinar como pólen de flores. De modo fragmentário a obra de arte não teria o compromisso de postular uma verdade unificada, pois no fragmento já haveria informações de que ela necessita tornar-se plena em seu inacabamento. Esse posicionamento primeiro-romântico referente à obra, nada mais é que um apontamento que sugere que uma obra poética está sempre em desenvolvimento, portanto, o seu inacabamento é o fator garantidor de seu processo constante de evolução. Os construtos cristalizados como uma obra acabada, com autoria e público leitor definidos, foram profundamente questionados por esses primeiros românticos alemães no final do século XVIII, em pleno desenvolvimento do que se entendeu como idealismo alemão.

Tais ideias nos servem como índices de partida importantes na hora de situar a obra poética de Paulo Plínio Abreu, não como uma obra romântica nos termos supracitados, mas que o seu desenvolvimento e consolidação em termo de livro editado postumamente, mostra-se fecundo para entendermos a sua potência problematizadora no tocante a criticidade que envolve a condição precária da obra. Desse modo haveria no caso da poética de Paulo Plínio Abreu um duplo sentido de fragmentação. O primeiro ligado à obra no sentido pragmático do seu inacabamento em função da morte prematura do poeta. O segundo atinente a sua poética, que no nosso entender explora uma zona de suspensão de sentido, sugerindo uma fragmentação do discurso poético mediante a escolha de personagens e motivos precarizados, para através deles falar de um mundo em ruínas.

Nesse sentido, questões caras à teoria literária como a autoria, a obra e o leitor são problematizados, no âmbito desta tese, por meio de um referencial teórico compromissado com a problematização desses lugares comuns. Nessa perspectiva, lançamos mão de um referencial

teórico que discute esses lugares fundamentais, de modo que respeitamos e não ignoramos as suas diferenças de abordagem, mas que apostamos na contribuição de vozes, às vezes dissonantes, para a discussão que estamos propondo. Desse modo consideramos o que têm a dizer as teorias de (ISER, 1996), (ECO, 1991), (FOULCAULT, 2001), (CHARTIER, 1999), (BARTHES, 2004), (ABREU, 2006) e muitos outros, que discutem o trânsito nem sempre tranquilo dos atores que consideram o autor, a obra e o leitor em uma dinâmica teórico-metodológico mais aberta.

A questão que mais nos motivou a refletir, no tocante ao exame do livro *Poesia*, foi a questão editorial, pois o editor Francisco Paulo Mendes foi também o primeiro leitor da obra do poeta. Algo que precisa ser dito também é que o editor era amigo íntimo do poeta, tendo sido ele seu professor de literatura, durante o ensino médio, além de ser o seu maior entusiasta e avalista para com as revistas *Terra Imatura* e *Novidade*, nas quais era colaborador e, assim sendo, encarna o que Wolfgang Iser (1996) chama de “leitor implícito”. O caminho traçado pelo editor por ocasião da edição do livro *Poesia* foi registrado nas “Notícias, Notas e Variantes”, seção ao final do livro dedicada a demonstrar as localizações, nem sempre precisas, dos achados poéticos e tradutórios de Paulo Plínio Abreu. Esta peculiaridade nos exigiu adentrar no campo da paratextualidade, de tal modo que recorreremos aos apontamentos de Gérard Genette (2009) em *Paratextos Editoriais*, quando entende que o paratexto é “aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público” (p. 9). Então, restou-nos atentar para este típico leitor-editor construtor do material através do qual circulam as ideias e imagens poéticas de Paulo Plínio Abreu. É importante também destacar o modo como foi apresentada a tradução de *Duineser Elegien* de Rilke, a saber, uma edição bilíngue comentada pelo próprio tradutor, ao concordarmos com TORRES (2011) quando diz que, desde a capa, passando por comentários em orelhas de livros e ilustrações, até as notas de rodapé, os discursos de acompanhamentos têm potencial de alterar a percepção do leitor. Supomos então que a questão mereceria cuidados, razão pela qual intuímos que a tradução exposta em edição bilíngue nos oportuniza ao debate acerca do paratexto no livro *Poesia*, por conter ao lado da tradução de Rilke o seu original, sendo assim um texto cujas línguas são mutuamente auxiliares, sugerindo ao leitor essa divisão que se mostra por fim complementar.

Uma outra dinâmica, que tomamos como mote, foi o fato de que a obra do poeta paraense foi deixada em aberto, devido a sua morte precoce, tendo como editor o seu amigo. O livro *Poesia* traduz o esforço do editor em dar unidade ao material encontrado. Esse esforço foi tão delicado que percebemos a dificuldade do editor em organizar e nomear as seções temáticas que pudesse orientar minimamente o leitor. Assim, o editor em suas notas intituladas no final

do livro como “Notícias, Notas e Variantes” informa os bastidores de como encontrou o espólio literário do poeta e também como procedeu no cotejo entre esses achados e os poemas que já haviam sido publicados na imprensa paraense. Os poemas foram achados, datilografados e datados em folhas avulsas que o editor chamou de “Poemas Esparsos”. Outros com menos elaboração, e manuscritos, sem nome e sem data, ele nomeou como “Poemas Inacabados”, tendo ainda partes de poemas que o editor intitulou como “Fragmentos”. No entanto, havia já uma elaboração consolidada, tanto na coletânea “Poemas”, que o poeta selecionou em um caderno estruturado com sumário e com um poema de Rilke como epígrafe do volume. Do mesmo modo, o poeta havia estruturado a tradução de *Duineser Elegien* (As Elegias de Duíno) de Rilke em um volume com introdução feita pelo poeta, que as traduziu em parceria com o antropólogo alemão Peter Paul Hilbert (1914-1989), que morava em Belém à época.

Este que seria um fator de precariedade é visto por nós como uma oportunidade de pensar a obra de arte no contexto da modernidade, considerando seu inacabamento. Então recorreremos ao conceito de crítica de arte articulado pelos primeiros românticos alemães, que entendem que o fragmento é um tema ao mesmo tempo filosófico e artístico, haja vista que a obra de arte moderna, segundo esta argumentação, deveria fazer um único movimento em direção a si mesma. Movimento contínuo e inacabável de reflexão, em que a arte espelharia a si mesma os desdobramentos acerca das suas preocupações e inovações de modos e formas. Desse modo, o filósofo alemão Walter Benjamin (2018), ao ler com perspicácia os investimentos poéticos-filosóficos dos românticos alemães, articula o conceito de “médium de-reflexão” (*Reflexionsmedium*) para instrumentalizar análises de obras que provocam estranhamentos, tais como a obra de Paulo Plínio Abreu nos provoca. O que está em jogo aqui é um conceito de crítica de arte que se compromete com ajuizamentos compromissados com a reflexão da obra no sentido de encará-la como produtora de conhecimento e não apenas expressão de uma sentimentalidade. Com tal conceito podemos visualizar que alguns motivos em Paulo Plínio Abreu expressam justamente o inacabamento por meio de personagens desajustados e com fisionomia grotesca. Esse desajustamento ocorre ora pela carência, ora pelo excesso, ambos confluindo a mesma ideia de perda, de dispêndio. Desse modo, examinamos alguns poemas de Paulo Plínio Abreu que exploram essa temática. Percebemos também que o poeta francês Charles Baudelaire adquire protagonismo na sua poética, quando se trata do paradoxal encontro entre a dissolução do mundo em ruína e a sua unificação como poesia.

Assim, organizamos textualmente esta tese em três seções, nas quais desenvolvemos a nossa argumentação central, excetuando a Introdução e as Considerações Finais. São elas:

- Na segunda seção, apresentamos o poeta paraense Paulo Plínio Abreu por meio de sua obra poética inscrita em fragmentos ruinológicos, ou seja, a partir de inscrições históricas, verificadas em jornais e revistas das décadas de 1940 e 1950, que testemunharam um tempo de incertezas e desassossego na sociedade paraense no período em torno da Segunda Guerra Mundial, mas nem por isso não deixou de ser também um tempo de muita produtividade literária do poeta em questão. Tal produção o poeta não teve a oportunidade de publicar em livro, já que morreu precocemente aos 38 anos de idade, deixando a sua obra em aberto. Ela recebeu certa unidade apenas em 1978, quase 20 anos depois de sua morte, quando o seu amigo Francisco Paulo Mendes editaria todo o material em um livro que ele nomeou de *Poesia*. Tal seção percorrerá os fragmentos históricos, interpretando seus textos e problematizando os matizes vistos em seu contexto.

- Na terceira seção avaliaremos a concepção do livro *Poesia*. Percorreremos todos os componentes do livro para verificar a sua unidade editorial. Desse modo, verificamos por que o editor tomou certa liberdade ao propor um livro que reunisse tanto a produção poética quanto a tradutória de Paulo Plínio Abreu, valendo-se do espaço institucional oportuno. Presumimos que o editor aproveitou a oportunidade de edição para expor a dupla faceta artística de Paulo Plínio Abreu, que era a de poeta e tradutor, como um modo de explicitar a sua estratégia de investigação da linguagem poética. Nesse sentido, tal edição em livro da obra do poeta paraense se configurou como um suplemento benfazejo a uma obra deixada em aberto, carente de exposição e cuidado. Desse modo, o seu editor, amigo do poeta morto precocemente, foi o primeiro leitor a direcionar o seu modo de leitura/edição, e assim, participou do destino da obra. Tal condição nos faz supor que o editor agiu sobre a obra deixando também a sua “leitura” nela, e por esta razão supomos que ela também seja de sua autoria, pelo menos no que se refere ao livro *Poesia*.

- Na quarta seção trabalharemos a questão da crítica, atentando para a íntima relação desta com o pensamento poético verificado no fator histórico e expressivo que os temas da fragmentação e do inacabamento, profundamente marcantes na obra do poeta paraense, protagonizam no horizonte da nossa leitura crítica. Desse modo, considerando esses apelos críticos da obra *Poesia*, verificaremos o manejo do conceito de crítica de arte, configurado pelo filósofo Walter Benjamin como “médium-de-reflexão” (*Reflexionsmedium*), no decorrer da nossa abordagem acerca do contexto de produção da obra, bem como do seu texto. Observaremos os lugares críticos por onde passou a obra do poeta, para então desdobrarmos em análises acerca do que a crítica ajuizou daquele tempo onde a palavra obsessiva era a crise. Exploraremos também a leitura contemporânea do livro *Poesia* por parte dos seus leitores

acadêmicos e leitores comuns, para em seguida precisar em que esta pesquisa de doutorado se aproxima e se distancia de tais leituras, e assim, demarcar o seu espaço crítico. Tal seção ensaia ainda uma leitura do que defendemos como sendo o “tom elegíaco” da obra do poeta, que se expressa fundamentalmente pela exploração de tropos e personagens pouco enquadrados, portanto estranhos, da vida cotidiana. Mas, longe do que possa parecer como elogio simplório ao caráter incompleto ou excessivo de suas personalidades e motivações, esta incompletude mostra a potência dessa produtividade, pois entra em sintonia com o que há de mais moderno no espírito humano, que é a sua incompletude e isolamento.

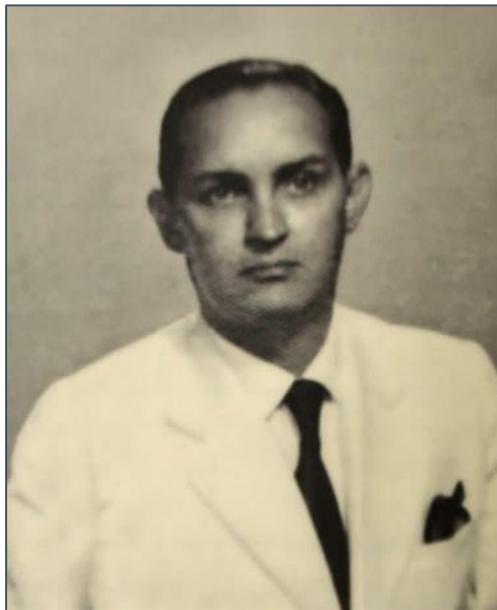
Desse modo, esse estudo segue o fluxo de leituras acadêmicas da obra do poeta e tradutor Paulo Plínio Abreu, que foi um dos fundadores do Curso de Letras na UFPA. Assim, esta tese cumpre o papel informativo de levantamento de fontes que corroboram não apenas o percurso literário do poeta, mas também que ajudam a contar a história da instituição. Por isso valorizamos sobremaneira a discussão em torno do esforço editorial de Francisco Paulo Mendes, que aproveitando a oportunidade institucional da editora da UFPA, promoveu a primeira edição do livro *Poesia* em 1978.

Quando dizemos no título que “Lutar com o verbo nunca foi apenas lamento” evocamos a potência polissêmica do verbo lutar, dentro de um jogo de significados em que também comparece o termo luto, indicando que a persistência de um trabalho pós-morte sempre indica que tudo necessariamente deve passar. O livro *Poesia* representa esse trabalho editorial acabado, mas que continua também a interminável resistência da vida em momentos de crise, que afinal pavimenta o caminho para que a poesia se estabeleça. A *Poesia* de Paulo Plínio Abreu nos dá prova disso. De que a poesia resiste por meio dos nossos “ais”, e que os nossos lamentos são sempre acompanhados de elegias, as quais o poeta torna produtivas em momentos críticos.

2 FRAGMENTOS EM RUÍNA OU A POESIA DE PAULO PLÍNIO ABREU

Pretendemos neste início deixar claro ao leitor o motivo norteador da presente tese, qual seja, interpretar a obra poética do escritor Paulo Plínio Abreu, imagem 1, através da chave conceitual do fragmento. Ele será visto, portanto, não apenas como um elemento de expressão retórica destinado a significar a fragmentação de uma integridade originária perdida. Priorizamos, no fragmento, o seu potencial de síntese aforística e poética, que reajusta uma infinidade de combinações possíveis de recontar uma história de modo a contemplar os seus traços diferenciais. Desse modo, essa seção visa apresentar o rastro da obra do poeta Paulo Plínio Abreu, considerando alguns achados memorialísticos que nos ajudam a contar a sua história. Tal obra é marcada pelo inacabamento devido à morte precoce do seu autor, razão pela qual o trabalho de memória é importante, no sentido de interpretar certa obscuridade do seu entorno. Precisamos dizer, no entanto, que são raros os registros que narram essa história, o que faz com que redobremos a nossa atenção para flagrar as sutilezas contidas nos fragmentos de memória impressos nas revistas e jornais na época em que o poeta publicou os seus poemas.

Imagem 1 – Fotografia de Paulo Plinio Baker de Abreu



Fonte: NUNES (2001, p. 142)

O material que serve do *corpus* a essa tese foi fruto de pesquisa nos arquivos das bibliotecas públicas e particulares da cidade de Belém de onde foi possível extrair dos periódicos das décadas de 1940 e 1950 esses fragmentos de memória. Examinar os fragmentos no sentido material, tendo em vista as fontes que dizem respeito à memória da obra poética de

Paulo Plínio Abreu, significa executar um trabalho memorial que possa subsidiar a nossa interpretação dos seus elementos mais significativos.

Na época em que os seus poemas e traduções da poesia de Rilke e Eliot foram publicados, a palavra obsessiva era a crise: de criatividade, mas também política, econômica e social em uma cidade ressentida pelo insulamento geográfico e cultural. Um alheamento que para essa geração servirá de estímulo de superação de suas dificuldades de acesso às novidades estéticas que surgiram no Brasil a partir da semana de arte moderna ocorrida em São Paulo em 1922. Nesse sentido os suplementos literários foram de suma importância nesse intercâmbio de circulação dessas novidades. Em Belém o “Suplemento Arte e Literatura” do jornal Folha do Norte cumprindo esse papel.

No entanto, antes de seguirmos para a análise do material levantado, discutiremos nossa plataforma de observação quanto ao fenômeno da ruína histórica ligado aos achados em literatura, para em seguida, visualizar objetivamente a formação desta obra marcada pela fragmentação.

2.1 A propósito da fragmentação poética na obra de Paulo Plínio Abreu

O ensaísta e professor Raul Antelo (2016) em *A Ruinologia* articulou uma reflexão a respeito da atualização do conceito de filologia, identificada por ele como a clássica disciplina que elaborou a sua prática pautada no comparativismo de línguas e literaturas tomando como referencial originário as línguas e literaturas europeias. A crítica da origem está no centro das preocupações do professor: “Essa arqueologia a que chamamos de ruinologia é uma prática desinteressada pela origem; porém, sequiosa da emergência de um determinado fenômeno, para cuja correta avaliação deve tornar a se confrontar com as fontes e tradição.” (ANTELO, 2016, p. 15).

O esforço do ensaísta considera a existência do que ele chama de “arquifilologia” ao tomar para si a provocação feita por Walter Benjamin, no seu ensaio de 1931, intitulado *História da Literatura e Ciência da Literatura (Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft)*, no qual o filósofo acentua a sua crítica ao modo positivista com que os historiadores da literatura alemã subjugavam outras formas de crítica literária, e vice-versa, tal como o círculo de Stephan George que acentuava a apreciação da “arte pela arte”. Para Benjamin, era preciso recuperar “o mesmo espírito contra filológico” (*den gleichen widerphilologischen Geist*), mas no sentido da valorização do dispositivo material que é residual na história das transformações, ou seja, uma disposição de leitura das inscrições materiais não com vistas apenas à valorização do

“monumento”, mas também e, principalmente, pela necessidade de visibilizar as inscrições vilipendiadas pela história dos vencedores.

Por meio do exame de peças “arquifilológicas” – que são as que guardam em si a capacidade de reter informações arcaicas em suas texturas discursivas –, observamos os traços que são lembrados pela memória, mas que são repetidos pela matéria. Ao se debruçar sobre o material o estudioso deve se manter atento e sem pressa, esperando ser surpreendido por algum achado. Para isso tal pesquisador deve ter a perícia de identificar, nos discursos impressos, as lutas encobertas sob as camadas que ao longo de séculos de lutas esculpíram o fragmento material.

Trata-se de uma premissa que anuncia a “fricção”, confronto entre o passado e o futuro, mas também entre narrativas diversas, submetidas ao exame material da *arché*, enquanto fragmento fundamental na composição de uma obra literária, muito pela leitura que se fez dela ao longo de um processo histórico. Assim, instaura-se o amor “interessado” e com “segundas intenções” pela ruína. Para Antelo:

A ruínologia a que me aplico seria então uma teoria dos objetos sociais que responde à regra característica de que o objeto simbólico é um ato inscrito, um gesto que permanece enquanto inscrição. Ou seja, que os objetos sociais são mera decorrência de atos sociais, que pressupõem, ao menos duas pessoas, mas, fundamentalmente, um registro, uma inscrição, um rastro. Importante emenda ao esquema da formação e ao conhecido tripé autor-obra-público. O rastro é a definição de sua estrutura, porque, mesmo partindo de uma origem verificável, logo se separa dela e resta apenas como rastro, na medida em que se separou do ato positivo do rastreamento. (ANTELO, 2016, p. 11)

Significa dizer que existe um confronto entre os achados, de modo a promover um comparativismo entre os fragmentos colecionados na ruína histórica, não com o intuito de gerar uma narrativa de recuperação da verdade originária, mas de assumir de uma vez por todas a ruína como um método de observação que se pauta pelo rastro, pela evidência, jamais pela prova, afinal, na história das transformações, não há gabarito para atestar a verossimilhança dos fatos. Só vemos rastros e inscrições: escritura, esse é o fato.

Explicitadas as referências subjacentes aos nomes de Jacques Derrida e Giorgio Agamben, nesta síntese, a ruínologia faz confluír rastro e arqueologia dentro de um circuito em que verificamos a presença da *signatura* de Michel Foucault em *Arqueologia do saber* que, por sua vez, reconhece a autoridade articulatória de Walter Benjamin, estruturando esta proposição. E ainda, para além da teoria, a *praxe* que alimenta esta episteme é a atitude de colecionador de *arché* que tiveram Aby Warburg com o seu *Bilderatlas Mnemosyne* (sem edição no Brasil, mas que chamaríamos “Atlas de Imagens Mnemosine”) e Walter Benjamin com o seu *Das Passagen-Werk* (Livro das Passagens), demonstrando uma conduta indicial de compreensão da

história da arte como um procedimento que se submete ao escrutínio das transformações materiais e culturais de uma sociedade, sem juízo de valor *a priori*. Tal como Warburg diante do Renascimento italiano, Benjamin logo percebeu a necessidade de recontar a história de *glamour* de Paris, lendo com cuidado os arquivos da biblioteca nacional da França durante treze anos de pesquisa, em que deu especial atenção a um lado sombrio da “capital mundial do século XIX” como se refere Wille Bolle, o editor no Brasil de *Passagens*, em que o poeta Charles Baudelaire se torna um ícone fundamental da modernidade poética.

Tomando esses construtos como referencial de partida e deslocando o nosso olhar para a poética de Paulo Plínio Abreu, o que se segue é uma evidenciação dos “traços” e “signaturas” que marcaram o tecido cultural da cidade de Belém do Pará numa época de imprecisão programática, no sentido proposto pelo programa de renovação das letras nacionais da Semana de Arte Moderna de 1922. Tal imprecisão programática demonstrou que nas décadas de 1940 e 1950 a intelectualidade paraense vivia uma crise de identidade entre acentuar uma estética que expressasse fundamentalmente o aspecto natural – dentre os quais não apenas a fauna e a flora, mas também o modo de vida do nativo –, e a pulsão universalizante que no emergente meio urbano percebia-se circular novas ideias nas mentes dos trabalhadores e pesquisadores imigrantes que vieram atuar em empresas de energia e telégrafo, bem como instituições de pesquisas como o Instituto Agrônomo do Norte - IAN e o Museu Paraense Emílio Goeldi – MPEG. Nesse sentido, exploraremos essas marcas indiciais que marcaram o tecido social da cidade de Belém, com vistas a perceber que um dos sintomas dessa crise foi o aparecimento da poética de Paulo Plínio Abreu, como um modo de pensamento poético crítico que se desdobrou daquele clima (*Zeitgeist*) de ruína social e política, mas de uma poesia nova emergente que se descobriu deslocada do programa nacional preconizado na Semana de Arte Moderna de 1922.

A análise que se inicia não pretende se exaurir em descrições historiográficas, tampouco pretende ler os fragmentos nela suscitados em busca de alguma solução definitiva. Esta tese não se compromete em montar nenhum quebra-cabeça, tendo em mente alguma “pedra-angular”. Ela promete contribuir à história da literatura paraense, somando-se aos diversos trabalhos que, ao longo das últimas décadas, lançam luzes aos fenômenos considerados coadjuvantes por uma historiografia dominante. Trata-se de uma historiografia segundo a qual todas as diferentes manifestações da modernidade literária brasileira estariam sob o mesmo guarda-chuva inaugural da Semana de Arte Moderna de 1922, restando-lhes a antinomia da “adesão/reação”, como uma espécie de *xequemate* histórico. Ante a essa compreensão, a leitura da tese de doutoramento de José Francisco da Silva Queiros (2018) intitulada *Futuros & Futuristas: uma história pelo avesso da Arte Moderna no Pará* se destaca nessa virada na

história literária de quase 100 anos, trazendo uma apurada análise de fontes produzidas na imprensa paraense que noticiou a repercussão dessa novidade na década de 1920. Esse estudo é absolutamente necessário, não apenas pelo contraponto hermenêutico, mas também pela revisão *a contrapelo* dos trabalhos que endossaram, sobretudo, a tese da adesão à campanha de consolidação daquela narrativa em todo o território nacional. Mantendo essa *dicção*, pautaremos não o conjunto dos acontecimentos, mas a singularização fragmentária da obra *Poesia*, que se forjou na literatura paraense como um exemplo de modernidade poética, apesar de parecer mais uma fantasmagoria do que uma obra propriamente dita.

É importante aqui salientar que esta apreciação do aspecto memorialístico não está sugerindo uma *leitura biográfica* nos parâmetros atinentes a essa abordagem especializada. Mas estamos atentos ao fato de que em literatura nada está isolado da interferência de um campo disciplinar e existencial de um lado em outro, de modo a evidenciar que *ex nihilo* nenhuma leitura se mantém. É nesse sentido que permitimos, sempre que possível, essa “contaminação”. Desse modo, percorreremos os rastros que a poesia de Paulo Plínio Abreu deixou nos principais veículos de divulgação da modernidade literária a nível local nas décadas de 1940 e 1950, a fim de traçarmos uma retrospectiva que propõe a descrição do panorama a ser enquadrado na nossa abordagem.

O rastro deixado pela escritura de Paulo Plínio Baker de Abreu (1921-1959) no ambiente histórico e cultural de produção entre as décadas 1940 e 1950 resultou na obra nomeada *Poesia* por seu amigo e editor Francisco Paulo Mendes (1910-1999), que a publicou em 1978, quase vinte anos após a morte do poeta ocorrida em 1959.

O que se sabe da figura pública do autor de *Poesia*, é que ele era um indivíduo pacato, de gestos leves, de temperamento recolhido, “que ria para dentro”, usando uma referência de Benedito Nunes. Morava em uma casa dentro de um sítio destinado aos pesquisadores do Museu Paraense Emílio Goeldi - MPEG e do antigo Instituto Agrônomo do Norte - IAN, imagem 2, onde trabalhava como bibliotecário e tradutor; instituição pública que se dividiria muitos anos depois no que são hoje a Empresa Brasileira de Pesquisas Agropecuária - EMBRAPA e a Universidade Federal Rural da Amazônia - UFRA. Neste sítio, morou com a mulher e duas filhas. Quase nada de informações biográficas temos antes desse período.

Os poucos registros de que dispusemos narram que Paulo Plínio Abreu teria sido um grande expoente para a implementação do Curso de Biblioteconomia da Universidade Federal do Pará - UFPA e para a consolidação do denominado à época Centro de Letras e Artes, na mesma Universidade, onde se tornou membro titular em 1951, tendo Ruy Barata como auxiliar, na cadeira de Literatura Brasileira. Conforme descreve MENDES (2008), concomitante a sua

atuação como professor de literatura brasileira na UFPA, continuava sendo bibliotecário chefe no IAN e como sócio efetivo do Instituto de Antropologia e Etnologia do Pará, tendo sido designado pela direção do IAN para uma viagem ao Rio de Janeiro para tratar da distribuição das publicações deste Instituto em 1952. Paulo Plínio Abreu apresentaria a palestra intitulada “Situação da literatura contemporânea” como Aula inaugural do ano letivo de 1956 na Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Belém. Ainda segundo Mendes, entre os anos 1958-1959 Paulo Plínio chefiou o Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, período em que compôs a subcomissão da instituição no I Congresso Brasileiro de Dialectologia e Etnografia. Neste ano de muita atividade profissional, 1959, morre aos 38 anos.

Imagem 2 – Fotografia da casa onde o poeta morou no sítio do IAN



Fonte: SANTOS (2003 - anexos)

Esta foi a casa onde viveu o poeta, com a sua esposa Edith Paiva, a sua irmã Dagmar Baker de Abreu, e suas duas filhas Ana Lúcia e Cristina Abreu. A edificação de dois pavimentos ficava em frente ao prédio da biblioteca do IAN, onde Paulo Plínio Abreu era bibliotecário-chefe. Essa função pública lhe colocou em contato com muitos pesquisadores dessa instituição de pesquisa, inclusive pelo fato de o poeta coordenar as edições das revistas científicas do instituto. Por esta razão foi designado ao Rio de Janeiro em 1952, como já dito, para tratar da distribuição das publicações do IAN na então capital federal.

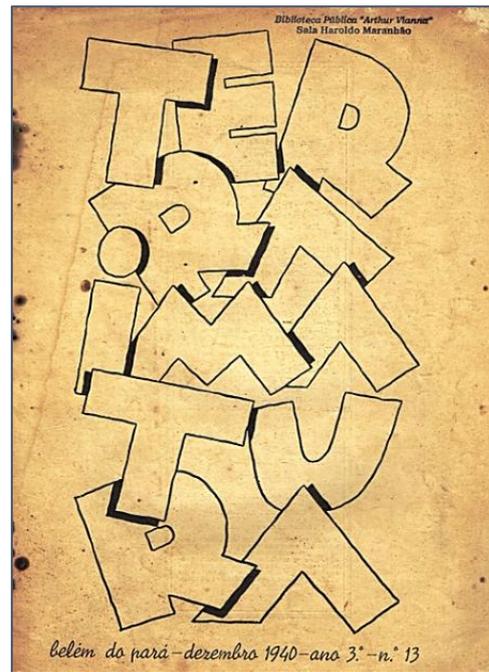
2.1.1 Na revista *Terra Imatura*

Em 1940, Paulo Plínio Abreu estreia na agitada Revista *Terra Imatura* (1938-1942), que era aclamada como a principal porta voz da intelectualidade de Belém do Pará à época, com colaboradores bem articulados na cena regional de militância política e literária como Dalcídio Jurandir (1909-1979), Bruno de Menezes (1893-1963) e Abguar Bastos (1902-1995), e muitos outros, sob a direção dos irmãos Cléo Bernardo e Sylvio Braga. Todos eram experientes articulistas, praticantes de uma militância que confundia deliberadamente jornalismo cultural, literatura e luta política. Podemos dizer que essa já é a segunda geração do Modernismo no Pará que flamejava ares mais sóbrios, quando comparado ao afã dos *Vândalos do apocalipse*, como se refere o historiador Aldrin Figueiredo (2012) ao grupo que atuou na primeira geração moderna no Estado do Pará em torno da Revista *Belém Nova* na década de 1920.

O contexto social e político na década de 1930 foi marcado pela intensificação de desavenças entre grupos antagônicos, que se traduziam em termos de comunicação impressa por meio dos jornais *O Estado do Pará* (pró-Barata) e *Folha do Norte* (anti Barata), querela que teve desfecho trágico com o episódio do assassinato de um jornalista da *Folha do Norte* pelo principal articulista de *O Estado do Pará*, o escritor Raymundo Moraes. Esse contexto de animosidade é analisado pela pesquisadora Maíra de Oliveira Maia (2009) na sua dissertação *Jogos políticos na Terra Imatura: as experiências políticas dos Modernistas Paraenses, 1930-1945*. Percebemos, em suas avaliações, que as movimentações dos modernistas paraenses foram repletas de aproximações e afastamentos com o poder dirigente, sendo que os intelectuais, por serem constrangidos pela cooptação desses veículos de comunicação, operavam na ambivalência para viabilizar algum projeto de divulgação literária ou cultural.

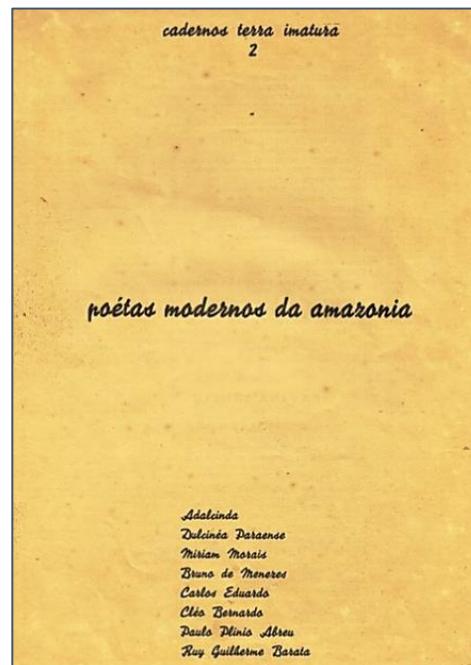
A *Terra Imatura* foi uma revista inspirada no romance homônimo do escritor cearense radicado no Pará, Alfredo Ladislau, publicado em 1923, que, pelo nome, revelava uma sociedade ressentida pelo abandono e exclusão dos menos favorecidos. Editorialmente, a revista era profundamente identificada com os valores culturais e naturais da região amazônica. No clima ufanista da revista, encontrou-se espaço para uma antologia intitulada *Poetas Modernos da Amazônia*, na edição infra identificada em 1940, imagens 3 e 4. Publicou-se nomes como Adalcinda Camarão, Dulcinéa Paraense, Miriam Moraes, Bruno de Menezes, Carlos Eduardo, Cléo Bernardo, Paulo Plínio Abreu e Ruy Guilherme Paranatinga Barata. Essa sumária antologia mesclou a diversidade de poetas da geração anterior com os novos, inclusive com a participação de três poetas mulheres.

Imagem 3 – Capa da Ed. N° 13 de *Terra Imatura*, em 1940



Fonte: Acervo da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves – FCPTN

Imagem 4 – Divulgação da antologia “poetas modernos da Amazônia” da revista *Terra Imatura*



Fonte: Acervo da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves – FCPTN

Essa edição teve ampla participação de Francisco Paulo Mendes, que certamente foi quem atuou na curadoria dessa seleta. Assim, a despeito das implicações políticas da “ordem do dia”, a poesia de Paulo Plínio Abreu demandava um alheamento desinteressado com as

a natureza peculiar da terra encharcada pela chuva. Trata-se de uma imaginação ou rememoração de uma cena originária impressa na memória do sujeito poético como sendo uma aventura vivida e reconfigurada em três outras imagens por meio da comparação (“como quem”). O poeta, desse modo, exercita a sua capacidade de construir metáforas para traduzir o seu sentimento venturoso que significou o seu encontro. Podemos conjecturar acerca desse encontro, supondo que o sujeito poético tenha coisificado a aventura, portanto seu encontro foi com “a aventura”, uma personagem chave de sua lembrança. A abundância de imagens ditas sucessivamente indica a intensidade do encontro, mas que também parecem ser fugidias, fazendo com que o poeta crie cada vez mais e mais.

Para nós, ficou visível o paralelismo sonoro, lexical e semântico compondo cenas com palavras e sons “como quem” não consegue fixar na mesma imagem o dito anterior, sendo preciso sempre construir novas imagens para voltar a dizer o que lhe foge. Assim, o sujeito poético afirma em um verso tetrassilábico “Eu te encontrei” para em seguida, longo como um corredor antigo dizer nos dois próximos versos: “Como quem atravessa um corredor longo e de janelas fechadas, / Como quem vem para a manhã trazendo o sono enfermo das madrugadas,” seguido novamente do verso curto “Eu te encontrei”. Os efeitos sonoros soam com a alternância dos versos curtos (sentença completa **Eu te encontrei**) aliado aos versos longos, com sonoridade marcante no início (predicativo **como quem**) e no fim com palavras paroxítonas terminadas em vogais seguidas de s (fechadas, madrugadas, pedras, açucenas), gerando um efeito ainda mais prolongador nas assonâncias fixadas nos versos já longos, que demonstram um delongamento do sentido sonoro a ponto de sugerir uma emoção tediosa e procrastinadora, beirando o deleite do tédio.

O poema é encerrado com uma quebra abrupta na tendência da sonoridade inicial (adicionando a conjunção alternativa **ou**) e final (com fechamento com o substantivo mar), que também entrega ao leitor a última imagem sugestiva do encontro imaginário do eu lírico com a “Aventura”, que no contexto da poética de Paulo Plínio Abreu é sinônimo de mar. A sua capacidade de estranhar o curso harmonioso da rima atribui a esse último verso valor diferencial.

Nessa altura o poeta em ascensão era encorajado por seu professor a investir cada vez mais em seus poemas, dado que estava se abrindo espaço maior de divulgação pela ausência cada vez mais sentida dos escritores veteranos da geração anterior, pois a geração de poetas mais antigos estava sofrendo a reprimenda do Estado-novista de Magalhães Barata. Apesar da profícua militância política dos escritores da geração de 1930, o acirramento pelo poder dirigente começava a inviabilizar o seu modo engajado politicamente de fazer literatura. Esse

fator contribuiu para o desenvolvimento de poéticas que não estimulavam essa visada, digamos, mais política da vida literária, razão pela qual a nova geração irá concentrar seus esforços nas discussões voltadas ao esteticismo, ainda que através dele se alcançasse um debate em torno do humanismo e dificuldades de produção literária em ambientes desfavoráveis e críticos ao seu desenvolvimento e circulação.

2.1.2 Na revista *Novidade*

Não podemos negar que a revista *Novidade* (1940-1942) foi um magazine que explorava a cultura literária, teatral e política da capital, tal como a revista *Terra Imatura*, porém com uma proposta editorial que acentuava mais o aspecto literário do que o político (estrito senso). Paulo Plínio Abreu adquirira o respeito da intelectualidade local desde a sua participação na antologia da revista *Terra Imatura*, razão pela qual os editores lhe demandavam encomendas de poemas exclusivos para a revista.

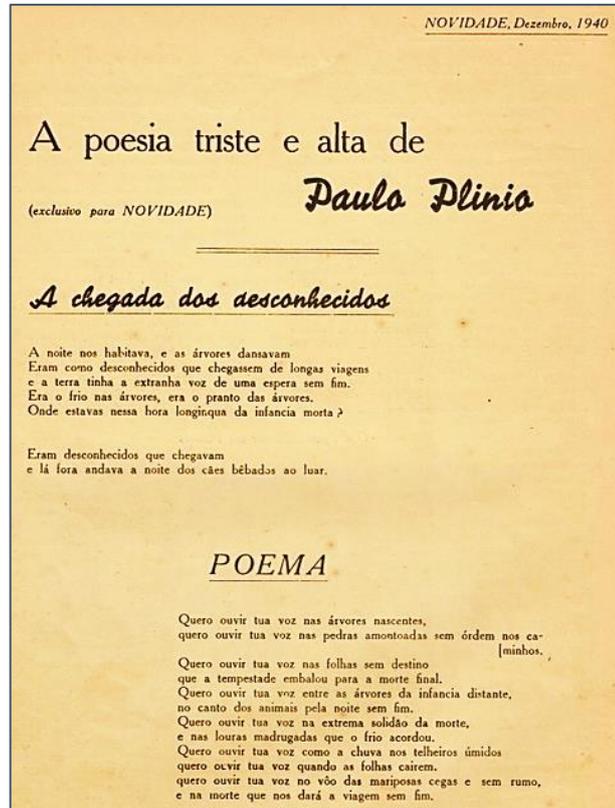
Os editores e dirigentes da revista eram os escritores Machado Coelho e Otávio Mendonça, que ofereciam aos novos artistas da cena poética e teatral e a outras iniciativas amadoras na cidade de Belém um local de divulgação, abrindo caminho para o que se seguiria como de fato uma novidade estética e cultural, vista a partir dos seus resultados na nova militância no âmbito da literatura, do ensaio, do cinema e do teatro nos anos seguintes. Este Magazine também foi um importante veículo do chamado “movimento estudantil” que começava a se organizar e estabelecer as suas estratégias de atuação. Junto a esses dois diretores, atuava como articulista o professor Francisco Paulo Mendes, que na ocasião já era um dedicado pesquisador de arte, fundamentalmente de poesia e teatro, o qual ficaria conhecido como “fazedor de poetas” das gerações seguintes.

Vejamos, em seguida, algumas páginas da revista *Novidade*, nas quais circularam a poesia de Paulo Plínio Abreu entre 1940 a 1942. O contexto histórico e político inflamado daquela época em que o Brasil entrava na Segunda Guerra era explorado pela revista pragmaticamente, de modo a não alimentar polêmicas. Então os espaços consagrados aos escritores ligados à militância política foram diminuídos significativamente. Abriu-se para Paulo Plínio Abreu uma janela de oportunidade para publicação, pois ele era um ilustre desconhecido daquele círculo intelectual. Os editores de *Novidade* não sabiam como qualificar aquela poesia que era afeita a um motivo específico.

Não tardou, por esta razão, diante da explosão de imagens sombrias, a tarja de *A poesia triste e alta* do ainda inominável poeta que surgia com poemas “Exclusivo[s] para *Novidade*”.

Temos uma bela amostra acima identificada de um campo editorial ansioso por novidade, contrastando com a visão infantil que normalmente é ciosa de acontecimentos. Esse contraste gera o efeito de um estranho tédio infantil em “A chegada dos desconhecidos”, imagem 6:

Imagem 6 – Divulgação de “A poesia triste e alta de Paulo Plínio” (dois poemas) em *Novidade*, 1940



Fonte: Acervo da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves – FCPTN²

Chegada que nunca se concretiza, pois a chave do poema é a espera. Estes versos impressionam pela constelação de metáforas utilizadas a partir do significante físico maior da flora, que é a árvore. Digitaremos o poema para melhor visualização:

A noite nos habitava, e as árvores dançavam.
Eram como desconhecidos que chegassem de longas viagens
E a terra tinha uma estranha voz de uma espera sem fim.
Era o frio nas árvores, era o pranto das árvores.
Onde estavas nessa hora longínqua da infância morta?

Eram desconhecidos que chegavam
E lá fora andava as noites dos bêbados ao luar. (ABREU, 2008, p. 85)

² ABREU, P. P. “A chegada dos desconhecidos” e “Poema” (Poema). In: Revista *Novidade*, edição nº 12”, ano 1940, p. 16.

No primeiro verso o poeta destila as suas metáforas: “A noite nos habitava, e as árvores dançavam” para dar conta de uma expectativa diante do desconhecido, em que “a terra tinha a estranha voz de uma espera sem fim”. A monotonia é quebrada com outra imagem desconexa “e lá fora andava a noite os cães bêbados ao luar”. Na mesma obsessão surrealista, o agente poético mantém no conjunto de versos seguintes, nomeados “Poema”, uma certa visão fugidia, própria do universo infantil. Nele, presenciamos a mesma dicção propensa a fixar-se em certo espectro, a partir do qual o poeta constrói o seu castelo de cartas. O poeta cisma com o sintagma “Quero ouvir tua voz”, iniciando os versos e gerando um padrão rítmico, com o qual ele constrói a sua melodia das coisas, que lembra as impressões de *Zur Melodie der Dinge* (Acerca da melodia das coisas) de Rainer Maria Rilke. A voz ansiada reverbera como um eco o desejo de ouvir a inaudita mensagem poética, entre árvores e pedras, descrita nos versos a seguir:

Quero ouvir tua voz nas árvores nascentes,
 quero ouvir tua voz nas pedras encontradas sem ordem nos caminhos.
 Quero ouvir tua voz nas folhas sem destinos
 que a tempestade embalou para a morte final.
 Quero ouvir a tua voz entre as árvores da infância distante,
 no canto dos animais pela noite sem fim.
 Quero ouvir a tua voz na extrema solidão da morte,
 e nas loursas madrugadas que o frio acordou.
 Quero ouvir a tua voz como a chuva nos telhados úmidos,
 quero ouvir a tua voz quando as folhas caírem.
 Quero ouvir a tua voz no voo das mariposas cegas e sem rumo,
 e na morte que nos dará a viagem sem fim. (ABREU, 2008, p. 84)

Novamente, o poeta confessa querer ouvir a estranha mensagem que vem da fria noite trazendo a novidade secreta, inscrita em um caleidoscópio de imagens: “nas pedras amontoadas sem ordem no caminho”, “nas folhas sem destino”, “no voo das mariposas cegas e sem rumo” e “na extrema solidão da morte”. Nenhuma delas, porém, aplaca a ânsia do poeta em ouvir demais, em ver demais. Talvez porque ela revele a viagem sem fim, que mora na morte. Esse *tom* melódico atravessa os tempos somando-se a outros cantos como um grande coro.

É importante destacar essa dicção melancólica nos versos de Paulo Plínio Abreu, cultivada como um estilo e não como uma mera escrita afetada pela sensação de dor emocional. Nesta inscrição vemos algo como uma morbidez própria da poesia, que no dizer de Maurice Blanchot em *A Literatura e o direito à morte*, trata-se de um valor:

Portanto, é precisamente dizer, quando falo: a morte fala em mim. Minha palavra é a advertência de que a morte está, nesse exato momento, solta no mundo, que entre mim, que falo, e a pessoa que interpelo aquela surgiu subitamente: ela está entre nós como a distância que nos separa, mas essa distância é também o que nos impede de estar separados, pois nela reside a condição de todo entendimento. Somente a morte

me permite agarrar o que quero alcançar; nas palavras, ela é a única possibilidade de seus sentidos. Sem a morte, tudo desmoronaria no absurdo e no nada. (BLANCHOT, 1997, p. 312).

Essa morbidez de que fala Blanchot está intimamente ligada à ontologia da literatura, cuja condição de possibilidade é a existência da “diferença” presente na linguagem escrita. Escolher um termo para dizer algo é abdicar de outro, que poderia ser mais preciso ou não na descrição da mensagem. Portanto, falar uma palavra significa matar outra, para assim romper o silêncio que guarda a poesia. A aproximação da palavra e o silêncio é sempre fatal para ambos, mas a distância garante as suas permanências pelas suas diferenças. Por isso uma respeitável distância é recomendável entre a poesia e a realidade tributável, cujas resoluções dependem de seu engajamento utilitário.

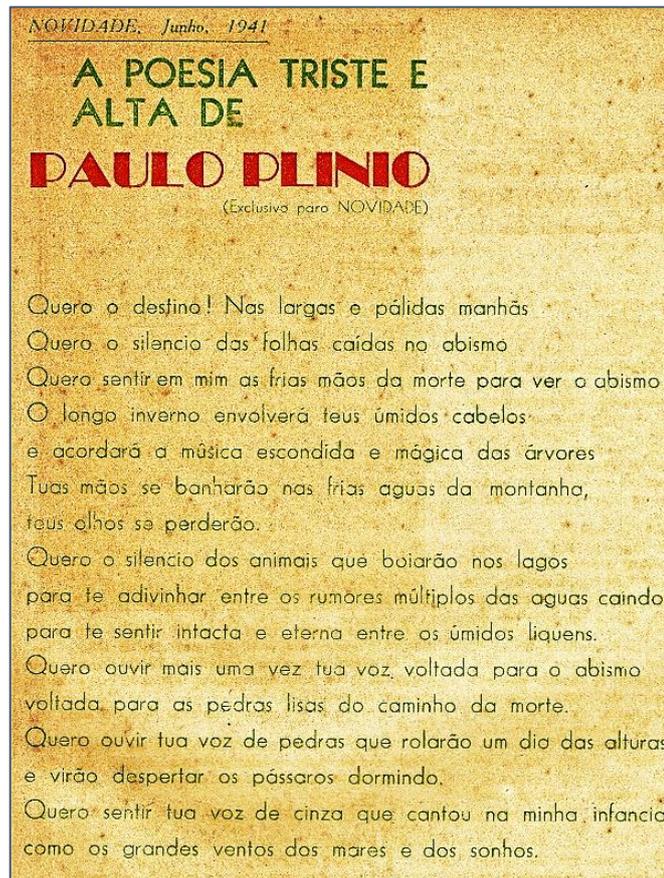
É nessa sobriedade que o poeta Paulo Plínio Abreu começa a se destacar, como uma espécie de advogado de um mundo irreal, mas que parece funcionar muito bem pela evidência: uma mundividência explicitada por seus versos desconcertantes. Parece haver uma advertência sendo dita na dominância da poética de Paulo Plínio Abreu, algo como uma estranha mensagem que argumenta em favor de pálidas manhãs e abismos úmidos, coabitando com o desejo de imensidão de sentimentos vividos em mil aventuras infantis, em uma espécie de país ou pátria voluntariamente desconhecida, guardada ou esquecida como um brinquedo preferido.

A “poesia triste” de Paulo Plínio Abreu continuou em “alta” nos anos seguintes. Nessas alturas o poeta estava em importante transição: terminando o colegial e entrando na Universidade para cursar a faculdade de Direito. E também estivera em luto pela perda de seu pai Dilermando Carls de Abreu. A ansiedade de querer um significado maior à sua busca em um tempo de Guerra é traduzida nesses poemas iniciais. Em 1941 os jornais paraenses noticiavam diuturnamente o terror da guerra e o avanço do exército nazista sobre os países vizinhos. Realmente não havia muito espaço para o riso, principalmente para um rapaz enlutado, prestes a ser enviado para o *front*, pois o Estado brasileiro estava prestes a decidir o seu destino no conflito mundial.

Esse clima de beligerância no mundo alimentou o sentimento de desamparo e fragmentação da singularidade de Paulo Plínio Abreu e dos seus contemporâneos diante de um horizonte nefasto. Ao longo dessa tese veremos como o poeta Paulo Plínio Abreu traduziu em versos esse momento crítico. No poema a seguir, intitulado no livro *Poesia* com o seu primeiro verso “Quero o destino” Nas lágrimas e pálidas manhãs” lemos um poema que testemunha as apreensões do homem contemporâneo que não consegue falar de guerras, de territórios ou

outras questões identitárias. Estamos falando de um sujeito que é uma avalanche de ânsias, imagem 7:

Imagem 7 – Divulgação da “Poesia Triste e Alta” (um poema) de Paulo Plínio Abreu em *Novidade*, 1941



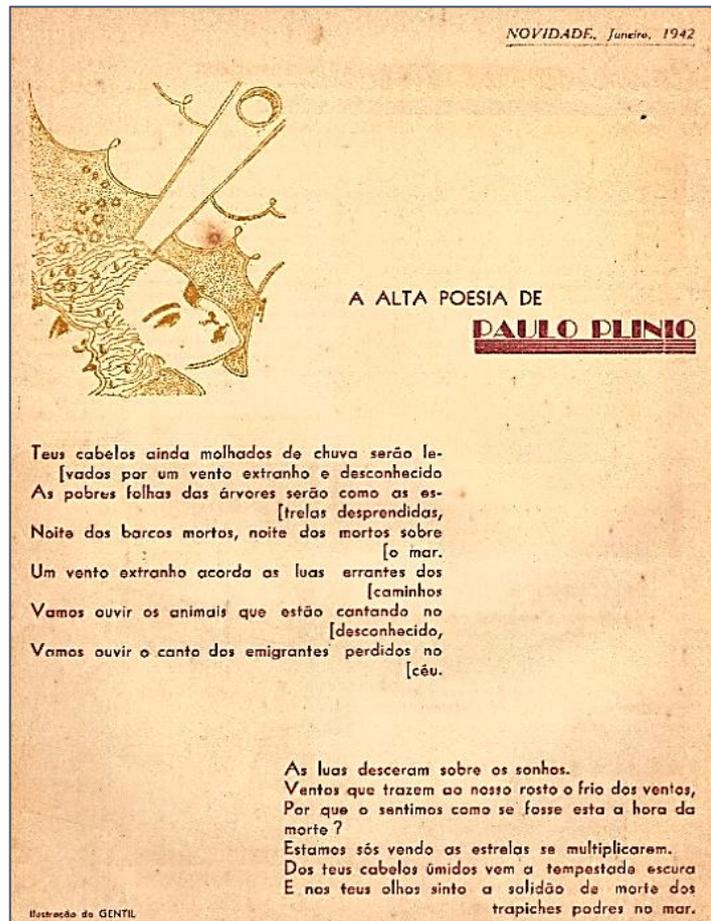
Fonte: Acervo da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves - FCPTN³

Presenciamos neste fragmento de página a divulgação da “Poesia triste e alta” anteposta ao poema sem título. Esses versos precipitam um vocabulário que traduz uma melancólica amargura em que o sujeito poético evoca o abismo com intempestiva obsessão: “Quero o silêncio das folhas caídas no abismo” / “Quero sentir em mim as frias mãos da morte para ver o abismo!” / “Quero ouvir mais uma vez tua voz voltada para o abismo”. Um “Eu” que deseja demais esse contato antecipado com a morte não aparece no poema. O sujeito oculto, no entanto, não está escondido; ele está recolhido em seu casulo à espera da transformação de sua forma em outra. Metamorfose lembrada pelo poema como emblema da morte.

³ ABREU, P. P., “Quero o destino! As largas e pálidas manhãs” (Poema). In: Revista *Novidade*, edição nº 18, ano 1941, p. 20.

O mesmo campo semântico encontramos em 1942 com a publicação de dois poemas sem nome, que, para efeito de demonstração, apresentaremos pelo primeiro verso, de acordo, inclusive, com o que consta no livro *Poesia*. São eles: “Teus olhos ainda molhados de chuva...” e “As luas nasceram sobre os sonhos”, conferimos na imagem 8.

Imagem 8 – Divulgação de “A Alta Poesia de Paulo Plínio” (dois poemas sem nome) em *Novidade*, 1942



Fonte: Acervo da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves – FCPTN⁴

A página é ilustrada pelo gravurista Gentil, que normalmente ilustrava as edições da revista com uma imagem sugestiva de um rosto feminino de longos cabelos atraídos pela lua e confundidos com a paisagem de um céu noturno. São versos longos que fazem uso de um vocabulário já conhecido nos poemas precedentes. Acreditamos que a opção pelo verso longo está ligada ao cultivo da elegia, o famoso canto de lamentação greco-romano. Os astros estelares serão o mote, enfatizando a ideia de uma verdade estranha que vem de fora: “Teus cabelos ainda

⁴ ABREU, P. P. Quero o destino! As largas e pálidas manhãs (Poema). In: Revista *Novidade*, edição nº 25, ano 1942 p. 10.

molhados de chuva serão levados por um vento estranho e desconhecido”, impactando a tranquilidade habitual da floresta, e “As pobres folhas das árvores serão como estrelas desprendidas” dão o tom dessa prosódia elegíaca. A voz obsessiva continua: “vamos ouvir o canto dos emigrantes perdido no céu”. No poema seguinte as luas aparecem com mais veemência trazidas pelos “Ventos que trazem ao nosso rosto o frio dos ventos”, a pergunta derradeira: “Por que o sentimos como se fosse esta a hora da morte?”. A pergunta do poeta evidencia um isolamento de quem sente demasiado a aproximação progressiva dessa estrangeiridade estelar: “Estamos sós vendo as estrelas se multiplicarem”.

A ideia de comunicação com agentes estranhos e a aproximação da morte será uma constante na poesia de Paulo Plínio Abreu. Quando nos deparamos com o livro *Poesia*, avistamos o predomínio da palavra morte quase sempre ligada à amada em ambiente de desolação em cenários que tematizam o sonho de evasão. O sujeito poético descreve a região onírica próxima ao que ele chama de “país estranho”, “país do sargaço”, “país de algures”, “pátria esquecida”, entre outras habitações da poesia, como uma morada no fora da linguagem, a partir do qual o poeta escuta os seus acalantos em forma de canto melódico.

Assim, a dicção de Paulo Plínio Abreu começaria a tomar contorno próprio, com outros poemas destinados à revista *Novidade* nos anos seguintes até o fechamento da revista em 1942, ano em que o Brasil entraria na Segunda Guerra Mundial. Por essa época, a escritora Clarisse Lispector esteve em Belém acompanhando o seu marido diplomata Maury Gurgel Valente, ocasião em que é apresentada ao poeta Paulo Plínio Abreu no terraço do Hotel Central onde estava hospedada. Ela era amiga de Francisco Paulo Mendes que lhe servia como cicerone.

As impressões de Clarisse Lispector (2002) foram registradas em uma carta ao seu amigo e escritor Lúcio Cardoso, na qual descreve o poeta paraense como uma personalidade um tanto fantasmagórica: “aliás, ele se parece um pouco com você, tem um olhar meio de fantasma” (p. 42) diz ela, ao informar que Paulo Plínio também teria feito um estudo sobre os poemas do poeta mineiro na época em que teria sido aluno do professor Mendes na escola “Paes de Carvalho”. Ela percebe alguma ressonância entre os dois poetas ao descrever um verso como amostra: “‘Durma ouvindo os teus passos de anjo pela noite.’ Serve terrivelmente para um epitáfio e a ideia é de Mendes. Vou ver se o Plínio conserva seu trabalho sobre as suas poesias. – Seria bom você ler, não é?” (p. 43).

Iremos tratar desse poema descrito pela autora de *Perto do Coração Selvagem*, mas não será o caso aqui neste momento de promovermos um comparatismo entre as poéticas de Paulo Plínio Abreu e a de Lúcio Cardoso, embora caiba salientar que o epitáfio foi realmente um gênero poético cultivado pelo autor de *Poesia*, como veremos no decorrer desta tese.

Antes de seguirmos, precisamos entender o contexto geracional que se prefigurou no que enxergamos hoje como Grupo dos Novos. A agregação desse grupo se deu de forma curiosa; conforme relata Júlia Maués (2002), esse grupo adveio de uma espécie de “brincadeira levada a sério” (*apud* NUNES). Por volta de 1943, quando da criação da Academia dos Novos, algo semelhante à Academia Brasileira de Letras, os integrantes Benedito Nunes (1929-2011), Jurandir Bezerra (1928-2013), Alonso Rocha (1926-2011), Haroldo Maranhão (1927-2004) e Max Martins (1926-2009), que contavam entre 14 e 17 anos, se reuniam na casa das tias de Benedito Nunes para praticar o *Tratado de versificação* de Guimarães Passos e Olavo Bilac resultando em uma pequena publicação chamada *Amazônia* manuscrita e editada em papel almaço.

Não demorou, o integrante Max Martins (que ocupava a cadeira de Machado de Assis), açoitado pelo choque de realidade dado por Francisco Paulo Mendes, bradou o seu “morra a academia!” (NUNES, 2012) - imitando também o gesto de Graça Aranha na Semana de Arte Moderna em 1923 -, e saiu da sede da “Academia” para sempre. Importante lembrar, no entanto, que o Mendes já era professor de literatura brasileira nas principais escolas particulares e públicas da capital (“Marista Nossa Senhora de Nazaré” e “Sociedade Civil Moderna”; as públicas “Colégio Paes de Carvalho” e “Grupo escolar Barão do Rio Branco”).

O amadurecimento deste círculo se tornaria evidente quando o professor apresentou outros integrantes ao grupo, como Ruy Barata e Paulo Abreu, aos quais Mendes já incentivava a veia poética com publicações nas revistas *Novidade* e *Terra Imatura*; além de Mário Faustino, recém chegado na cidade. O *point* de encontro agora eram os cafés no centro da cidade, o principal era o icônico Café Central, que ficava no terraço do Hotel Central. Por isso alguns historiadores (FIGUEIREDO; CANGUSSO, 2008) os chamam também de “a turma do central”. Nesse sentido, fica delineado o Grupo dos Novos como um grupo geracional, cujo principal veículo de expressão foi o Suplemento Arte-Literatura do Jornal *Folha do Norte* cujo funcionamento entenderemos melhor a seguir.

2.1.3 No “Suplemento Arte-Literatura” do jornal *Folha do Norte* (SAL/FN)

Passada a Guerra, a geração do Grupo dos Novos entraria em cena: é a época do “Suplemento Arte-Literatura” do jornal *Folha do Norte*⁵ que doravante chamaremos de

⁵ Conforme a pesquisadora Marinilce Coelho: “O suplemento literário circulou [de 1946] até 14 de janeiro a 1951, num total de 165 números. O formato do tabloide, de 4 páginas ou de 8 em edições comemorativas, tinha publicação semanal e saía aos domingos. O leque de colaboradores era extenso, tanto na poesia quanto na crítica

SAL/FN⁶, em torno do qual giraria a nova safra intelectual da cidade conhecida como o Grupo dos Novos, sendo este suplemento o principal veículo de divulgação das novas ideias que surgiram como *práxis* na cidade de Belém do Pará, um ano imediatamente após o termino da Segunda Guerra.

Benedito Nunes (2009) define o clima de empolgação daquela geração com o novo veículo de relacionamento literário liderado pelo neto do jornal, o jovem à época, Haroldo Maranhão, ao sintetizar o SAL/FN como:

Mais moderno do que os modernistas, esse antiprovinciano tabloide dominical instrumentou, difundindo tudo o que de melhor e mais novo se fazia na literatura e na arte do país e do estrangeiro, o esforço de atualização que cada qual começava a emprender por conta própria. E golpeou o isolamento que ilhava a produção local. (NUNES, 2009, p. 331).

Nesse clima de entusiasmo, Paulo Plínio Abreu contribuiu com esse senso geracional descrito por Nunes. Ao seu modo, ele publicou inúmeros poemas e traduções no SAL/FN, sendo um colaborador ativo dentro do Grupo dos Novos, razão pela qual achamos oportuno tomá-lo como um genuíno participante desse ambiente de renovação dos ares. Assim, como veremos mais detidamente a seguir, uma preocupação editorial do suplemento era a apresentação de traduções, pois ela representaria a atualização das novidades estéticas coetâneas. Logo no primeiro ano, vê-se publicado o autor que seria uma espécie de régua para aquela geração: Rainer Maria Rilke, conforme a imagem 9.

literária. As últimas poesias de Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Ledo Ivo, Augusto Schmidt, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira alternavam-se com a poesia de Alonso Rocha, Benedito Nunes, Cauby Cruz, Haroldo Maranhão, Jurandir Bezerra, Max Martins, Mário Faustino, Ruy Barata, Paulo Plínio Abreu, poetas locais que ficaram conhecidos como o “Grupo dos Novos” (COELHO, 2003, p. 113)

⁶ Optamos por este acrônimo SAL/FN por ele guardar uma diferença importante, que é a variante referente ao nome do suplemento em questão. Verificamos que de 1946 até parte 1950 ele foi nomeado de “Arte-literatura”, no entanto, na edição nº 163 datada de 24 de dezembro de 1950 ele passou a se chamar “Artes-Letras”. Com esta abreviatura chamamos atenção para este detalhe. Conforme esclarecimento de Melissa Alencar: “O tabloide dominical, que no início se chamava Arte-literatura, depois, por volta de 27 de junho de 1948, passou a se chamar Literatura-Arte. Outras mudanças no nome se repetiram: em 20 de fevereiro de 1949, voltou a ser chamado Arte-literatura, e por fim, em 3 de setembro de 1950, o suplemento foi nomeado Arte-Letras” (ALENCAR, 2011, p. 71).

Imagem 9 – Fragmento da página 01 da edição nº 02 do SAL/FN de 19 de maio de 1946



Fonte: Acervo da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves - FCPTN⁷

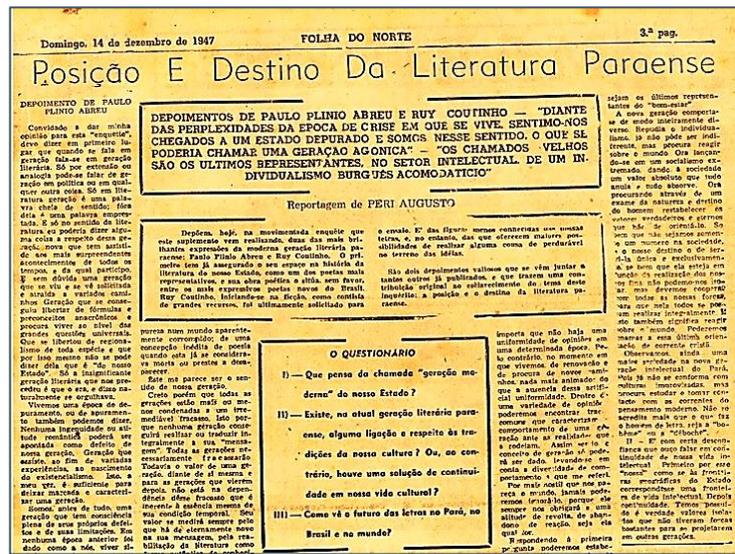
Não é o caso ainda de explorarmos essa veia tradutória, mas deixamos claro que o poeta já começara sua pesquisa da obra de Rilke, lendo inicialmente as traduções em português de Paulo Quintela, bem como as versões em francês de Maurício Betz e Angeloz. Porém é preciso adiantar que o *Grupo dos Novos* foi contemporâneo da chamada *Geração de 45*, que é caracterizada por parte da crítica literária nacional (MILLIET, 1947; MERQUIOR, 1996; CAMPOS, 1992) como reacionária à iniciativa modernizante da poesia brasileira iniciada na Semana de Arte Moderna em 1922 (evento que marcaria o início do Modernismo Brasileiro). O fato de ser contemporâneo à *Geração de 45* não indica que o Grupo era aderente aos princípios qualificados, como conservador e apegado às formas fixas em matéria de poesia. Mas também não significa dizer que essa não tenha sido uma preocupação dos integrantes do Grupo, que na esteira da modernidade poética brasileira, estava atento às transformações formais pelas quais passava a literatura mundial com o chamado *New Criticism* de T. S. Eliot e Ezra Pound. Estes intelectuais leram com atenção as impressões dadas por Rainer Maria Rilke ao jovem poeta, acerca das necessidades próprias da formação de um lírico, cada vez mais tornado também crítico. Então, em atenção às transformações formais da poesia, o lírico moderno deveria manter-se atento como uma antena às produções dos clássicos e dos seus

⁷RILKE, Rainer Maria. Que farás tu meu Deus, se eu perecer? In: Suplemento Arte-Literatura do Jornal Folha do Norte, edição nº 02, 1946, p. 01.

contemporâneos “de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar o mínimo de tempo com itens obsoletos” (POUND *apud* CAMPOS, 2006, p. 11).

Nesse sentido, dois momentos na história do SAL/FN são dignos de nota, pois no nosso entender, eles indicam o posicionamento do intelectual Paulo Plínio Abreu diante da consciência ética e estética do seu tempo. O primeiro, quando é chamado a se manifestar na enquete “Posição e Destino da literatura paraense”⁸, imagem 10, em que deveria responder a um questionário com três perguntas fundamentais, feitas pelo jornalista Peri Augusto, comum a todos os participantes. As questões eram direcionadas a dois intelectuais por edição. As respostas eram publicadas individualmente. Na edição nº 56, foi a dupla de poetas Ruy Coutinho e Paulo Plínio Abreu convidada a responder as famigeradas questões da ordem do dia para aquela geração.

Imagem 10 – Fragmento da página em que consta a Enquete “Posição e Destino da literatura paraense” no SAL, *Folha do Norte*



Fonte: Acervo da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves – FCPTN⁹

⁸ “Dessa série de entrevistas, 17 autores foram entrevistados, representando as gerações de 1920, 1930 e 1940. Seguem os nomes destes, obedecendo à dinâmica da reportagem de autores em dupla, com exceção da última entrevista, onde somente um autor aparece. Entre os autores da “velha” e da “nova” geração, surgem: Cléo Bernardo/Remigio Fernandes; Levi Hall de Moura/Sultana Levy; Cécil Meira/Geogernor Franco; Bruno de Menezes/Romeu Mariz; Stélio Maroja/ Edgar Proença; Otavio Mendonça/ R. de Sousa Moura; Geraldo Palmeira/ Max Martins, Paulo Plínio Abreu/ Ruy Coutinho; e Benedito Nunes.” (COELHO, 2003, p. 138)

⁹ ABREU, Paulo Plínio. Resposta à Enquete “Posição e Destino da literatura paraense” por Paulo Plínio Abreu. no SAL, *Folha do Norte*, 14 de dezembro de 1947, p.3.

Abaixo, transcrevemos o questionário: I) *Que pensa a chamada “geração moderna” do nosso Estado?*; II) *Existe, na atual geração literária paraense, alguma ligação e respeito às tradições de nossa cultura? Ou, ao contrário, houve uma solução de continuidade em nossa vida cultural?*; e III) *Como se vê o futuro nas letras do Pará, no Brasil e no mundo?*. Essas questões demonstram claramente o interesse geracional por uma avaliação do processo de criação literária paraense e sua ligação com a cultura local (*tradições da nossa cultura*), frente ao desafio de estabelecer-se como “geração moderna” abrindo-se à universalização, dando uma guinada mais intensa ao intercâmbio com ideias e formas “estrangeiras” no sentido nacional e internacional. Como estratégia, o jornalista Peri Augusto alternava as respostas de autores das gerações de 1920, 1930 e 1940 para trazer ao leitor informações e depoimentos formativos de modo a evidenciar, nesse debate público intergeracional, a “posição” e o “destino” das letras paraenses.

A resposta de Paulo Plínio Abreu seguiu o temperamento intenso no uso de expressões que demonstram a efervescência do debate entre as gerações provocadas a se posicionarem. Para o autor de *Poesia*, a geração do Grupo dos Novos estava posicionada numa encruzilhada histórica, razão pela qual tinha a seu favor uma fluência maior de ideias, além do desencanto referente às ideologias que pavimentaram o caminho ao flagelo da Guerra. Em suas palavras:

Somos, antes de tudo, uma geração que tem consciência plena de seus próprios defeitos e de suas próprias limitações. Em nenhuma época anterior foi dado como a nós, viver simultaneamente ou quase com todos os movimentos literários ou filosóficos que têm surgido. Neste sentido e com relação às anteriores, somos uma geração isolada, que não participa desse ingênuo otimismo literário que ainda é do século passado. [...] Creio, porém que todas as gerações estão mais ou menos condenadas a um irremediável fracasso. Isto porque nenhuma geração conseguirá realizar ou traduzir integralmente a sua “mensagem”. Todas as gerações necessariamente fracassarão. Todavia o valor de uma geração, diante de si mesma e para as gerações que vierem depois, não está na dependência desse fracasso que é inerente à essência mesma de sua condição temporal. Seu valor se medirá sempre pelo que há de eternamente novo em sua mensagem, pela reabilitação da literatura como área autêntica de conhecimento, pela revalidação do mundo poético dentro de um mundo que tende a suprimi-lo. Nisto consistem a generosidade e o heroísmo de uma geração. (ABREU, 1947. P. 03).

Percebemos o esforço de Paulo Plínio em imprimir um sentido heróico ao conceito de geração, atribuindo a esta um valor próprio independente dos acontecimentos demandados de uma para outra. Essa questão continua muito cara à história da literatura, pois ela explicita os valores fundamentais que dinamizam a identidade literária diante de suas fronteiras, impondo também a ela a necessidade de respostas de ordens teórica e crítica. Abreu conjuga muito bem as palavras “fracasso” e “reabilitação” em uma imagem de generosidade com a palavra poética

“mensagem”, pois nela deve estar o valor ético que vive uma constante ameaça “de um mundo que tende a suprimi-lo”, pelo ressentimento à ameaça do que “há de eternamente novo”.

Essa tensão entre o novo e o antigo encontrará relativa estabilidade a partir do conceito de geração literária, que será modernamente discutida na crítica literária emergente no século XVIII quando se desdobram os conceitos de *Stimmung* (tom, atmosfera) e *Zeitgeist* (espírito de época) no sentido de unidade geracional em torno de valores éticos e estéticos. É a época dos denominados *Frühromantiker* (primeiros românticos alemães) que imprimiram suas ideias críticas e teóricas na revista *Athenäum* coordenada pelos irmãos Friedrich e August Schlegel na cidade alemã de Jena, numa elaboração tributária e crítica das atitudes preconizadas pelo movimento *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto, literalmente em alemão) com nomes de peso como Goethe Herder de outra cidade alemã chamada Weimar.

Acerca dessa tensão entre o novo e o antigo, ligado a necessidade de renovação da tradição e a emergência do talento individual. com efeito, evocamos o poeta e ensaísta inglês T. S. Eliot em *Tradição e Talento individual* para esclarecer que:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico. Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a *totalidade* da ordem existente deve ser, se jamais foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são ajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo. (ELIOT, 1989, p. 39)

Essa chave teórico-crítica apresentada por Eliot nos ajudará a abrir as portas da compreensão processual do momento histórico em que a geração do Grupo dos Novos ensaiava uma sincronização dos acontecimentos em uma atitude contundente, diante daquele momento singular do fim da Segunda Guerra Mundial. A tensão entre a totalidade da ordem existente e o talento individual nem sempre terá um ajuste harmônico entre o novo e o antigo, como supôs T. S. Eliot. Mas na esteira processual o ajuste das diferenças tende a se acomodar como mais uma marca conflitante que conceitua a dinâmica geracional.

Na resposta de Paulo Plínio Abreu essa questão é enfrentada, seguindo a cadência provocativa do jornalista que visa fazer um balanço a fim de encontrar a posição daquela geração diante da geração anterior, para que esta tenha clareza do caminho a seguir. No entanto, Paulo Plínio Abreu já sinaliza a reflexão fundamental de precariedade e fracasso geracional, como um contraponto crítico ao entusiasmo generalizado. Não que o Grupo dos Novos não

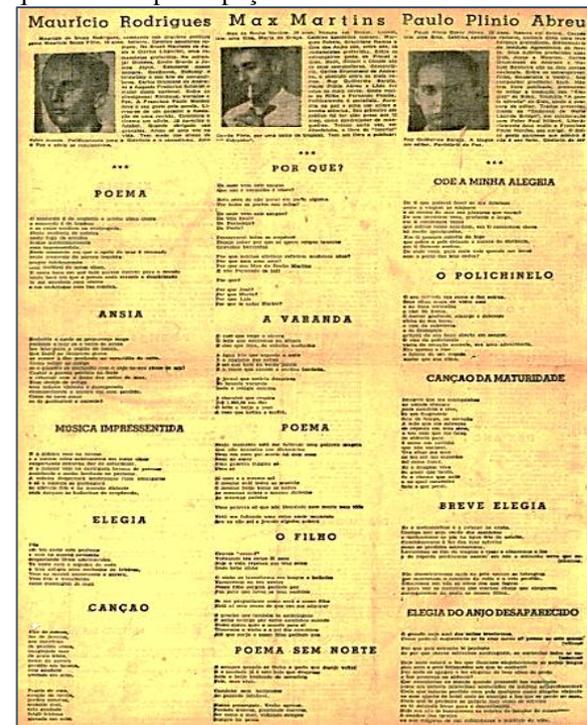
tivesse motivos após anos de decadência e desgastes vivenciados desde a bancarrota na atividade econômica da borracha até a Grande Guerra, mas ocorre que Paulo Plínio Abreu já avistava a “estranha mensagem” contida nesse otimismo geracional: o mesmo olhar de pavor do anjo da história de Walter Benjamin, que olha para trás e só vê ruínas se acumulando na medida em que o progresso avança. Esse distanciamento acarreta uma posição “negativa” que faz uma frente poética em favor do que é “eternamente novo em sua mensagem” como uma inflexão ao caráter coercitivo do autoritarismo “positivo” do “Estado Novo (1937-1946)”.

O segundo momento que entendemos como oportuna lembrança é a edição nº 163 do SAL/FN, datada de 24 de dezembro de 1950, na qual é divulgada uma antologia dos poetas mais destacados naquela geração. Uma seleção de poetas que na linha editorial do SAL/FN alcançaria a exigência estética daquela geração moderna paraense, conforme verifica-se nas imagens 11 e 12.

Imagem 11 - Página do SAL/FN em que consta Antologia “Dez Poetas Paraenses”



Imagem 12 - Página de “Dez Poetas Paraenses” em que consta a participação de Paulo Plínio Abreu



Fonte: Acervo da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves - FCPTN¹⁰

Trata-se da antologia *Dez Poetas Paraenses* que sintetizaria de modo objetivo a modernidade poética paraense coetânea daquele momento histórico. Ela teve a seleção e notas feitas por Ruy Barata, que assumira o comando interino da direção do SAL/FN por ocasião das

¹⁰ BARATA, Ruy Guilherme. *Dez Poetas Paraenses*. In: Suplemento Arte-Literatura do Jornal *Folha do Norte*, edição Nº 163 em 1950, p. 04.

férias de seu diretor Haroldo Maranhão. Como em toda antologia, principalmente em momento efervescente, nesta também teve polêmica, descrita em detalhes por Maria de Fátima Nascimento na sua premiada tese doutoral *Benedito Nunes e a moderna crítica literária brasileira (1946-1969)*. O fato de Ruy Barata ter dado destaque demasiado a si mesmo com uma página inteira a seu favor, teria sido só mais um ruído dentre vários. O crítico Benedito Nunes, passando-se por um simples leitor do SAL/FN, de nome João Afonso, de passagem pela cidade, teria feito o juízo crítico em forma de carta enviada à redação do jornal, que muito amargurou alguns. Paulo Plínio Abreu não teve do que se queixar da avaliação do passante João Afonso, que constrangeu as pretensões dos que se sentiram dissuadidos dos trilhos da poesia. O próprio Benedito Nunes tomou para si o juízo do forasteiro, sendo desestimulada a carreira de poeta em favor do ensaio filosófico. A avaliação do crítico sobre a poesia de Paulo Plínio Abreu seguiu um direcionamento amadoresco, como de fato ele gostaria que assim fosse entendido, da seguinte maneira:

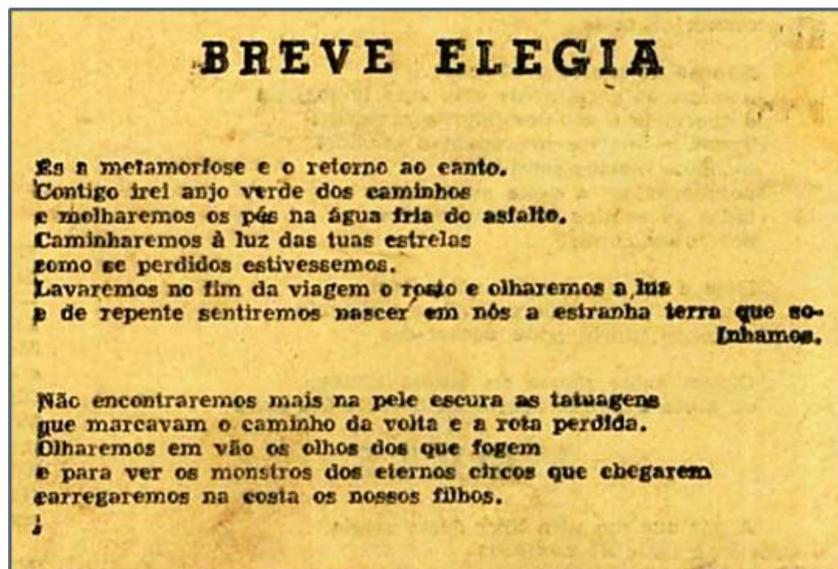
No Sr. Paulo Plínio Abreu essa vocação poética incorporou a vida em si mesma; quer dizer que se fez vida. A leitura de seus poemas não leva a outra conclusão. É um dado primordial de sua poética como é também a pureza dos motivos. Nenhum resíduo em seus versos do trabalho severo que todo bom poeta realiza para encontrar na palavra o equivalente simbólico da imagem que foi concebida. Ele conseguiu apagar qualquer traço de fadiga; a receptividade de seus poemas é tão suave e se faz tão naturalmente como as cores em nossas pupilas. Gostaria de transcrever aqui todos os seus poemas. (NUNES, 1950, p. 4-2)

Com essa impressão *en passant* do seu personagem, Benedito Nunes avistou um horizonte em que a diferença necessária na interposição entre a vida e a poesia de Paulo Plínio Abreu fora dissolvida pela sua proficiente “vocação poética” que “incorporou a vida em si mesma”, reconduzindo o ligamento entre as palavras e as coisas. Por esta razão o crítico não lhe antecipou “qualquer traço de fadiga” que, em alguns poemas, vazam de seus poetas. A seleta de Ruy Barata nos alimenta a hipótese de que havia uma *Stimmung* (atmosfera) geracional ligada à ourivesaria poética, cujo interesse por formas clássicas como a ode, o soneto, o hino, a balada, a elegia e a canção eram cultivados como um valor preciosista como marca distintiva. Abreu não passou imune a essa febre geracional, ao contrário, insistiu de modo obstinado nessas referências, nem que fosse apenas no nome, algo que nos parece um anacronismo voluntário, como quem pratica indolentemente uma prática sem muita convicção dos objetivos, sabendo que, nessas circunstâncias, as coisas indicavam um conteúdo sem sentido, por isso fantasmagoricamente poéticas.

Ao tomarmos como fragmento, neste emaranhado temporal, a poesia de Paulo Plínio Abreu, estamos examinando os limites que identificam o sujeito autoral que responde às

demandas em seu tempo. Nesse sentido, está claro para nós, quando da seleção dos poemas de Paulo Plínio, nessa antologia de dez poetas paraenses feitas por Ruy Barata, que o predomínio das formas eloquentes da antiguidade clássica é visível. Assim, atendendo algo como uma afinidade eletiva os poemas “Ode à minha alegria”, “O polichinelo”, “Canção da maturidade”, “Breve Elegia” e “Elegia do anjo desaparecido” são a assinatura “da época” que percorrerá, como exemplo, as vértebras da famigerada antologia. Nela, fica evidente o pendor classicizante de Paulo Plínio Abreu por estas formas monumentais da retórica clássica. No entanto, são apenas nomes referenciais, vistos no sentido clássico que a *Stimmung* romântica sublinha como “uma atmosfera sonora”, espécie de trilha no pano de fundo da história. Destes cinco poemas, selecionamos três como amostra da visão alegórica do mundo pressentido pelo poeta. Vejamos o poema “Breve Elegia” na imagem 13:

Imagem 13 – Fragmento da página 04 da edição 163 SAL/FN em 1950



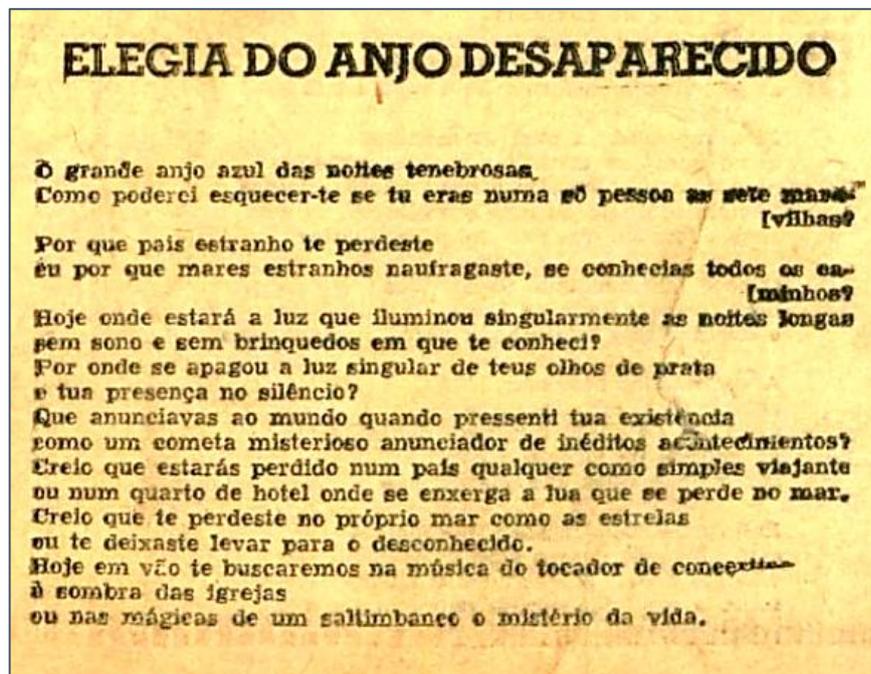
Fonte: Acervo da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves - FCPTN¹¹

Neste poema o eu-lírico se vê afetado pela metamorfose de uma entidade alada, que, como “anjo verde”, aparece em regresso de uma figuração reconhecível como o “canto”. A mistura de percepções sensoriais se intensifica quando o sujeito poético imagina uma excursão onírica com o anjo tanto pelas estrelas quanto pelo asfalto. Esse caminhar errante apaga as marcas que identificavam a rota de retorno tatuada na pele escurecida do viajante pela exposição à aventura. Então o pavor que salta aos “olhos dos que fogem” encontram-lhes carregando a

¹¹ ABREU, P. P. Poema “Breve Elegia”. In: Dez Poetas Paraenses do Suplemento Arte-Literatura do Jornal Folha do Norte, edição Nº 163 em 1950, p. 04.

descendência – a tradição - “na costa”, no contra caminho em direção à contemplação da novidade: o circo chegando com os “monstros dos eternos circos”. O poeta elabora imagens alegóricas que aludem a uma vivência transcendental entre as estrelas, mas sem deixar de reconhecer as verdades imanentes que se passam sobre o asfalto. Trata-se de um canto elegíaco que narra o encontro entre perdidos e nômades na imagem da metamorfose de sentidos difusos. Novamente, no poema “Elegia do anjo desaparecido”, imagem 14, emerge o *leitmotiv* elegíaco do anjo posto ao escrutínio lamentador do sujeito poético, cuja fantasia o projeta ao ambiente circense em que se desdobra a imagem transformadora de um saltimbanco mágico.

Imagem 14 – Fragmento da página 04 da edição 163 SAL/FN em 1950



Fonte: Acervo da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves - FCPTN¹²

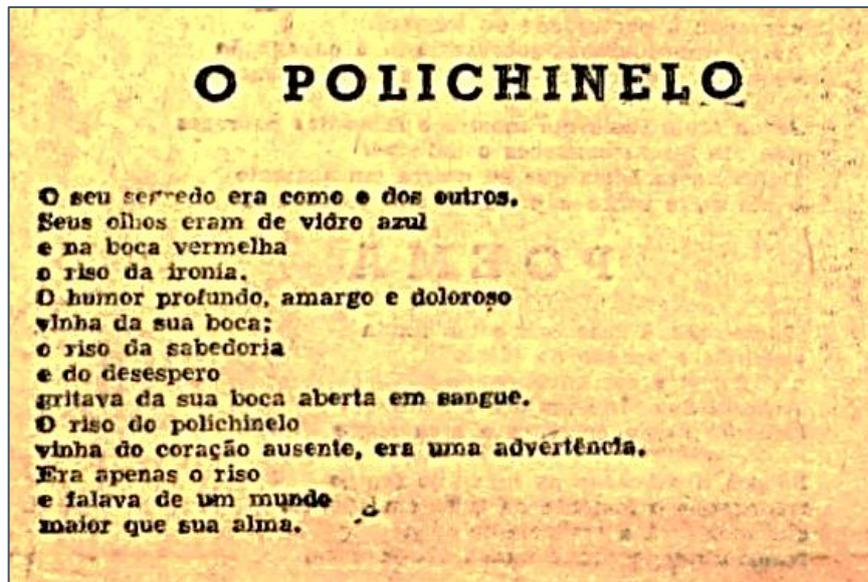
Tal como no poema anterior, a “Elegia do anjo desaparecido” é mais um exemplo de que a forma clássica da elegia foi tomada pelo poeta como um referencial retórico, aproveitando o seu prestígio clássico, porém esse respeito não se apresenta no atendimento do rigoroso padrão métrico exigido pelo “dístico elegíaco” clássico. Em sua elegia Paulo Plínio prestigia o uso da liberdade formal, com o qual mantém o teor de uma mensagem triste de perda, porém em versos livres e brancos. O viés questionador da elegia clássica continua a ditar o ritmo da lamentação vista logo nos primeiros versos: “Ó grande anjo azul das noites tenebrosas,/Como

¹² ABREU, P. P. Poema “Elegia do Anjo Desaparecido”. In: *Dez Poetas Paraenses* do Suplemento Arte-Literatura do Jornal *Folha do Norte*, edição Nº 163 em 1950, p. 04.

poderei esquecer-te se tu eras numa só pessoa as sete maravilhas?”. O padrão formal se percebe pelo uso das interjeições interrogativas “**Ó**” e “**como**” para conotar o quadro semântico do gemido grego, seguido da inquirição direcionada ao alvo da queixa. O lamento ou canto elegíaco é cultivado à exaustão, como uma dor que se impõe como um latejo melódico entre o som e o silêncio, no qual o poeta se consola distraído com a triste música vã de um tocador de concertina, que amiúde profana o sossego dos viajantes e se esgueira “À sombra das igrejas”/Ou nas mágicas de um saltimbanco o mistério da vida”. O eu-lírico assume uma busca vã de seu objeto amado (o anjo), também nas “mágicas de um saltimbanco”, personagem que é uma das peças mais eloquentes do jogo aleatório do poeta. O ilusionista poeta se resente da ausente luz prateada: “Por onde se apagou a luz singular de teus olhos de prata/E tua presença no silêncio?”. A montagem das sucessivas cenas sugere ações triviais para preencher uma ausência com a personagem obsedante: o saltimbanco.

A personagem risível aparece novamente na seleta com o poema “O polichinelo”. O contraste dos coloridos azul e vermelho na face do polichinelo demarcam a alternância entre o desespero e a sabedoria, alinhando um sorriso irônico que guarda um mistério. O riso que sempre esteve vinculado à comédia, guarda a singeleza e a ingenuidade do brincante ou mesmo do parlapatão que faz alguma trolagem com algum participante das *Commedia dell'artes*, sempre ao ar livre, de igual modo como nos circos, sempre trazendo alegria em seus espetáculos a um povo privado dos espetáculos sérios dos teatros fechados. Assim, evocando essa tradição de arte de rua, em seu poema “O Polichinelo”, Paulo Plínio Abreu problematiza o riso trágico, tal como hoje é visto no cinema o personagem de Joaquin Phoenix encenando o filme *Joker* (Coringa) sob a direção de Todd Phillips (2019). Tal personagem é obrigado a rir por força de uma moléstia e em razão disso é achacado por todos que o veem. É um palhaço por natureza. Isso significa que não se trata de um artifício para este personagem dramático, seu riso é dramaticamente trágico. Nesse sentido deixa de ser comédia e passa a ser drama. Vejamos o poema “O polichinelo” na imagem 15

Imagem 15 – Fragmento da página 04 da edição 163 SAL/FN em 1950



Fonte: Acervo da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves - FCPTN¹³

O poeta, com o seu “O humor profundo, amargo e doloroso” entende também que “O seu segredo era como o dos outros.”, portanto que não há mistério na comédia humana. O riso é o grande foco do poema. Nele, encontramos as chaves para o desespero dessa personagem contumaz nos pesadelos e no imaginário de indivíduos acostumados a rir da própria desgraça, como se o riso fosse mais do que entretenimento. O ambiente colorido da cena grotesca constrange quem a observa, pois “o riso da sabedoria / e do desespero / gritava na sua boca aberta em sangue”. Não é exagero dizer que o riso pavoroso do polichinelo “falava de um mundo” excessivo “maior que a sua alma”, para dizer seriamente que não há graça quando se é obrigado a sorrir até sangrar a boca. Estamos falando de todo exagero, por natureza risível socialmente, que submete ao ridículo qualquer exceção que ouse se diferenciar de uma espécie de todo ideal. Esse poema acentua a ousadia de quem mesmo um fragmento torto e desajustado, segue em frente livre da velha forma da qual se libertou.

A participação de Paulo Plínio Abreu, portanto, no Suplemento Arte-Literatura do jornal *Folha do Norte* demonstra um grande amadurecimento do poeta em termos estilísticos, temáticos e críticos. Marcou também o início de seus empreendimentos tradutórios, quando publicou as suas primeiras traduções de Rilke e Eliot.

¹³ ABREU, P. P. Poema “O Polichinelo”. In: *Dez Poetas Paraenses* do Suplemento Arte-Literatura do Jornal *Folha do Norte*, edição Nº 163 em 1950, p. 04.

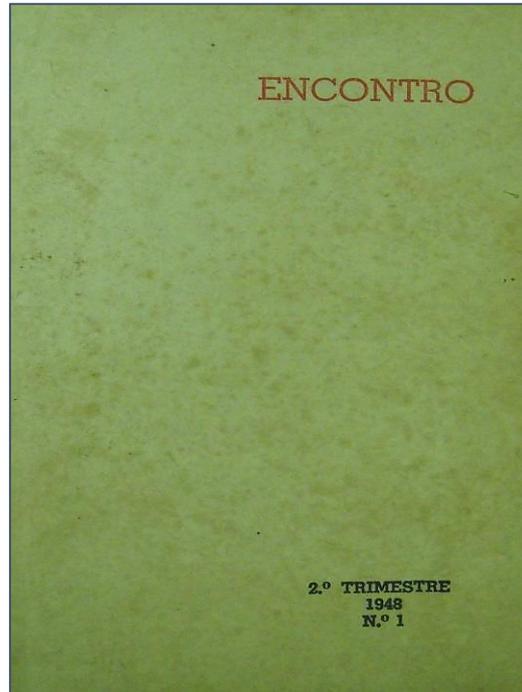
2.1.4 Na revista *Encontro*

Falaremos da revista *Encontro*, que teve uma edição única em 1948, sendo dirigida pelos escritores Benedito Nunes, Mário Faustino e Haroldo Maranhão. Para a pesquisadora Marinilce Coelho (2003):

Na linha editorial explica-se o motivo da escolha do nome *Encontro* para esta revista literária: “a reunião dos intelectuais paraenses de maior significação do momento”. A finalidade era representar o “esforço comum” de “uma geração de espírito,” nascida sob o signo da modernidade, publicando, assim, textos marcados por uma linguagem de superação de certas experiências modernistas, voltando-se mais para temas universais, em vez da tão apregoada temática nacional/regional das gerações anteriores. (COELHO, 2003, p. 88).

A ideia de “esforço comum” em reunir o que se tinha de mais representativo em termo de representatividade na literatura paraense da época, que expressasse o “sentido de modernidade” estética nesse novo momento, envolveu a busca pelo encontro em torno desta revista. Ademais, resta claro de quem se tratava nominalmente essa geração ansiosa por expressar a sua produção, num momento de poucos empreendimentos editoriais.

Mas, infelizmente, a extensa agenda futura ansiada pelos editores não passou do primeiro número, um *chiste* quase. A ideia audaz, segundo o editorial de estreia, era criar uma editora homônima, a se chamar “edições ENCONTRO”, imagem 16, para publicar um extenso catálogo preconizado nesta edição, que seria a editoração de obras “no prelo” de traduções, estudos críticos, conferências, contos. Até mesmo o anúncio de eventos artísticos e culturais em colaboração com a Associação Brasileira de Escritores – secção Pará, estava previsto, para satisfazer a imensa quantidade de colaboradores. Colaboradores estes cujas atividades intelectuais foram antecipadas com o slogan em caixa alta “O QUE ESTAMOS FAZENDO”. Um segundo número da revista também foi anunciado de modo entusiasta, dando conta, dentre outras produções, de uma antologia de Rainer Maria Rilke sob os cuidados dos poetas Paulo Plínio Abreu, Mário Faustino e João Mendes. Exageros à parte, trata-se de um documento que, como fragmento, nos serve para montarmos o quadro de ansiedades e incertezas que acoitava aquelas mentes inquietas.

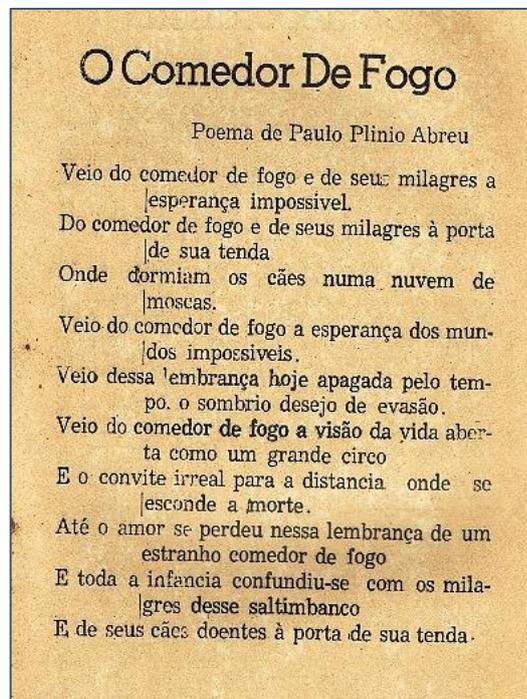
Imagem16 - Capa nº Único da revista *Encontro* Ano: 1948

Fonte: Acervo da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves – FCPTN

Paulo Plínio Abreu participou deste encontro com um poema, publicado logo na primeira página da revista, mostrando que o poeta adquirira este lugar de destaque pela qualidade atingida ao longo de quase uma década de manifestação poética na imprensa paraense. Experiência em que manteve a coerência e o compromisso com a universalidade, com a pesquisa em linguagem, e com a não identificação com temas e motivos marcadores de uma posição ufanista ou demasiada circunscrição identitária. O poeta comparece com o poema intitulado “O Comedor de fogo”, imagem 17. Novamente ele privilegia a figura ancestral do parlapatão na imagem de um saltimbanco para tratar de uma questão recorrente na sua singularização poética, que é a valorização de personagens grotescos, horripilantes, não exatamente pelo espectro horrendo, mas pela coragem de brincar com o fogo para a alegria do “respeitável público”. Como um bom artista de circo, põe a vida em risco para o divertimento da plateia, muitas vezes a sua maquiagem se faz do próprio sangue que se espalha pela boca, como no poema “Polichinelo”. Por serem nômades, tais parlapatões, não têm abrigo certo sob as estrelas, vivem na estrada em busca de aventuras que lhes façam rir da própria desgraça. A imagem pavorosa “Do comedor de fogo e de seus milagres à porta de sua tenda / Onde dormiam os cães numa nuvem de moscas” parece um pesadelo interminável, obsedante, em que “Até o amor se perdeu nessa lembrança de um estranho comedor de fogo.”, impressiona, pois é vista

pelo olhar infantil que parece se dissolver com a crueldade agonizante dos “cães doentes à porta da tenda”, diante da qual “Toda infância confundiu-se com os milagres desse saltimbanco”.

Imagem 17 - Página da revista *Novidade* em que consta o poema “O comedor de fogo”¹⁴



Fonte: Acervo da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves – FCPTN

2.1.5 Na revista *Norte*

No ano de 1951, encerram-se as atividades do SAL/FN e, no ano seguinte, emerge a revista *Norte*, imagens 18 e 19, como um novo, porém contínuo, instrumento de repercussão das atividades literárias e artísticas locais, na virada da metade do século XX em Belém do Pará. Teve três edições, nas quais o Grupo dos Novos resistiria ainda no seu propósito de confluência de ideias por meio de jornais e revista, tendo em vista também as atividades dos cineclubes e do teatro amador. Tomando a frente da redação, Benedito Nunes, Max Martins e Orlando Costa debatiam as pautas na sede, que se localizava na casa das tias de Benedito Nunes. Em suas páginas foi possível perceber a intensificação da pesquisa e curiosidade no contato com a língua e cultura estrangeira desde a capa, cuja identidade visual e vinheta (Rosa dos ventos, com uma flor-de-lis apontando para o Norte) foram desenhadas pelo antropólogo alemão Peter Paul

¹⁴ ABREU, P. Plínio. O Comedor de Fogo (Poema). In: Revista *Encontro*, número único, 1948, p. 05.

Hilbert, e, além deste, também abrigou os poemas e traduções do poeta norte-americano Robert Stock.

Imagem 18 - Capa da Revista *Norte* Ano 1952

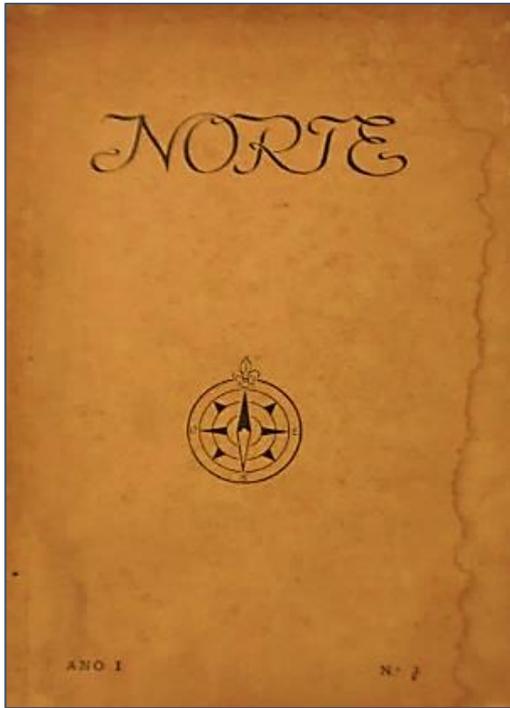
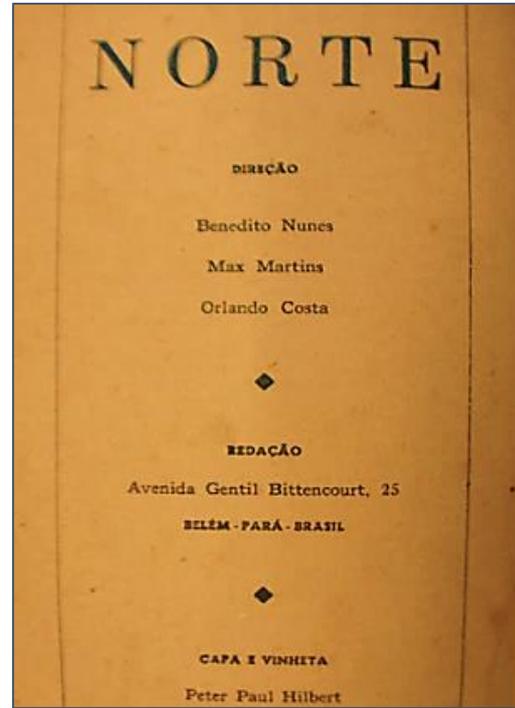
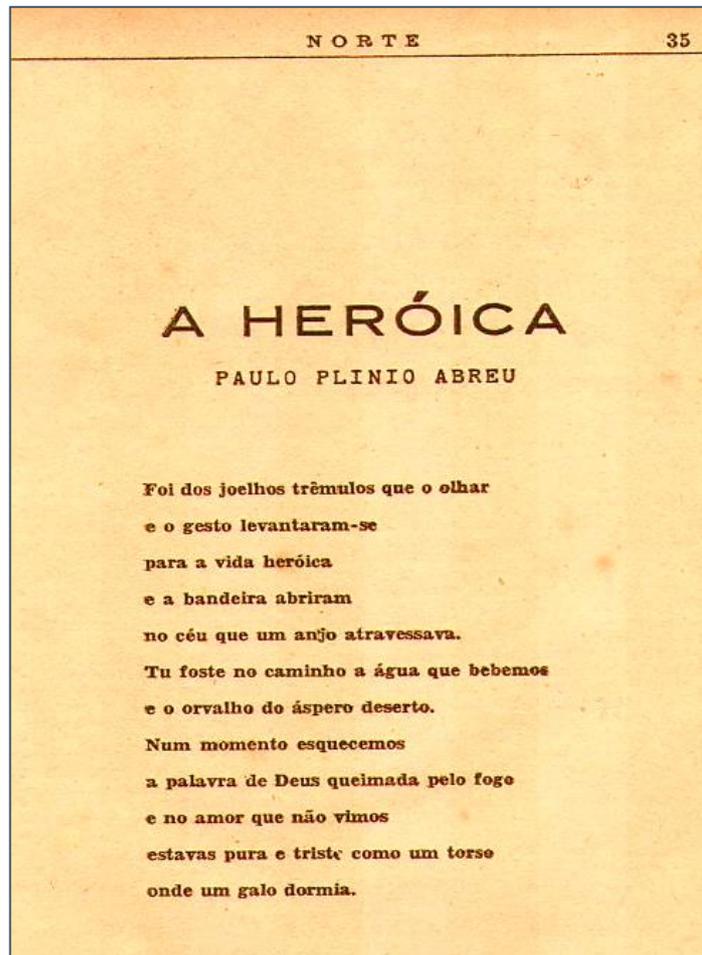


Imagem 19 - Contracapa da Revista *Norte*



Fonte: Acervo da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves – FCPTN

Sem editorial de lançamento, o magazine vislumbrava um maior fôlego ao ensaio e à crítica literária, teatral e cinematográfica. No entanto, as publicações de poemas, contos e traduções continuavam. Tanto que, no primeiro número da revista, o poeta Paulo Plínio Abreu publica uma tradução do poema “*Eyes that last I saw in Tears*” - Olhos que pela última vez eu vi em lágrimas – do poeta estadunidense T.S. Eliot. Na mesma edição há um poema autoral chamado “À Heróica”, que destacamos na imagem 20:

Imagem 20 – Poema “A heroica” na Revista *Norte* Ano 1952

Fonte: Acervo da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves - FCPTN¹⁵

Depreendemos, neste poema de versos livres, um jogo de palavras que busca antever imagens aparentemente desconexas. Elas guardam modulações propositais com pretensões de gerar algo atravessado no leitor. Em Paulo Plínio Abreu é usual a estratégia de construir sínteses imagéticas incompletas em que os elos frouxos não se comprometem em facilitar a vida do leitor que busque um sentido em esquemas tabelados. As antinomias encontradas nas palavras ligadas ao trabalho devocional mostram que o poeta utiliza o campo semântico da mística cristã para estabelecer um elo de interdependência entre duas ideias subjacentes: o pavor e o heroísmo. Assim, o sujeito poético é lançado a atravessar um deserto, vazio de qualquer sentido. Os versos vão formando associações fragmentárias como peças que não combinam, senão numa visão alegórica: “Foi dos joelhos trêmulos que o olhar/ e o gesto levantaram-se/ para a vida heroica/ e as bandeiras abriram no céu que o anjo atravessara.”, algo como uma leveza

¹⁵ ABREU, P. Plínio. A Heroica (Poema). In: Revista *Norte*, Edição nº 01 de 1952, p. 35.

submissa, que entra em delírio em função de intensa castidade. A próxima imagem sugerida é estampada na exaltação de uma providencial água no “áspero deserto” garantidora da vida. O jogo lexical entre as palavras antônimas (água/deserto, fogo/mar) que seguem sendo exploradas pelo poeta com aparente interdependência se apresenta finalmente com uma solução esdrúxula. A perspectiva central é direcionada pelo pronome pessoal “Tu” que provoca o apelo dialógico com um “Eu” sugestivo, para gerar um efeito lamentador diante da visão fugaz em constante apagamento: “Tu fostes no caminho a água que bebemos / e o orvalho do áspero deserto.”.

O poema em questão nos remete à heroica sobrevivência do mito na modernidade, na qual para o seu funcionamento a exigência de uma ligação essencial com um referente disposto à universalização do saber. Desse modo o mito na modernidade não precisa de uma territorialidade, nem de uma narrativa para funcionar. E o herói é, sobretudo, quem faz uso de mitologias para sobreviver ao caos proveniente das contingências aleatórias que o subjagam. Por isso o herói moderno cria e recria. Sua atitude é sempre poética nessa luta com o verbo.

Portanto, pelo que vimos na presença de Paulo Plínio Abreu nas publicações periodísticas belenenses das décadas de 1940 e 1950 é possível traçar um perfil da sua poesia. Verificamos que se trata de uma poesia que evolui ao longo desse período tanto no aspecto estilístico, quanto do temático. No primeiro momento, os poemas vistos nas revistas *Terra Imatura* e *Novidade* são poemas mais impressionistas que tematizam a dor e o sofrimento de um eu marcado pela paisagem bucólica da infância e a sua relação com a natureza, na qual o poeta exercita uma linguagem mística cuja a ansiedade por descrever as suas experiências interditas demonstram o início da luta do poeta com o verbo. A partir da experiência do poeta com o Suplemento Arte e Literatura do jornal *Folha do Norte* foi possível perceber uma mudança substancial nos seus poemas, que passaram a expressar também o interesse do poeta pela pesquisa por estilos e temas tradicionais como a elegia, a ode, o soneto. Percebemos a sua pesquisa, por exemplo, quando de sua iniciativa de traduzir alguns poemas de Rilke e Eliot. Essa fase marca a sua poesia pela absorção de alegorias universais, a exemplo de personagens como os do polichinelo e do espantalho que delineiam a sua visão peculiar de poesia, preocupada cada vez mais com a questão da artificialidade a que o poeta é submetido na modernidade. Nas revistas *Encontro* e *Norte* percebemos a continuidade do movimento iniciado no SAL/FN com traduções e poemas, condensando em suas composições todo repertório acumulado de temas envolvendo o mito, o anjo, o artista de circo, dentro de circuito que indica a sua maioridade como poeta.

3 A OBRA *POESIA* OU UM LIVRO PROPRIAMENTE DITO

3.1 Questões em torno da autoria e da obra literária

Encaminhamos aqui uma discussão que visa acentuar a importância da edição como um processo de leitura de uma obra tornada livro. Tal problemática é suscitada pela teoria do efeito estético de Wolfgang Iser (1996), que pensou o *Ato da leitura* como uma solução, ainda que provisória, de complemento de uma intencionalidade deixada pelo autor. Os construtos apriorísticos que, no horizonte de uma estética de recepção e da leitura, vislumbram a abertura da obra à atuação do leitor em geral, sublinham a existência de um “leitor ideal” ou, no dizer de Iser, do “leitor implícito” (*der implizite Leser*). A atuação desses agentes é o reconhecimento de que o sentido de uma obra não está dado, carecendo sempre de sua interpretação em qualquer tempo ou espaço e conferindo-lhe uma razão de inacabamento subjetivo. Não raro a força dessa leitura pode alterar não apenas o seu conteúdo, mas também a sua forma, atingindo a razão objetiva da obra. Podemos citar como exemplo a leitura via tradução, em que o tradutor altera a forma do original, conferindo outra forma à edição e ao idioma de chegada, impactando, desse modo, os sentidos que ela pode alcançar com novos campos de expansões ou de reduções. Outro exemplo é o caso das edições das obras, mesmo redutível à mesma língua, quando não passam pela vista do autor por razão de sua morte ou outras razões restritivas. Essa problemática é um ponto de partida que submeteremos ao escrutínio da presente discussão. Dito isto, gostaríamos de situar o problema, qual seja: ainda que os limites pragmáticos entre autor e editor estabeleçam fronteiras estanques entre ambos, a edição como um processo de leitura gera uma espécie de coautoria, sobretudo quando o autor de uma obra não a tenha publicado em vida na forma de livro.

Sempre quando falamos de limites em termo de preservação de alguma obra de arte, temos a tendência de antecipar uma questão ética na primazia das escolhas possíveis. Questões como respeito à integridade de um determinado “achado memorial”, na ocasião de sua descoberta parece ser condição *sine qua non* para o sucesso do exame acerca da integridade do material encontrado. Mexer o mínimo possível no material a ser examinado é uma tarefa bastante estimulada pelos arqueólogos, justamente porque a manipulação externa afeta e corrompe a cena e o material, conseqüentemente a leitura deste. Com um achado em obra de arte não é diferente, principalmente quando o autor já está morto na ocasião da descoberta, sem ter dado a última pincelada ou mesmo o seu ponto final. Vejam que não estou me referindo, necessariamente, à tese da *morte do autor* que Roland Barthes desenvolveu de modo perspicaz,

na cadência do estruturalismo, em que a promoção da escritura foi entendida como um mosaico de citações, tornando a figura do autor dissolvida nesse tecido textual. Nem também à leitura promovida por Umberto Eco (1991) em *A obra aberta* quando defende as multi, pluri e inter significações semióticas que a interpretação da obra pode alcançar, colocando o leitor no protagonismo quanto à produtividade da obra. Não obstante estas compreensões, refiro-me explicitamente à obra deixada *em aberto* pela contingência histórica que selou a sua sorte.

Neste momento recorremos a Michel Foucault (2001), para quem a figura autoral foi alvo da sua importante conferência em 1969 intitulada *O que é um autor?*. Ele responde essa pergunta pelo seu método arqueológico peculiar. Para o filósofo francês, é preciso entender que “essa noção de autor constitui o momento de individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia e das ciências” (2001, p. 267). Momento este que, para Roger Chartier (1999) em *A Ordem dos Livros*, significou um controle sobre a mentalidade iniciado desde a Idade Média, em que as ideias eram ostensivamente patrulhadas; cabendo à figura do autor a responsabilização pela circulação de tais ideias que eventualmente representassem perigo à ordem estabelecida. Essa diferenciação é importante, pois o filósofo afirma que na medida em que a figura autoral chegava ao auge com a modernidade, a sua identificação (naquele contexto da virada da década de 1960 para 1970 do século XX) é tornada indiferente, a exemplo da tese da morte do autor. Foucault tomaria de empréstimo a frase de Samuel Beckett, segundo a qual: *que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala*, para inaugurar uma discussão ética nessa flagrante indiferença à figura autoral. O filósofo reconhece que esse constante distanciamento entre a obra e o autor é tema relevante, principalmente quando da emancipação da linguagem escrita no que é denominado obra. E ainda, que o funcionamento da escrita estabelece íntima relação a experiência de vida do próprio autor. Assim, ocorre o que para Michel Foucault seria o: “apagamento voluntário que não é para ser representado nos livros, pois ele é consumado na própria existência do escritor. A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor”. (FOUCAULT, 2001, p. 268-269). No entanto, caberia ainda avançar para a identificação satisfatória do que seria a obra. Nesse sentido a reflexão feita pelo filósofo francês, que muito interessa a nossa discussão, cumpre essa identificação, qual seja:

Quando se pretende publicar, por exemplo, as obras de Nietzsche, onde é preciso parar? É preciso publicar tudo, certamente, mas o que quer dizer esse “tudo”? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, certamente. Os rascunhos de suas obras? Evidentemente. Os projetos dos aforismos? Sim. Mas quando, no interior de uma caderneta repleta de aforismos, encontra-se uma referência, uma indicação de um encontro ou de um endereço, uma nota de lavanderia: obra, ou não? Mas, por que não? E isso infinitamente. Dentre os milhões de traços deixados por alguém após sua morte,

como se pode definir uma obra? A teoria da obra não existe, e àqueles que, ingenuamente, tentam editar obras falta uma tal teoria e seu trabalho empírico se vê muito rapidamente paralisado. [...] percebe-se que a abundância de questões se coloca a propósito dessa noção de obra. De tal maneira que é insuficiente afirmar: deixemos o escritor, deixemos o autor e vamos estudar, em si mesma, a obra. A palavra “obra” e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto a individualidade do autor. (FOUCAULT, 2001, p. 270)

Estas questões levantadas incidem precisamente sobre a fundação de três elementos inequívocos ao estabelecimento da teoria literária: o autor, a obra e o leitor. Ora, o autor me parece depender da figura do editor (seu primeiro leitor) para a elaboração do objeto fundacional chamado obra, que emergirá dessa relação estreita, mas que uma vez publicada tomará vida própria, que os novos leitores guardarão para si e garantirão a sua vitalidade ou mortalidade. Nesse diapasão, alguns casos se tornam modelos exemplares. Refiro-me às obras póstumas de Franz Kafka (1883-1924), que estando próximo da morte e vitimado pela força de suas hesitações, destruiu parte de sua produção literária e incumbiu o seu melhor amigo, o notável escritor Max Brod, (1884-1968) à incineração do que restou. “Desobedecendo” o desejo do amigo, Brod aposta na publicação póstuma de “O Processo” (*Der Prozess*) de 1925, seguido de “O Castelo” (*Das Schloss*) de 1926 e de “O desaparecido” (*Amerika*) de 1927, dentre outras publicações que já deveriam ter sido destruídas voluntariamente, obras que, aliás, até hoje geram polêmicas entre os especialistas, ora por excessos, ora por omissões de informações contidas nas edições publicadas. Max Brod sempre esteve muito perto de Kafka, seja pelo compartilhamento de questões sionistas na mesma comunidade judaica de Praga, seja ligado pelo gosto à literatura, que Brod já cultivava de modo profissional. Essa intimidade o fez biógrafo e testamentário do autor de *Um Artista da Fome*. Tal como este, muitos outros casos avolumam a problemática em torno das edições póstumas e o dilema dos editores por ocasião das suas escolhas editoriais, que lhes fazem de certo modo dividir a autoria da obra quando esta se torna uma edição.

No momento, cabe-nos a reflexão de que a complexidade da questão autoral é de fato muito desafiadora, para a qual as respostas variam, menos pelo fato de o leitor adquirir papel central no destino e na recepção desta função autoral em uma sociedade. Essa foi a virada de Michel Foucault, que entendeu a natureza da dissolução da figura do autor na escrita insujeitável. No entanto, o espaço vago deixado pelo autor por ocasião da sua dissolução, geraria um problema ainda maior, pois o poder não permite essa vacância. Entendemos que a solução teórica de Foucault, portanto, vai em direção ao estabelecimento deste espaço como um lugar de liminaridade, ou seja, sem um ator fixo ocupando o papel dessa função autoral, afastando o risco de esse ator se cristalizar nesse papel detendo para si um discurso unívoco

sobre a obra. Nesse caso deveremos supor, por conseguinte, que essa função autoral é ocupada em condição liminar para favorecer o que a obra de arte tem de mais potente: seu poder de transformação e agregação de novas formas de sensibilidade.

É precisamente nesse enquadramento que enxergamos a atuação de Francisco Paulo Mendes, instado como editor da referida obra, publicada pela primeira vez em 1978 e a segunda em 2008. Assim, a nossa atenção se volta para o que Reinaldo Marques (2015) alerta em seu *Arquivos literários: teorias, histórias e desafios* quanto ao fato de que o trato com os arquivos literários deve potencializar a sua natureza de limiar entre o público e o privado. Ele está se referindo a uma zona cinzenta entre instâncias epistemológicas que agenciam o direito, a história, a teoria literária, a literatura comparada e outros modos de pensar. Nas palavras do pesquisador:

Arrefecidos hoje aqueles princípios e métodos por uma tradição crítica de cunho tanto pós-estruturalista quanto da perspectiva dos estudos culturais, o pesquisador da literatura viu-se desinstalado do aconchego do escritório ou da biblioteca e projetado para as margens da obra literária, território ambivalente em que a obra se desobra e o texto se mescla com outras linguagens, abrindo-se ao rumor da cultura, da história. Em suas operações de decodificação, importa agora um olhar teórico-crítico móvel, capaz de desarmar certas dicotomias da abordagem textual – dentro / fora, imanente / transcendente, sintagmática / paradigmática, objetivo / subjetivo. Aos dados disponibilizados pela desmontagem e análise do texto, cabe agregar, em sua remontagem e interpretação, elementos situados numa rede textual mais ampla, não só a dos paratextos, intertextos e meta-textos, mas também a dos contextos discursivos da produção e recepção. De sorte que já não basta um exame restrito às engrenagens textuais, aos procedimentos de linguagem, cabendo ampliá-lo até as dimensões pragmáticas e históricas da produção textual literária e cultural, estendê-lo aos inumeráveis começos da literatura, com o leitor abrindo o livro, com a cena inaugural da escritura rastreada em seus pré-textos, prototextos, paratextos, ou ancorada num sociotexto. (MARQUES, 2015, p. 30)

Não nos custa dizer que concordamos com tal pronunciamento, tendo em vista que a nossa abordagem visa a apreciação dos componentes contextuais, intertextuais e paratextuais, a fim de rastrear esses novos começos da obra *Poesia*. No âmbito da paratextualidade, exploramos o máximo possível de informações adjuvantes em torno da obra, desde os pré-textos até os seus pós-textos, evidenciando a precariedade que emerge da sua natureza de ser póstuma, por seus elementos mais significativos que são o caráter fragmentário e o seu inacabamento. No âmbito da intertextualidade, privilegiamos os diversos modos de apropriação da poética da modernidade que atravessa esta *Poesia*, sendo estilística ou tematicamente os motivos cultivados por sua escritura. Já a contextualidade é expressa por meio da avaliação do contexto de produção estética, visto principalmente no âmbito da divulgação da poesia de Paulo Plínio Abreu nos meios de comunicação impressos, como já vimos no primeiro capítulo desta tese. Nessa complexidade, interessa-nos cotejar a produção poética e tradutória impressas nos jornais

e revistas citados, com o que foi publicado no livro *Poesia*, para, assim, atualizar e potencializar o acervo já existente, munindo os futuros pesquisadores de informações relevantes para o entendimento cada vez mais ampliado de sua produção literária.

Atenta a essas vicissitudes a pesquisadora Márcia Abreu (2006) em seu *Cultura Letrada: Literatura e Leitura* mostra que o impulso dado pela globalização no século XX e início do XXI, por meio de novos conceitos, como multiculturalismo e pós-modernidade, estremeceram as noções de texto, autoria, suporte textual e assemelhados, que perfazem o universo da literatura. Desse modo, o chamado “gosto literário” torna-se ainda mais problemático, e deve mesmo ser, já que o “caráter artístico” de uma obra é cada vez mais dependentes de fatores alheios a ela. Para a autora:

[...] estamos tão habituados na literariedade intrínseca de um texto que temos dificuldade em aceitar a ideia de que não é o valor interno à obra que o consagra. O modo de organizar o texto, o emprego de certa linguagem, a adesão a uma convenção, contribuem para que algo seja considerado literário. Mas esses elementos não bastam. A literariedade vem também de elementos externos ao texto, com o nome do autor, mercado editorial, grupo cultural, critérios críticos em vigor (ABREU, 2006, p. 41).

Marcia Abreu chama atenção para a relação conflituosa entre as novas formas de conceber a escrita literária com antigos modos de compreensão da produção artística. Para ela “[...] a imagem que se tem do lugar do autor do texto na cultura é um dos elementos que afetam fortemente a maneira pela qual se leem seus textos e se avaliam suas obras” (p. 50). Abreu advoga, portanto, que é imprescindível considerar que a noção de gosto que é inerente à obra literária é variável e que devemos estar atentos aos movimentos que envolvem toda a cadeia relacional da literatura, como o ambiente de produção, o mercado editorial, as novas tecnologias - todos eles alteram o valor e o modo de apreensão da literatura.

3.2 O Livro *Poesia*

O livro nomeado como *Poesia*, imagens 21 e 22, chegou até nós através da força de seu curador, o editor Francisco Paulo Mendes, o qual atribuiu a autoria do volume ao poeta Paulo Plínio Abreu. Uso o termo “curador”, a princípio, para explorar a multiplicidade semântica que esse termo evoca. Sua importância é verificada, desde o cuidado com a coleção e montagem de acervos, passando pela organização e o direcionamento de uma determinada visão de conjunto artístico, afim de estabelecer o que convencionalmente chamamos de “exposição” aos cuidados

do que vem a ser a sua característica dominante como “conservador de arte”. Percebe-se também que o agente desta tarefa exerce o poder de mobilização social para dar visibilidade à obra e, assim, manter a sua memória viva. Tal poder sobre o destino da obra pode ser confundido com o próprio processo de emergência da função editorial na ocasião do advento do objeto livro. Nestes termos o editor absorve também a função de curador.

Imagem 21 - Capa da 1ª edição, 1978

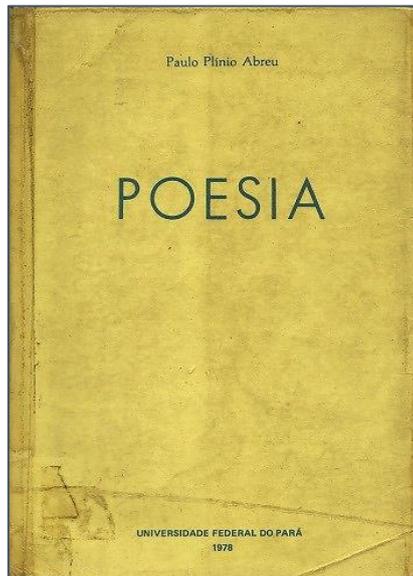
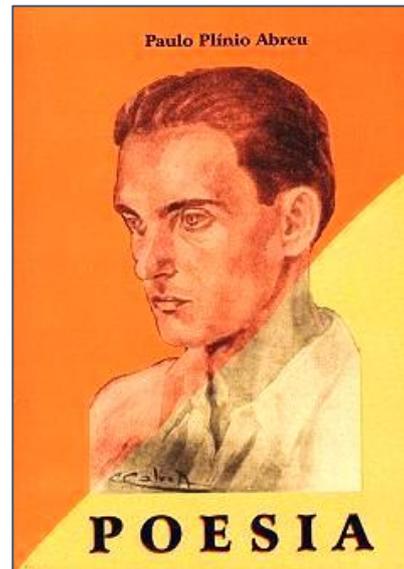


Imagem 22 - Capa da 2ª edição, 2008



Fonte: Acervo do autor desta tese

É importante destacar a mudança na identidade visual do livro que, na primeira edição, contou com uma coloração da capa em tom pastel e fonte discreta com o título centralizado no horizonte superior. Já a capa da segunda edição vem num misto de alaranjado com verde, centralizando um retrato de Paulo Plínio Abreu feito pelo pintor peruano Cezar Calvo, sendo o título da obra posto no horizonte inferior. Esta pintura estava discretamente alocada em preto e branco na página posterior à capa da primeira edição; estratégia visual removida da segunda edição. Tecnicamente, consideramos essas atividades gráficas também como um modo de leitura, que teve início com a abertura do espólio poético de Paulo Plínio Abreu após a sua morte em 1959 e segue até hoje. Ali começaria o trabalho de escavação arqueológica, empreendido por Mendes, a fim de encontrar achados que pudessem “descobrir” a obra e compor um livro e sua posterior publicação.

Além do escritório na casa do poeta, foi necessário examinar os arquivos da biblioteca do IAN, bem como os repositórios das revistas e jornais por onde o rastro do poeta ainda era visível. Tudo isso em um momento em que a sistematização dos arquivos públicos ainda dava

os primeiros passos. Em seguida vem a interpretação do material, as correções das inconsistências cronológicas e lexicais, de modo a apresentar uma concisão do que seria para ele a “visão de conjunto” da poética de Paulo Plínio, extraída de seus poemas e de suas traduções, publicados ou inéditos. Esse conjunto representou a leitura do editor perante a obra: a realização de um desejo do leitor materializada.

A primeira edição de 1978 de *Poesia* ocorreu em razão de uma confluência de intenções de agentes públicos da Universidade Federal do Pará, por meio da sua gráfica e editora. Com a segunda edição não foi diferente, contando com o patrocínio institucional da Editora da Universidade Federal do Pará - EDUFPA, que a republicou em 2008, adicionando-lhe um ensaio intitulado “Paulo Plínio: exercício de compreensão” da professora Amarílis Tupiassú, que recuperara um artigo “Sobre a poética de Paulo Plínio” publicado no jornal *O liberal* em 1998. Ambas as edições preservam a organização de Francisco Paulo Mendes, com seu prefácio, notícias e notas, além dos comentários dos escritores contemporâneos do poeta, na orelha esquerda, do jornalista e escritor Machado Coelho e, na direita, do padre e poeta Ápio Campos.

É oportuno destacar que a identidade visual de um livro tem suma importância no sentido de chamar atenção de um número maior de leitores e, dessa forma, contribuir para uma melhor proteção e valorização da obra e de seu autor. Exemplo salutar nesse sentido, ocorrido nas próprias dependências da Editora da UFPA, foi a recente revitalização das edições da obra do poeta Max Martins (1926-2009), que desde 2015 vem passando por um apurado trabalho gráfico coordenado pelo designer gráfico e poeta Age de Carvalho. Desse modo, a promoção das reedições das obras do poeta ganha status de coleção e assim de obra completa, com o planejamento de onze volumes. Do mesmo modo, uma reedição com semelhante esmero, a obra de Paulo Plínio Abreu mereceria atenção, para de igual maneira seguir a política institucional da editora, que é a de proteção do patrimônio intelectual sob o domínio da UFPA.

Voltando ao livro *Poesia*, além do prefácio e de uma sumária cronologia dos fatos mais representativos do poeta, Mendes conserva uma coletânea intitulada “Poemas” que teria sido organizada pelo próprio poeta e, em seguida, edita o restante do material. As condições em que os encontrou e como foram tratados, ele descreveu numa espécie de apêndice intitulado “Notícias, Notas e Variantes” no final do livro. Nele o editor informa o panorama geral do material encontrado inicialmente, vejamos:

Paulo Plínio Abreu deixou organizado um livro de poesias a que deu simplesmente o título de *Poemas*. Além desse livro e poemas publicados em revistas e jornais, encontramos no espólio literário do poeta dois cadernos de poesia – os quais

designaremos como Caderno nº 1 e caderno nº 2 -, e, em folhas soltas, muitas composições poéticas, umas inteiramente realizadas e outras ainda inacabadas, como também esboços e fragmentos, vindo tudo isso a constituir, na presente edição, os Poemas Esparsos, os Poemas Inacabados e os Fragmentos. (MENDES, 2008, p. 213)

Posto que o editor descreve o material encontrado como “organizado” em dois cadernos e o restante como esparsos, inacabados e fragmentos, entendemos que essa foi a ordem seguida por Mendes, quando de sua estratégia de edição, ou seja, partir do mais organizado para o menos. Assim, o editor desenvolve uma pesquisa de checagem dos poemas encontrados no espólio pessoal do poeta com os publicados nos jornais e revistas das décadas de 40 e 50. Esse cotejo resultaria na necessidade do editor em apontar nessas “Notícias, Notas e variantes” algumas de suas soluções editoriais para alguns problemas técnicos encontrados, ora por erro de tipografia por ocasião da impressão nos jornais e revistas, ora por mudança deliberada do autor no processo de composição ao longo das publicações e republicações nos veículos já citados.

Assim, o livro *Poesia* de autoria de Paulo Plínio Abreu com edição, prefácio e notas de Francisco Paulo Mendes, contém sete seções: 1) Prefácio do editor, seguido de uma cronologia memorial do poeta em uma página; 2) “Poemas” (coletânea editada pelo poeta em vida); 3) “Poemas Esparsos” (composições em folhas soltas); “Traduções” (versões em língua portuguesa de um poema de Eliot e três de Rilke); 4) “As Elegias de Duino” (tradução da famosa obra de Rilke com prefácio de Paulo Plínio Abreu); 5) “Poemas inacabados” (sugestível nome para os poemas encontrados não finalizados); 6) “Fragmentos” (partes de poemas encontrados aleatoriamente entre os pertences do poeta); e 7) “Notícias Notas e Variantes” (notas do editor dando conta da localização de alguns poemas e notícias sobre o contexto de publicação).

A seguir, faremos uma leitura sumária destes componentes do livro, evidenciando o que entendemos ser uma contribuição à obra do poeta, tomando como base as seções “um” e “sete” por serem os *paratextos*, no dizer de Gérard Genette em *Paratextos Editoriais* (2009), “aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público” (p. 9). Esse conceito é fundamental como elo estrutural que forma os diversos matizes textuais que atravessam a obra. Desse modo o crítico francês articula o que ele define como “relações transtextuais”, ou seja, lugar de zona fronteira privilegiada de interação para os que recebem a obra na forma de livro, e por isso, tem uma intensa força discursiva. Os elementos constituintes, para o teórico, são: “Título, subtítulos, intertítulos; prefácios, preâmbulos, apresentação etc.; notas marginais, de rodapé, de fim; epígrafes; ilustrações; e dedicatórias” (p. 10), os elementos que interagem com o leitor a cada nova edição. O teórico francês afirma que “se o texto propriamente dito é da responsabilidade exclusiva do seu autor,

o mesmo não se passa com o paratexto que depende, também, em alguns casos, unicamente do editor” (p. 8). Nesse enquadramento vemos essas duas noções fundamentais mobilizarem o objeto livro – o texto e o paratexto – para o sentido que a obra irá adquirir ao longo dos anos de leituras em novos contextos. Assim, na medida em que novas edições irão surgindo e com elas novos paratextos, que se presentificam também fora do livro, por exemplo, nos comentários de jornais e sites, artigos científicos, teses e dissertações acadêmicas e, até mesmo colóquios e dossiês sobre o autor, a obra vai sofrendo “traduções”, ganhando, portanto, vitalidade.

Adicionaremos mais esse pressuposto teórico à nossa observação quanto aos fenômenos que indicam a problemática em torno dos limites da autoria, considerando a precariedade dos componentes envolvidos no livro *Poesia*. A nossa compreensão é que o livro sintetiza a obra poética e tradutória de Paulo Plínio Abreu, muito pelo que ela tem de inacabamento, gerando no editor a necessidade maior de um suplemento paratextual.

Jaques Derrida (2017), em *Gramatologia*, examina o fundamento da escritura à luz da sua ideia de “suplemento”. Para o pensador francês o *traço* é um significante que denota a inexistência de um estado original *per se*, de modo que evoca uma estrutura aberta sempre pronta a suprir a falta em um determinado enunciado que se enxerga pretensamente originário, mas deficitário. O caráter suplementar toma o lugar da pretensão de naturalidade do enunciado referente, para em seguida promover uma modificação, um acréscimo de potência no que finalmente se reconheceu carente e incompleto. A lógica da suplementariedade, portanto, é sustentada pela carência aliada ao oportunismo que ocasiona a mudança. Trata-se da passagem do mundo natural ao artificial; da imitação para a representação. Ainda que em posição suplente, diz Derrida:

Mas o suplemento supre. Ele não acrescenta senão para substituir. Intervém ou se insinua *em-lugar-de*, se ele colma, é como se cumula um vazio. Se ele representa e faz imagem, é pela falta anterior de uma presença. Suplente e vicário, o suplemento é um adjunto, uma instância subalterna que substitui. Enquanto substituto, não se acrescenta simplesmente à positividade de uma presença, não produz nenhum relevo, seu lugar é assinalado na estrutura pela marca de um vazio. Em alguma parte, alguma coisa não se pode reencher-se de si mesma, não pode efetivar-se a não ser deixando-se colmar por signo e procuração. O signo é sempre suplemento da própria coisa. (DERRIDA, 2017, p. 178)

Posto que o suplemento preenche a carência da própria coisa, sendo um signo dessa falta, é honesto deduzir que quase nunca vemos as coisas, senão pelo rastro de sua presença verificável no suplemento. Isto gera uma riqueza maior de problemas interessantes que dialogam diretamente com os componentes descritos por Gérard Genette, mas que também extrapolam os *lugares comuns*, como: autor/leitor, texto/paratexto, original/tradução, etc. Nesse

sentido, a obra transborda oportunidades de acesso a entradas e a pontos de fuga e, por isso, privilegia a leitura.

3.2.1 Poemas

Em “Notícias Notas e Variantes” o editor noticia a existência de um agrupamento de vinte e uma composições que o poeta organizou, ordenou e nomeou de “Poemas” às vésperas da sua morte que ocorreria no ano seguinte. Assim, ele descreve da seguinte maneira este componente importante do livro, que manteve a integridade original:

Contém a coletânea Poemas, datada do ano de 1958, vinte composições, e, ao que tudo nos leva a crer, foi ela preparada para uma possível publicação. Havia, sem dúvida, a intenção de editá-las, mas, alcançado tão cedo pela morte, o poeta não chegou a consumir o que projetara. (MENDES, 2008, p. 213).

Ao verificar a peça, encontramos vinte e um poemas, um a mais do que havia no *convolute* original. Mendes esclarece que “do índice consta um poema denominado ‘Fragmento’ que não faz parte dos originais. Encontra-se, no entanto, na coletânea outro poema, intitulado “Canção azul”, que não está, por sua vez, referido no índice.” (p. 213). Por alguma razão desconhecida o poeta fez a opção pela substituição. Opção ignorada pelo editor, ao entender que “Como existe o poema ‘Fragmento’, datilografado em folha solta igual às do livro, incluímo-lo na presente publicação. Assim é que *Poemas*, que deveria constituir-se apenas de vinte, passa a ter vinte e uma composições” (idem, p. 213). Esse fato poderia ser tratado como trivial se não fosse a força expressiva que essa interferência de “inclusão” mobiliza no horizonte dessa tese, porque esses detalhes, quando se somam, avolumam os motivos que nos fazem desconfiar da estabilidade da figura autoral dentro da obra, justamente pelo excesso de intervenções do editor. Esse tipo de paradoxo é a marca da presença de um elemento assimétrico que não se ajusta em nenhum pressuposto, por isso é poesia: “o desejo que cresce mudo sem palavras” (ABREU, 2008 p. 49)

Vejamos o caleidoscópio paratextual se formando quando o editor nos informa o seguinte, acerca da coletânea: “Datilografada em folhas de papel azulado, a coleção traz uma página de rosto acompanhada de uma outra em que se inscreve, epigrafando o livro, uma citação de Rainer Maria Rilke no original alemão, seguindo-se o texto e o índice.” (MENDES, 2008, p. 213). A epígrafe, informada e inscrita na seleta “Poemas”, imagens 23 e 24, são dois versos

de um poema muito significativo para a leitura da obra, sugerida por Paulo Plínio Abreu que a utiliza como argumento indicial, com forte poder de impacto, pois aclama as duas figuras centrais da sua poética: Baudelaire e Rilke. A epígrafe em questão é o dístico de *Baudelaire*, de Rainer Maria Rilke:

Imagem 23 - fragmento da página 03 em que consta a epígrafe da coletânea “Poemas”, em *Poesia* na 1ª edição de 1978

Der Dichter einzig hat die Welt geeinigt
die weit in jedem auseinderfällt.
R. M. Rilke

Imagem 24 - fragmento da página 35 em que consta a Epígrafe da coletânea “Poemas”, em *Poesia* na 2ª edição de 2008

Der Dichter einzig hat die Welt
geeinigt
die weit in jedem auseinanderfällt.
R. M. Rilke

Fonte: Acervo do autor desta Tese.

Provavelmente o editor desconhecia que o poema se tratava de *Baudelaire*, espécie de homenagem à memória do poeta francês feito pelo poeta alemão. Dizemos isso porque o editor não faz qualquer outra menção a esse poema em seus demais comentários na seção final do livro intitulada “Notícias, Notas e Varieantes” em que o editor se ocupa de informar os leitores dos enclaves envolvendo o seu trabalho editorial. Da forma como estão dispostos, antevemos apenas os dois primeiros versos em língua alemã em detrimento de sua versão na íntegra, que disponibilizamos da *Gesammelte Werk* editada por Ina Friedrich em 1998:

Baudelaire

Para Anita Forrer/zum 14. April 1921.

*Der Dichter einzig hat die Welt geeinigt,
die weit in jedem auseinanderfällt.
Das Schöne hat er unerhört bescheinigt,
Doch da er selbst noch feiert, was ihn peinigt,
Hat er unendlich den Ruin gereinigt:*

und auch noch das Vernichtende wird Welt.

De início, é preciso corrigir a palavra em alemão **auseinanderfällt** que finaliza o segundo verso nas duas edições. Aliás, esse problema de imprecisão lexical do idioma alemão é uma questão a ser enfrentada no livro, como veremos na seção referente a esta especificidade. Na primeira edição a palavra aparece como *auseinderfällt* e na segunda *auseinanderfällt*. As gralhas ocorreram na partícula ***auseinander*** que quando junto à ***fallen*** compõe com uma forma verbal no infinitivo ***auseinanderfallen*** (que no poema adquire a força semântica de

“desfazer/dissolver”), a exemplo de: *Ich falle unter meinem Volk auseinander* (Eu me desfaço entre o meu povo), em que a partícula separável é mobilizada para o final da frase. Na gramática alemã essa peculiaridade é própria dos *trennbare Verben* (verbos separáveis), assim, *auseinander* se torna a partícula separável da composição. Tomo esse exemplo para ilustrar, e antecipar, a discussão acerca da poética de Rilke que virá em seguida, que é a chamada *Dinggedicht* (poesia coisa), pois no caso do poema em questão temos uma prova disso. O poeta, ao fazer uso da sintaxe alemã, que numa situação textual mais pragmática forçaria o verbo a ser dividido, usa a língua de forma escultural para manter a melodia e a imagem em um mesmo plano sonoro-verbo-visual, ao afirmar o paradoxo sintático-semântico articulando o advérbio *auseinander* (que quer dizer “separado” literalmente) para se referir ao mundo (*Welt*) num ideal de unificação (*geeinigt*) imagético. Tomamos a liberdade de traduzir o poema:

Baudelaire

Para Anitta Forrer/em abril de 1921

Apenas o poeta mantém o mundo unificado,
sabendo que em cada uno ele se dissolve.
A beleza ele tem penosamente afirmado,
Ao reverso do que lhe atormenta e celebre,
depurando a tenaz ruína amargurado:

E então, o aniquilado torna-se mundo.¹⁶

Não será aqui o caso de discutir a tradução, senão apenas para sublinhar ainda mais a importância da correção dessa chave, como um fragmento a ser lembrado como pedra-angular no entendimento da obra do poeta paraense. É importante notar a força aglutinadora dessas partículas lexicais que o poeta forma, deforma e reforma, unificando o poema e, portanto, a ruína. Ao fazer esse movimento, Paulo Plínio Abreu solidariza-se com Rilke na aclamação do poeta como aquele que reúne as ruínas do mundo, mas também se distancia dele. Um dado curioso é o fato de esse poema de Rilke ser póstumo. Faz parte de um conjunto de correspondências que tinha como destinatária a nobre Anitta Forrer – a jovem poeta manteve em segredo as missivas até a morte de Rilke. Ela era de uma família aristocrática na cidade suíço-germânica de Saint-Grall, quando, durante uma leitura de poemas em 1919, surpreende o poeta com um fecundo interesse. Rilke já estava exausto da Guerra, vivendo de favores na Suíça, e começava a sofrer de leucemia, tentando terminar a sua *Magnum Opus* “Elegias de Duino”. Ainda assim, o velho Rilke reaquece o coração e mantém regulares correspondências com Anitta Forrer, tal qual havia trocado quando de sua eufórica juventude com o jovem

¹⁶ Tradução do autor desta Tese.

aspirante a poeta Franz Xaver Kappus, em 1903. Rilke se comunica com Forrer assiduamente entre 1920 e 1923, até o arrefecimento silencioso das cartas com o ponto final imposto por sua morte em 1926, no sanatório de Valmont na Suíça. Ele tratava da morte eminente e ela, da ânsia por viver em meio à rigidez do ambiente conservador da sua cidade, tendo em vista a sua atração sexual por mulheres. Rilke estimulava não apenas a atitude homoafetiva da moça, mas também a sua busca por uma vida criativa, que se traduziria na poesia elaborada por Anitta Forrer. O poeta presenteia a moça com um exemplar de *As Flores do Mal* de Baudelaire em comemoração dos seus vinte anos, acompanhado do poema acima. A sua aposta na renovação radical estava explicitada na modernidade de Baudelaire, como o poeta do arruinamento e dissolução dos monumentos rígidos que restavam na velha Europa mesmo depois da Primeira Guerra.

Em todos os casos o poema “Baudelaire” é visto como um ponto de partida e de chegada. A figura metonímica do poeta é a afinidade que atravessa a linguagem poética de “Poemas” em Paulo Plínio Abreu. Essa travessia é feita com muitas vozes monumentais que passam a impressão de perigo à vista com tanto peso que carrega. Vê-se que os poemas selecionados pelo poeta guardam a admiração pelas grandes referências clássicas da poesia greco-latina como a ode, a elegia, o soneto, a canção, a balada, reafirmando a sua escolha classicizante para esse projeto autoral. A exemplo dos poemas: “Ode na praia do Leme” (p. 38), “Elegia” (p. 41), “Soneto” (p. 45), “Ode a minha alegria” (p. 48), “Envoi” (p. 54) e “Canção azul” (p. 57). No entanto, essa inclinação antiquária é acompanhada pela crítica ao ornamento, algo irônica, que visa problematizar o retorno do poema a um tempo em que ele era apenas monumento, por isso o poeta profana tais formas com descompromisso com a rima, com o equilíbrio e com o louvor da figura heroica centralizada nas personagens apoteóticas contumazes à clássica greco-romana. Ainda que se preserve o nome, o poeta despersonaliza criticamente a forma classicizante como monumento. Vejamos o poema “Soneto”:

Antes que pudesse o Aquário refletir-se
nas águas do teu pranto, e o teu olhar semita
conduzir-me como nos céus o vento
arrebata uma estrela e anuncia
morte, desolação, naufrágio, amor.
Mas preso no sargaço escuro
de um póstumo canto, ajunto fragmentos
de mim, de minha infância, e o gosto
de tua majestosa e angélica beleza.
A salvação não quero, antes perder-me
e achar-me como hoje repartido
em fragmentos de amor na púrpura da tarde,
reconhecido em múltiplos cantares,

ou nas ardências de um postremo dia. (ABREU, 2008, p. 45)

Vemos que o poeta mantém os quatorze versos exigentes à forma do soneto clássico. No entanto, a fixidez do som tão esperada no *sonetto* latino (pequeno som), com as rimas finais intercaladas com versos decassílabos é frustrada, como visivelmente se observa na organização aglutinada em uma só estrofe de quatorze versos. Nada de dois quartetos e dois tercetos. A ausência de rimas finais, ainda que se mantenha o padrão rítmico decassilábico, tributário à tradição romântica dos *Blankverse* (versos brancos), dão lugar a um modo de apresentação prosaico, no qual se percebem três períodos sintáticos, marcados como a regra de iniciar com letra maiúscula (versos um, seis e dez). O motivo do poema prevê “Antes que pudesse o Aquário refletir-se / nas águas do teu pranto”, o tom melancólico como uma melodia de imagens alegóricas pondo em relevo o grande tema da lamentação. O “póstumo canto” genuinamente atravessa as vértebras poéticas de Paulo Plínio Abreu como um sopro que “anuncia / morte, desolação, naufrágio, amor.”. Esse é o alerta do poeta aos que confessando, como ele, a coragem de dizer: “ajunto fragmentos / de mim, de minha infância, e o gosto / de tua majestosa e angélica beleza.”. Para em seguida renunciar, dizendo: “A salvação não quero, antes perder-me / e achar-me como hoje repartido / reconhecido em múltiplos cantares.”. Priorizando o encadeamento sintático de quem disserta acerca da vida e da morte, Paulo Plínio Abreu, sem explicitar os pronomes “eu” e “tu”, cria um diálogo sem sujeitos, fazendo as imagens sucessivas como personagens centrais. Outro exemplo da antiquária modernidade de Paulo Plínio Abreu é o uso da elegia como forma discursiva, que sempre foi, desde a antiguidade clássica grega, o meio pelo qual a lamentação se expressou. Vejamos na imagem 25:

Imagem 25 - fragmento de página em que consta o poema “Canção Noturna” no SAL/FN



Fonte: Acervo da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves – FCPTN¹⁷

¹⁷ ABREU, P. P. Canção noturna (Poema). In: Suplemento Arte-Literatura do jornal Folha do Norte, edição nº 04, em 1946, p. 02.

Em seguida o mesmo poema apresentado no livro *Poesia*, de modo a estabelecermos, de início, a diferença entre ambos, “Canção Noturna” e “Elegia” com importantes modificações, começando pelo título:

Elegia

Por que de estranhas terras eu te acompanho lua solitária
 E durmo ouvindo os teus passos de anjo pela noite
 Quando os velhos desejos desaparecidos voltam à flor das ondas
 E a noite do exílio levanta as suas árvores de sonho,
 De um tempo imemorial eu acompanho as tuas viagens,
 Tu que vestes os mortos com o que cai do coração dos vivos
 Eu te acompanho pelo céu escuro
 Sentindo como tua a vertigem da morte que anuncias.
 Tu que de um tempo longo ergues teus olhos sobre o tempo
 E apenas naufragos aportam a esse país estranho em que vives.
 Ouço tua voz cair no mar da madrugada
 Para que o céu se deite sobre ti como um sepulcro
 E as estrelas brilhem nesta noite escura como incêndios.
 (ABREU, 2008, p. 41)

O primeiro é um poema “Canção Noturna” de quinze versos, enquanto que “Elegia” é de treze. A diferença de dois versos é importante. As alterações ocorridas não estão só no título, encontram-se também na supressão de dois interessantes versos, cuja supressão o editor atribui ao poeta. Os versos suprimidos na segunda versão são os que estão entre colchetes): “Eu te acompanho pelo céu escuro [*e ouço tombarem as nuvens sobre um mar distante*] / [*Quando as estrelas **descem** para os túmulos.*] / [*Os desejos amargos **sobem** como as tempestades* -]. Tais versos embelezariam ainda mais o poema, pois evidenciam o motivo central que é o jogo de luz e sombra, que se faz presente na luz refletida na visibilidade da lua, como luz emprestada do sol, tornando a noite escura visível e refletindo sobre os túmulos uma tempestade de estrelas que o poeta vê em “suas árvores de sonho”.

Elegia, desde os tempos remotos, “A morte, a perda, a finitude, o luto, a brevidade e precariedade da vida, o exílio, o amor transitório ou infeliz, a infância irrecuperável, as catástrofes da História, eis algumas ideias ou conceitos que servem desde sempre de matéria-prima à elegia” (LAGE, 2010, p. 13)”. Com isto em vista, percebemos a busca de Paulo Plínio Abreu em dar voz a uma queixa, expressa pela aproximação lunar tornada sinônimo de “sonho” e “vertigem”. O rastro “imemorial” ou “eterno” da elegia é renitente como a lua, capaz ainda hoje de impactar nosso ânimo, nos lembrando do “céu escuro” que guarda os nossos mais terríveis pesadelos. Mas o poeta age para que a sua elegia não atenda ao apelo rígido

preconizado pela forma do dístico elegíaco como um monumento imutável, que é esquematizado da seguinte forma:

- v v | - v v | - v v | - v v | - v v | - x (hexâmetro)
 - v v | - v v | - | - v v | - v v | x (pentâmetro)

Trata-se de uma radiografia do dístico composto por um verso hexâmetro e outro pentâmetro, ambos de pés dactílicos (- v v), que se alternam à medida que o poema avança. Nesta representação o “-” representa a sílaba longa, “v” representa a breve e o “x” a longa ou breve. Com esse metro, a elegia se prestou aos mais variados assuntos ao longo de sua história, sendo a forma basilar para a comunicação poética em torno de temas ligados à perda e assemelhados como o réquiem, o epitáfio e a ode, sempre no sentido de louvar a memória de uma grande personalidade, descrevendo seus feitos e lamentando a sua perda. Remonta aos poetas gregos Calino, Tirteu e Mimnermo por volta do século VII antes da era comum. O seu desenvolvimento latinizante se inicia com as inovações e improvisações promovidas por Catulo aos padrões estéticos da Roma de então. Posteriormente Tibulo, Propércio e Ovídio deram-lhe a forma definitiva que lhe trouxe fama, em que as dores e aflições sentidas com as separações e abandonos amorosos foram quase que sinônimo de elegia.

Esse é o poema, ao qual nos referimos anteriormente, comentado por Clarice Lispector em carta direcionada ao seu amigo, o poeta Lúcio Cardoso. É muito provável que o intimismo do poeta mineiro tenha afetado de fato a poesia de Paulo Plínio Abreu. Lúcio Cardoso despontou na década de 1930 sob a influência de Augusto Frederico Schmidt, publicando inicialmente novelas e contos. Teve relevante participação na mídia impressa entre as décadas de 40 e 50, quando da sua passagem pelo jornal carioca *A Noite*. Seu talento artístico versátil transitou entre o teatro, o cinema, a prosa e a poesia, tendo sido agraciado com o prêmio Machado de Assis em 1966, pelo conjunto da obra. Nas suas *Poesias* (1941), a profunda afetação com as dores do mundo já era versejada pelo poeta mineiro, com o mesmo deleite à ourivesaria poética que a crítica nacional tratou com a tarja ambivalente de *Geração de 45*. Lendo a imensa *Poesia Completa* de Lúcio Cardoso (2011) elaborada e publicada por Ésio Macedo Ribeiro, tendemos a crer que o mais provável é que ambos tenham bebido na mesma fonte: Rilke. Voltaremos a tratar das elegias plinianas quando observarmos mais de perto a tradução do poeta paraense da obra prima de Rilke *Duineser Elegien*.

Somando-se aos outros dois poemas, Paulo Plínio Abreu evoca uma tradição monumental típica da nobreza francesa, com o poema “Envoi”. É preciso notar que a forma francesa *Envoi*, literalmente “envio” ou de modo mais licencioso “remessa” ou mesmo

“ofertório” é uma forma poética provençal oferecida a um nobre visando arrematar uma elaboração grandiloquente e bajuladora do destinatário, normalmente ao final ou início de uma balada. Trata-se de uma forma poética que, conforme aponta Massaud Moisés (2004) em seu *Dicionário de termos literários*:

Constitui meia estrofe de quatro a cinco versos, ou de quatro a sete, que finaliza a balada ou o canto real, e cuja disposição de rima acompanha a da estância precedente. Culminando com um verso que, no geral, serve de refrão às demais estrofes, o *envio* habitualmente se inicia com o vocábulo “príncipe” ou “princesa”, a quem o trovador envia ou dedica o poema. (MOISÉS, 2004, p. 150)

Paulo Plínio Abreu frustra, com o seu “Envoi”, a expectativa de encontrar o destinatário grandiloquente. Ao contrário, ele privilegia o encontro desviante dos perdedores, que perdidos da rota, encontram nesse poema uma sobrevida na “hora vazia” de expediente no sistema produtivo. O poeta faz questão de elencar a sua pequena coleção de extravios como “resto de salsugem”, “corpo de suicidas”, “resíduos humanos”, “o nada que nos seres se encorpa e faz-se engulho”. Assim, o “corpo do espantalho”, cheio de engodo, ganha vida sendo um simulacro que sustenta tantos sonhos extraviados. Vejamos o seu “Envoi”:

Nesta noite tosca
 recolho os pássaros feridos,
 as estrelas mortas
 e as naus que encalharam
 no país do algures.
 Nesta noite vazia
 recolho o que perderam
 as aves no seu voo,
 o que os peixes trouxeram,
 o que as águas à praia
 lançaram inutilmente:
 o resto de salsugem
 dos mares apagados;
 o corpo dos suicidas,
 os resíduos humanos
 o que é reles ou torpe
 conchas do mar espesso,
 cabeças de hipocampos,
 o vento que violento
 soprar do céu noturno;
 o nada que nos seres
 se encorpa e faz-se engulho;
 o corpo do espantalho
 e o negrume da noite
 para fazer isto
 uma dádiva inútil
 numa hora vazia. (ABREU, 2008, p. 54)

Além da corrupção da forma provençal, a repetição do termo “recolho” não está gratuita no contexto do entendimento do poeta como recolhedor. Em meio ao lamento humano, os

extravios são postos em versos curtos e sucessivos, expressando uma ansiedade de quem foge ou de quem está prestes a perder o voo. Salta aos olhos o ambiente de ruína, que associamos ao tempo histórico, no qual se evidencia o acúmulo de resíduos formais exauridos como manufatura importada, ou seja, um volume de materiais inservíveis, mas colecionáveis (como mercadorias, kitsch, fetiche) ainda ao deleite sem compromisso do catador. Trata-se de uma saturação em que a produção excedente precisa ter um fim. Esse pressuposto requer que coloquemos a literatura, assim como toda a arte moderna, no *hall* de produto de luxo e que, por isso, não adquiriu um valor de utilidade. Essa lógica esteve modernamente ligada ao poeta Charles Baudelaire, para quem o termo *modernidade* é mais do que uma demarcação de temporalidade. É o que representa o estudo *Baudelaire* (caderno J) no contexto da obra fragmentária editada postumamente *Das Passagenwerk* (Passagens, 2008) do pensador alemão Walter Benjamin. O filósofo explora a cena do catador, no seu extenso estudo sobre a Paris do século XIX, comum às metrópoles mundiais, na qual o coletor (*Sammler*) de trapos (*Lumpen*) transforma sua coleção em poesia. Mais do que uma metonímia, Benjamin entende esse tropo como alegoria, em que:

O trapeiro é a figura mais provocadora da miséria humana. Lumpemproletário num duplo sentido: vestindo trapos e ocupando-se de trapos. “Eis um homem encarregado de recolher o lixo de cada dia da capital. Tudo o que a cidade grande rejeitou, tudo o que ela perdeu, tudo o que desdenhou, tudo o que ela destruiu, ele cataloga e coleciona. Ele consulta os arquivos da orgia, o cafarnaum dos detritos. Faz uma triagem, uma escolha inteligente; recolhe, como um avaro um tesouro, as imundícies que, ruminadas pela divindade da Indústria, tornar-se-ão objetos de utilidade ou de prazer.”. Como se constata nesta descrição em prosa de 1851, Baudelaire se reconhece no trapeiro. No poema “Le vin des chiffonniers” é apresentada uma outra afinidade com o poeta, de forma explícita: “Vê-se um trapeiro cambaleante, a fronte inquieta, / Rente às paredes a esgueirar-se como um poeta, / E, alheio aos guardas e alcagüetes mais abjetos, / Abrir seu coração em gloriosos projetos.” (BENJAMIN, 2008, p. 395).

Para Benjamin, a figura central do trapeiro (*Lumpensammler*) é alegorizada como o que “vestindo trapos e ocupando-se de trapos”, aproxima-se do poeta moderno. Através do poema “*Le vin des chiffonniers*” (o vinho dos trapeiros) ele percebe Baudelaire movendo o seu motor estético com a embriaguez coletada nos rejeitos da cidade. A personagem do “catador” ganhará uma figuração diferenciada do ponto de vista estético de Benjamin, o qual prefere enxergá-lo como um “coleccionador”. O filósofo e tradutor Ernani Chaves (2013), no ensaio “Boêmios, trapeiros, revolucionários e cínicos” da sua obra *Michel Foucault e a verdade cínica* chama a atenção para a perspicácia da leitura de Benjamin sobre o *trapeiro* de Baudelaire. Ele compreende o traçado complexo dessa alegoria que aproxima os sentidos político e estético na esteira do pensamento revolucionário de Marx & Engels, segundo o qual o termo *Lumpemproletário* era visto de modo depreciativo como “proletariado em farrapos”, indivíduos

inúteis à instrumentalização, porque vivendo no “limiar da marginalidade”, pois recusavam-se a qualquer tipo de normatização; compunham o conjunto confuso de refugio humano (vagabundos, soldados desligados do exército, presidiários libertos, chantagistas, saltimbancos, trapaceiros, jogadores, alcoviteiros, donos de bordéis, carregadores, tocadores de realejo, trapeiros etc.), ou seja, os boêmios, que geralmente faziam da noite “o seu dia de trabalho” em tabernas insalubres e mal iluminadas, por isso, não eram plenamente confiáveis à tarefa revolucionária. Mas também, para Chaves, tais “conspiradores profissionais” possuem algo útil em toda essa inutilidade à moral marxista e capitalista, que é o potencial cinismo dentro do contexto ético pensado por Michel Foucault em *A Coragem da Verdade*. O cinismo compartilhado, nessa indisciplina de sujeição ao ordenamento do corpo, une o desejo de viver conforme o que dizem, por isso, o gesto gracioso que fideliza os cães aos seus donos. Nessa sutileza reside o caráter revolucionário dos que ainda acreditam no que dizem. Assim:

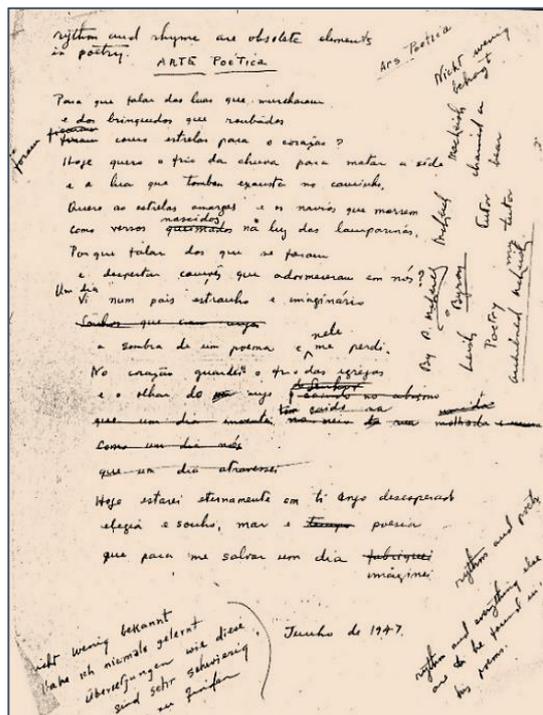
Mesmo que o trapeiro não pertencesse de fato à boemia – pois enquanto todos se divertem, em geral ele está exercendo sua função de catador dos rejeitos da indústria, que passam a ter outro valor no processo de produção capitalista – todos os boêmios, do literato ao conspirador profissional, poderiam encontrar nele “um pedaço de si”. Em outras palavras, é como se o trapeiro chamasse atenção de todos os ditos autênticos boêmios, para a sua singular e comum posição: “Cada um deles se encontrava, num protesto mais ou menos surdo contra a sociedade, diante de um amanhã mais ou menos precário”. Assim, a figura do trapeiro, daquele que se mistura cotidianamente ao lixo, que vive de recolher os resíduos, as sobras, o que é considerado inútil, imprestável ou mesmo apodrecido, é a alegoria da situação dos que vivem à margem da organização disciplinar própria da sociedade capitalista, dos que recusam conformar-se e ousam rebelar-se e conspirar, dentre os quais também encontramos o poeta que perdeu sua auréola, aquele que, abandonado pelas musas, também precisa vender o produto de seu trabalho, ou seja, sua própria poesia. (CHAVES, 2013, p. 111-112).

Posto que o poeta se tornou um mercador cínico da sua própria vida que “se veste e vive de trapos” para sobreviver à metrópole, ele finge a intensidade da sua dor e do seu riso, para vender barato o seu verso a um público que não mais reconhece o seu valor, para além de um fetiche colecionável em estantes. Evidenciamos que a poesia de Paulo Plínio Abreu flerta com a mesma problemática, que tragicamente, vivencia um drama encenado em um período de saturação histórica, social, econômica e cultural na Amazonia brasileira das décadas 1940 e 1950, onde os efeitos do capitalismo tardio demonstravam a sua exaustão antes mesmo de ter começado.

3.2.2 Poemas Esparsos

Esta seção representou a mais intensa imersão editorial na poesia de Paulo Plínio Abreu por seu amigo editor. Isso porque Mendes executou aquilo que já explicitamos como curadoria, que “Sob a designação de Poemas Esparsos incluímos os poemas que constituem os cadernos de poesia nº1 e nº2 e mais ainda aqueles encontrados em folhas avulsas, no acervo literário de Paulo Plínio Abreu e os publicados em revistas e jornais de Belém” (p. 213) explica o editor Francisco Paulo Mendes. Daremos algumas amostras do complexo convívio textual do editor diante do material encontrado, tendo que decidir “o que fazer” com ele. Vejamos a primeira na imagem 26:

Imagem 26 – Imagem de uma folha avulsa datada de 1947 referente ao poema “Arte poética”



Fonte: (BASSALO, 2008, p. 151 - Anexos)

Arte poética

Para que falar das luas que murcharam
e dos brinquedos que roubados
foram como estrelas para o coração?
Hoje quero o frio da chuva para matar a sede
e a lua tombou exausta no caminho.
Quero as estrelas amargas e os navios que morrem
como versos nascidos na luz de lamparinas.
Por que falar dos que se foram
e desfrutar canções que adormeceram em nós?
Um dia vi num país estranho e imaginário
a sombra de um poema e nele me perdi.
No coração guardei o frio das igrejas
e o olhar do anjo.
Hoje estarei eternamente em ti anjo desesperado
elegia e sonho, mar e poesia
que para me salvar um dia imaginei.
ABREU, 2008, p. 88).

Finalmente depois de revistos, os quarenta e um “Poemas Esparsos” foram organizados, do modo como os conhecemos, no livro *Poesia*. Nesta imagem em que se registrou a folha avulsa datada de 1947, percebemos muitas anotações periféricas em torno do poema, que indicam a tensão própria do momento criativo do poeta em desenvolvimento. No entanto, as

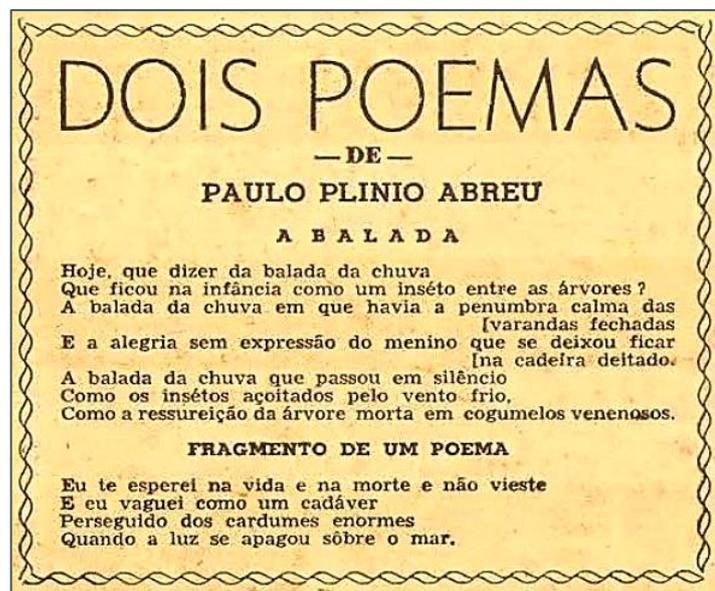
anotações em línguas inglesa e alemã em torno de um eixo precário mais esclarecem do que confundem, quando consideramos que a busca do poeta por um estilo, passou pela tradição estilística anglo-germânica, daí a sua *Ars Poética* “Arte Poética” sofrer tantas interferências. Até o lamento deveria sugerir outra tradução da dor, ao questionar: “Para que falar das luas que murcharam / e dos brinquedos que roubados / foram como estrelas para o coração?” ou mesmo “Por que falar dos que se foram / e desfrutar canções que adormeceram em nós?”. São perguntas respondidas poeticamente pela forma do poema que se insurge contra a rima: *rhythm and rhyme are obsolete elements in Poetry* está escrito em umas das anotações do poeta na folha avulsa em que centralmente está o poema “Arte Poética. Trata-se da demonstração de que o poeta estava em interlocução com autores que tinham a mesma preocupação, tanto que, em outra nota no canto inferior direito da folha, agora em alemão, vemos o seguinte registro: *Nicht wenig bekannt / habe ich niemale gelernt / übersetzungen wie diese / sind Sehr Schwierig / zu finden*, que parece ser um exercício de rima e ritmo em língua alemã dispostos em versos que indicam numa tradução possível “Não pouco conhecido” / “nunca aprendi” / “Traduções como estas” / “são muito difíceis” / “de encontrar”.

Tais anotações são relevantes para atestarmos as vinculações estéticas do autor por ocasião de sua composição. Verifica-se, assim, que se trata de um documento que demonstra a sua modernidade estilística e o seu desapego à “ordem do dia” que era o apreço pelo parnasianismo tardio da *Geração de 45*. Esses registros fazem toda a diferença na leitura do poema, no sentido da interpretação do autor, considerando o tipo peculiar de poema enquanto articulação pensada por Ezra Pound como logopeia, a “dança das ideias através das palavras”. Vemos, portanto, o acontecer criativo do poeta em seu laboratório dando forma à sua criatura. Desse modo, na “Arte poética” de Paulo Plínio Abreu, temos acesso a esse bastidor que o poeta já havia preconizado, quando diz em imagens “Quero as estrelas amargas e os navios que morrem / como versos nascidos na luz de lamparinas.”. É um contexto próprio dos poetas modernos, que diante da sua escrita, o processo de pesquisa e depuramento do poemas lhe fazem entrar num fluxo intermitente de revisões e novas formulações, aparentando haver, numa visão simplória, uma questão de procrastinação.

É necessário dizer que a arte poética enquanto problematização estética é a tônica desta seção. Dois poemas são nominalmente tratados como “Arte Poética” (p. 88 e 92) e “Fragmentos de um Poema” (p. 62 e 82); quatro outros são nomeados como “Poema” (p. 61, 64, 75 e 84) e outros ainda com adjetivações como “Poema do Exílio” (p. 66), “poema quase em Prosa” (p. 91) e assemelhados como “Nascimento do Poeta” (p. 65). Aliás, podemos dizer que a preocupação com o processo de desenvolvimento da poesia é a tônica de todo o livro, como

tensão propositada, cuja inquietação gerada pelo inseto e a calma ligada às árvores são modos de manter o fator surpresa que vem por meio do vento frio, que traz o silêncio. Há ainda uma outra versão deste poema. Trata-se da versão que foi publicada no SAL/FN em 1946, cinco anos depois da primeira publicação, nomeada apenas de “A Balada”, escassa de referente no título. Mostramo-la em seguida para comentarmos um fenômeno que o editor teve de enfrentar algumas vezes durante o processo de edição de *Poesia*. Vejamos a seguir o poema “A Balada” na edição 05 de 1946 do SAL/FN, vejamos na imagem 28:

Imagem 28 - Fragmento da página 04 da edição nº 05 do SAL/FN de 1946



Fonte: Acervo da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves – FCPTN¹⁹

Como vimos, as versões anteriores diferem entre si, inclusive a que Mendes editou na seção “Poemas Esparsos”. No comentário a seguir o editor se refere ao material *in natura* como original, por consequência nos faz crer que as suas edições tratavam-se de traduções do que ele encontrou. Vejamos:

O original datilografado em folha avulsa, datado de 1940, com o título “Balada”. [Foi] Publicado na revista *Novidade*, Ano II, nº 21, de setembro de 1941, nomeado de “Balada da Chuva”, e no Suplemento ‘Arte-Literatura’ da *Folha do Norte*, de ‘A Balada’. Parece-nos que a denominação Balada da Chuva, que conservamos, é a que está mais de acordo com o motivo do poema, que diz logo em seu primeiro verso: “Hoje, que dizer da balada da chuva”, pois a palavra “balada” simplesmente referenciaria a modalidade formal lírica assim chamada e não traduziria o canto da chuva, o que ela significa no poema. (MENDES, 2008, p. 221).

¹⁹ Abreu, P. P. Dois Poemas (A Balada e Fragmento de um Poema). In: Suplemento Arte-Literatura do *Jornal Folha do Norte*, edição nº 05 de 1946, p. 04.

Tal apreensão da ideia em sentido lato de tradução nada tem de trivial, pois revela diante do material encontrado, o editor operou com a sua interpretação, isso não deixa de ser interessante quando pensamos no dilema ético do tradutor (*stricto sensu*) diante do seu material a ser traduzido. Ocorre que entre o público e o privado, isto é, entre o publicado e o engavetado, o editor se vê dividido, tendo de se posicionar para “guardar” o que ele entende ser a melhor versão. Nesse caso estaríamos diante do que Marques (2015) chama de “inumeráveis recomeços da literatura” sempre que o editor/leitor resolve ler/editar uma obra. No entanto, tanto na versão de *Novidade*, como na versão de *SAL/FN*, o poeta ainda estava vivo, e provavelmente participou das escolhas editoriais desses periódicos. Coisa que nunca saberemos. Não tivemos acesso a tal “original”, por exemplo, para saber por que a versão do livro inicia todos os versos com letra maiúscula, diferentemente da versão publicada em *Novidade*. Ou mesmo a razão da diferença entre os versos mais longos, ocasionando a diminuição na quantidade de versos na edição de *Novidade* para sete nas versões editadas no *SAL/FN* e no livro *Poesia*. Ainda que houvesse semelhante fonte primária, isso não minimiza o peso da mão do editor sobre o texto de Paulo Plínio Abreu. O estimado editor achou por bem defender o mais adequado, que pra ele seria simplesmente manter o nome da publicação na revista *Novidade* “Balada da Chuva” e priorizar o poema publicado na *SAL/FN*. Ora, se ele mesmo verificou no “original” datilografado e datado em 1940 com o título do poema como “Balada”, resta pacificado que assim era que o poeta havia desejado, já que ele não o rasurou, como fez com muitos outros. E também não o incluiu na coletânea “Poemas”.

Na mesma imagem (Ilustração 29) vemos o “Fragmento de um Poema” publicado tal como aparece neste recorte do *SAL/FN*, que foi mantido desse modo no livro *Poesia*. Trata-se de uma quadra com versos intimistas e secos; a aridez da síntese amarga condensa “morte”, “cadáver” e “cardumes enormes” num panorama bizarro, em que todo esse horror é finalizado como uma pálpebra se fechando lentamente “Quando a luz se apagou sobre o mar”, efeito que deixa o leitor meio desorientado, sem saber se está começando ou terminando o pesadelo. Trata-se do segundo poema com o mesmo nome, dentre os “Esparsos” (ABREU, 2008, p.62), sendo que o outro (Idem, p. 82) mantém a mesma dicção de amargura logo no primeiro verso “sei que teu voo começou em tumultos amargos / e mesmo assim te amo”. Comungam os dois um interdito fragmentado pela dissolução da esperança e da certeza de não poder dizer tudo num canto só.

Falando na força expressiva do termo *tradução*, evocado nessa discussão, chama-nos atenção o fato de que o título “balada da Chuva”, para o editor, traduziria o canto da chuva, o

que significa dizer que, no acontecer do processo de interpretação poema, algo semelhante ocorreria tal como Otávio Paz (1990) descreve com absoluta clareza o quando diz que:

aprender a falar é aprender a traduzir: quando uma criança pergunta a sua mãe o significado desta ou daquela palavra, o que realmente pede é que traduza para a sua linguagem a palavra desconhecida. A tradução dentro de uma língua não é, nesse sentido, essencialmente diferente da tradução entre duas línguas, e a história de todos os povos repete a experiência infantil (PAZ, 1990, p. 9).

Acerca da tradução, no sentido em que pensa Paz, é importante salientarmos que se trata de um recurso que entende, qualquer que seja o enunciado, carente de suplementação para o pleno entendimento da mensagem, desse modo, depende uma tradução que lhe favoreça essa carência. O signo linguístico expressa essa impossibilidade da coisa ser dita por si mesma e, de modo a não depender de um agente externo que lhe dê sentido. Ainda que esse externo, ou estranho, esteja dentro da própria língua. Do ponto de vista da pragmática linguística, Roman Jakobson chamou o procedimento de tradução dentro da mesma língua de “tradução intralingual”, à qual se referia Paz.

Explicitamos esses casos poemáticos no livro *Poesia*, para mostrar as aporias em que as edições também podem ir além do horizonte material. Isso não significa prejuízo de modo algum nesse caso, mas, sem dúvida, é exemplo de exercício de “poder dizer” pelo autor um “algo a mais”. Entendendo que as múltiplas edições no curso da história podem suplementar a leitura e o alcance da obra, isso, para nós, é leitura qualificada. Assim sendo, exercita-se um modo de leitura crítica não judicativa, que entende as circunstâncias de cada contexto de submissão do material livro ao escrutínio de sua comunidade de leitores. Uma leitura é leitura sempre produzida, quer como um modo singular da cognição e subjetivação de cada leitor, quer de modo social, por uma comunidade de especialistas, dentre os quais, a figura do editor é relevante, como aquele que viabiliza meios materiais para que a obra, ainda que alterada por sucessivas edições, chegue nas nossas mãos, mesmo sendo ela apenas o rastro do que foi um dia.

Curioso perceber que no calor dos acontecimentos políticos, esses poemas conferem um fugaz alheamento quando vistos por lentes focadas ao que parecia mais imediato no momento: a luta política e ideológica. Essa percepção demandava antes de tudo que o artista da palavra se comprometesse em vivificar mais os elos com os elementos sociais ou historicamente alheados do processo de produção de riquezas. Não fazia nenhum sentido, portanto, uma balada como esta, senão por um anacronismo esquisito, afinal, “Hoje, que dizer da balada da chuva/que ficou na infância como um inseto entre as árvores?” perguntaria o poeta em 1941, para um público atormentado com o amanhã incerto. O poeta volta e revolta para o mesmo lugar de infância

onde “a alegria sem expressão do menino que se deixou ficar na cadeira deitado”, parece-lhe uma estratégia de descompromisso infantil cheia de segundas intenções, que procrastina um posicionamento que lhe canse e lhe retire do seu mundo meditativo. A infância não representa necessariamente um lugar ameno. Ao contrário, significa que o que lhe é mais caro, a aventura imaginativa do sonho enquanto chove, tem terreno fértil em seus pensamentos enquanto é tocada a balada da chuva “como os insetos açoitados pelo frio, / como a ressurreição da árvore morta em cogumelos venenosos”. Tal é o seu antídoto para sobreviver ao esmagamento do mundo, pois “a balada da chuva que passou em silêncio” é o tom que embala o ânimo de quem enxerga o cotidiano de um ângulo irrequieto.

3.2.3 Traduções

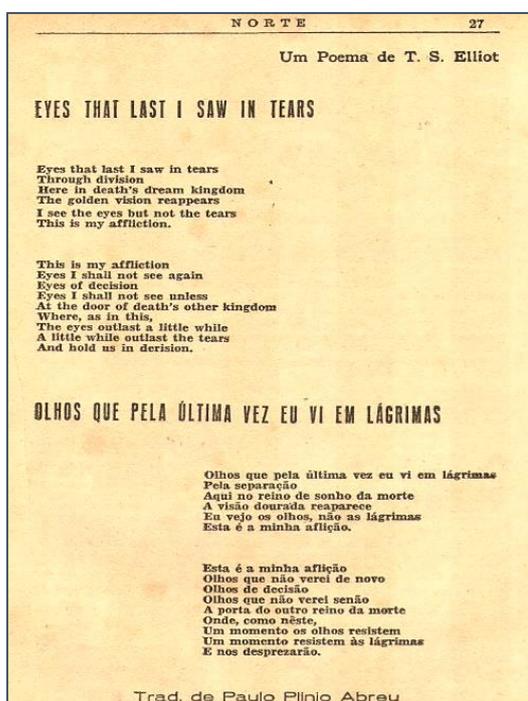
Como já informamos, Paulo Plínio Abreu também foi um tradutor que fez dessa atividade um laboratório experimental com a linguagem. Desse modo ele promoveu um duplo movimento: poesia e crítica, já que os poetas que ele escolheu traduzir representavam, de modo decisivo, a sua visão de mundo da poesia. Visão esta que esteve ligada ao apuro da linguagem, na qual a tradução ocupa o centro reflexivo, como um verdadeiro espelho. Nesse sentido, o editor nos esclarece quanto ao aproveitamento maximizado da oportunidade de publicação de tudo que podia da produção de Paulo Plínio Abreu, naquele contexto precário do mercado editorial paraense. Assim:

Paulo Plínio Abreu, além de importante tradução das Elegias de Duino (*Duineser Elegien*), de Rainer Maria Rilke, que ele fez de parceria com Peter Paul Hilbert, deixou que se conheça mais as seguintes: três poemas também de Rainer Maria Rilke – dois de O livro das Horas (*Das Stundenbuch*) e um de O livro de Imagens (*Das Buch der Bilder*) e um poema de T. S. Eliot, “Eyes that last I saw in Tears”, dos Collected Poems. Paulo Plínio havia tencionado traduzir do mesmo T. S. Eliot, a II parte de *The Waste Land*, “A Game of Chess” da qual encontramos, numa folha avulsa, o rascunho da versão de seus quatorze primeiros versos, que deixamos de publicar por não apresentarem ainda uma acabada forma poética e não estarem, em definitivo, traduzidos (MENDES, 2008, p. 323).

Além da informação editorial, é importante notar que os autores que o poeta destaca em suas traduções são personalidades cujas vozes ressoam alto na poética de Paulo Plínio Abreu: *The Waste Land* de T.S Eliot e *Duineser Elegien* de R. M. Rilke. Assim, pelo menos em parte, é o registro que evidencia a construção pelo poeta da sua própria tradição, a partir da qual ele estabelece o diálogo com o seu tempo. Veremos que, nesses empreendimentos tradutórios, observou-se a busca do poeta por renovação, por isso entendemos esse trabalho como uma *critic*

by translation, que Ezra Pound (2006, p. 11) sustenta como uma categoria de crítica criativa que se abre à inovação. Isso nos faz lamentar a não inclusão no livro dos versos iniciais da tradução da II parte de *The Wast Land*, “A Game of Chess” do poeta inglês, como declarado pelo editor. O importante registo demonstrado abaixo, referente ao poema *Eyes that last I saw in tears* (Olhos que pela última vez eu vi em lágrimas), também de Eliot, é traduzido na revista *Norte* com versão bilingue (inglês e português), sugerindo a preocupação com a exposição da língua original na publicação. Vejamos na imagem 29

Imagem 29 – Poema de Eliot na Revista *Norte*



Fonte: Acervo da Fundação Cultural do Pará
Tancredo Neves - FCPTN²⁰

Olhos que pela última vez eu vi em lágrimas

Olhos que pela última vez eu vi em lágrimas
Pela separação
Aqui no reino de sonho da morte
A visão dourada reaparece
Eu vejo os olhos, não as lágrimas
Esta é a minha aflição.

Esta é a minha aflição
Olhos que não verei de novo
Olhos de decisão
Olhos que não verei senão
À porta do outro reino da morte
Onde, como neste,
Um momento os olhos resistem
Um momento resistem às lágrimas
E nos desprezarão. (ELIOT, 2008, p. 105)

Nessa tradução percebemos o alinhamento paralelístico entre as duas línguas, desde a disposição gráfica até o léxico. Duas estrofes de versos com metros irregulares, mas com uma sonoridade bastante evidente nas terminações (*tears, reappears* / “lágrimas”; *division, affliction, derision* / “separação”, “aflição”, “desprezarão”). Essa sonoridade enaltece as assonâncias e aliterações, presentes também no início dos versos dominados pelas palavras *Eyes* (olhos) e das

²⁰ ELIOT, T. S. “Eyes that last i saw in tears” (Olhos que pela última vez eu vi em lágrimas). Tradução de Paulo Plínio Abreu na Revista *Norte* Ano 1952, p. 27.

fricativas *Through, This, The* correspondidas pela tradução com o uso das palavras dissonantes “Aqui”, “Esta”, “Um”.

Os poemas de Rilke começam a aparecer traduzidos no SAL/FN já no primeiro ano de fundação deste suplemento. Paulo Plínio Abreu traduz os seguintes poemas: “Que farás tu, meu Deus, se eu perecer?” (*Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe?*) e “Tudo o que procuras constitui uma tentação” (*Alle, welche dich suchen, versuchen sich*). Vejamos a seguir os meandros editoriais que envolveram a publicação desses poemas no livro *Poesia*:

<p><i>Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe?</i> <i>Ich bin dein Krug (wenn ich zerscherbe?)</i> <i>Ich bin dein Trank (wenn ich verderbe?)</i> <i>Bin dein Gewand und dein Gewerbe</i> <i>mit mir verlierst du deinen Sinn.</i></p> <p><i>Nach mir hast du kein Haus, darin</i> <i>dich Worte, nah und warm, begrüßen.</i> <i>Es fällt von deinen müden Füßen</i> <i>die Samtsandale, die ich bin.</i></p> <p><i>Dein großer Mantel läßt dich los.</i> <i>Dein Blick, den ich mit meiner Wange</i> <i>warm, wie mit einem Pfühl, empfangen,</i> <i>wird kommen, wird mich suchen, lange -</i> <i>und legt beim Sonnenuntergange</i> <i>sich fremden Steinen in den Schoß.</i></p> <p><i>Was wirst du tun, Gott? Ich bin bange.</i> (RILKE apud ABREU, 2008, p. 106)</p>	<p>Que farás tu, meu Deus, se eu perecer? Eu sou o teu vaso - e se me quebro? Eu sou tua água - e se apodreço? Sou tua roupa e teu trabalho Comigo perdes tu o teu sentido.</p> <p>Depois de mim não terás um lugar Onde as palavras ardentes te saúdem. Dos teus pés cansados cairão As sandálias que sou.</p> <p>Perderás tua ampla túnica. Teu olhar que em minhas pálpebras, Como num travesseiro, Ardentemente recebo, Virá me procurar por largo tempo E se deitará, na hora do crepúsculo, No duro chão de pedra.</p> <p>Que farás tu, meu Deus? O medo me domina. (ABREU, 2008, p. 107)</p>
--	--

Na edição do livro *Poesia*, a tradução é ladeada pelo original em língua alemã. Segue o mesmo princípio editorial que considera a edição bilingue importante para a leitura ativa dos leitores de Eliot, no que se refere ao contraste das formas do poema original/tradução. No poema de Rilke, com o qual Paulo Plínio estreou como tradutor, o sujeito se vê imerso em perguntas retóricas, do tipo “que farás tu meu Deus, se eu perecer?” para em seguida afirmar “Dos teus pés, cairão / a sandália que sou.”, nada menos que deixar descalço Deus sem a presença humana. Seu sentimento de incompletude lhe é temeroso, mas ele transfere para o supremo demiurgo a responsabilidade: “Perderás tua ampla túnica”, diz o sujeito poético aludindo que sem a sua presença, o seu criador ficará nu, além do que “Depois de mim não terás um lugar / onde as palavras ardentes te saúdem”. Vemos que o foco não é o todo e sim a parte, que com a sua imperfeição ajusta a posição de importância da coisa, do ser vivente, que

se expressa por palavras e atribui sentido até mesmo a Deus (*Gott*). Vejamos a seguir outro caso ilustrado com a imagem 30:

Imagem 30 - fragmento da página 01 da edição nº 02 do SAL/FN de 29 de junho de 1947



Fonte: Acervo da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves - FCPTN

*Alle, welche dich suchen, versuchen dich
Und die, so dich finden, binden sich
an Bild und Gebärd.*

*Ich aber will dich begreifen,
wie dich Erde begreift;
reift
dein Reich.*

*Ich will von dir keine Eitelkeit,
Die dich beweist.
Ich Weiss, dass die Zeit
Anders heisst
Als du.*

*Tu mir kein Wunder zulieb.
Gib deinem Gesetzen recht,
die von Geschlecht zu Geschlecht
sichtbarer sind. (RILKE, 2008, p. 108)*

Tudo o que procuras constitui uma tentação,
E o que encontras te prende a imagens e gestos.
Eu todavia te compreendo
Como a terra pode compreender-te.
O meu amadurecer maduro tornar o teu reino
De ti não quero vaidades para revelar-te.
Eu sei que o tempo não é igual a ti.
De ti não pedirei milagres;
Quero que dê razão às tuas leis
Que mais evidentes são de geração a geração.
(RILKE, 2008, P. 109)

No recorte de imagem acima mostramos um fragmento de página que nos demonstra o extremo oposto do que fizera o poeta na publicação anterior como estratégia tradutória. Neste poema traduzido de Rilke, o tradutor não parece se importar em seguir a forma do original. Imediatamente abaixo do fragmento recortado da página 01 da edição número 02 do SAL/FN de 1947, dispusemos a edição bilingue que está editada na seção “Traduções” do livro *Poesia*. Chama-nos a atenção que a publicação no impresso do SAL/FN não foi bilíngue, mas, no livro, o editor fez a opção por assim apresentá-la. Achamos importante essa maneira de exposição da tradução no livro pois ela demonstra que houve por parte do editor a preocupação de mostrar como se lia Rilke na década de 1940. Nesta tradução de Rilke, o tradutor não busca reproduzir

em língua portuguesa as correspondências sonoras tão marcantes no original, como fizera na tradução anterior, tanto é que ele faz uma tradução simplificada de Rilke, dando a entender que a sua disposição era mais no sentido da divulgação dos conteúdos e motivos rilkeanos do que da sua forma poética. Os marcadores prosódicos gráficos e silábicos-consonantais foram negligenciados nesta versão em língua portuguesa. Essa sonoridade característica não se fez presente em função da escolha do tradutor por um só bloco coeso de comunicação conteudista, que viria a servir aos leitores da língua de chegada em termos de suprimento emocional. No entanto, não podemos dizer que essa conduta foi ocasional. Aliás, nenhuma tradução é ingênuo. Trata-se de um documento que atesta um exercício enviesado de um aprendiz da língua alemã sedento por ensaiá-la na sua visão particular de poesia; erra bastante, é verdade, mas demonstra a sua coragem em enfrentar os textos de Rilke percorrendo o intrincado bosque da sua linguagem.

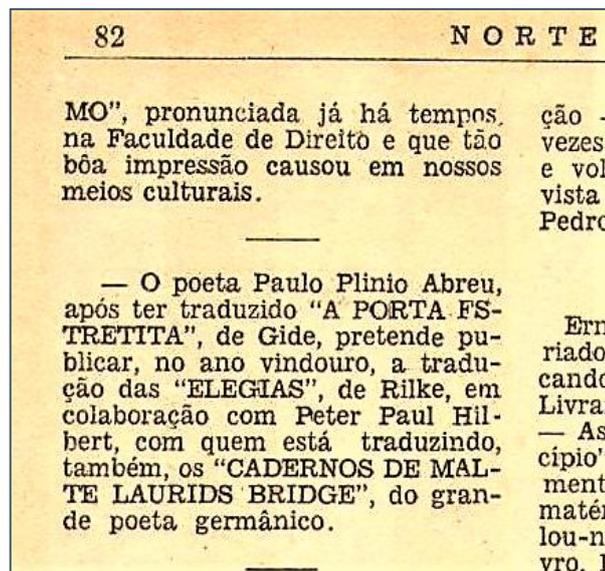
3.2.4 *Duineser Elegien* “As Elegias de Duino”

As maneiras de apresentar uma tradução têm seus efeitos pragmáticos e estéticos particularmente importantes. É o que a pesquisadora Marie-Hélène Torres (2011) em *Traduzir o Brasil Literário: Paratexto e discurso de acompanhamento* chama de aspectos “morfológicos” atuantes em uma tradução editada para determinado público leitor. A ensaísta faz sua análise a partir da tradução para o francês de parte do cânone da literatura brasileira. Ela estuda a visualidade dessas obras em âmbito francês, desde os aspectos morfológicos até os discursos de acompanhamento; aspectos estes envolvidos em um campo mais amplo da teoria de Gérard Genette até as discussões mais específicas no âmbito dos estudos da tradução de Jose Lambert e de Antoine Berman. O seu enfoque objetiva o aspecto pragmático da obra traduzida que em feição mais evidente é vista por meio da paratextualidade, ou seja, tudo que diz respeito ao trabalho editorial. Em suas palavras ela esclarece:

Entendemos por índices morfológicos todas as indicações que figuram nas capas externas – frente e verso – e nas capas internas dos livros (página de rosto, páginas do falso título etc.) e que trazem detalhes sobre o estatuto das traduções, ou seja, a maneira pela qual elas são percebidas conforme os elementos informativos que apresentam. E por “discurso de acompanhamento” entendemos que seja qualquer marca paratextual (prefácio, pareceres etc.), o lugar onde frequentemente a ideologia aparece de forma mais clara. (TORRES, 2011, p. 17, destaque da autora).

Torres defende que estes aspectos externos e internos são fundamentais na apresentação da obra traduzida. O primeiro está ligado ao fator morfológico e o segundo aos discursos de acompanhamento. Desse modo, tomando este construto como fator metodológico de observação do fenômeno tradutório, representado pela versão de *Duineser Elegien* à sociedade literária brasileira, damos prosseguimento na análise de “As Elegias de Duino”. Trata-se de um capítulo à parte na história desse livro em análise, pela força expressiva que constitui essa obra monumental de Rilke, razão pela qual focamos na discussão já em curso acerca dos paratextos, que acompanham a presente tradução. Antes, porém, gostaríamos de esclarecer acerca da notícia preconizada pelo editor da revista *Norte*, Benedito Nunes, dando conta de que em 1952 a referida tradução estava no prelo, em vias de publicação no ano seguinte. Vejamos na imagem 31:

Imagem 31 – Recorte da página 82 da 1ª edição da Revista *Norte* Ano 1952, que noticia o lançamento de traduções de Rilke por Paulo Plínio Abreu



Fonte: Acervo da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves - FCPTN

Nesse fragmento da página 82 do quadro “Publicações” da primeira edição da revista *Norte* em 1952, vemos a informação de algumas traduções empreendidas pelo poeta Paulo Plínio Abreu, dentre as quais *A Porta Estreita* do autor francês André Gide, além da tradução do romance *Os Cadernos de Malte Laurids Bridge* e *As Elegias de Duino* de Rilke. Infelizmente, durante esta pesquisa, só conseguimos confirmar a tradução das Elegias por força da edição promovida por Francisco Paulo Mendes que, em seu comentário editorial, esclarece:

A tradução das Elegias de Duino, de Rainer Maria Rilke, foi feita por Paulo Plínio e Peter Hilbert, em mútua colaboração. Peter Paul Hilbert, antropólogo e escritor, por alguns anos radicou-se em Belém, trabalhando no Museu Emílio Goeldi. Ambos admiradores inteligentes e sensíveis desses extraordinários poemas rilkeanos, acabaram por transladá-los para o nosso idioma, numa versão primorosamente realizada e que ora se publica pela primeira vez. Acompanha-a uma Introdução, de Paulo Plínio Abreu, que constitui um comentário breve e magnífico às dez Elegias, tão herméticas e de tão difícil interpretação para o leitor não habituado a poesia de Rilke, e que dela não tenha tomado conhecimento através dos estudos e exegeses feitos por uma vasta bibliografia em alemão, inglês, francês e castelhano. (MENDES, 2008, p. 233).

Compreendemos que, apesar do esforço do editor em aproveitar a oportunidade de publicação de *As Elegias de Duino* dentro do livro *Poesia*, não estamos certos de que essa foi a melhor opção para divulgar a obra de ambos os poetas. Afinal, o leitor, quando abrir o livro *Poesia*, irá se deparar com a *Magnum Opus* de um dos principais poetas de língua alemã no século XX “escondida” nessa edição, tanto que ela sequer é citada nas poucas teses que abordam a recepção de Rilke no Brasil. Tratou-se de uma obra inteira prefaciada pelo poeta paraense, cuja tarefa de traduzir foi compartilhada com o antropólogo alemão Peter Paul Hilbert. O fato de ser uma tradução apresentada em edição bilingue resultante da colaboração de um estrangeiro, pertencente ao universo cultural da língua de partida, com o poeta, imerso na cultura da língua de chegada, é um signo interessante para exploração da *tradutologia*, quando pensamos no faturamento ético que esse câmbio intercultural gera.

Ainda que a recepção tradutória de Rilke seja vasta no Brasil, principalmente quando nos referimos às inúmeras traduções de *As Elegias de Duino*, isso não significa que já sejam suficientes as leituras acerca dessa obra monumental. O painel está longe de ser delineado como o fizeram em Portugal o crítico Arnaldo Saraiva (1984), em *Para a história da leitura de Rilke em Portugal e no Brasil*, bem como o trabalho excepcional de Maria António Hörster (2001), em *Para uma História da Recepção de Rainer Maria Rilke (1920-1960)*. No Brasil ainda nos ressentimos de semelhantes trabalhos de fôlego, que cruzem os diversos matizes dessa recepção em um país tão multifacetado e de dimensões continentais, que muitas vezes recusa o olhar para o seu interior mais profundo. No entanto, a lírica rilkeana penetrou tão profundamente a poesia brasileira, que malgrado a péssima impressão pintada pejorativamente como rilkismo, por alguns influentes escribas nacionais, aos poetas que participaram da “primeira recepção” de Rilke, tal lírica deixou a sua marca, seja pela emulação das suas formas e motivos, mas também pelo seu conteúdo meditativo.

Rilke era um grande pesquisador de arte, isso significa não apenas o rigor material pela apreciação do objeto escultural, mas sim a pesquisa do que ele chamou de espaço interior do mundo (*Weltinnenraum*), algo como um lugar de meditação e recolhimento no complexo

existencial da humanidade em que se observa o pulsar da vida, por meio da livre associação de seus motivos. Nada de messianismo ou religiosidade corrobora com o diagnóstico à primeira recepção universalista dado por Paul De Man (1979) em *Allegories of Reading*, que afetou os concretistas brasileiros, segundo a qual haveria um messianismo rilkeano também no Brasil, no sentido irônico de que o poeta seria o portador de uma boa nova tão avassaladora que muitos leitores seriam profundamente tocados, a ponto de lhes revelar a sua própria intimidade ou mesmo vivenciar estados de consciência, cuja chave interpretativa e sua solução estaria na obra do poeta.

A nossa intenção é menos questionar a já polêmica história da formação da literatura nacional. Objetivamos aumentar o repositório de descobertas para dar a novos leitores a oportunidade de saber que, além das traduções de *Duineser Elegien* por Dora Ferreira da Silva (1972), de Emanuel Carneiro Leão (1989), de Karlos Rischbieter & Paulo Garfunkel (2002), e tantas outras esparsas e fragmentárias que vão desde Vinícius de Moraes, passando por José Paulo Paes (2012) à Maurício Chiarello (2015), existe também a de Paulo Plínio Abreu & Peter Paul Hilbert (1978), publicada no livro *Poesia*. Assim, literalmente, poderíamos dizer que a recepção tradutória de Rilke alcançou de norte a sul um lugar privilegiado na formação das gerações de leitores no Brasil, que, ao longo de quase 100 anos após a primeira edição de *Duineser Elegien* na Alemanha em 1923, ainda repercute entre nós, com acurada “pervivência”, como diria Haroldo de Campos.

Na *introdução* escrita pelo tradutor, encontramos um verdadeiro roteiro de leitura, em que o leitor, desde o início, é alertado de que a obra se configura como uma floresta de complexa interação, pois “Rilke concorreu para aumentar ainda mais as dificuldades que a obra já por si oferece, empregando por vezes combinações inéditas de palavras, a que a língua alemã naturalmente se presta, mas que dificilmente se podem traduzir” (ABREU, 2008, p. 116). Além disso, existe um esforço do poeta em pensar uma poesia reflexiva, elaborada para o investimento restaurador do homem diante de sua perenidade. Diz o tradutor que:

Restaurar o sentido órfico da poesia e atingir através dela não apenas um objetivo estético, ultrapassar mesmo esse objetivo e conseguir, por assim dizer, uma solução para o próprio problema da existência, e ainda mais do que isso, a fórmula geral, talvez de conciliação do homem (ou do poeta) com a vida, eis o que Rilke tentou nas Elegias de Duino. (ABREU, 2008, p. 116)

Não tarda em seu comentário preliminar o aparecimento de sete motivos norteadores das elegias: o anjo, os amantes, a boneca, os saltimbancos, o herói, o animal e, envolvendo estes todos, o motivo da morte, que se inscreve pelo signo da transformação. Esses motivos aparecem

atravessando todas as dez elegias, ainda que estejam com mais assiduidade numa ou noutra elegia.

É preciso dizer que a edição bilingue de “As Elegias de Duíno” contidas no livro *Poesia* é problemática do ponto de vista tipográfico. Ao longo da leitura das dez elegias é possível perceber gralhas que dificultam a leitura tanto em língua alemã quanto em língua portuguesa. Como Rilke era um meticuloso com as palavras, ele criava constantemente construções sintáticas e lexicais novas em língua alemã para sintetizar os seus pensamentos poéticos, isso implicava, muitas vezes, em sublinhar uma ou outra em itálico ou mesmo enriquecer o seu poema com muitos marcadores prosódicos gráficos para potencializar a imaginação de diálogo no poema. Como se o poeta estivesse sempre conversando com muitos *eus* dentro do poema, gerando assim um efeito de dramaticidade. Desse modo, uma tradução desses poemas exigiria um cuidado redobrado com a tipografia, coisa que nesta edição infelizmente não percebemos. O fato de ser bilingue nos ajuda no contraste entre o original e a tradução, e foi isso que nos acendeu constantemente a atenção para as incongruências.

É importante destacarmos a iniciativa do editor para que esta edição fosse bilíngue, pois isso facilita a comparação entre as duas línguas envolvidas. Disso resulta a possibilidade de ajuda mútua entre ambas as línguas para dirimirem as suas diferenças.

Desse modo, considerando que, conforme Genette (2010), todo paratexto se presta a auxiliar o texto em todas as suas dimensões de exposição, sendo pré-textos, pós-testos e intratextos, com notas explicativas ou mesmo intertextos com ilustrações e fotografias, todos estão para auxiliar o leitor quando da leitura de um texto pretensamente central. Ocorre que a diferença de uma edição bilíngue para uma monolíngue consiste na presunção de que a bilíngue possa facilitar a vida do leitor por gerar o efeito de contraste entre os textos original e tradução. Para Torres (2011), a capa e as notas de rodapé são discursos de acompanhamento com potencial de alterar a percepção do leitor; precisando alguma informação ou mesmo desviando o seu olhar para o não central, isto é, ao foco de interesse editorial, sendo que os comentários sobre a tradução são vitais para o entendimento do projeto de tradução de quem traduz. Compreendendo essa complexidade, parece-nos que ainda é possível esclarecer uma questão acerca de uma edição bilingue. Admitimos a hipótese que ambos os vetores quando postos lado-a-lado podem ser encarados como **um só** texto interlingual de mão dupla, que suavizam os movimentos intercambiais e hierárquicos, amenizando fortemente a angústia do tradutor de servir a dois senhores (a língua de chegada ou língua de partida), pondo o leitor no centro da responsabilidade diante do destino da sua leitura.

3.2.5 Poemas Inacabados

Posto que o editor declarou entender que os poemas encontrados em manuscritos avulsos deram-lhe a impressão de inacabamento, pelo estado precário como foram encontrados a ponto de nomeá-los como “Poemas Inacabados”, resta-nos clara a ideia de que ele, Francisco Paulo Mendes, estava reconstruindo uma unidade em torno da dessa precariedade do material encontrado, por considerar tais poemas, ainda que inacabados, dignos de destaque. Ele diz:

Entre os papéis de Paulo Plínio há um grande número de poemas que denominamos de **inacabados**. Geralmente encontram-se eles em folhas avulsas, manuscritos e com versos corrigidos, modificados ou eliminados, revelando a fase de depuração e aprimoramento que se iniciara na fatura da composição poética. Estão alguns poemas, sem dúvida, completos, mas cujos versos começavam a ser trabalhados, e outros incompletos, dos quais existem apenas versos sem que a obra tenha sido terminada. **Poemas inacabados**, uns por lhes faltarem versos, por incompletos, e outros por não terem alcançado o estado final, a forma definitiva para a qual o trabalho do poeta os conduziria. (MENDES, 2008, p. 233).

O dilema do editor é evidente quando visualizamos o embate do editor diante da tarefa ou da renúncia perante a palavra exata, que se distancia em muitas rasuras e correções, deixando-se governar por suas escolhas intuitivas. Este inacabamento é imposto pela precariedade que condicionou a organização do material *in natura*. Dilacerado entre o que já era descarte e o que ainda era projeção de poemas, ele assumiu o risco que agora está sob o escrutínio do tempo. Desse modo, o editor agiu inequivocamente como um arqueólogo diante da ruína, preocupado com cada estilhaço ou poeira inadvertida. Ele seleciona, qualifica e nomeia o material arruinado, para em seguida anunciar a sua descoberta ao público. Descoberta que é sempre um ponto novo de observação diante do que já era sedimentado sob o soterramento da história.

Quando entendemos que o ofício da escrita poética é um tipo de atividade que está sempre sob a ameaça de diluição e apagamento quando comparada a outras formas de escrita voltadas à instrumentalização da linguagem, compreendemos que as edições e traduções agem como forma de revigoração dessa escritura que sempre adia o seu fim. A escrita nunca termina em um ponto final, haja vista que sempre haverá algo extrapolando o enunciado. Esse algo a mais é de fundamental importância para a obra, dado que ele suplementa a sua vitalidade. No exemplo que segue, veremos esse embate sendo protagonizado por esse dilema. Vejamos:

Imagem 32 – Folha avulsa sem data (Poema)

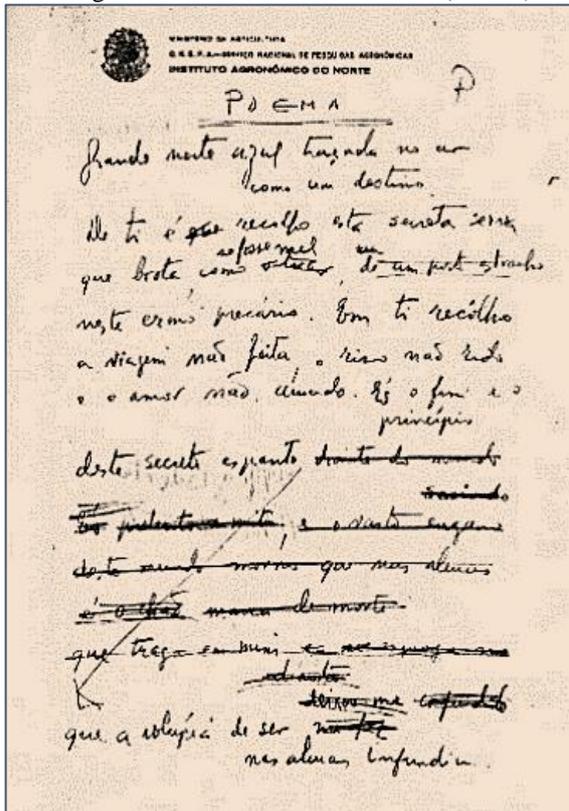
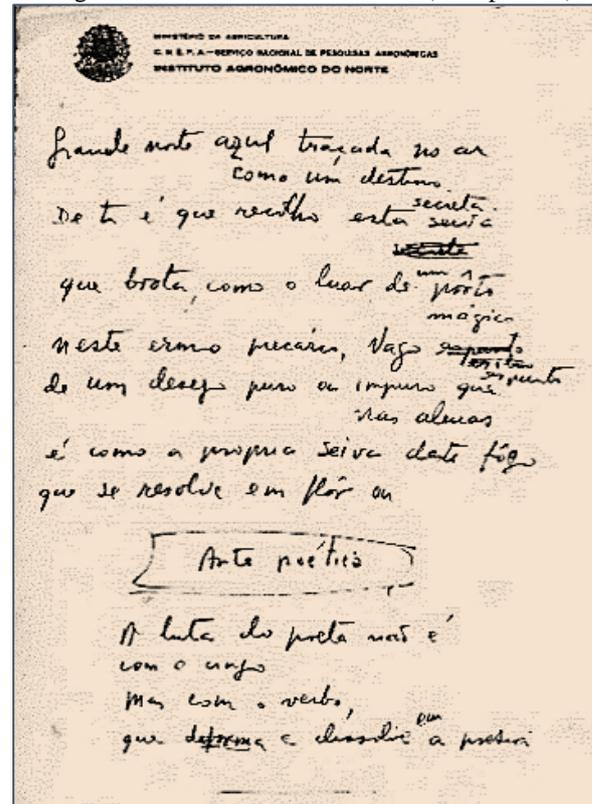


Imagem 33 – Folha avulsa sem data (Arte poética)



Fonte: (BASSALO, 2008, p. 149 – 152)

Tudo indica até o momento em que a poesia, enquanto arte escrita, é o grande motivo de inquietação de Paulo Plínio Abreu no rascunho deste poema. Do seu processo interno de autocorreção, emerge um pequeno poema “Arte poética”, que será incluído no conjunto dos “Poemas esparsos”. Ei-lo da forma como se encontra no livro editado pelo amigo:

A luta do poeta não é
 com o anjo
 mas com o verbo,
 que dissolve em poesia. (ABREU, 2008, p 92)

Tributário das elegias, o anjo segue com uma figuração transcendente, cujo ideal é impossível de ser alcançado pela condição humana imanente, por isso ele é “terrível” em Rilke, pois desdenha, ao mesmo tempo em que inveja, a precariedade humana. Paulo Plínio Abreu sabe que precisamos de anjos, pois não conseguimos conviver com essa precariedade sem significar, simbolizar, alegorizar esse limite existencial. Por isso ele centra a sua ânsia na saciedade contingencial da palavra criadora, a qual é decomposta, como o verbo, em poesia.

O embate entre composição e decomposição é visto concretamente quanto à escolha editorial observada no quarto verso: “que dissolve em poesia”. Na folha avulsa observamos o seguinte enunciado “que [deforma] e dissolve (em) a poesia”. Não que a opção editorial não tenha sido inteligente, já que no papel avulso a palavra “deforma” aparentava estar rasurada. Sublinhamos a importância dessa alteração para chamar a atenção a um drama de igual modo relevante que é a criação poética feita com várias mãos ao longo de muitas edições. E ainda, ao explorarmos as duas folhas, veremos dois rascunhos de poemas, que estão na edição de *Poesia*, ambos começam com o verso “Grande noite azul traçada no ar como um destino”. O primeiro é nomeado de “Poema”, adquiriu a seguinte configuração na edição póstuma:

Grande noite azul traçada no ar como um destino.
De ti recolho esta secreta seiva
Que brota, como se fosse mel,
Neste ermo precário. Em ti recolho
A viagem não feita, o riso não rido
E o amor não amado. E o fim e o princípio
Deste secreto espanto que a volúpia de ser nas almas infundia.
(ABREU, 2008, p. 197)

“Poema” (Ilustração 33) foi descrito pelo editor como “inacabado”, porém percebemos um indício de que o poeta estava reescrevendo constantemente o poema, ao vermos o editor dizer que: “Poema, parece, ainda não integralmente realizado, manuscrito em folha avulsa, sem data e com muitas correções. Teria sido talvez, uma das variantes do “Poema quase em prosa”, porém com versos, em maior número, originais.” (MENDES, 2008, p. 237). Ao lermos o “Poema quase em prosa”, veremos:

Grande noite azul
que suporta na copa de tuas árvores
as minhas lágrimas
e as minhas iras.
Vieste como virias
para o caos da terra
para o lagarto e a lesma.
Me foste no entanto concedida
como ao morto a sua cripta
e ao sorriso a boca que sorri.
Todas as noites derivam de teus frutos
abertos pelo espanto dessa seiva
que me chega aos pés.
Frente aos teus pássaros estranhos
só o que perdermos será salvo amanhã. (ABREU, 2008, p. 91)

Parece mesmo que a indefinição do poeta teria deixado o poema inconcluso, cabendo ao editor o destino desse inacabamento. Ocorre que esse gesto inacabado é ainda um índice importante na poesia de Paulo Plínio Abreu, uma vez que mesmo havendo algum tipo de

solução editorial, a sua poética ainda guarda a dicção de abertura. Pela ausência de fechamento que se cobra de um projeto autoral, uma poesia que investe na sua ausência é, por esta razão, um projeto moderno. Gesto que lembra a proposta de obra de arte dos primeiros românticos alemães, pois além de refletirem acerca do inacabamento das obras artísticas, pautaram o fragmento como método de expressão e observação do desdobramento desse próprio movimento estético, por isso eram também críticos. Veremos com mais detalhes esse procedimento no próximo capítulo.

3.2.6 Fragmentos

Dado que estamos considerando como fator de precariedade a morte física do autor Paulo Plínio Abreu, antes de ter tido tempo de editar e publicar a sua obra em livro, o discurso de inacabamento torna-se um índice fundamental da sua obra. Tal problemática requer que observemos a obra inacabada como um fragmento diante do pressuposto idealmente almejado pelo equilíbrio de uma obra acabada. Considerar a obra a partir do viés do *acabado e finalizado* é como tirar o fator surpresa que sempre moveu a escritura da poesia. Mas antes de enfrentar a questão teórica dos fragmentos levantada pelos primeiros românticos alemães, vejamos o que nos diz o editor diante dos fragmentos de poesia encontrados por ele, espalhados no espólio do poeta:

Sob a designação de **Fragmentos** incluímos nesta edição da poesia de Paulo Plínio Abreu uma série de conjuntos de versos, encontrados em folhas avulsas e manuscritos, no seu espólio literário. (...). Consideramo-los como “fragmentos”, distinguindo-os, assim, dos “poemas inacabados”, por não oferecerem, como estes, temática facilmente apreensível (embora se possa, às vezes, e em muitos deles vislumbrar certos temas) e não acusarem claros indícios de uma possível unidade estrutural. (...). Alguns desses “fragmentos” já começavam mesmo a ser trabalhados, como provam as palavras subtraídas ou substituídas e os versos inteiramente riscados, portanto eliminados. (...). Publicados trazem, sem dúvida, uma importante contribuição para o estudo da obra do poeta, ajudando a penetrá-la em sua essencialidade, e confirmam o esplêndido talento e a alta linguagem poética de Paulo Plínio. Além do mais, a inclusão de **Fragmentos** obedece também a um preceito editorial comum às publicações de **poesias completas**, como a presente edição pretende ser. (MENDES, 2008, p. 240)

O que têm a ver esses fragmentos de poemas com a questão teórica dos fragmentos levantada pelos românticos alemães? Vejamos. O testemunho do editor perante a sua complexa movimentação entre os arquivos deixados de lado pelo poeta repentinamente, por ocasião de urgente hospitalização, que afinal lhe levaria a não mais retomar o que havia iniciado em termos do que chamamos “teoricamente” de projeto autoral, ajuda a responder. Ocorre que na prática

Paulo Plínio Abreu acabou por operar o conceito de “obra inacabada” preconizado pelos *Frühromantiker*, poetas que experimentaram na cidade de Jena, na Alemanha no final do século XVIII, uma série de investimentos que marcariam a crítica, a teoria e a experimentação literárias, pela ousadia de romper com os padrões rígidos do iluminismo que dominava o pensamento estético de então. Os irmãos August e Friedrich Schlegel coordenavam o principal veículo de divulgação dessas ideias, a revista *Athenaeum* (1798-1800), ao lado de nomes como Friedrich Schleiermacher, Ludwig Tieck e Novalis, pseudônimo de Georg Philipp Friedrich von Hardenberg. Este último publicou nesta revista um conjunto de fragmentos reflexivos intitulados “Pólen” (*Blüthenstaub*), algo entre a filosofia e a poesia

Em *Pólen*, Novalis deixa claro que a sua predileção é mais em favor da disseminação por meio da dispersão do saber que do ato deliberado de inseminação do núcleo gerador de pensamentos, justamente como ocorre com o pólen de uma flor jogado ao vento, que espalhado e desordenado, torna-se um potencial de germinação aleatória, sem que haja um ato deliberado de plantação. Em sua ensaística poética, Novalis advoga em favor do fragmento como método de observação da realidade, pois nele estariam condensadas todas as marcas singulares do absoluto inapreensível. Desse modo ele opta pela obra deixada em aberto, inominável e fragmentária, para emular o que seria o seu ideal de poesia: “A poesia reina e impera com dor e cócega – com prazer e desprazer – erro e verdade – saúde e doença – Mescla tudo para seu grande fim dos fins – a elevação do homem acima de si mesmo.” (NOVALIS, 2009, p. 123), diz ele.

Nesse sentido é que dissemos que o fator contingencial dos poemas fragmentados de Paulo Plínio Abreu terem gerado um efeito análogo referente à própria vida fragmentária do poeta deixada em aberto com a sua morte precoce. Desse modo, a sua vida e obra se aproximam do “ideal romântico” justamente pela emulação uma da outra. Na verdade, qualquer vida é por assim dizer deixada em aberto, mas a poesia de Paulo Plínio Abreu nos revela essa estranha mensagem. Ainda que assim seja, ela já está plena em sua incompletude, pois nunca saberemos o que há em torno dela, bem como um fragmento solitário no universo, que contém o todo nele, sem que o todo nele se expresse. Vejamos a seguir alguns fragmentos de poemas:

Como adivinhaste, pássaro inquieto,
que aquela tarde havia
um misterioso ritmo de elegia

ou de peixe do mar içado em desespero?
Tudo era grave e seco
e apesar disso rias
dentro da boca do silêncio em que a noite caía.
Em nós nascia o amor como algo de novo (p. 207)

*

Senti que trazias a morte sobre os ombros
mas dormia como Pedro na hora verde
em que nascia o amor por um mundo sutil,
Vi que na onda pura um peixe azul morria (p. 209)

*

Nos aquários do céu tua sombra passa
como um peixe fantasma
E na minha alma escondo
a sombra, o peixe e a fumaça
de um fogo redimido em ternuras estranhas (p. 208)

Nessa sequência de três fragmentos, percebemos a obsessão de Paulo Plínio Abreu pelos motivos dos marítimos. Nessa altura, já podemos concluir que a sua visão de mundo poético é construída em grande medida pelas alegorias criadas neste ambiente, em que podemos deduzir que o mar é a linguagem, o barco é a escrita e o poeta o marujo. São *quase* poemas, esses fragmentos editados por Francisco Paulo Mendes, rabiscos talvez. Mas eles insinuam imagens poderosas, escritas para se tornarem flores. Não existe nenhum demérito em ser *quase*. Como já vimos, é o inacabamento que garante o impulso do devir da obra para se tornar um rastro futuro, fragmentos que se juntam em ruínas que põem sob suspeita o argumento de totalidade e do totalitário.

Paulo Plínio Abreu continua cismado com o pássaro inquieto, o anjo, que lhe constrange ao adivinhar seus passos, que regularmente têm “um misterioso ritmo de elegia”. O poeta sopra ao vento os seus emblemas marítimos que tanto o motivam. A figuração desse mar expressa o fator absoluto da linguagem que tudo dissolve e domina. Água primordial que tudo arrasta e corrói em que a vida subjetiva do homem pode quase nada nessa subjetividade. Neste mar, quando não nos tornamos suas criaturas, somos quase náufragos à deriva em busca de alguma direção. O marujo é a figuração da aventura, aquele que, afastado da terra, já quase não se reconhece, mas que, no entanto, também não é uma criatura marítima. Ele realiza a condição de inacabamento ou incompletude, como o fragmento. Em termos de forma poética, Friedrich Schlegel dizia que: “É preciso que um fragmento seja como uma pequena obra de arte, inteiramente isolado do mundo circundante e completo em si mesmo, como um ouriço.” (SCHLEGEL, p. 103).

O peixe é uma figura obsessiva nesses fragmentos, como um fruto do mar que bem conhece a criatura estranha que insiste em navegar. Desse modo, o peixe se torna a companhia assídua do marujo que nos relata essas imagens surpreendentes, cujo “fulgor marítimo das

tardes / e a profundidade da noite / carregadas de amores não amados” são a figuração elegíaca de sufocamento, naufrágio e nostalgia, em razão da luta do homem moderno em busca de sentido, de um mito que lhe assegure uma narrativa. Em outras ocasiões, como no poema “O Barco e o Mito”, essa nau é confundida com uma nave: “Barco de madeira construído no ar para a viagem do mito / Nau feita de vento / e a força de um pensar antigo” (p. 37) diz o agente poético, que assume uma participação sempre confessional diante das suas aventuras, que não são poucas. Assim segue o homem, navegando e descobrindo novos mundos para se entreter, enquanto ainda se reconhece humano.

O segundo capítulo desta tese debruçou-se sobre a concepção do livro *Poesia*. Percorremos todos os componentes do livro para verificar a sua unidade editorial. Desse modo, verificou-se que o editor tomou certa liberdade ao propor um livro que reunisse tanto a produção poética quanto a tradutória de Paulo Plínio Abreu, valendo-se do espaço institucional oportuno. Presumiu-se que o editor aproveitou a oportunidade de edição para expor a dupla faceta artística de Paulo Plínio Abreu, que era a de poeta e tradutor, como um modo de explicitar a sua estratégia de investigação da linguagem poética. Nesse sentido, tal edição em livro da obra do poeta paraense se configurou como um suplemento benfazejo a uma obra deixada em aberto, carente de exposição e cuidado. Desse modo, o amigo do poeta foi o seu editor e primeiro leitor a direcionar o seu modo de leitura/edição, e assim, participou do destino da obra tal como a conhecemos sob o nome de *Poesia*. Tal condição nos fez concluir que o editor agiu sobre a obra deixando também a sua leitura impregnada nela, e por esta razão entendemos que essa atitude leitora/editorial também impactou a autoria da obra, pelo menos no que se refere objetivamente ao livro *Poesia*.

4. A FRAGMENTAÇÃO DE *POESIA* EM TERMO DE LEITURAS CRÍTICAS

O ensaísta Northrop Frye (2014) em sua *Anatomia da Crítica* descreve os componentes da crítica literária, tal como um corpo em exame de anatomia, considerando o seu lugar de pensamento teórico em um “mundo interpretado”, como diria Rilke. Para o teórico canadense haveria padrões de imaginação simbólica na estrutura da experiência literária, que se mantêm como elementos constantes, ainda que a obra promova inúmeras remissões. Na terminologia de Frye este ambiente é designado como *Ethos*, que seria, nas suas palavras: “O contexto social interno de uma obra literária, compreendendo a caracterização e o cenário da literatura ficcional, e a relação do autor com seu leitor ou audiência na literatura temática” (FRYE, 2014, p. 522). Esse mundo *à parte* ao qual se refere Frye é enredado por complexos ligamentos e formulações estruturantes, entendidos por João Cezar de Castro Rocha, em seu prefácio à *Anatomia da Crítica* no Brasil, como o fato de a obra literária pensar a si mesma. Para Castro Rocha, “Em última instância, é como se o fazer literário articulasse sua própria teoria, ou, para dizê-lo de outro modo, é como se a identificação de padrões recorrentes de organização da imaginação literária equivalesse ao exercício crítico e teórico mais valioso.” (CASTRO ROCHA, 2014, p. 10).

Ora, quando recuamos aproximadamente dois séculos na história da crítica moderna, não vemos precisamente a experiência dos *Frühromantiker* nos mostrando na revista *Athenaeum* (1798-1800), na cidade alemã de Jena, esse duplo movimento? Com efeito, vemos a reafirmação de que a poesia dinamiza o pensamento, pois, a partir dessa experiência teórico-crítica, os primeiros românticos alemães mostraram que a poesia, com o seu modo peculiar, também é capaz de especular sobre verdade, sem concorrer com a filosofia para isso. Estamos nos referindo à problemática em torno da expulsão dos poetas da república de Platão, quando os poetas foram vistos como perigosos à estabilidade daquela república. Vimos a partir de então a poesia sendo legislada pela estética. Coisa que os românticos de Jena problematizaram profundamente, a ponto de proporem que a poesia não seja apenas instrumento de deleite estético, mas também promotora de reflexão. Desse modo, a poesia deixaria de ser uma concorrente para se tornar uma espécie de sócia da filosofia, ainda que mantendo as suas diferenças.

Acerca da longa tensão entre a filosofia e a poesia, o filósofo paraense Benedito Nunes (1969) afirma, em um ensaio de 1969 intitulado *A destruição da Estética*, que “na acepção heideggeriana, destruir filosoficamente é denunciar os pressupostos em que se apoia a metafísica, revelar-lhe o caráter histórico, descondicionando-a como ciência primeira”

(NUNES, 1969, p. 52). Benedito Nunes retoma aqui o ensaio de Martin Heidegger intitulado *A Origem da Obra de Arte*, no que tange à localização da virada epistemológica em que a natureza da Arte já apareceria desprendida da Estética:

Destruir a Estética significa, pois, suspender a vigência doutrinária, colocar entre parênteses a validade teórica de tal disciplina, que tem origem histórica e cujo destino temporal é contingente. Dessa forma, a destruição da estética é consequência da primeira destruição que atingiu a ontologia tradicional, a qual se apresenta como parte essencial e primeira da metafísica. Retomada a questão do ser em geral, independentemente da conceptualística que lhe predeterminava a compreensão, trata-se agora de liberar a obra de arte da trama de conceitos que a ela impunha uma dada perspectiva, como limiar de toda a interpretação possível. (NUNES, 1969, p. 53)

A destruição da estética, tal como se refere Nunes, na esteira de Heidegger, é uma crítica a perspectiva da submissão da arte à metafísica, sem que se observe o escrutínio histórico, de modo a suspender a sua vigência doutrinária. Tal denúncia não significou a resolução da problemática, tampouco a assimilação de um pelo outro. Mas decerto que houve uma intimidade maior entre a filosofia e a poesia. A Estética ganhou importância nessa concorrência de quem legisla, teoriza e avalia a obra de arte.

Mas em outro texto de Benedito Nunes (2011), *Poesia e Filosofia: uma transa* o filósofo ressaltaria que para esse tipo de relação singular acontecer, “algo” ocorreria entre a poesia pensante e o pensamento poético. Essa transa dialogal teria o seu momento decisivo na compreensão de que a intuição e a imaginação pudessem pôr em relevo uma estrutura nova para a identificação do elo entre a força de expressão e o modo de apresentação de uma produtividade literária, que não se comportava mais no esquema crítico estruturado com astúcia por Emanuel Kant em suas três *Críticas*. Este momento decisivo seria a emergência dos investimentos literários dos românticos de Jena, que ousaram se apropriar dos pressupostos do Idealismo alemão para confeccionar o seu pensamento poético.

Nesse sentido, os fragmentos de *Blüthenstaub* de Novalis, bem como os *Kritische Fragmente* de Schlegel veiculados na revista *Athenaeum* são de grande relevância para entendermos o nexos entre poesia e filosofia na modernidade literária, e em particular, a obra de Abreu. Através da forma do fragmento esses poetas objetivaram apresentar poeticamente um pensamento sintético, de modo a expressar um núcleo de ideias germinativas, sem que fosse preciso se submeter à forma escolástica exigida pelo caráter disciplinar da filosofia. Para os românticos, como descreve um dos tradutores de Schlegel no Brasil, Victor-Pierre Stirnimann:

A necessidade do fragmento ultrapassa uma suposta vocação atomizante do pensar. Toda a *Darstellung*, exposição, letra, implica finitude e limitação concretas; mas o

que busca expressão é nada menos que o absoluto. Nesse acoplamento impossível, o infinito atua como linha de fuga que denuncia a imperfeição da forma. Se o absoluto não pode ser representado em si mesmo, o ponto de enlace entre o absoluto e o finito é o quase-representável, podendo-se evocá-lo apenas à medida que se apresente como parcial e provisório, mero indicador de uma presença, continuamente em processo de montagem e desmontagem. (STIRNIMANN, 1994, p. 17)

Essa compreensão fragmentária da literatura, cujo sentido aponta para o provisório, atende à demanda da “poesia universal progressiva” que foi pensada pelos *Frühromantiker* por ser programaticamente inacabada, e assim, manter a poesia mais como *questão* do que *solução*. Esse e outros fatores do desenvolvimento dessa nova arte foram discutidos em *Conversa sobre Poesia* pelos românticos de Jena, nos moldes de um simpósio, com pseudônimos: “Ludoviko” é Schelling, “Lothario” é Novalis, “Marcus” é Tieck, “Andrea” é August Schlegel, “Amália” é Caroline (na ocasião casada com August Schlegel; futuramente se tornou esposa de Schelling), “Camila” é Dorothea Veit (futura esposa de Friedrich Schlegel) e “Antonio”, é o próprio editor Friedrich Schlegel. Deste último lemos o itinerário desse simpósio:

Tem-me sido sempre estimulante falar de poesia com poetas e pessoas de inclinação poética. De muitas conversações deste gênero jamais me esqueci, enquanto de outras já nem sei ao certo o que pertence à fantasia e o que pertence a lembrança; muita coisa efetivamente ocorreu, e o resto terei inventado. Como na conversa que segue, que deve apresentar em oposição pontos de vista completamente diferentes, cada qual podendo apontar o espírito infinito da poesia sob a nova luz, e todos eles se esforçando, mais ou menos, às vezes de um ângulo, às vezes de outro, para alcançar o âmago da questão. O interesse desta variedade de abordagens fez-me decidir por partilhar o que havia numa roda de amigos, e inicialmente pensado apenas em referência a estes, com todos os que, pelo sentimento e disposição, iniciaram a si mesmos nos sagrados mistérios da natureza e da poesia, graças à sua interna abundância de vida. (SCHLEGEL, 1994, p. 31)

Tal *Conversa* demonstrou que esses poetas-críticos estavam mais preocupados com as ideias do que com a identificação de suas autorias. Tratou-se de uma forma coletiva de produtividade textual, cujo centro de gravitação foi a arte. A reflexão foi a própria arte. Desse modo eles fizeram comentários críticos sobre as obras um do outro, bem como sobre as obras de autores importantes para o programa romântico em desenvolvimento, muitas das quais, deixadas em aberto, como algumas obras de Schlegel (*Lucinde*) e Novalis (*Blütenstaub*). A sincronia pensada era alimentada mais pelo dissenso do que pelo consenso, pois a voz do diálogo está no pano de fundo como “sinfilosofia”, objeto alvo do simpósio poético-filosófico. As vozes das mulheres foram ouvidas nesse diálogo. Por exemplo, a divergência que Amália (Caroline Schelling) tem em relação ao entendimento de Marcus (Ludwig Tieck) quanto à divisão dos gêneros na poesia. Para Amália, a divisão da poesia em gêneros seria um contrassenso, já que, para ela, o poeta romântico deveria se implicar diretamente com o ideal, entregando-se na investigação de uma harmonia interna, caso tenha coragem de assim proceder

com essa poesia “una e indivisível”; ao passo que para Marcus tal divisão contribuiria para o estabelecimento de um espaço crítico para melhor dissecar as manifestações poéticas ao longo do tempo, de modo a discriminá-la para melhor entendê-la. Márcio Suzuki (1997) entende que:

As afirmações de Amália sobre a indivisibilidade da poesia se chocam frontalmente com o ponto de vista defendido por Marcus, para quem uma classificação correta proporcionaria, além do mais, uma história e teoria da arte poética. Cabe a Ludovico afirmar que uma teoria dos gêneros poéticos “nos exporia como e de que maneira a fantasia de um poeta... tem necessariamente de se limitar e dividir [*beschränken und teilen*] em virtude de sua própria atividade e por meio dela”. A própria maneira de atuar do poeta teria de ser o fundamento da distinção entre espécies de poesia: se o poeta não abre mão da esperança de ter, de uma só vez, toda a poesia e se não se divide em partes (*sich teilen*), não há poema determinado, nem divisão-classificação (*Einteilung*) dos gêneros; se não se separa de uma parte de si mesmo (*Absoderung*), não há formação, não há constituição de uma forma (*Bildung*). (SUZUKI, 1997, p. 15)

Para o ensaísta e tradutor da *Conversa*, essa ruptura já ocorreria no íntimo da criação poética, condição necessária para que a obra emergja. Suzuki percebe a potência dessa discussão no contexto do programa primeiro-romântico, entendendo que há uma interdependência necessária entre os polos antagônicos, em que são apresentadas. Para ele: “As teses sobre unidade e divisibilidade se contradizem e se condicionam mutuamente, são os extremos entre os quais oscila a reflexão, segundo a operação que Fichte designou como de *alternância* ou *determinação recíproca*.” (SUZUKI, 1997, p. 15-16). Ao se enxergarem como num espelho, unidade e divisibilidade produzem um efeito reflexivo no interior dessa poesia, como posto no fragmento 434 na *Athenaeum* que se lê o seguinte:

Deve então a poesia ser pura e simplesmente dividida? Ou permanecer una e indivisível? Ou alternar entre separação e vínculo? A maioria dos modos de representação do sistema cósmico da poesia ainda é tão grosseira e pueril quanto os antigos modos de representação do sistema astronômico antes de Copérnico. As divisões habituais da poesia são apenas armação sem vida para um horizonte limitado. O que quer que alguém possa fazer ou o que quer que aceite, a terra em repouso permanece no centro. No próprio universo da poesia, porém, nada está em repouso, tudo vem a ser, se transforma e move harmonicamente; e também os cometas têm leis inalteráveis de movimento. Mas enquanto a trajetória desses astros não puder ser calculada, enquanto o retorno deles não puder ser previsto, o verdadeiro sistema cósmico da poesia ainda não estará descoberto. (SCHLEGEL, 1997, p. 139)

Todo esse investimento dialogal em *Conversa sobre Poesia* salienta o fato de que o interesse de Schlegel era questionar a natureza de apresentação insatisfatória da filosofia diante da sua forma de dizer o seu conteúdo, pretensamente absoluto. O que Schlegel está defendendo é que a poesia consegue a proeza de dizer-se por meio do fragmento. E através deste alcança o absoluto, pois se tudo está em evolução é porque ainda está incompleto, sendo assim, o inacabamento é um princípio absoluto e o fragmento é mostra dessa incompletude originária. O caminho encontrado pela escrita filosófica foi a emergência do ensaio como forma de

expressão da crítica e da criação. Veremos a seguir, a importância da descoberta desse pensamento dialogal por excelência.

4.1 Sobre o conceito de crítica de arte

No final do século XVIII, o pensamento filosófico que emergia na Europa era o que ficou conhecido como Idealismo Alemão, capitaneado por nomes de peso como Emanuel Kant (1724-1804), Friedrich Hegel (1770-1831) e Johann Fichte (1762-1814). Este último centrava a sua observação na questão da subjetividade, pois acentuava o *eu-reflexivo* como o centro consciencial, do qual desdobraria a ideia de individualidade do sujeito; o primeiro considerava as suas três *Críticas* como uma esquemática incontornável para a compreensão da consciência sensível e seu ajuizamento do mundo que o cerca; já o construto substancial de Hegel foi a sua noção de progressão necessária da história em direção a uma unidade dialética para onde tudo e todos devem convergir. Como vimos, os *Frühromantiker* de Jena, especialmente Schlegel, ousaram desafiar a rigidez desses sistemas filosóficos com a força expressiva da poesia, sua precariedade, seu inacabamento e sua fragmentação. Esses poetas partiram desses sistemas rígidos, mas os desconstruíram dando andamento ao seu programa crítico de reflexão infundável.

Atento a este movimento, o pensador Walter Benjamin (2018), em sua obra *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, observa que o pensamento elaborado pelos românticos de Jena teria sido construído sob a compreensão do conceito de Crítica de Kant e de Reflexão de Fichte. No entanto, tratou-se de um pensamento construído sem a objetividade de um sistema filosófico tradicional, de modo disciplinar. Para Benjamin:

O romantismo fundou a sua teoria do conhecimento sobre o conceito de reflexão, porque ele garantia não apenas a imediatez do conhecimento, mas também, e na mesma medida, uma particular infinitude do seu processo. O pensamento reflexivo ganhou assim, para eles, graças a seu caráter inacabável, um significado especialmente sistemático que induz que ele faça de cada reflexão anterior objeto de uma nova reflexão. (BENJAMIN, 2018, p. 32)

Para Benjamin, não há garantia de fechamento dessa sistemática, havendo, portanto, a compreensão de um sistema de fragmentos em que o caráter de inacabamento se torna o mais fiel emblema do primeiro romantismo alemão. Além disso, os românticos, para Benjamin, absorveram o pensamento de Fichte no que ele tinha de mais central: “Aqui ele determina a reflexão como a reflexão de uma forma, demonstrando desta maneira, a imediatez do

conhecimento dado nela” (p. 31), dirá Benjamin, chamando a atenção para o caráter formal, demonstrando a sua preocupação com a forma de dizer, pois para ele seria tão importante o modo de dizer, quanto o conteúdo do que se diz. Desse modo, Benjamin considera a importância do conceito de *reflexão* de Fichte para a estruturação do conceito mais potente do primeiro romantismo alemão, que teria sido o de *Reflexionsmedium*. Isso para demonstrar que a relação com o idealismo alemão não era de oposição, mas sim de reflexão. Para tanto, os românticos também lançaram mão do conceito de “crítica”, mas sob a temperança modalizadora da “reflexão”.

O conceito de “médium-de-reflexão” está diretamente ligado ao conceito de crítica de arte, pois articula a vocação transformadora da reflexão, como aquela forma que retorna a si mesma em um constante *transe* movimentador. E o centro desse movimento é a obra de arte. Desse modo, teríamos a arte como o objeto deste pensar em movimento a si mesmo. Benjamin propõe um axioma, para designar que:

A teoria do conhecimento do objeto é determinada pelo desdobramento do conceito de reflexão em seu significado para o objeto. O médium-de-reflexão é, no entanto, de um ponto de vista metodológico ou gnosiológico, o médium do pensar, pois ele é formado segundo o esquema da reflexão canônica porque nela estão cunhados da maneira mais evidente os dois momentos básicos de toda a reflexão: auto-atividade e conhecimento. Pois nela é refletido, pensado, aquilo que com certeza é a única coisa que pode refletir: o pensar. Ele é pensado então como autoativo. E porque ele é pensado como refletindo a si mesmo, é pensado como conhecendo imediatamente a si mesmo. Neste conhecimento do pensar através de si mesmo, como já observamos, está encerrado todo o conhecimento em geral. Se, no entanto, aquela simples reflexão, o pensar do pensar, foi compreendida *a priori* pelos românticos como um conhecimento do pensar, isso se explica a partir do fato de eles já pressuporem aquele pensar primeiro, originário, material, o sentido, como realizado. (BENJAMIN, 2018, p. 61-62).

Essa dada visão ontológica do médium-de reflexão demarca o lugar da crítica de arte como um *médium* (meio) capaz de articular as bordas do pensamento sem perder de vista a centralidade que o constitui, sempre em movimento cíclico de retorno que possibilita a sua renovação. Nesse sentido parte-se imediatamente do objeto mais aderente que é a obra. Trata-se, para Benjamin, da constituição do repertório de conhecimento sobre si mesmo, tido como canônico, que desponta como a sua base material responsável pela observação imediata desse saber. O pesquisador e tradutor da obra de Walter Benjamin sobre os românticos, Márcio Seligmann-Silva, assim entende esse conceito:

Esse conceito está no centro dessa sua tese. Benjamin define a crítica como um médium-de-reflexão” (*Reflexionsmedium*). Na medida em que ele pôs esse conceito no núcleo da sua tese, com todas as suas implicações de crítica ao modelo de teoria do conhecimento monológico, baseado na simples cadeia de causas e efeitos, e, portanto,

de crítica também a uma concepção linear tanto do desenvolvimento do conhecimento como também do desenrolar da própria história, ele trouxe à tona um debate – a crítica de um determinado modelo de razão e racionalidade -, que está particularmente aceso na pós-modernidade. (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 11)

Para Seligmann-Silva, esse esforço interpretativo de Walter Benjamin, diante da iniciativa crítica e teórica dos *Frühromantiker*, permite-nos compreender a arte sob várias perspectivas. A primeira delas é a compreensão de que arte não deve ser vista sob um olhar unívoco baseado na simples causalidade, vinculado à cadeia de acontecimentos sucessivos, como verificado na história linear. Tal modelo historiográfico favoreceria apenas quem tem os dispositivos de manejo dos instrumentos que narram a história das instituições, bem como do desenvolvimento do conhecimento, em seu próprio benefício. O principal atributo da crítica pensada pelos românticos seria também o de se permitir surpreender pelo extemporâneo, dado que nele residiria a possibilidade da quebra do fator limitante, que entende o desenvolvimento da arte a partir de uma lógica simplória de fonte-influência. Desse modo, entenderíamos o funcionamento, por exemplo, quando uma obra de arte contemporânea impacta a leitura de uma obra do passado ou vice-versa, gerando novas interpretações de ambas. Isso implica diretamente a um outro fator correlato dessa crítica romântica que é a questão da avaliação, pois ela não empreende um julgamento de uma obra baseada no gosto particular do intérprete. Ela, a avaliação crítica, se volta para o processo de contribuição de uma obra de arte em favor de uma rede de significados internos à ideia de arte, como um processo de reflexão de si mesma.

Temos, portanto, este instrumento para pensarmos a obra de arte literária na contemporaneidade, sem que haja o ajuizamento simplório da obra, subalterno desse ou daquele postulado ideológico. Dessa forma, essa teoria do “médium-de-reflexão” nos servirá aqui para analisar a nossa interpretação para compreendermos o livro *Poesia* do poeta Paulo Plínio Abreu sob o viés da reflexão, considerando que ele adquire papel central desdobrado em muitas questões que dizem respeito à obra do poeta Paulo Plínio Abreu. Assim, se faz necessário a problematização dos conceitos que orientaram a crítica literária tradicional, que classifica a produção literária pautada no tripé autor, obra e leitor, que situam a obra no tempo e no espaço.

O primeiro deles é a noção de autoria, que se percebe pela atuação de uma singularidade genial chamado autor, cujas habilidades parecem ser intransferíveis e originais. O segundo é a noção de obra literária, que tradicionalmente é entendida como um produto realizado, de modo original por um ser dotado de genialidade, no suporte livro, devendo atender à expectativa de ser única e de interesse de um público leitor. O terceiro, o leitor, é a componente do tripé que foi vista apenas como consumidora, pelo menos até a chamada Estética da Recepção, mas de

modo geral não foi além de uma atuação passiva mesmo. Esses são os pilares que consolidaram a escrita expressiva, tal como conhecemos a literatura.

No entanto, a complexidade do mundo contemporâneo exige novas formas de leitura da obra literária. Os lugares comuns demarcados por fronteiras estanques passaram a ser mais evanescentes, de tal modo que os três componentes que serviam de sustentáculo para o conceito tradicional de literatura, começaram a se movimentar dos seus lugares e passaram a se confundir uns com os outros. Esse caso é um exemplo de mudança paradigmática de perspectiva crítica relacionada à produção de conhecimento, dentre o qual está a literatura. Pois hoje se entende com mais profundidade a cadeia de relações implicadas em uma obra de arte. Cada vez mais os coletivos de artistas e obras colaborativas, inclusive traduções, acentuam essa problematização da individualidade. As fronteiras entre produção, autoria e crítica não são mais estanques. Desse modo, a emergência da obra de arte hoje atende, como nunca, aos pressupostos dos românticos de Jena. Também pelo fato de, na contemporaneidade, o valor da obra não perder prestígio pelo seu inacabamento, porque o seu desenvolvimento é completado sempre pelo leitor no ato de leitura, cujas remissões exigem cada vez mais o trabalho do leitor nessa produtividade intermitente da obra. Mesmo um simples leitor ou espectador não é mais visto como um mero paciente diante da obra; ele também é um agente produtor de sentidos. Benjamim, quando valoriza o investimento teórico desses poetas do primeiro romantismo alemão, está visualizando a radicalização de sua aplicação em um mundo tal como o contemporâneo. Como vimos até o momento, a obra *Poesia* de Paulo Plínio Abreu se enquadra nessa contemporaneidade, por ser uma obra exigente em problematizações, e por ser uma obra marcada pelo inacabamento, e cuja autoria é participativa, pois o editor comparece de modo evidente no seu espectro, que implica uma leitura mais dinâmica de seus leitores, assim o desdobramento da obra se estabelece de modo exemplar.

4.2 Crise e Críticos leitores

Não se trata aqui de eleger Paulo Plínio Abreu como um ícone representativo de sua geração, mas importa salientar que por meio da amostra de sua produção poética, vista até o momento, podemos supor que haja alguma confluência em relação às ideias da assim chamada “Geração de 45”. Qual a razão? Como vimos, por exemplo, na recuperação da elegia, da ode e do soneto etc., como um modo de estabelecer conexão com uma tradição literária mais investigativa e universalista em matéria de linguagem poética, aderindo por essa iniciativa aos discursos da valorização dos grandes monumentos que representam essa tradição literária. A

imagem do escritor era moldada nessa época histórica pela chamada “crítica de rodapé”²¹ que ajuizava severamente quem se atrevia a adentrar no mercado editorial das letras. É nesse contexto que os críticos Tristão de Athayde (1947) e Sérgio Milliet, expoentes dessa atividade, começam a movimentar o turbulento cenário. O primeiro, em 1947, no artigo intitulado *O Neomodernismo* defende a tese **da continuidade** quando acentua que o “movimento não vem de improviso, nem se manifesta como uma ruptura e sim como um prolongamento” (ATHAYDE, 1947, p. 74), referente às novidades estéticas do Modernismo de 1922; enquanto o segundo, no mesmo ano em *Reação Poética*, segue o sentido oposto quando defende que “A produção poética destes últimos anos revela uma reação, nem sempre consciente, contra a poesia descabelada de 22” (MILLIET, 1947, p. 76), abrindo a porta à sua leitura de dissidência programática ante a ideia de adesão automática ao Modernismo de 22. Estava criada pois a tarja que ora incluía poetas, ora os excluía de uma participação em um movimento nômade, num pêndulo que movimentava uma visão binária do processo, que só serviu para acentuar o desprezo pelas diferenças que não se identificavam com nenhum dos dois polos conflitantes. Para completar, o poeta e diplomata de grande nome à época, João Cabral de Melo Neto, é tomado como legítimo representante da Geração, fato que ele nega ao longo da vida, conforme a repercussão da crítica a seu respeito. Haroldo de Campos, numa conferência em 1963 na Alemanha, que resultou no ensaio “O geômetra engajado” e integrou a obra *Metalinguagem e outras metas*, diz que “nem 45 pode ser reconhecida como instauradora de uma nova ordem poética entre nós (a menos que se confunda *forma* com *fôrma*...); nem JCMN pode ser incluído nessa geração” (CAMPOS, 2006, p. 77-78), reduzindo a atitude poética daquela Geração a nada além de “uma nostalgia restauradora de cânones pré-modernistas”. Assim, Campos compra a tese de Milliet referente à desqualificação da Geração de 45, salvando João Cabral de Melo Neto de qualquer responsabilidade. José Guilherme Merquior radicaliza o embate com o ensaio “Falência da poesia ou uma geração enganada e enganosa: os poetas de 45” no livro *Razão do Poema*, de 1965, que além de recortar o poeta de Recife da referida Geração, apostou na moralização, ainda que travestida de razão, alteando uma voz inquisidora, ao dizer que “A chamada geração de 45 é, do ponto de vista do valor literário, uma dege(ne)ração. Do seu

²¹ Termo usual à atividade de crítica literária, em que se usava literalmente o rodapé dos principais jornais, a partir das primeiras décadas do século XX no Brasil, para se desenvolver. Um de seus primeiros e mais relevantes representantes é Alceu de Amoroso Lima (o Tristão de Athaíde). Em 1919, Amoroso Lima inicia sistematicamente suas atividades de crítico literário, em *O jornal*, onde realiza um “patrulhamento” da produção literária Modernista. Outros nomes como Álvaro Lins (*O jornal e Correio da Manhã*); Tristão de Athaíde (*O jornal*); Múcio Leão (*Jornal do Brasil*) Sérgio Milliet (*O Estado de São Paulo*) Olívio Montenegro (*Diário de Pernambuco*) foram expoentes nessa crítica, que se destacou pelo ajuizamento impressionista, polemista e de grande repercussão nas Letras brasileiras até meados de 1960 quando a crítica literária se tornou quase que exclusivamente acadêmica.

programa, frustrado desde a primeira hora, não ficou nenhum resultado no plano do monumento [...]” (MERQUIOR, 1996 [1965], p. 48). Benedito Nunes (1974, p. 28), em *João Cabral de Melo Neto*, também é solidário a essa tese de “reacionarismo estético” da Geração de 45, excluindo João Cabral de Melo Neto da referida “dege(ne)ração”.

Nesse momento é preciso fazer um esforço para entender o movimento histórico que se desenrola na crítica a partir das duas teses iniciais (continuidade e rompimento) dentro do contexto geracional mais amplo e também específico atinente ao Grupo dos Novos. Pois a problemática assim se amplifica no sentido de perceber esse efeito no aspecto local. Ora, temos razões para importar esse debate para o nível local, tendo em vista que, analogicamente, o raciocínio conforme a lógica binária de continuidade/rompimento também constrange os poetas locais? É preciso fazer essa pergunta para seguirmos adiante, com a pena de lamentarmos a perda do bom-senso. O crítico Benedito Nunes voltaria ainda a se referir à Geração de 45 em um ensaio sobre a obra do poeta Max Martins:

Numa profissão de fé antimodernista, em nome da linguagem poética essencial, pura [- -], o confronto chegava a rejeitar o coloquial, o prosaico e o popular, considerados desvios e distorções da poesia de 1922. Essa juvenil turbulência dos grupos de maior prestígio, que se rotularam de “geração de 45”, usando o termo como bandeira de uma poética autônoma e definitiva, não nos atingiu. (NUNES, 2009, p. 332)

Benedito Nunes está desenvolvendo ainda as ideias que dominaram o debate crítico ao longo de décadas em torno da emblemática “Geração de 45”. Tomando para si a voz testemunhal do Grupo dos Novos, ele defende que o Grupo não antagonizou com o modernismo de 1922, mas também reconhece que algo importante foi vivenciado naquela experiência geracional em torno do ano de 1945. Nunes se torna mais compreensível, dado que ele mesmo entrou na querela metacrítica, mas participante também de uma singularidade geracional e, estando agora mais distanciado daquela efervescência, reflete:

Começou então a predominar – o que talvez seja o contributo dessa geração de 1940 ou de 1945 – a atitude racional do poeta como artista da palavra, ciente da forma de elaboração de seu poema sob o controle da inteligência, um pouco mais singularizada na poética de João Cabral de Melo Neto. Desconfiando da espontaneidade dos sentimentos, os novos poetas paraenses também não caíram no pecado do formalismo; combinariam o “trabalho de arte” com o emalo da inspiração. (NUNES, Idem, p. 233)

Esse comentário demonstra o quanto a percepção de um evento histórico pode mudar com o passar dos anos. Por isso a necessidade de contemporização dos fatos, evitando o anacronismo escatológico (a não ser que o anacronismo seja definido como uma estratégia de

um determinado programa estético). Ciente desse risco, o ensaísta Afonso Romano de Sant'Anna propôs recentemente uma intrigante reflexão que segue:

Será que não é um erro fazer um pacote e jogar no lixo a geração de 45, livrando a cara apenas de João Cabral? O quanto de pré-conceito, de patrulhamento, de briga de gerações havia na estratégia de descartar tantos autores que são julgados sem serem lidos? (SANT'ANNA, 2008, p. 12)

É lícito pensar que no horizonte dos intelectuais que participaram do Grupo dos Novos não tenha havido uma decisão crítica de aderir ou refutar as ideias da chamada Geração de 45. Ainda que a geração paraense do pós-guerra tenha feito as suas opções em favor de um esteticismo, acreditamos que os seus movimentos não tenham sido, por assim dizer, “tão friamente calculados” a ponto de abrirem mão da sua singularidade de ser e existir, em desfavor da sua diferença que sempre lhe foi peculiar. Aliás, essa peculiaridade vem de longe; desde a década de 1920, que as tentativas de captação dos feitos e efeitos estéticos dos intelectuais paraenses por parte da narrativa canônica nacional sofrem resistência. Por isso que o debate acadêmico que enfrenta essas diferenças precisa ser cada vez mais valorizado. Nesse sentido, concordamos com a conclusão a que chega Queiroz (2018) na *tese* que já referimos acima sobre o Modernismo Paraense. Para o pesquisador:

É o dever primacial da história da literatura encarar essas incongruências do meio cultural paraense sem receio de reconhecer os desvios tomados pelos seus autores, as impropriedades empregadas na produção artística, ou mesmo os equívocos de posicionamento de vários escritores; somente assim, poderemos finalmente abrir o debate que nos permita reconhecer a cultura paraense por aquilo que ela foi em face de tudo que ela não é. Com essa perspectiva invertida em busca dos resquícios em meio aos escombros, ao invés de heróis apocalípticos, poderíamos tentar compreender qual herança nos convém e qual merece ser vislumbrada unicamente como exemplo do que não se deve repetir nem mesmo enquanto ficção. (QUEIROZ, 2018, p. 428).

A perspectiva, evidenciada nessa emergência, advém da necessária mudança no modo de tratamento do conjunto memorável dos acontecimentos literários ocorridos no território brasileiro nos últimos cem anos. Isso se quisermos expandir o conceito de história literária para além das cápsulas que aparelham o patrulhamento ideológico, preservando o que se tem de rico na diversidade cultural tão plural como a brasileira. O intuito da descrição sumária dessa desavença crítica foi para explicitar que a observação crítico-conceitual deve vir acompanhada de método e distanciada de “impressões” afetivas. Entendemos que tanto a história da literatura quanto a literatura comparada têm muito a ganhar com essa prevenção, uma vez que a questão geracional está necessariamente ligada à história, mas também às transformações culturais,

sociais e estéticas percebidas de forma complexa e não apreensível de modo definitivo. E estar ligado à história não é estar preso ao cronômetro, que visa submeter a vivência existencial a uma datação. Isso evita o achincalhe gratuito que banaliza o riso de um público, cada vez mais acostumado a rir dos outros antes de si mesmo.

Haroldo de Campos, que sempre manteve acesa a chama da sua inquietação quanto à questão do cânone literário nacional, propõe e testa algumas hipóteses ao seu modo teórico-crítico-tradutório, no sentido de propor saídas, ainda que provisórias, aos dilemas pouco enfrentados. Em seus textos, Haroldo de Campos sempre priorizou a relacionalidade das diversas formas de expressão da verdade: a filosofia, a teoria, a história, a crítica, a poesia e a tradução. Sumariamente, podemos inequivocamente citar as obras *A Arte no Horizonte do Provável* (1972), *Metalinguagem e outra Metas* (1992), *O sequestro do Barroco* (2000) e *O Segundo Arco-Íris Branco* (1997), como um exemplo, dentre um sem-número de obras que representam a sua genuína busca por respostas aos problemas mais irresolutos da nossa literatura.

O autor de *Galáxias* bem supôs que, para o entendimento da questão de uma dada geração literária, seria necessário antes passar pelo escrutínio historiográfico das noções de diacronia, anacronia e sincronia, por exemplo. A compreensão dessas noções facilitou-nos o entendimento do que se entende como “tradição literária” de um modo mais aderente, pois a elas se ligam os chamados “momentos decisivos” na história de uma tradição. Tentando entender essa complexa espécime de “freios e contrapesos”, em termos de poética, Haroldo de Campos recorre aos estudos da linguagem poética estrutural, sobre a qual ele afirma que:

Não há dúvida, porém, de que a tarefa da poética diacrônica é importante, como trabalho de levantamento e demarcação do terreno, e, ao enfatizar-lhe os defeitos e limites, meu desejo é chamar a atenção para outro tipo de poética – **a poética sincrônica -, muitíssimo menos praticada, mas cuja função tem um caráter eminentemente crítico** e retificador sobre as coisas julgadas da poética histórica. Para o crítico de visada sincrônica não interessa o horizonte abarcante e esteticamente indiferente da visão diacrônica. Roman Jakobson fornece os subsídios para a elaboração desse conceito, quando escreve: “A descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida.” (CAMPOS, 1975, p. 207, grifo nosso)

Haroldo de Campos acentua que a “descrição sincrônica” é potencialmente mais criativa para o seu programa crítico-conceitual de renovação poética. Ele é visivelmente tributário do formalismo poético, estruturado por Roman Jakobson. O seu interesse central é a *pervivência* da obra, não importando o formato ou suporte. Então ele opera uma extração dessa parte viva ou que, por razão de uma injeção de ânimo, reviva e conseqüentemente perviva em uma nova vitalidade. Essa sua tarefa, encontra ressonância com as ideias poéticas do estadunidense Ezra

Pound. O autor de *Cantares* articulou a sua ideia de *Paideuma* que consistiria justamente na eleição que um determinado autor faz da sua própria tradição. Desse modo, para viabilizar o seu *Paideuma*, Pound promove um corte sincrônico na história, através do qual emergiriam os autores e fatores significativos de interesse ao programa determinado pelo autor no ato de criação, culminando no processo de seleção do que lhe parece mais adequado em termos de comunicação poética. Com essa chave, abriu-se a possibilidade pragmática de livrar do sufocamento temporal as vozes poéticas aprisionadas pelo maniqueísmo crítico, que alguns discursos geracionais estimulam. Nesse sentido, entendemos que essa hermenêutica, independentemente da “eleição da tradição” que o grupo *Noigandres* tenha tomado para si, possibilita uma maior desenvoltura à crítica contemporânea para interpretar um fenômeno literário, tendo em mente que uma dada “geração literária” pode perfeitamente criar a sua tradição, ou mesmo um poeta em meio a sua geração também pode criar a sua, independentemente das tendências estéticas estimuladas por sua geração coetânea. Ele pode, inclusive, se dispor ao exercício criativo pautado na anacronia para reviver, no dizer de T. S. Eliot (1989), a “relação com os poetas e os artistas mortos” e, desse modo, ressuscitar a fantasia do vivente no momento em que a vida lhe aparenta nada além que um monumento de mármore em ruína, despedaçado pelo tempo, mas cujos fragmentos ainda ecoam, como pedras estilhaçadas, os murmúrios risonhos do implacável tempo.

Benedito Nunes (1979) tem consciência dessa complexa transformação crítica ao defender em *Oswald Canibal* que a grande contribuição do Modernismo Brasileiro a si mesmo foi a antropofagia. De todos os “ismos” (dadaísmo, expressionismo, futurismo, surrealismo) que teriam circulado na mente daquela intelectualidade dos anos 1920, os nossos modernistas teriam sabido deglutir de modo a construir a sua própria identidade macunaímica. Desse modo, selecionavam bem o que comer, de modo que fossem mais do que apenas “comida”, e sim pratos elaborados mediante o ritual de respeito e reverência ao alimento (à tradição europeia). E, desse modo, a cultura literária estrangeira foi posta à mesa da brasilidade que dava os seus primeiros sorrisos irônicos de satisfação e deleite, experimentando o estado “de passagem” de caça a caçador. O que parecia ser um revés foi tornado potência, e, por isso, a cultura literária nacional não tem o que lamentar a partir de então. Isso desde que se mantenha atenta como um animal que sabe dos riscos de uma distração.

Percebe-se que uma cultura literária é construída por constantes agregações da literatura própria com a literatura alheia. Este devir caracteriza a sua contínua evolução, razão pela qual ela está sempre por se fazer. Por isso insistimos que a aceitação do inacabamento parece ser um excelente ponto de partida para entendermos os ganhos teóricos e estéticos que essa condição

legou ao livro *Poesia*. A cultura latino-americana aprendeu a conviver com esse *gap* ao longo de sua história. Quanto mais à margem, a poesia de Paulo Plínio Abreu passa pela esteira da modernidade, numa realidade precária de guerras e ditaduras, seguindo o movimento antropofágico, bem situado por Silviano Santiago (1980) em *Apesar de dependente, universal*, que liga na mesma teia antropofágica a antropologia cultural de Oswald Andrade e a “traição da memória” de Mário de Andrade. O editor Francisco Paulo Mendes no prefácio ao livro *Poesia*, ilustra bem o horizonte de leituras do poeta Paulo Plínio Abreu, quando diz que:

Paulo Plínio foi um dos mais legítimos representantes de sua geração. Entre nós, a geração a que ele pertenceu foi aquela que não se contentou somente em conhecer os poetas lidos pelas gerações anteriores, ainda fascinadas pelo “francesismo” do nosso século XIX e fiéis, quando mais avançadas, a certa corrente simbolista, presas ao culto de Verlaine. A geração de Paulo Plínio foi a que “descobriu”, em nossa província, os poetas ingleses, alemães, franceses e norte-americanos das últimas décadas do século XIX e da primeira do século passado. Junto à forte influência de Baudelaire, de Rimbaud, de Mallarmé, de Laforgue, de Corbière, agora também de Yeats, de Eliot, de Pound, de S. George, de Hofmannsthal, de Rilke, de Saint-John Perse, de Breton e dos surrealistas. E quanto aos poetas da língua portuguesa, perdeu-se de amores por Pessoa, Bandeira, Drummond, Murilo, Cecília, Jorge e Vinícius. (MENDES, 2008, p. 24-25)

Significa dizer que, diante desse caso, a poesia de Paulo Plínio Abreu não está fingindo ser o que não é, mas, pelo contrário, ela enfatiza o valor de troca como força motriz de transformação. Significa dizer também que uma vez que a troca seja estabilizada, não haveria nenhum constrangimento em alterar a forma assimilada em novos movimentos de reajuste que tal transformação relacional operou. O impacto de todos os poetas descritos que precederam o poeta paraense é evidente direta ou indiretamente em sua poética.

Tal afetação, ou influência, nos faz lembrar novamente de Silviano Santiago (2020), que em outro texto seminal, *O entre-lugar do discurso latino-americano*, sustenta que a condição assumidamente dependente desperta no escritor latino-americano uma estratégia desviante do centro modulador de conhecimento. Segundo ele:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza: estes dois conceitos perdem contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo (SANTIAGO, 2000, p. 16).

Desse modo, entendemos os investimentos poéticos e tradutórios de Paulo Plínio Abreu, empreendidos a distância de um grande centro difusor da cultura literária nacional, funcionando no mesmo esquema desviante ao qual se referiu Silviano Santiago, tanto em nível nacional

quanto em nível internacional. Como vimos na poesia de Paulo Plínio Abreu, não foram poucos os mortos com os quais ele conviveu. Cultivou sobremaneira os fragmentos dos monumentos da tradição literária e com eles dialogou como se vivos estivessem. Rilke foi o maior deles, mas não foi o único. De certo que as elegias traduzidas e recompostas autoralmente são prova de profundo convívio com as prostitutas, bufões, anjos e demônios, que atravessam a poética desde os românticos alemães, passando pela modernidade reversa de Baudelaire e Pessoa até chegar no modernismo de Vinícius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles. Um verdadeiro banquete do qual o poeta soube se valer.

4.3 Os leitores contemporâneos de *Poesia*

Como adiantado no início da nossa argumentação, os escritores Francisco Paulo Mendes, Ruy Barata e Benedito Nunes (com o pseudônimo João Afonso) foram os primeiros a noticiar a poesia de Paulo Plínio Abreu na mídia impressa da capital paraense na década de 1940. Benedito Nunes ainda se manifestaria ao longo dos anos seguintes sobre a poesia de Paulo Plínio Abreu. Passados mais de 50 anos, Nunes tornou a se referir à poesia de Paulo Plínio Abreu em 2005 na ocasião de sua Antologia poética intitulada *Meus poemas favoritos de ontem & hoje* na qual o crítico dá destaque aos poemas “Elegia”, “O comedor de fogo”, e “O polichinelo”. A sua manifestação mais recente foi por ocasião da conferência de abertura do lançamento da segunda edição de *Poesia* em 2008 dando vista à chave interpretativa, segundo a qual:

Sem elos com a tradição regional, espelhada em *Batuque*, de Bruno de Menezes, e em *Ver-o-Peso*, de Max Martins, os poemas de Paulo Plínio interligam o ideal de recuperação da plenitude humana e o da viagem sem fim. Esses ideais nada mais são do que o mito, ou seja, a montagem de algo longínquo, imaterial, como a infância e a beleza, sobre o corpo da matéria sensível; ou a plenitude humana perdida e recuperada, a viagem intérmina, sempre recomeçada, na incessante busca de uma origem fugidia acenando de uma proveniência mundana e limitada. (NUNES, 2005, p. 338).

Benedito Nunes reafirma os valores previstos pelo seu pseudônimo João Afonso há exatos 58 anos, após a famosa e polêmica divulgação da ontologia “Dez poetas Paraenses” na edição de nº 163 do SAL/FN em 1950.

Uma vez publicada a obra *Poesia* em 1978 por Francisco Paulo Mendes, atribuindo a sua autoria *post mortem* ao poeta Paulo Plínio Abreu, todas as leituras contemporâneas seguiram este itinerário traçado por seu editor, afinal esta era a obra que os seus leitores deveriam ler.

Célia Bassalo inaugura em 1990 a leitura acadêmica de *Poesia* com a primeira dissertação de Mestrado intitulada *Três significações na poesia de Paulo Plínio Abreu*, tornada livro em 2008 com o título *Três sentidos fundamentais na obra de Paulo Plínio Abreu*, editado pela Edufpa. O parâmetro teórico em que assentou a sua interpretação da *Poesia* de Paulo Plínio Abreu segue a via de uma crítica ontológica, que instrumentaliza a visada estrutural de Roland Barthes, por meio da qual desenvolve a sua leitura, considerando a escritura do poeta articulada em três pilares que fundamentariam o sentido romântico da sua visão sobre a obra. Em suas palavras:

Paulo Plínio parte de uma visão meditativa e transfiguradora do real, à semelhança dos grandes poetas românticos e, sobretudo, de Rimbaud, que procuravam apreender, por meio da linguagem, aquilo que o mundo contém de místico, mítico, obscuro, inefável. Assim como aqueles românticos, o autor de “O barco e o mito” procura explicar o mundo poeticamente. Seu texto é sempre (des) –velador de algo que pode estar dentro ou fora da própria realidade. Essa relação ou re-velação nos é transmitida por meio de uma prática, a da escritura, para usarmos a terminologia de Roland Barthes, a qual abarca o exercício de uma atividade voluntária e *deformadora* de tudo que nos envolve (BASSALO, 2008, p. 16-17).

Para a pesquisadora, os sentidos fundamentais desta obra se expressam nos temas da “infância”, da “viagem” e da “morte”. As imagens construídas a partir desses temas, segundo ela, se desdobram numa inscrição deformadora do real, de modo a refletir os grandes dilemas universais expressos como símbolos de um mundo oculto sendo revelado e explicado pela escritura poética. Assim, esta poesia estaria a demonstrar a revelação de um mundo enigmático subjacente às camadas imperceptíveis em uma linguagem cifradamente simbolista, cujas chaves infância, viagem e morte são o acesso para tal mundo oculto. Essas significações apontadas por Bassalo fundamentam mesmo a poética de Paulo Plínio Abreu, no entanto, não concordamos com uma chave simbolista para a decifração dessa poética. No nosso entender, os símbolos nela articulados compreendem o campo da alegoria, pois estão em diálogo com uma visão carnalizada da literatura (BAKHTIN, 2005), de modo tal que o dialogismo que envolve os diversos símbolos culturais está exposto não para simbolizar algo teleológico, mas para alegorizar o cruzamento entre os signos culturais contingentes. Portanto, para nós, os signos da infância, da viagem e da morte, bem como muitos outros que compõem o universo poético pliniano, precisam ser lidos sob o prisma do alegórico para acentuar o que essa poética tem de mais potente, que é o seu caráter de abertura, de inacabamento, portanto, de fragmentário.

Com a virada para século XXI, houve uma efervescência na leitura da obra *Poesia* de Paulo Plínio Abreu. Tal fluxo que se intensificou com artigos, monografias e dissertações em âmbito acadêmico e eventos em outros espaços também, como veremos a seguir. Percebemos

um interesse cada vez mais crescente do público, fazendo com que a demanda por uma nova edição do livro *Poesia* atingisse a agenda da editora da UFPA, já que a primeira edição de 1978 já estava esgotada. Toda essa convergência de interesses culminou na reedição do livro em 2008, que hoje já se encontra esgotada.

Na antologia poética lançada em 2000 pela poeta e tradutora Olga Savary (1933-2020), a *Poesia do Grão-Pará*, Paulo Plínio Abreu figura consolidado ao lado de Bruno de Menezes, Ruy Barata, Mario Faustino, Max Martins e Cauby Cruz, como os “mais velhos e maiores” nomes da poesia paraense. Ao todo, Savary seleciona 117 em mais de 200 anos de poesia no Pará. Na seleção da poesia de Paulo Plínio Abreu, ela destaca os poemas: “Quero o destino! As largas e pálidas manhãs!”, ‘Elegia”, “Poema Primitivo”. É desnecessário insistir na obviedade de que toda antologia é uma escolha de quem se propõe uma leitura sempre pessoal segundo o seu critério particular de eleição. Escolha esta que é sempre datada e fadada ao seu tempo de elaboração até que venha outro recorte atualizador. Ou seja, é uma leitura crítica de um leitor que seleciona o que lhe parece justo ao tempo percorrido pela sua vista. No caso, para a leitora Olga Savary, os poetas que ela chama de “prata da casa (os poetas nascidos no Pará) e “outras pratas” (para os honorários), não passa do que foi possível avistar em sua coleta pelas bibliotecas públicas e particulares da cidade de Belém e na Biblioteca Nacional do Estado do Rio de Janeiro, onde residia até a sua morte em 2020 por Covid-19. É sem dúvida a mais completa antologia que temos sobre poesia paraense. Ela acrescenta no seu “Diário de Bordo” que “Este sonho, perseguido ao longo de toda uma vida, foi o que eu poderia chamar do meu grande sonho sonhado” (p. 11). O sonho de Olga Savary serve-nos também de exercício memorial do que precisamos e devemos manter vivos.

Fora da universidade, ainda, vimos o vigor de leitores da poética pliniana, por exemplo, em revistas e sites independentes tal como o site *Cultura Pará*²² coordenado pelo poeta Vasco Cavalcante; a revista *Carlegarius*, coletivo de artistas que em 2002 produziu uma edição impressa dedicada a Paulo Plínio Abreu; a revista *Polichinello* (impressa e digital)²³ sob a coordenação do escritor e ativista Nilson Oliveira, que promoveu várias edições dedicadas à divulgação da *Poesia* do poeta paraense, inclusive promovendo em 2016 o Colóquio “Paulo Plínio Abreu : A Persistência da Poesia” que reuniu vários pesquisadores especialistas no poeta; a revista *Caliban* digital²⁴ dirigida pelo poeta Ney Paiva com vários números, promovendo a poesia de Paulo Plínio Abreu. Outro veículo bastante ativo é o site da ativista Elfi Kürten

²² Vide: <http://www.culturapara.art.br/>.

²³ Vide: <https://revistapolichinello.blogspot.com/2016/06/paulo-plinio-abreu-persistencia-da.html>.

²⁴ Vide: <https://revistacaliban.net/eclipse-e-convite-fatal-em-paulo-pl%C3%ADnio-abreu-32078134fab>.

Fenske, que desenvolve um interessante projeto de divulgação de poesia chamado *Templo Cultural Delfos*²⁵, no qual hospeda as notícias e poemas do poeta paraense. Enfim, esses ativistas, embora não falem da academia merecem a nossa deferência, para ilustrar que existem muitos outros que leem os poemas de Paulo Plínio Abreu de modo detido e divulgam como um modo de não o silenciar, isto é, dar voz ao poeta em fontes e formatos diversos.

Algumas pesquisas sobre a poética de Paulo Plínio Abreu a nível acadêmico se desenvolveram nas primeiras décadas do século 21, demonstrando o interesse crescente de novos pesquisadores acadêmicos. Sumariamente, encontramos as monografias de conclusão de curso de graduação: (SANTOS, 2003), (ROCHA, 2007), (VANSILER, 2010) e (FERNANDEZ, 2017). Encontramos também os seguintes artigos em periódicos científicos: (REGO, 2000), (GÓES, 2002), (CRUZ, 2006), (PRESSLER, 2012), (LEAL; VANSILER, 2012) e (BELO, 2017). Quanto às dissertações de Mestrado, são: (BASSALO, 1990), (SANTOS, 2003), (GÓES, 2003), (GOUVEIA, 2012), (VANSILER, 2014) e (SANTIAGO, 2018). Duas dessas dissertações se tornaram livros, são elas: *Três sentidos fundamentais na obra de Paulo Plínio Abreu* publicada em 2003 pela Edufpa com autoria de Célia Bassalo e *Paulo Plínio Abreu e o enigma da palavra: uma introdução ao estudo da metapoesia* publicada em 2018 também pela Edufpa, com a autoria de Ângela Góes. Ambas as obras foram resultado das dissertações defendidas pelas autoras no âmbito do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da UFPA.

Essas dissertações publicadas em livro exerceram grande influência sobre as demais publicações que vieram em seguida. Como já vimos, a dissertação de Célia Bassalo fundamenta a *Poesia* de Paulo Plínio Abreu nos três pilares temáticos: infância, viagem e morte, movidos por vozes comunicantes que interagem internamente entre os poemas. A essa interpretação, a dissertação de Ângela Sampaio Góes se vê ligada. No entanto, a disposição de tematizar o signo obsessivo da morte se desdobra em outros matizes da imaginação poética de Gaston Bachelard e da sensibilidade simbolista da Anna Balakian, e, assim, configuram a chave interpretativa de Góes em torno do seu investimento crítico central, que é a metapoesia contida na obra de Paulo Plínio Abreu. Ela tem em vista ainda, a modernidade baudelaireana e a ontologia de Martin Heidegger, interpretada por Benedito Nunes, antevendo nas imagens da noite, da infância e do anjo o fator decisivo de sua visão de mundo artística e enigmática. Aliás, ambas as dissertações tiveram a contribuição direta do pensador paraense Benedito Nunes como orientador (no caso de Bassalo) e como integrante da banca avaliadora (no caso de Góes), de modo que os

²⁵ Vide: <http://www.elfikurten.com.br/2013/09/paulo-plinio-abreu-o-navegante-sem-porto.html>.

pressupostos de sua visão poética e filosófica deixaram marcas nessas dissertações pioneiras. Fato relevante quando consideramos que o filósofo era contemporâneo do poeta estudado e que foi um dos seus primeiros leitores desde a época da publicação dos poemas no Suplemento Arte e Literatura do Jornal *Folha do Norte*, bem como das revistas *Encontro* e *Norte* nos anos 1940 e 1950.

Além das pesquisas no PPGL da UFPA, há também pesquisas em outras instituições, como por exemplo, a dissertação de (SANTOS, 2003) na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, (GOUVEIA, 2012) na Universidade da Amazônia – UNAMA, que nos dão conta do crescente interesse pela poética de Paulo Plínio Abreu, para além da UFPA.

Com efeito, a exploração simbolista foi uma visada que predominou entre os leitores de *Poesia* até o momento. Ou seja, o acento em temas e motivos simbolistas e até neosimbolistas, foram priorizados no *hall* hermenêutico da poética de Paulo Plínio Abreu, como se fossem indícios absolutos de seu acesso ao mundo ideal. Não que não avistemos a exploração do caráter simbólico em sua poética, mas, a nosso ver, antes há uma problematização irônica desses símbolos usados pelo poeta, de modo a não se enquadrar na camisa de força que uma dada visão de época da história literária queira lhe vestir. Uma problematização que merece destaque é a visão irônica de mundo do poeta, marcada sempre pelo negativo. Isso faz com que o seu olhar seja sempre alegórico ao observar os símbolos da modernidade. Esta abertura alegórica irá ao encontro de uma percepção esclarecedora das condições de possibilidade do estabelecimento de uma lírica em uma região marcada pela decadência de padrões modernizantes, cuja exigência da dignidade humana nunca foi atendida de modo satisfatório por um capitalismo que não se realizou plenamente, deixado também em aberto, enquanto expectativa econômica.

São trabalhos acadêmicos que visam as mais diversas apreensões teóricas e metodológicas da poética pliniana, com destaque para o que parece ser um elemento comum na maioria deles, isto é, o foco dado nas questões temáticas envolvendo o anjo, a noite, a infância, a morte etc., como símbolos que representam a intimidade do poeta com um mundo suprassensível, quase religioso, para dele extrair uma dada revelação de verdade de seu mundo sensível, real. Esses trabalhos mostraram também a evolução de pesquisas em torno do único livro do poeta e tradutor paraense Paulo Plínio Abreu, tanto que em 2008, devido à pressão dos novos leitores, a Edufpa lançou a segunda edição. Malgrado os anos de formulação e elaboração do seu primeiro editor, Francisco Paulo Mendes, em seu trabalho heroico, é importante entender que as condições materiais do século XXI já podem oferecer outra dignidade a esta obra.

Importante destacar as pesquisas que investigaram a relação entre a tradução, a crítica e a poesia de Paulo Plínio Abreu. É nesse contexto que o projeto coordenado pela professora Dra.

Izabela Leal de nome “Poetas em tradução no jornal *Folha do Norte*” no âmbito do PPGL, adquiriu crucial relevância como um marco na visada crítica da obra *Poesia*, tendo como chave de leitura os estudos da tradução em diálogo com a teoria e a crítica literária. Nesse contexto de discussão emerge a importância das leituras: (LEAL; VANSILER, 2012, 2015), (VANSILER, 2010; 2014), (PRESSLER, 2012) e (SANTIAGO, 2014; 2018) que demonstram um potencial significativo da obra, cujo índice já havia sido sinalizado desde a época do SAL/FN. Pois foi este suplemento o ponto de partida para a descoberta de que o poeta mais traduzido naquela época foi Rainer Maria Rilke, portanto, um atrativo singular à língua alemã. Essa evidência nos sugeriu a hipótese de trabalho, segundo a qual o interesse da intelectualidade local, principalmente a que girava em torno do Grupo dos Novos, estaria em direção à universalização de suas práticas criativas com investimentos em intercâmbios com outras literaturas como a inglesa e a alemã, a despeito das gerações anteriores que se orientaram essencialmente pela língua e cultura literária francesa, ainda sob forte influência cultural da *Belle Époque* amazônica. Desse modo, cito a nossa dissertação, que foi defendida em 2014, ocupando-se em discutir a universalidade de Rilke no horizonte de leitura, como atributo formativo (*Bildung*) do Grupo dos Novos. E Paulo Plínio Abreu, fazendo parte do Grupo, foi impactado por esta formação universalizante mediada pela poesia de Rainer Maria Rilke.

Nesse sentido, a presente pesquisa de doutoramento significa o estágio subsequente à pesquisa de mestrado, que se ocupa centralmente de entender os meandros da composição da obra do poeta Paulo Plínio Abreu tornada livro por seu amigo e editor Francisco Paulo Mendes. Nossa articulação teórica propõe uma mescla de avaliação historiográfica, hermenêutica e teoria literária, para se somar aos inúmeros programas interpretativos que aos poucos vem tirando a *Poesia* de Paulo Plínio Abreu de um lugar obscuro da história da literatura brasileira. Desse modo, o nosso interesse, no tocante a esta tese, se intensificou quando nos demos conta que a problemática da edição póstuma da obra do poeta no livro *Poesia*, foi uma possibilidade do editor de ao mesmo tempo dar unidade ao amontoado de poemas e traduções espalhadas pela imprensa paraense e pelo escritório do poeta, razão que mostra a precariedade de uma situação autoral deixada em aberto, mas que teve resolutividade com o advento do livro. Do jeito como a obra foi socorrida com o advento do livro nos sugere que há na sua constituição um certo lirismo; algo que devesse necessariamente espelhar a sua natureza mais genuína, que é o seu inacabamento, sua parcialidade. O poeta quando vivo enfrentou muitos interditos para não conseguir publicar em livro as suas traduções e os seus poemas. As circunstâncias não lhe foram favoráveis. Chegou a viajar para o Rio de Janeiro para tratar de uma possível edição. Fato que

a precariedade e a escassez também do mercado editorial contribuíram para embargar o seu intuito, mas amplificou ainda mais o lirismo que a sua adquiriria mediante a essa penúria.

Isso nos fez pensar em uma famosa reflexão filosófica de Walter Benjamin quando o filósofo questionou, quase impressionado, “como foi possível o desenvolvimento da lírica de Baudelaire em uma época do auge do capitalismo?”. Assim, também impressionados, parafraseamos a pergunta de Walter Benjamin, reolocando-a nesse contexto peculiar: *como foi possível ainda uma lírica não no apogeu do capitalismo, mas em uma região onde o capitalismo nem chegou plenamente?*

A resposta vem sendo formulada ao longo desta tese. Com efeito, se entendemos que Baudelaire foi um nome representativo de uma Paris que experimentou o apogeu do capitalismo no século XIX, sendo ele justamente parte do refúgio inservível que a deusa do consumo secretava da cidade, ou seja, tudo que era dispêndio e excessivo, o poeta trapeiro colecionava e, de certo modo, reciclava esse acúmulo fazendo disso a sua arte. Já Paulo Plínio Abreu foi um legítimo representante da escassez, da fragmentação e do inacabamento, afinal a cidade de Belém vivia nas décadas de 1940 e 1950 do século XX um processo capitalista deixado em aberto com o fim da *belle époque* amazônica, legando a seus habitantes a precariedade de viver em uma cidade que começara o seu processo tardio de urbanização, sem nunca tê-lo concluído. Ambos os eventos se comunicam por meio da voz da poesia que se expressa em uma língua universal, capaz de não deixar passar esses matizes que se repetem como um drama encenado onde quer que haja sensibilidade de atuação.

4.3.1 Entre o exagero e a carência: a poesia de Paulo Plínio Abreu

Nossa leitura insiste que Paulo Plínio Abreu explora uma zona cinzenta da literatura moderna, que se expressa pelo que Hugo Friedrich chamou de *Stilmischung* (estilo mesclado), um modo de produção literária que se situa entre o respeito às formas tradicionais e o favorecimento de novas formas emergidas de lutas democráticas, que exigem constantemente maior participação na arena chamada “literatura universal”. Esse ambiente formal será visto com maior contundência no modo como Paulo Plínio Abreu alegoriza as formas fixas como o soneto, a ode, a balada e a elegia, mediante o incremento do verso livre. Essa disposição crítica de questionamento da linguagem poética fará com que a sua poesia alegorize os personagens “negativos” do repositório cultural da literatura universal, normalmente relegados a posições

desqualificados. Tais personagens Paulo Plínio Abreu traz para o centro da sua poética, a exemplo da prostituta, do suicida, do polichinelo, do espantalho e assemelhados. Desse modo, o poeta sintoniza-se com a atmosfera moderna que pauta o imperfeito, o inacabado e o fragmentário como valores estéticos relevantes, que indicam o atual estado do espírito humano desprendido de uma centralidade que classicamente lhe constituiu. O que veremos a seguir é uma discussão em torno da compreensão estética desse componente caro à modernidade que é o inacabamento, para, assim, alicerçar o nosso argumento de que a poética de Paulo Plínio Abreu capta esse *tom* ao seu modo de representação.

Georges Bataille (2013), em “A noção de dispêndio”, articula uma discussão de ordem econômica, para chamar atenção de uma contabilidade social quanto aos usos dos costumes instrumentalizados. Assim depreendemos que o cerne da questão é discutir acerca do que pode ser considerado útil ou inútil em uma sociedade controlada. A ideia do excessivo ganha relevância como sinônimo de dispêndio, com desdobramentos para a nossa discussão em torno da perda, por serem, o excesso e a perda, ligados pelo mesmo desdobramento na sensibilidade estética próxima da poesia. Para ele “o princípio da perda” está ligado à utilidade ou inutilidade de recursos materiais de uma estrutura desejante empenhada no princípio do prazer. O filósofo francês enfatiza:

O termo poesia, que se aplica às formas menos degradadas, menos intelectualizadas da expressão de um estado de perda, pode ser considerado como sinônimo de dispêndio: significa, com efeito, do modo mais preciso, criação por meio da perda. Seu sentido, portanto, é vizinho do de sacrifício. [...] Ela o consagra às mais decepcionantes formas de atividade, à infelicidade, ao desespero, à busca de sombras inconsistentes que nada podem oferecer além da vertigem ou do furor. Frequentemente só pode dispor das palavras para a sua própria perda, é obrigado a escolher entre o destino que transforma um homem em rejeitado, tão profundamente separado da sociedade quanto os dejetos da vida aparente, e uma renúncia cujo preço é uma atividade medíocre, subordinada a necessidades prosaicas e superficiais. (BATAILLE, 2013. p. 23)

Ainda que a compreensão de Bataille seja exagerada, atinge o estado melancólico da poesia, à qual já nos referimos. No entanto, ele não deixa de ter razão nesse “exagero”. Afinal, o poeta sempre esteve ligado à marginalidade do processo de produção de sentido. Portanto, o poeta, para viabilizar a sua poesia, detém-se a colecionar tudo “o que é reles e torpe” para dar voz a uma camada grotesca da sociedade como fator decisivo de sua provocação ao equilíbrio formal da vida diária na modernidade. Tal como o fez o poeta Paulo Plínio Abreu ao interpretar a vida paraense ainda condicionada ao pudico requinte decadente da *Belle Époque* Amazônica, promovida pela riqueza econômica, fruto da exploração da borracha, em flagrante exemplo de capitalismo tardio. Abreu sabe da fragilidade do poema para a sobrevida da poesia. Por isso ele

é mais um a tematizar a rosa, como já haviam feito muitos outros, dentre os quais Carlos Drummond de Andrade com a sua *Rosa do Povo* (1945). A rosa do poeta paraense mantém a intensidade lírica que a sua fugacidade sugere, e acrescenta o componente de incompletude do “Fragmento”, que nomeia o poema homônimo:

Na rosa de ontem
vi o mistério do corpo
fechado aos segredos da morte.
No efêmero eterno
um dia concebido
vibrante e inconstante
o segredo de estar em véspera de sono.
A delícia do amor
jamais celebrada,
as mãos que se entregaram
às lembranças que vêm de longe
frias como a noite.
O desejo que cresce mudo sem palavras.
As chaves do mundo
Para sempre perdidas. (ABREU, 2008, p. 49)

Neste poema, Paulo Plínio Abreu articula a ideia de segredo a uma informação perdida. Algo como um repositório de sonhos extraviados que lembram afetos jamais celebrados: ficaram à espera do seu complemento. Desse modo, “As chaves do mundo / para sempre perdidas” serão como os retalhos extraviados de um conto, que não permitem recontar um fato tal como ele ocorreu, senão apenas recontá-lo. Tendo em vista que a mundividência do poeta se corporifica com a percepção de que “o desejo cresce mudo sem palavras”, a sua realização permanece insatisfeita, pois suas imagens jamais serão traduzidas plenamente. Assim, suas remissões “às lembranças que vêm de longe / frias como a noite”, aproveitam-se do campo polissêmico sugerido na ideia inicial de fragmento. A consciência dominante no poema é o saber, segundo o qual qualquer fragmento é reflexo de alguma integridade perdida, por isso evoca lembranças como “Na rosa de ontem”, que é só lembrança de uma majestosa presença. Tal lembrança aflige o sujeito poético com sensações contraditórias: “No efêmero eterno / um dia concebido / vibrante e inconstante / o segredo de estar em véspera de sono.”. São registros de uma efemeridade aporética que não encontra lugar facilmente identificável. É como se o poeta se referisse à lembrança como algo útil apenas para criar novas lembranças.

Ao falarmos de um lugar provisório da poesia, não estamos nos referindo a um lugar impossível. Na modernidade, esse *tópos* existe menos como um *locus amoenus* do que um *locus horribilis* em que o sujeito poético testemunha uma atmosfera de perda de legitimidade de expressão da sua condição, flagrantemente marginal, mas ganha em expressividade. Com efeito, a discussão localiza uma poética ligada ao extravasamento, por via do exagero e pela

falta, no sentido que entendemos modernamente como grotesco, isto é, uma imagem assimétrica, quando comparada a um dado ideal de equilíbrio formal. Não apenas na forma, com o advento do verso irregular e pautas dissonantes, a poesia de Paulo Plínio Abreu pautará a defesa de uma negatividade voluntária, mas também na escolha de seus personagens marginais, como no “Poema” seguinte. Vejamos:

Quando a lua nascer cantarei uma canção para os ladrões, mendigos e
ciganos.
Cheia de terra e sono. Nem um só animal erguerá as pálpebras cansadas
E tu descerás ó grande anjo e virás cantar comigo
Hoje que sou irmão de ladrões, mendigos e ciganos.
Ao longe vejo as fogueiras se acenderem
E um gosto de veneno amargo na boca sem palavras.
Quero dizer-te, puro anjo, a beleza que vejo nos teus olhos
E confessar-te esse desejo duro que se mistura ao tédio
E nasce como papoulas amarelas. (ABREU, 2008, p. 75)

Ao longo de sua obra poética, Paulo Plínio Abreu sempre priorizou esses personagens desacertados na vida, que ocupam lugares cinzentos, quase sempre escapando de pessoas ou situações apaziguadoras. São criaturas da noite que saem à luz da lua em vista de sobreviver longe dos olhares inquisidores à luz do dia. Percebe-se que há uma revolta do agente poético com o seu interlocutor anjo. A sua canção de revolta “Cheia de terra e sono”, sugere tédio e preguiça ao anjo guardião da beleza. Paulo Plínio Abreu faz o seu canto desafiador, prometendo se unir aos ladrões, mendigos e ciganos, disposto a com eles tomar “o veneno amargo na boca sem palavras”. Desse modo, o poeta gera um estranhamento na linguagem poética, acostumada a cantar à sua musa em noite de luar, pois a lua sempre foi acolhida como um *tropo* de ingênua devoção. Nesse caso a lua é a única aliada dos perdedores quando todas as luzes se apagam. Ela é cúmplice do poeta, quando ela é obrigada a presenciar um canto regado a fogueiras ardentes e “papoulas amarelas”, que representam o puro delírio.

Não se trata da luta do feio contra o belo, como a dicotomia clássica insistiu em contrapor. O modo como vemos essas figuras, as quais Giorgio Agamben (2007) identifica nas narrativas kafkianas como *Gehilfen*, são literalmente o que o filósofo italiano identificou em língua alemã como “os ajudantes”:

Não entendem de nada, não têm “aparelhos”, só conseguem aprontar bobagens e infantilidades, são “molestas” e, às vezes até descaradas” e “luxuriosas”. Quanto ao aspecto, são tão semelhantes que se distinguem apenas pelo nome (Arthur, Jeremias), assemelham-se entre si “como serpentes”. Contudo, são observadores atentos, “ágeis”, “soltos”; têm olhos cintilantes e, contrastando com seus modos pueris, rostos que parecem de adultos, “estudantes quase”, e barbas longas e abundantes. Alguém - não se sabe direito quem - os confiou para nós, e não é fácil livrar-se deles. Mesmo assim, assemelham-se a anjos, a mensageiros que desconhecem o conteúdo das cartas

que devem entregar, mas cujo sorriso, cujo olhar e cujo modo de caminhar “parecem uma mensagem”. (AGAMBEN, 2007, p. 31).

De fato, “não é fácil livrar-se deles”. Sempre fizeram parte da tradição literária dentro de um campo muito restrito de uma semântica tida como o “maravilhoso”, o “fantástico”; referindo-se a algo torpe ou risível a ser evitado, ora por seu espectro horripilante de nauseabundos, ora pela sua morfologia exagerada, a exemplo, o anão ou gigante. Ao longo desse tempo houve um repositório dessas personagens grotescas que ocuparam as páginas de fábulas infantis, com forte razão moralizante; nos afrescos e nas fachadas de templos religiosos; esculturas nos espaços públicos que narraram o martírio do homem ocidental civilizado ante o terror vindo de fora: o estrangeiro bárbaro; a trupe do circo; enfim, as personagens deformadas com forte potencial retórico, assediando os leitores dos contos de fadas e congêneres.

Para Umberto Eco (2015), em seu monumental *História da Feiura*, a questão central é, ao contrário da beleza, que o feio nunca foi levado a termo, senão quando definido em tudo que não era belo:

Ao longo dos séculos, filósofos e artistas sempre elaboraram definições do belo; graças a esses testemunhos é possível, portanto, reconstruir uma história das ideias estéticas através dos tempos. Já com o feio, foi diferente. Na maioria das vezes o feio era definido em oposição ao belo e quase não se encontram tratados mais extensos consagrados ao tema, mas apenas menções parentéticas e marginais. Portanto, se uma história da beleza pode contar com uma ampla série de testemunhos teóricos (dos quais se pode deduzir o gosto de determinada época), uma história da feiura terá de buscar seus próprios documentos de representações visuais ou verbais de coisas ou pessoas percebidas de alguma forma como “feias”. (ECO, 2015, p. 8).

Aprendemos com outro ensaísta italiano, Remo Bodei (2005), em *As formas da beleza*, que a ideia de beleza clássica estava ligada ao racionalismo matemático expresso nas formulações de Pitágoras, para o qual “graças aos números tudo se torna belo”. Desse modo Bodei analisa que o eixo central desse racionalismo é a ideia de simetria, visto pela proporcionalidade da ordem e beleza geometricamente equidistante. Assim se fundamentaria a razão de ser da moral helenística pela busca da razão e proporção como atributos da harmonia entre o verdadeiro, o bom e o belo. Esse trio formaria uma unidade lógica ocidental que atravessaria milênios, influenciando não apenas nas formatações da fé religiosa e política, mas em tudo que buscasse se enquadrar nesse preceito de proporcionalidade. Exemplo dessa influência é a dialética como uma formulação lógica retórica, cujo modelo trívio é visto como pedra angular na resolução de conflitos: tese, antítese e síntese. Então o desproporcional seria tido como um valor desqualificado que expressaria o desvio de caráter do ente em relação a

uma ordem de funcionamento ideal da *Pólis*, devendo ser submetido ao escrutínio das leis morais por conta do seu poder de desestabilização. Não obstante a história das ideias dos gostos no curso do tempo desfavorecer a importância do feio, esta mesma história também narra *a contrapelo* um farto acervo de obras que enfatizam a predominância da feiura como um fator inegavelmente representativo. Bodei sinaliza que é próprio da cultura ocidental a segregação do que não lhe aparenta harmonioso e equilibrado. Assim, a esse esse respeito, filósofo esclarece que:

A questão da ordem e da harmonia, porém, muda radicalmente de perspectiva se for considerada em outras civilizações como, por exemplo, do Extremo Oriente e, em particular, a japonesa, marcada pelo budismo zen. De um certo tempo para cá, no entanto, tal mudança pode ser observada também na arte moderna ocidental, onde vieram afirmando não só a teoria e a presença efetiva das harmonias ocultas, mas ao mesmo tempo a investigação consciente de desarmonias, assimetrias e disritmias previamente estabelecidas que, no entanto, a despeito das aparências, não implicam nenhuma desordem. (BODEI, 2005, p. 41-42).

Longe de ser um consenso estético, a equidistância formal mostra pouca vitalidade, quando distanciada da moralidade ocidental. É o que mostra Remo Bodei ao reforçar a série de argumentações feita por Umberto Eco, que estabelece que a história da feiura se forja como uma escritura resistente, na medida em que ela vai emergindo, na cadência de descentramentos discursivos da arte ocidental. Resiste por um fator simples verificado por Friedrich Schiller (1759-1805), ao perceber em *O Fascínio do horrendo* que a sociedade humana tem um macabro pendor em se deleitar com o sofrimento do seu semelhante. Isso incorre na espetacularização do sofrimento. Segundo Eco, Schiller estaria preocupado em remover essa inclinação por meio da educação estética do homem:

É um fenômeno geral na nossa natureza, que aquilo que é triste, terrível e mesmo horrendo nos atrai com um fascínio irresistível; que cenas de dor e terror nos afastem, mas com a mesma força nos atrai de volta (...) Como é numeroso um séquito que acompanha um delinquente ao local de seu suplício! Nem o prazer de um amor da justiça satisfeito, nem o ignóbil gosto de desejo de vingança saciado podem explicar esse fenômeno. Aquele infeliz pode até ser perdoado no coração dos espectadores, a mais sincera compaixão pode se interessar por sua salvação; contudo, agita-se no espectador, mais ou menos forte, um desejo curioso de voltar os olhos e os ouvidos para a expressão de seu sofrimento. Se o homem educado e de sentimentos refinados constitui uma exceção, não é porque este instinto não existe nele, mas porque é sobrepujado pela força dolorosa da piedade ou é refreado pelas leis do decoro. O filho bruto da natureza, sem as rédeas de nenhum sentimento de delicada humanidade, abandona-se sem pudor a esse poderoso impulso. O qual deve ter, portanto, seu fundamento na disposição natural da alma humana. (SCHILLER *apud* ECO, 2015, p. 220)

Essa preocupação leva Schiller a redigir as famosas “Cartas” sobre “A educação estética do Homem”, em que o poeta e filósofo alemão, na esteira do idealismo humanista do século XVIII, demonstra a sua preocupação com o excesso de racionalidade do cidadão moderno, cuja

fragmentação se apresentou como principal atributo da razão ao libertar o homem do aprisionamento imposto pelo impulso natural da *physis*. Daí a necessidade, segundo ele, da urgência de uma educação artística que sensibilize a personalidade humana de modo que ela não se afaste em demasia da sua humanidade, perdendo o que lhe parece mais caro, o sentimento: “pois o caminho para a cabeça precisa ser aberto pelo coração. A educação do sentimento, portanto, é a necessidade mais urgente do nosso tempo.” (p. 62). Essa dinâmica será fortemente exercitada na Alemanha do século XVIII como um processo de formação [*Bildung*] estética com expressivos desdobramentos em muitas esferas da cultura.

O acento na educação sentimental gerou uma sensibilidade mais aberta ao ser civilizado acostumado a chamar de estranho a tudo aquilo que a sua razão não conhecia, ao mesmo tempo em que era seduzido por este desconhecimento. Isso explica em parte o sucesso de obras tais como “O Homem de areia” (1818) de E.T.A Hoffman, “Frankenstein” (1831) de Mary Shelley e “O homem que ri” (1869) de Victor Hugo, só para citar alguns que ao longo dos séculos seguintes intensificaram a sua influência, percebida em novas tendências cada vez mais diversas, principalmente quando o projeto da modernidade positivista começou a manifestar os primeiros sinais de esgotamento.

Depois de novamente o pêndulo da história oscilar com o Realismo, a subjetividade reencontra terreno fértil com o simbolismo, em que o sentimentalismo recebe um novo verniz como *décadence avec élégance*, coisa que estava a burguesia francesa no auge do desenvolvimento industrial. O primeiro a sentir esse mal-estar tedioso na Europa foi o poeta Charles Baudelaire (1821-1867). Ele observa atentamente *o homem na multidão* preconizado pelo norte-americano Edgard Allan Poe (1809 – 1849) se perdendo pelo anonimato, através de estranhas passagens parisienses. Umberto Eco na sua apreciação historiográfica chama de “Decadentismo e a luxúria do feio” para descrever uma atitude comum dos poetas decadentistas pelo “luxo” no uso das formas fixas em que demonstravam toda a velha erudição burguesa. Com atitude luxuriante os poetas decadentistas cultuavam os ambientes abjetos, ao passo que eram indiferentes as novidades que prometiam uma maior democratização de comunicação escrita oriundas do ambiente industrial. Assim, Eco reflete que:

Diante da opressividade do mundo industrial, das metrópoles percorridas por multidões imensas e anônimas, da insurgência de um movimento operário organizado e do florescimento de uma forma de jornalismo que, publicando novelas populares em capítulos, dá início aquilo que hoje chamamos de cultura de massa, o artista vê ameaçado os seus ideais, percebe as ideias democráticas como inimigas, resolve ser “diferente”, marginalizado, aristocrático ou “maldito” e retira-se para a torre de marfim da Arte pela Arte. (ECO, 2015, p. 350)

Percebemos que embora os tópicos levantados por esta vertente do simbolismo fosse a face horrenda do processo de industrialização da cidade e a consequente massificação da produção e do acesso aos bens culturais, no fundo, esse artista está profundamente ressentido pelo que Walter Benjamin chamou de “perda da aura” do gênio produtor; prestígio que há pouco tempo ainda tinham os poetas românticos anteriores ao período conhecido como *fin de siècle*. Daí o caráter melancólico dessa expressão, que Paul Valéry deixa bem claro em *Retrato de um decadente*:

Era o mais nervoso dos homens (...) artista do repugnante, propenso ao pior e sedento apenas do excessivo, crédulo a não se poder crer, capaz de acolher cada horror que a mente humana possa imaginar, guloso de bizarrices e de história que bem se ouviriam nos portões do inferno e, por outro lado, as mãos puras (...) Emanavam dele reflexos de uma erudição voltada para o estupefaciente. Farejava imundices, malefícios, ignomínias em todos os negócios mundanos, e talvez tivesse razão (...) Quando se entregou à mística, acrescentou uma delícia a seu minucioso e complacente conhecimento das torpezas visíveis e das sujeiras ponderáveis uma curiosidade atenta, inventiva e inquieta pelas torpezas sobrenaturais e imundícies suprassensíveis (...) Suas narinas singulares farejavam frementes tudo o que pode haver de nauseabundo no mundo. O aroma repelente das tabernas, seu acre incenso corrompido, os odores infectos e fanados dos casebres e dos abrigos de mendicância, tudo aquilo que revoltava seus sentidos excitava o seu gênio, VALÉRY *apud* ECO, 2015, p. 350)

Tais homens foram reunidos por Paul Verlaine (1844-1896) na narrativa antológica *Les Poètes maudits* que entre a primeira edição (1884) e a segunda (1888) representou o sumo de um tipo de poetas, que Claudio Willer (2013) identifica como prelúdio dos que promoveriam a celeuma entre os que foram incluídos ou excluídos das edições de *Le Parnasse contemporain* (1866, 1871 e 1876), acirrando a querela entre parnasianos e simbolistas. Assim, por ironia, emergem os que ficariam à margem da própria marginalidade. É o caso do notável poeta e tradutor uruguaio radicado em Paris, Jules Laforgue (1860-1887), autor de *Les Complaintes* (1885). Tradutor de Walt Whitman para o francês, é o primeiro a introduzir sistematicamente o verso livre nesse quadro poético parisiense, atuando por meio da velha fórmula romântica *critic by translation* que ficaria famosa na elaboração teórica de Ezra Pound como um processo de renovação (*Make it New*) que afetou profundamente não apenas a sua geração, mas principalmente as que se seguiriam.

Quando a subversão na forma, mais que no tema, dribla o preciosismo ornamental luto e encara o trabalho necessário de mudança, pressionada pela intensificação de novos modos de relacionamentos e fluxos de ideias e pessoas correntes, ocorre o que Pascale Casanova (2002) chamou de o “espaço literário internacional” em *República Mundial das Letras*, ou seja, uma arena em que são expostas todas as assimetrias que a luta por afirmação ou revolta geram, a

partir do conflito de interesses diversos das línguas e nações, resultando no substrato a ser intercambiado nessa arena. Tudo indica que as alterações mais relevantes no mundo literário advêm desta luta por afirmação e visibilidade. E é natural que no interior desse mundo haja os que se posicionam à vanguarda das mudanças e os que preferem a retaguarda. Em ambas as posições existe a lamentação, que pode ser entendida também como crítica, ora lamentando a morosidade com que a mudança ocorre, ora lamentando pela mudança abrupta de formas cômodas e habituais perdidas.

O motivo da lamentação e do desajuste é o coro que mais se percebe na conduta poética de Paulo Plínio Abreu, não é à toa que ele privilegia os personagens ressentidos pela dor da perda, como já dissemos. Falaremos adiante sobre como a elegia de Rilke contribuiu para essa afetação. Tal elegia será o coro que entendemos ser o seu tom elegíaco, com íntima relação com a melancolia.

4.3.2 O esforço de Paulo Plínio Abreu em traduzir o estranho

A “Oitava elegia” de Rilke é marcada pelo sentimento de melancolia e desamparo do homem frente ao animal, que o poeta de língua alemão também chama de criatura. Este poema é motivado pelo tema do “aberto”. Rilke trata da questão limite entre o animal e o humano, construindo a imaginação metafórica que aludindo à diferenciação entre o mundo “aberto”, portanto animal, e o mundo interpretado, humano. Paulo Plínio Abreu está atento a isso, quando diz:

O “aberto”, de que Rilke fala na VIII Elegia como sendo o mundo mesmo do animal, parece consistir, segundo Guardini, na ausência daquela relação de sujeito e objeto, que é própria da condição humana. O animal é a existência em estado puro, sem nenhuma consistência de objeto, de finalidade, de seu próprio eu, de fronteira entre a vida e a morte. (ABREU, 2008, p. 122).

Essa elegia ganhou mais fama perante as demais por conta das interpretações que dela fizeram os filósofo Martin Heidegger (2002) e o crítico francês Maurice Blanchot (1987). O filósofo alemão conceitua ao seu modo o pensamento elegíaco de Rilke entorno do “Aberto” tratando-o como um processo de percepção da linguagem, ou seja, um processo de diferenciação entre o humano e o animal. O crítico francês sempre apostou nessa abertura, que ele chamou de “o fora”, o lugar onde a literatura encontraria a si mesma no espaço da noite da existência. Vejamos alguns versos dessa potência criativa de Rilke:

Com todos os olhos a criatura vê
o Aberto. Só os nossos olhos estão
como que invertidos e postos inteiramente em torno dela
como armadilhas ao redor do seu caminho livre.
O que está fora, conhecemos apenas
pela fisionomia do animal; pois a criança ainda nova
já a viramos e a obrigamos a ver para trás
formas, não o Aberto que no rosto do animal
é tão profundo. Liberto da morte. (RILKE, p. 167)

As imagens que Rilke utiliza para circunscrever o processamento da linguagem humana no âmbito do pensamento são particularmente engenhosas nesta elegia. No poema o leitor é confrontado com o substantivo “o Aberto” (*das Offene*) que tensiona o sentido da abertura como algo desconhecido ao homem, posto que este vive, para o poeta, em um não natural. Rilke constantemente compara as duas condições de humano e animal, lamentando a condição humana de ter perdido a inocência animal, tendo contato direto com as coisas e com a natureza mais próxima. Consciência que o homem parece ter perdido, pois só tem lembranças. O animal está diante da vida, enquanto que o homem está virado para trás em suas lembranças, isso lhe faz elaborar a linguagem e ter consciência de sua finitude. Desse modo, a infância já é tematizada como esse lugar da revolta ao senso da obrigação que silencia uma voz ainda ingênua, para aprisioná-la na linguagem, mas ao mesmo tempo é geradora de motivos na rememoração imaginativa dos poetas.

É no sentido da resistência a uma existência letárgica que Rilke pode ser considerado religioso, pois significa (ré)voltar-se a um ponto de interrogação à tradição. Nesse sentido duplo a elegia, com o seu discurso de perda lamentosa, também interroga os caminhos e descaminhos de uma dada tradição cultural ou estética. E a interrogação é uma marca nevrálgica da elegia que questiona primeiramente a si mesmo, lamentando, em sua forma peculiar de questionamento. Essa melodia, o agente elegíaco de Paulo Plínio Abreu ouve e repercute, quando diz no poema identificado pelo primeiro verso no livro *Poesia*:

O peso da noite invisível me visita
nesse primeiro sono de morto ou adolescente.
Grande fonte de amor que não achamos
no gesto do suicida e na forma insegura.
Mais antigo é em mim esse terror humano
que de animal seria inseto ou ave
mais triste e frágil essa melancolia
é que o desejo de esquecer o que não fomos.
Ardente e pura, os olhos na vidraça,
te contemplei na tarde imensa e lassa
como na flor da fuga o desejo do verme. (ABREU, 2008, p. 199)

Esse poema faz parte da seção “poemas inacabados” que o editor recupera do esquecimento colocando-o entre os demais poemas deixados em aberto, mas que o considera

inacabado pelas razões que já discutimos. Neste momento, cabe-nos precisar a ressonância com o tema levantado por Rilke, que é o da morte precoce ou mesmo do arrebatamento do jovem que se obriga a abrir mão do futuro em função do progresso da coletividade. Nada escapa ao “peso da noite invisível” do poeta embebido em um clima de desolação. O sono de um morto adolescente confunde-se com o gesto suicida, algo como uma forma insegura diante do terror mais antigo visto no semblante do animal. Mas não se trata flagrantemente de uma conduta autofágica como a que nos referimos quase sempre como um tabu. No caso estamos falando de um sentimento que em língua alemã se chama *Heimatweh* (nostalgia de um lugar reconhecível, como a infância, pátria, colégio), enquanto que *Fernweh* (nostalgia de um lugar inexistente). O fato de não existir é que torna a *Fernweh* um afeto genuinamente humano, porque ele é inventado. Trata-se de um sentimento antigo também tematizado por Rilke ao longo de *Duineser Elegien*, mas que fica muito evidente na Oitava Elegia, da qual reproduzimos a estrofe a seguir:

E, no entanto, existe no animal quente e vigilante
o peso e o cuidado de uma grande melancolia.
Pois nele adere também o que nos
frequentemente sobrepuja, a lembrança,
como se aquilo por que nos esforçamos
mais perto tivesse estado, mais fiel, e sua união
infinidamente terna. Tudo aqui é distância
e lá tudo era alento. Depois da primeira pátria,
a segunda lhe é híbrida e exposto aos ventos.

Ó felicidade da pequena criatura
que continua sempre no ventre que a gerou;
Ó a ventura da mosca, que interiormente ainda saltita
mesmo à hora das núpcias: pois o ventre é tudo.
E olha a meia-segurança do pássaro,
que sabe quase as duas coisas pela sua origem,
como se fosse uma alma de etrusco,
saída de um morto e recebida no espaço
mas com a figura em repouso como tampa.
E como se perturba aquele que tem de voar
tendo nascido de um ventre. Como que aterrado
diante de si mesmo, ele corta em ziguezague
o ar como quando uma rachadura atravessa
uma taça. Assim o traço que deixa o morcego
na porcelana do crepúsculo. (RILKE, 2008, p. 169)

Rilke chama de *große Schwermut* o sentimento traduzido por Abreu e Hilbert como “grande melancolia”. Tal afeto está presente na face do animal, que vive, segundo Rilke, como que no Aberto (*das Offene*), ou seja, não há nada diante de si. Ele não sente absolutamente esse ânimo pesado do existir. A criatura vive tão colada à realidade que ela não tem tempo de lembrar-se de si. Cabe ao ser humano inventar como seria a lembrança do animal, pois “Tudo

arquitetura (alegorizado como anjo), por conta do compasso que o artífice segura com a mão direita, enquanto que a esquerda lhe sustenta a cabeça que parece pesar sobre o seu próprio corpo. Pois bem, em *Melancholia I*, o gravurista acentua a presença animal em um ambiente colérico. Posto que o adjetivo que vem de cólica, compondo o termo melancolia, pois *kholé* deriva do grego, que significa “bílis” –, tal como *mélas*, cujo sentido é visto como “negra”, portanto, conforme a designação primeva do fisiologista grego Hipócrates (460 a.C. – 370 a.C.) a palavra adjunta designaria, a princípio, um transtorno de humor provocado pela bílis negra. Tratou-se de uma designação médica em vista de qualificar o mau humor acentuado pela Distímia (desesperança, e auto desamor). As inúmeras apreensões do termo melancolia foram exaustivamente trabalhadas em *Tratado da Melancolia* de Timothy Bright de 1586 e, fundamentalmente, na obra *Anatomia da Melancolia* de Robert Burton ([1621]2013), que fez um resumo epistemológico desse termo no meio renascentista sob influência ainda do mundo medieval, em que o homem era tratado como criatura de Deus: sua imagem e semelhança, sujeito ao pecado e à queda, mas sendo submetido às leis universais, portanto, à materialidade que o subjuga constantemente.

Albrecht Dürer certamente fez uma leitura crítica sobre o conceito de melancolia do seu tempo, trabalhando-o de forma humanista, abrindo espaço para novas interpretações, que não a de uma patologia, mas a de um estado existencial do espírito humano submetido ao drama da linguagem. O seu acento na questão animal potencializa a ausência física do ser humano para mostrar as figuras liminares dos anjos, que afinal já alegorizam a presença parcial do humano por serem a sua imagem, só que com asas. As asas são um símbolo importante nessa composição, já que elas predizem o desejo por um deslocamento aéreo visto pelo voo do morcego carregando uma faixa que nomeia a obra na parte superior direita da obra. É nesse particular que notamos a confluência com Rilke: “E como se perturba aquele que tem de voar / tendo nascido de um ventre. Como que aterrado / diante de si mesmo, ele corta em ziguezague / o ar como quando uma rachadura atravessa / uma taça. Assim o traço que deixa o morcego / na porcelana do crepúsculo.”. Rilke estaria narrando a condição vacilante do voo do morcego (*Fledermaus*), tido como ícone do hibridismo animal, que atravessa o horizonte em ziguezague (*durchzuckts*) ao entardecer, quase que como uma paródia ao famoso voo de minerva. Nesse caso, Rilke opta pelo elogio ao horrendo ante ao equilibrado voo da coruja que “tudo” vê ao anoitecer.

Nos últimos anos no Brasil percebemos o interesse teórico de pesquisadores que vinculam a melancolia a processos criativos. É o caso de Susana Lages (2007) que partindo das designações da psicanálise, lança luz sobre o tema da melancolia, pondo em relevo o

movimento pendular entre o triunfalismo e o decadentismo, quanto ao ânimo sintomático do melancólico, para operar a sua visão metafórica da atividade de tradução, que ao longo de sua história recebe tratamento análogo ao da melancolia. Para Suzana Lages: “Esse mesmo movimento pendular, com idêntica polarização, caracteriza o ponto de vista que nossa tradição filosófico-literária assumiu historicamente diante do processo e do produto da tradução, de seu *status* no mundo das ideias e das letras.” (p. 65). Esta analogia antitética será uma constante na apreciação da tradução, portanto, da crítica de tradução. Mas também do próprio tradutor que se desgasta entre a impossibilidade de manter a fidelidade absoluta diante do texto fonte e a necessidade obsedante de sua tarefa. Nesse sentido, para Lages, o tradutor e filósofo Walter Benjamin representa um nome fundamental dessa visada relacional entre tradução e melancolia, pois avaliando o célebre ensaio do filósofo *A Tarefa do Tradutor*, a ensaísta observa o funcionamento desta referida oscilação, demonstrando também a impossibilidade e a possibilidade de traduzir.

Do mesmo modo, o ensaísta Luiz Costa Lima (2017) em sua obra *Melancolia: literatura* defende que todas as transformações pelas quais passou o conceito de melancolia, desde a visada médica, passando pela mística até a compreensão estética, serviram para que a experiência melancólica, na cultura ocidental, afetasse a complexidade extensa de expressões do pensamento. Nisso consiste a “exemplaridade de Dürer”. Ao longo de sua investigação histórica e filosófica da melancolia, Costa Lima reconhece na produção teatral grega, bem como na percepção de “criatura carente” (*Mängelwesen*) vista pelo filósofo alemão Johann Gottfried Herder (1744-1803), como o *páthos* da melancolia, a condição do caráter humano, que se expressaria nos discursos ficcional e plástico. Com essa tese, Costa Lima amplifica a sua análise para os campos particulares da produção literária. Dois escritores, Franz Kafka (1883-1924) e Samuel Beckett (1906-1989) são considerados pelo ensaísta como decisivos ao que ele considera como compositores de um tipo de ficção pautada na melancolia, fundamentalmente, por explorarem o que dela se apreendeu de negativo como a crítica, a ironia e a sátira.

A nosso ver, Paulo Plínio Abreu entra nessa tradição de escritores, por assim dizer “melancólica”, pois traz para o seu horizonte estético uma poesia marcada pela carência como um atributo lírico, mas também que expressa a precariedade de quem deixou um trabalho em aberto por força de uma morte prematura. Percebemos também essa ideia de carência e incompletude marcar a sua conduta como tradutor, haja vista que Paulo Plínio Abreu ao optar por traduzir as *Elegias* de Rilke, ele experimenta as dificuldades pragmáticas de dizer ao seu modo as sutilezas do texto original na sua tradução. Será por meio deste procedimento, também, que o poeta paraense experimenta a restauração do sentido órfico da poesia, quando alguma

coisa se perde na linguagem escrita no esforço de dizer de outro modo um poema em outra língua.

Neste terceiro capítulo discutimos a questão da crítica de poesia, atentando para a íntima relação desta com a filosofia. Desse modo, considerando o apelo fragmentário da obra *Poesia*, verificou-se que o conceito de crítica de arte que seria mais compatível para a sua apreciação foi o preconizado pelos primeiros românticos alemães, reconfigurado pelo filósofo Walter Benjamin como “médium-de-reflexão” (*Reflexionsmedium*). Com base nele verificamos as leituras críticas acerca do contexto de produção da obra do poeta e tradutor Paulo Plínio Abreu, momento de conturbação e imprecisão programática que a crítica especializada simploriamente nomeou de “Geração de 45”, quase que exclusivamente por critério cronológico. Exploramos também a leitura contemporânea do livro *Poesia* por parte dos seus leitores acadêmicos e leitores comuns, para em seguida precisar em que esta pesquisa de doutorado aproxima e se distancia de tais leituras, e assim, demarcar o seu espaço crítico. Por fim, este capítulo ensaiou uma leitura do que defendemos como sendo o “tom elegíaco” da obra do poeta, que se expressa fundamentalmente pela exploração de tropos e personagens pouco enquadrados, portanto estranhos, da vida cotidiana. Mas, longe do que possa parecer como elogio simplório ao caráter incompleto ou excessivo de suas personagens e motivos, esta incompletude mostra a potência produtiva como um fragmento, no sentido pensado pelos românticos alemães. Assim, a sua poesia entra em sintonia com o que tem de mais moderno no espírito humano que é a sua incompletude e isolamento, que lhes tornam únicos em meio à multidão.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação apresentada ocupou-se em aprofundar a leitura da obra do poeta paraense Paulo Plínio Abreu, explorando como tema central o surgimento do livro *Poesia*. Para tanto, a recuperação da história de como a obra se formou até que tivesse a feição final de livro foi necessária. Desse modo, exploramos a conjuntura em torno da ideia de crise, que se instalou na obra desde o momento quando o poeta publicou os seus primeiros poemas na imprensa paraense da década de 1940, passando por um período não menos crítico em torno da Segunda Guerra Mundial. Vimos que essa obra é marcada por esse ambiente de desamparo em que a palavra crise pareceu ser uma obsessão.

Outro fator relevante a essa pesquisa foi concluir que o livro *Poesia* é um produto que expôs a complexidade de uma iniciática editorial de dar unidade ao conjunto fragmentário da obra do poeta deixado em aberto devido a sua morte precoce em 1959, auge da produtividade do poeta e também tradutor de poesia. Seu editor e amigo Francisco Paulo Mendes foi incumbido de relevante tarefa editorial e publicou em 1978, cerca de 20 anos após a morte do poeta. Nosso trabalho filológico foi fazer um levantamento dos poemas e traduções do poeta publicados em vida para em seguida cotejar com o material editado por Mendes, e desse modo analisar até que ponto a tarefa editorial impactou no feitura da obra tal como a conhecemos.

Precisamos enfrentar teoricamente os fatores de precariedade e inacabamento de uma obra editada postumamente. Assim surgiram os primeiros signos que caracterizam a obra de Paulo Plínio Abreu. Apesar dessas características fundamentais, a obra ganhou forma de livro e isso nos motivou a intensificação de pesquisa de uma bibliografia referencial que fizesse frente às nossas questões iniciais, que giraram em torno do processo de construção do livro *Poesia*, desde os seus índices mais fundamentais encontrados nos arquivos do poeta pelo editor, passando pelo levantamento de fontes de periódicos das décadas de 1940 e 1950 nos quais o poeta publicou ou notícias acerca da sua atuação como poeta, até às leituras contemporâneas que problematizam a obra publicada no livro *Poesia*.

Vimos, em termos de forma e conteúdo, o esforço de unificação, por parte do editor, do material precário encontrado. Assim, as palavras poesia e crise se mostraram um reflexo, senão uma paráfrase, uma da outra, dando conta de que tal edição exercera uma noção peculiar de obra literária. Tal peculiaridade é percebida pela presença de condições de esfacelamento da obra, razão pela qual foi “socorrida” por Francisco Paulo Mendes, que acabou por editar a obra no molde como a conhecemos em livro. Estamos nos referindo ao que fala Marcos Siscar

(2010) em seu *Poesia e Crise* quando se refere à ideia de crise na poesia como um emblema emerge como um *topos* da modernidade. As crises e convulsões sociais surgem como matéria prima para a poesia, que se vê em constante transformação para expressar tal ambiente crítico.

À guisa de conclusão, portanto, torna-se necessário destacar que as observações realizadas, no sentido da constituição do quadro teórico, tomado como parâmetro desta tese, partiram de referências que contribuem para a elucidação da questão da obra literária, da autoria e da leitura, entendendo-as não como lugares de fronteiras estanques, que impossibilitem uma movimentação mútua entre esses domínios, mas que viabilizem a amplitude de uma reflexão de fronteira, portanto no limiar desses domínios. Vale destacar também que, para essa moldura teórica, recorreu-se aos pressupostos que discutem a relação texto/contexto como instrumento de análise.

Desse modo, fez-se necessário percorrer os rastros que a obra do poeta deixou ao longo do período de sua elaboração. Verificou-se que eram tempos de conturbação social e política em termos universal, nacional e localmente, no final da primeira metade do século XX. A partir do pressuposto teórico de “ruinologia” do ensaísta Raul Antelo (2016), aliado aos apontamentos de Reinaldo Marques (2015) em relação ao trato dos arquivos literários, adotamos um modo investigativo de cotejo dos poemas publicados no livro com os encontrados nos periódicos pesquisados, afim de perceber com maior clareza o processo editorial do livro. Assim, entre as ruínas de um tempo quase esquecido, recuperamos algumas imagens que contam a história da produtividade literária de Paulo Plínio Abreu, averiguando até que ponto “pesou” a mão do editor Francisco Paulo Mendes no que ficou configurado como o livro *Poesia*.

Nesse tocante, evidenciou-se que algumas informações e escolhas editoriais prestadas pelo editor não eram condizentes com o conteúdo encontrado no material impresso nos periódicos encontrados, fazendo-nos questionar as razões de tais escolhas. Para citar dois exemplos importantes, temos a informação em nota explicativa do editor de que o poema “A Balada da Chuva”, por apresentar versões diferentes em periódicos, teria sido editado como uma espécie de solução editorial, suprimindo versos e adicionando outros para estabelecer a versão final que acabou sendo consolidada no livro. Outro exemplo de intervenção foi a inclusão da obra poética *As elegias de Duíno* do poeta austríaco Rainer Maria Rilke, que Paulo Plínio Abreu em parceria com o alemão Peter Paul Hilbert havia traduzido, dentro da referida edição do livro atribuído a Paulo Plínio Abreu. São situações que nos acenderam o ânimo para refletirmos acerca da dinâmica problemática da autoria.

Desdobrada da questão da autoria no livro *Poesia*, esteve a questão da leitura, que parte desde o editor, como primeiro leitor da obra do poeta, até os leitores contemporâneos, que se

debruçaram sobre a obra por meio do livro. O editor encontrou uma obra inacabada e suplementou-a com a sua edição, que foi a sua forma de leitura. Esse gesto de suplementação toma relevância epistemológica quando dialogamos com o que articulou Jaques Derrida (2017) na sua obra *Gramatologia* ao se referir a uma sutileza na linguagem escrita que preconiza a existência de uma carência originária que necessita de suplemento para que se estabeleça enquanto escritura. Deprendemos que no ato de ler/editar a obra pragmaticamente inacabada de Paulo Plínio Abreu, o editor estava operando também dentro do esquema pensado por Wolfgang Iser (1996), quando em *O Ato da Leitura* exhibe o modo pelo qual o leitor este implícito na obra, esperando o momento e o ambiente certo para preencher os vazios nela existentes. Assim o leitor torna-se ativo no circuito impulsionador do efeito estético causado pela natureza aberta da obra.

Desse modo, com o intuito de organizar esses construtos teóricos de modo a nos aproximarmos definitivamente do objeto da pesquisa, lançamos mão do conceito articulado pelo filósofo Walter Benjamin (2018), que na obra *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* nos legou o conceito de “médium-de-reflexão” com o qual ajustamos a lente que analisou os fenômenos tanto internos quanto externos à obra do poeta paraense, pois esse conceito é cabal, quando nos dispusemos a avaliar criticamente uma obra sem cair na armadilha judicativa. Tal conceito nos foi oportuno no caso desta tese, porque ele fomentou a percepção de que a arte pensa a si mesma, sem a necessidade de juízos externos a ela, pois ela, num movimento intermitente, já promove a sua própria crítica. E a obra literária de Paulo Plínio Abreu tornada livro pelo editor Francisco Paulo Mendes põe em evidência o seu próprio “médium-de-reflexão”, ou seja, a sua criticabilidade, independente dos critérios interno ou externo a ela.

Do ponto de vista interno, com este procedimento crítico avaliamos uma seleção de poemas e traduções que nos oferecesse um panorama da obra do poeta. Assim, percebemos que Paulo Plínio Abreu faz a opção por personagens ligadas à ambivalência excesso/carência, portanto do *tropo* da inadequação, para expor a sua visão de mundo aberta “como um grande circo”. Seus personagens são excêntricos: prostitutas, espantalhos, suicidas, naufragos, artistas de circo, anjos... Todos sempre ligados às impossibilidades humanas. Com eles, Paulo Plínio Abreu especula as razões de uma linguagem que não consegue dizer-se plenamente, como se algo ficasse sempre do lado de fora quando pronunciado e, desse modo, a palavra, ainda que poética, parece sempre incompleta e por ser suplementada. Tal sentimento de estranhamento dramatizado nos poemas nos remeteu à temática da melancolia, que esteve desde os tempos mais remotos ligada às práticas criativas.

Do ponto de vista externo à obra, que chamamos de contextual, observamos com atenção os meandros sociais e políticos em torno da necessidade de maior abertura dialogal das letras paraenses, marcada pelo isolamento territorial, com outros lugares difusores de literatura. Desse modo, analisamos as propostas editoriais das revistas em que o poeta publicou para verificar essa efervescência. Assim, verificamos que foi no “Suplemento Arte e Literatura”, do jornal *Folha do Norte*, que o poeta desenvolveu a sua atividade de poeta e tradutor de poesia de modo mais regular e intenso. Nessa época o poeta participou do chamado Grupo dos Novos, nome dado à geração a que pertenceram Mario Faustino, Benedito Nunes e Max Martins, dentre outros. Os nossos dados levantados demonstram que, nas páginas do referido suplemento literário, além do hábito de publicação constante de traduções de poetas e romancistas da literatura nacional e internacional, intercambiava-se a participação de poetas consolidados na literatura nacional como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Raquel de Queiros, Sergio Buarque de Holanda, dentre outros, com os locais como Mario Faustino, Benedito Nunes, Max Martins e Paulo Plínio Abreu. Este se mostrou um indício factual de consolidação de uma abertura maior da literatura paraense às novidades estetizantes que circulavam nos eixos mais centrais no que se refere a circulação de literatura no Brasil da época.

Verificou-se que esta intensificação de circulação literária na época do Grupo do Novos coincidiu com a atuação da denominada Geração de 45, razão pela qual procuramos entender com maior clareza as definições, bem como as apreensões críticas em torno das polêmicas ideias de “adesão” e “reação” aos pressupostos estéticos da Semana de Arte moderna de 1922. Nesse particular, situamos a poesia de Paulo Plínio Abreu como alheia a essas definições polemizantes, ainda que ela demandasse um profícuo interesse pela ourivesaria classicizante, visto por exemplo no cultivo do soneto, da ode e da elegia, mas tais investimentos foram-lhes apenas pontos de partidas para uma crítica ao ornamento quando este está a serviço de um esteticismo estéril. Como vimos, o poeta Paulo Plínio Abreu fez uso de tais motivos formais para desconstruí-los em versos livres e brancos, demonstrando que a renovação que lhe interessava era a que se operava no âmbito da palavra escrita.

Procuramos situar a nossa interpretação da obra do poeta em sintonia com as interpretações precedentes, procurando aprofundar os pontos já sinalizados em outras pesquisas e propor novos caminhos interpretativos que não haviam sido propostos. Vimos que a grande maioria das leituras críticas e interpretativas em torno da poesia de Paulo Plínio Abreu se detiveram em estudar as vinculações no âmbito da historiografia literária e motivações temáticas. A nossa interpretação difere destas por apresentar questões atinentes a fatores estruturantes da obra, problematizando o seu texto e o seu contexto, a saber: o aspecto textual

ligado à iniciativa editorial da obra do poeta no livro *Poesia*, dando ênfase ao processo de leitura do editor do material encontrado, produzindo o objeto livro e, nos contextual atinente a recuperação de registros que contam o *Zeitgeist* em que o poeta publicou os seus poemas e traduções. Destacamos algo que as pesquisas anteriores não haviam explorado, que foi a veia tradutória do poeta, e desse modo problematizamos esse aspecto de tradutor como que fazendo parte do seu experimento com a linguagem poética.

A obra tornada livro do poeta Paulo Plínio Abreu emergiu em nossa visão interpretativa como um modelo exemplar de um tempo marcado pela incerteza e imprecisão programática, em termos de projeto literário, tal como o entendemos hoje. Soma-se a isso o fato de o poeta ter morrido no auge da sua produtividade poética e acadêmica, já que iniciava a sua atividade docente como professor do Instituto de Letras da UFPA na época em que morreu aos 38 anos de vida, deixando os seus projetos todos inacabados, sendo suplementado, ao menos no aspecto poético, por seu amigo Francisco Paulo Mendes. Há uma confluência de fatores que indicam não apenas um projeto, mas uma vida deixada em aberto nos fazendo refletir, que por mais exemplarmente que desempenhamos um papel na história, há sempre muito mais a ser feito. A nossa incompletude só é aplacada mediante a presença de um outro, que nos suplementa e nos dá sentido, ainda que provisoriamente.

Desse modo, finalmente, esse trabalho de tese cumpre o seu papel no âmbito institucional, na Universidade Federal do Pará, com um projeto que começou a ser desenhado ainda na graduação, quando escrevemos uma monografia de conclusão do curso de graduação em língua alemã sobre a veia tradutória de Paulo Plínio Abreu, que teve desdobramento na pós-graduação por ocasião do mestrado em literatura e agora com esta tese, também apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da UFPA. Desnecessário falar desses últimos anos de perdas generalizadas em todos os âmbitos das nossas vidas, mas é preciso sempre lembrar que a poesia vive de crises. Se existe quem possa falar de crise é a poesia, que nos ensina que, sem ela, as nossas vidas nem sequer seriam imaginadas, cantadas como cantam os poetas. “Para quê poetas em tempos de penúria?” perguntaria o poeta Friedrich Hölderlin na elegia *Pão e Vinho*, nós responderíamos que é para não nos esquecermos das nossas crises, que sempre vêm para alimentar a nossa sede de criação e solidariedade humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Márcia. **Cultura letrada**: literatura e leitura. São Paulo: Unesp, 2006.

ABREU, Paulo Plínio. **Poesia**. Prefácio, notícias e notas de F. Paulo Mendes. 2ªed. Belém-Pará: EDUFPA: 2008.

AQUINO, Tomás. **Os anjos**: questiones disputatae de veritate: questões 8 e 9; tradução, edição e notas Paulo Faitanin, Bernardo Veiga. São Paulo: EDIPRO, 2017.

ANTELO, Raul. **A Ruinologia**. Florianópolis: Desterro, 2016.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. **Signatura rerum**: sobre o método. São Paulo: Boitempo. 2019.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**; tradução e apresentação de Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov; introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. – 6ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Prefácio Leyla Perrone-Moisés; tradução de Mário Laranjeira; revisão de tradução Andréa Stahel M. da Silva. – 2ª edição. – São Paulo, 2004. – (Coleção Roland Barthes).

BASSALO, Célia. **Centro de Letras e Artes**: breve histórico. Gráfica e Editora Universitária – GEU/UFPA, Belém-Pa, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Edição alemã de Rolf Tiedemann; organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira de Olgária Chain Féres Matos; tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo; posfácio Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos. Editora UFMG; São Paulo. 2007.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**; tradução, prefácio e notas Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2018.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: **Escritos sobre mito e linguagem**; organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin; tradução de Susana Kampf Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2011.

BENJAMIN, Walter. **História da literatura & ciência da literatura**; tradução Helano Ribeiro; Manoel Ricardo de Lima. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

BATAILLE, Georges. A noção de dispêndio. In: **A parte maldita**, precedida de “A noção de dispêndio”; tradução de Júlio Catañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro**: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Holderlin, traduzido por Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**; tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BODEI, Remo. **As formas de beleza**; tradução Antônio Angonese. Bauru, SP: Edusc, 2005.

CANGUSSU, Dawdson Soares. **O epicentro do Hotel Central**: arte e literatura em Belém do Pará, 1946-1951. 2008. 136 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Belém, 2008. Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia.

CAMILO, Vagner. (2017). Nota sobre a recepção de Rilke na lírica brasileira do segundo pós-guerra. **Navegações**, 10(1), 71-78. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1983-4276.2017.1.28357> Acesso em: 01 de outubro de 2021.

CAMPOS, Augusto de. **Coisas e anjos de Rilke**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem e outra metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável**: e outros ensaios. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

CASANOVA, Pasquale. **A República Mundial das Letras**; tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros**: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XVI e XVIII. Brasília: Editora da UnB, 1994.

CHAVES, Ernani. **Michel Foucault e a verdade cínica**. Campinas, SP: Editora PHI, 2013.

COELHO, Marinilce Oliveira. **Memórias literárias de Belém do Pará**: o grupo dos novos, 1946-1952. 2003. 2 v. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2003. Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/9806>. Acesso em: 01 de outubro de 2021.

COMPAGNON, Antoine. **Os Cinco Paradoxos da Modernidade**. Tradução de Leonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CUNHA, A.; CHALALA, R.; GALVÃO, C. (Orgs). **A biblioteconomia do Pará: estudo histórico e estatístico da Biblioteconomia no Pará**. Dossiê. UFPA, Belém do Pará: 1975.

DE MAN, Paul. “Tropos (Rilke)”. **Alegorias da leitura**: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust. Tradução de Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

DERRIDA, Jacques. **Escritura e diferença**; tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**: *forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: perspectiva, 2005.

ECO, Umberto. **História da feiura**; tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2015.

ELIOT, T. S. **Ensaio**; tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

ELIOT, T. S. *Eyes that last I saw in Tears* (Olhos que pela última vez eu vi em lágrimas). Poema. Tradução de Paulo Plínio Abreu. In: Revista **Norte**. Ano 1, nº 1. Belém-Pará: 1952.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 8ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? (conferência, 1969). In: FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura, pintura, música e cinema**. Organização e seleção de textos, Manuel Barros da Motta; tradução, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX; tradução de Marise M. Curioni; tradução das poesias por Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**: Quatro Ensaio; tradução de Marcus de Martini, prefácio de João Cezar de Castro Rocha. Editora É Realizações, São Paulo: 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed 34, 2006.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Atelier Editorial, 2010.

HEIDEGGER, Martin. Para quê poetas? (trad. de Bernhard Sylla e Vítor Moura). In Martin Heidegger, **Caminhos de Floresta** (coord. de Irene Borges-Duarte, pp. 307-368). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

HÖRSTER, Maria; HENRIQUES, António; FERREIRA, Jorge.

Para uma História da Recepção de Rainer Maria Rilke (1920-1960). Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2001.

HOMMA, A. K. O.; BRANDÃO, I. C. D. (Orgs.). **Do instituto Agrônomo do Norte à Embrapa Amazônia Oriental**. Edição em comemoração aos 80 anos da criação do Instituto Agrônomo do Norte: *personagens ilustres, tempo e memória (1939–2019)*. – Brasília, DF: Embrapa, 2020. Publicação digital PDF (135 p.): il. color. Disponível em

<http://www.infoteca.cnptia.embrapa.br/infoteca/handle/doc/1123931> . Acesso em 08 de março de 2021.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1996. 191 p.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blistein e José Paulo Paes, prefácio de Izidoro Blikstein. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

JAUSS, H. R.; et al. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Editora Paz e Terra. Rio de Janeiro: 1979.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura; tradução J. Guinsburg. Editora Perspectiva. São Paulo, SP: 1986.

LAÉRTIOS, Diôgenes. **Vida e doutrina dos filósofos ilustres**. Tradução do grego, introdução e notas Mário da Gama. – 2. ed., reimpressão – Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008.

LAGE, Rui. **A elegia portuguesa nos séculos XX e XXI**: perda, luto e desengano. Tese (Doutorado) – Universidade do Porto. Porto, 2010. Disponível em http://aleph.letras.up.pt/F?func=find-b&find_code=SYS&request=000204166. Acesso em 01 de outubro de 2021.

LAGES, Susana. **Walter Benjamin**: Tradução e Melancolia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

LIMA, Luiz Costa. **Melancolia**: literatura. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

LISPECTOR, Clarice. **Correspondências**. Org. Teresa Monteiro. Rio de Janeiro: Roco, 2002.

MAFFESOLI, Michel. **O Tempo das Tribos**: O declínio do individualismo nas sociedades de massa. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. 298 p. p. 97.

MARQUES, Reinaldo. **Arquivos literários**: teoria, histórias e desafios. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

MERQUIOR, José Guilherme. Falência da poesia ou uma geração enganada e enganosa: os poetas de 45. **Razão do poema**. Ensaios de crítica e estética. 2. ed. Rio de Janeiro: 1996.

MILLIET, Sérgio. Reação poética. **Revista Brasileira de Poesia**, São Paulo, n. 01, 1947.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

NOVALIS (Friedrich von Hardenberg). **Pólen**; tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. [2. Ed] – São Paulo: Iluminuras, 2021.

NUNES, Benedito (Org.). **O amigo Chico, fazedor de poetas**. Belém: SECULT, 2001.

NUNES, Benedito. Meus poemas favoritos de ontem & hoje. **Estudos Avançados**, vol. 19 n°54, São Paulo. 2005. Disponível <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10081>. Acessado em 05.09.2015.

NUNES, Benedito. A destruição da estética. In: **O Dorso do Tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

NUNES, Benedito. Poesia e filosofia: uma transa. In: **A Palo Seco: Escritos de Filosofia e Literatura** / Grupo de Estudos em Filosofia e Literatura, Universidade Federal de Sergipe. Vol.1, n.3 (2011) - Aracaju: UFS, CECH, 2009 -. Versão eletrônica: <https://seer.ufs.br/index.php/apaloseco/article/view/5093>. Acesso em 09 de novembro de 2021.

NUNES, Benedito. **Oswald Canibal**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia**: o pensamento poético; organização de Maria José Campos. -Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

NUNES, Benedito. **A clave do poético**; organização e apresentação Vitor Sales Pinheiro – São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NUNES, Benedito. **O Dorso do Tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

NUNES, Benedito. **Do Marajó ao Arquivo**: breve panorama da cultura no Pará; organização Victor Sales Pinheiro. Belém: Secult: Ed. Ufpa, 2012.

POUND, Ezra. **Poesia**. Traduções de Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, J. L. Grünwald e Mário Faustino. 3. ed. São Paulo, SP: Hucitec; Brasília, DF: Edunb; 1993. p. 127.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Organização e apresentação da edição brasileira Augusto de Campos; tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. – 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PAIVA, N. Poesia do Litoral. In: **Revista Polichinello**. Belém, 2013. Hospedado em <https://revistapolichinello.blogspot.com/2013/08/xxi-poemas-paulo-plinio-abreu.html>. Acessado em 05.09.2015.

PERLOFF, Marjorie. **O gênio não original**: poesia por outros meios no novo século; tradução de Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PIGNATARI, Décio. **Poesia pois é poesia**: 1950-2000. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

QUEIROZ, José Francisco da Silva. **Futurosos e futuristas**: uma história pelo avesso da arte moderna no Pará. 2018. 515 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Belém, 2018. Programa de Pós-Graduação em Letras. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/11191> . Acesso em 01 de fevereiro de 2021.

RILKE, R. M. **Duineser Elegien und Die Sonette na Orpheus**. Frankfurt am Main und Leipzig: Suhrkamp Insel Verlag (Insel Taschenbuch 80), 1974.

RILKE, R. M. As Elegias de Duino. Tradução de Paulo Plínio Abreu e Peter Paul Hilbert. In: ABREU, P. P. **Poesia**. Prefácio, notícias e notas de F. Paulo Mendes. - 2ª ed. Belém: EDUFPA, 2008

RILKE, R. M. **Poemas**. Tradução de José Paulo Paes. 1ª edição. São Paulo. Companhia das Letras, 2002.

RILKE, R. M. *Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe?* (Que fará tu, meu Deus, se eu perecer?). Tradução de Paulo Plínio Abreu. In: Suplemento Arte-Literatura. **Folha do Norte**. Belém, 19 de maio de 1946.

RILKE, R. M. **Werke**. Kommentierte Ausgabe in fünf Bänden. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Frankfurt am Main 1996-2003 (KA).

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Situação da poesia hoje. **Jornal Rascunho**, Curitiba, p. 12, ago. 2008.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

SARAIVA, Arnaldo. **Para a história da leitura de Rilke em Portugal e no Brasil**. Porto: Edições Árvore, 1984.

SAVARY, OLGA. **Poesia do Grão-Pará**: Antologia poética. Apresentação, organização, seleção e notas de Olga Savary. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 2001, p. 323-326.

SCHLEGEL, Friedrich von. **Conversa sobre A Poesia e outros fragmentos**; tradução, prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 2021.

SCHLEGEL, Friedrich von. **O dialeto dos fragmentos**; organização, tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. [2. Ed.] – São Paulo: Iluminuras, 2021.

SCHLEIERMACHER, Friedrich (1813/2001): Sobre os diferentes métodos de tradução, traduzido por Margarete Von Mühen Poli. In: HEIDERMANN, Werner, org. (2001): **Clássicos da teoria da tradução**. Volume I – Alemão português. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, p.26-87.

SCRAMIM, Susana. **Sobre o caráter mimético**: poesia. In: *O duplo estado da poesia: modernidade e contemporaneidade*. Organização de Susana Scramim, Marcos Siscar e Alberto Pucheu. São Paulo, SP: Iluminuras, 2015.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A redescoberta do idealismo mágico. In: BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**; tradução, prefácio e notas Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2018.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**: ensaios sobre a “crise da poesia” como *topos* da modernidade. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

STIRNIMANN, Victor-Pierre. Schlegel, carícias de um martelo. In: **Conversa sobre A Poesia e outros fragmentos**; tradução, prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 2021.

SUSUKI, Márcio. A gênese do fragmento. In: SCHLEGEL, Friedrich von. **O dialeto dos fragmentos**; organização, tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. [2. Ed.] – São Paulo: Iluminuras, 2021.

TORRES, Marie Helene. **Traduzir o Brasil Literário**: paratexto e discurso de acompanhamento. Tubarão: Copiart, 2011.

TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. Novalis: o romantismo estudioso. In: NOVALIS (Friedrich von Hardenberg). **Pólen**; tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. [2. Ed] – São Paulo: Iluminuras, 2021.

REFERÊNCIAS ESPECÍFICAS SOBRE PAULO PLÍNIO ABREU

ABREU, Paulo Plínio. “Suicídio” (poema). revista **Novidade**, edição nº 11. Ano 1. Belém-Pará: 1940.

ABREU, Paulo Plínio. “Estranha Mensagem” (poema). Revista **Novidade**, edição nº 11. Ano 1. Belém-Pará: 1940.

ABREU, Paulo Plínio. “A Aventura” (Poetas Modernos da Amazônia). Revista **Terra Imatura**, edição nº 13. Belém do Pará: 1940.

ABREU, Paulo Plínio. Resposta à Enquete “Posição e Destino da literatura paraense” por Paulo Plínio Abreu. no SAL, **Folha do Norte**, 14 de dezembro: 1947, p.3

ABREU, Paulo Plínio. **A situação da literatura contemporânea**. Aula inaugural do ano letivo de 1956, proferida por Paulo Plínio Abreu, no dia 10 de março, na Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Belém – original datilografado com título e correções manuscritas. Acervo: Biblioteca particular de Machado Coelho, sob a responsabilidade de Fórum Landi (Projeto Memorial do Livro Morongêta). Anexo neste.

ABREU, Paulo Plínio. O comedor de fogo. Revista **Encontro**, Belém, n. 1, p. 5, 1948.

ABREU, Paulo Plínio. “À Heróica” (poema). Revista **Norte**. Ano 1, nº 1. Belém-Pará: 1952.

ABREU, Paulo Plínio. Poema primitivo. In: **Poesia do Grão-Pará**: Antologia poética. Apresentação, organização, seleção e notas de Olga Savary. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 2001, p. 326.

ALENCAR, Acrísio de. “Dez poetas paraenses”. A propósito do artigo de João Afonso sobre a antologia de poetas paraenses, publicado no SAL, **Folha do Norte** de 24 de dezembro de 1950 (p. 1-2)

BASSALO, Célia Coelho. **Três significações na poesia de Paulo Plínio Abreu**. (Dissertação Mestrado em Letras: Linguística e Teoria Literária). Universidade Federal do Pará, UFPA, 1990.

BASSALO, Celia Coelho. **Três sentidos fundamentais na obra de Paulo Plínio Abreu**. Belém: EDUEPA, 2008.

BELO, G. O Universo Metapoético de Paulo Plínio Abreu: Reflexões Sobre O Ensino De Literatura Da Amazônia. Revista **COCAR**, do Programa de Pós-graduação Educação em Educação da UEPA. Belém. V.11. N.22, p. 228 a 247 – Jul./Dez. 2017. Disponível em <http://páginas.uepa.br/seer/index.php/cocar>. Acessado em 13.04.2021.

CRUZ, B. L. Difícil é dizer-te o que amamos - considerações sobre a poesia de Paulo Plínio Abreu. **Site dos alunos da Pós-Graduação IEL Unicamp**, 23 maio 2006. (acessado em 05.09.2015)

GÓES, A. M. V. S. *Paulo Plínio Abreu: A Imaginação da Infância e a Consciência Imaginante do Poeta*. **MOARA**, Belém, v. 18, n. julho-dez, p. 23-35, 2002.

GÓES, A. M. V. S. **Paulo Plínio Abreu e o enigma da palavra: uma introdução ao estudo da metapoesia**. Dissertação de Mestrado em Letras: Linguística e Teoria Literária). Universidade Federal do Pará, UFPA. Belém, 2003.

GÓES, A. M. V. S. **O Enigma da Palavra: a Metapoesia de Paulo Plínio Abreu**. Cametá, Pará: Campus Universitário do Tocantins – UFPA, 2018.

GOUVEIA, W. S. **O caos e a natureza no lirismo de Paulo Plínio Abreu**. (Dissertação Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura). Universidade da Amazônia, 2012.

FERNANDEZ, N dos S. **Nau feita de vento: imaginação aérea na poesia de Paulo Plínio Abreu**. Monografia de conclusão de curso de Licenciatura em Letras/Língua Portuguesa. Orientação Me. André de Aquino. Campus Castanhal – UFPA. Abril, 2017.

LEAL, I. G. G; VANSILER, J. J. M. A tradução de Duineser Elegien como formação e memória literária na Amazônia. **Belas Infiéis**, v. 1, n. 2, p. 31-44, 2012.

MENDES, F. P. Comentário sobre a poesia de Paulo Plinio Abreu. Revista **Novidade**, edição nº 11. Ano 1. Belém-Pará: 1940.

MENDES, F. P. A poesia de Paulo Plínio Abreu (crítica). *In: O Estado do Pará*. Belém do Pará: 1940.

NUNES, Benedito (João Afonso, pseudônimo). Dez poetas paraenses. Suplemento Artes-Letras (Edição Especial), p. 4-2. **Folha do Norte**. Belém, 31 dez.1950.

NUNES, Benedito. A poesia de Paulo Plínio Abreu e a prosa de Dalcídio Jurandir. *In: NUNES, B. Do Marajó ao arquivo: breve panorama da cultura no Pará*. Organização Vitor Sales Pinheiro. Belém: Secult: Ed. Ufpa, 2012, p. 388.

TUPIASSÚ, A. Paulo Plínio: Exercício de Compreensão. In: ABREU, P.P. **Poesia**. Prefácio, notícias e notas de F. Paulo Mendes. 2ªed. Belém-Pará: EDUFPA: 2008.

VANSILER, J. J. M. Rilke traduzido em Belém: diálogos do Norte com a literatura universal. In: **História da tradução**: ensaios de teoria, crítica e tradução literária. Org. Germana Henriques Pereira de Souza. Coleção: Estudos da tradução – Volume I. Campinas, SP: Ponte Editores, 2015. Páginas 215-232.

VANSILER, J. J. M. **Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien in der Übersetzung von Paulo Plínio Abreu vor dem Hintergrund der Übersetzungstheorie von Haroldo de Campos**. Monografia de Conclusão de Curso em Letras, habilitação de Língua Alemã/FALEM. Orientação de Sigurd Jenerjahn. Belém-Pará, 2010.

VANSILER, J. J. M. **A universalidade poética de Rilke na formação do Grupo dos Novos**: tradução e confluências na Amazônia brasileira. Orientação Dra. Izabela Leal. Dissertação de mestrado obtido no Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários. Belém, 2014.

OLIVEIRA, N. A persistência do riso. **Revista Cult**. Fevereiro de 2017. Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/a-persistencia-do-riso/>. Acessado em 12.04.2020.

PRESSLER, G. K. Duineser Elegien Original und Übersetzung als transkulturelle Identifikation der Moderne bei Paulo Plínio Abreu (1950er Jahre, Belém) und Augusto de Campos (1990er Jahre, São Paulo). In: **Transformaciones**. Encontro Internacional dos Estudiosos da Germanística na América Latina, 2012, Guadalajara. Transformaciones. Innovación en la Germanística Latinoamericana. ALEG 2012. Guadalajara, Jalisco, México: Departamento de Lenguas Modernas, Universidade de Guadalajara, 2012. v. 1. p. 191-191.

REGO, F. M. de O. Paulo Plínio Baker de Abreu: o verbo e o anjo. **Lato & Sensu** (UNAMA), v. 1, p. 12-17, 2000.

ROCHA, P. S. dos S. **O neo-simbolismo na poesia de Paulo Plínio Abreu**. (Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Letras - Português). Universidade do Estado do Pará, UFPA, 2007.

SANTIAGO, R. de N. D. A tradução de poemas de língua alemã no jornal Folha do Norte. **Texto Poético**, 9(14). <https://doi.org/10.25094/rtp.2013n14a25>. (Acessado 12.04.2021).

SANTIAGO, R. de N. D. **O Aberto na obra de Paulo Plínio Abreu**. Ano de Obtenção: 2018. Dissertação de Mestrado o Programa de Pós-graduação em Letras, UFPA. Orientação: Antônio Máximo Von Söhsten Ferraz.

SANTOS, A. C. M dos. **Viagem ao mundo pressentido e oculto: a poesia de Paulo Plínio Abreu**. (Dissertação Mestrado em Letras - Letras Vernáculas) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2003.

SANTOS, J. de S. **O neosimbolismo em Paulo Plínio Abreu**. (Monografia de conclusão da Graduação em Letras). Universidade Federal do Pará, UFPA, 2003.

ANEXO A – Aula inaugural do ano letivo de 1956 na Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Belém por Paulo Plínio Abreu

SITUAÇÃO DA LITERATURA
CONTEMPORÂNEA

Convidado a proferir a aula inaugural do corrente ano, nesta Faculdade, escolhi um tema que vos parecerá talvez inatual. Tentarei falar-vos da situação da literatura contemporânea e de suas relações com a crise histórica que atravessamos.

Há de parecer-vos talvez inoportuno falar sobre literatura numa hora em que tão graves problemas preocupam o espírito humano. A escolha de um tema literário, sob tais circunstâncias, é quase um desafio à "seriedade" dos tempos atuais. Vivemos, na realidade, uma época singular da história, quando se acha em perigo a sobrevivência do próprio homem e dos valores humanos. Já há muito tempo começamos a tomar consciência de que a nossa época encerra uma crise radical, que lhe é característica, e de que essa crise já atingiu a todos os valores de nossa civilização.

A literatura, porém, entre as artes, por ser a que tem na palavra o seu instrumento, estando assim, mais do que as outras, ligada à natureza íntima do homem, é aquela que melhor traduz ou interpreta o sentimento de insegurança que essa crise trouxe consigo.

Vivemos numa hora em que toda a cultura humana parece anular-se, a aceitarmos o conceito de Romano Gurdini, para quem o fundamento primário da cultura é a segurança. Nesta hora insegura que atravessamos, só nos interessam geralmente aqueles problemas mais urgentes, de cuja solução depende o nosso destino individual. Se "cultura é o firme frente ao vacilante, o fixo frente ao fugidio, o claro frente ao obscuro" (Ortega y Gasset: Meditaciones del Quijote, p.43), vivemos de fato numa época sem cultura. Nossa época é precisamente obscura, fugidia e vacilante.

Incerta, pois, parece ser a missão do artista neste mundo que perdeu a confiança na cultura. E a arte, cuja missão no mundo atual parece estar reduzida a tão somente provar ao homem a sua trans-

8

condência, deixou-se impregnar, por isso mesmo, de ironia. Toda arte contemporânea está penetrada e possuída de um fino sentimento de ironia. Ironia que é uma espécie de desconfiança da arte para consigo mesma, para com a sua missão e suas possibilidades.

Com relação àquela atitude característica do século passado, que tomava a poesia, por exemplo, como um produto idealístico, mensageira de um ideal de aperfeiçoamento humano, ou até mesmo capaz de reformar o mundo, como tentaram fazê-lo os poetas profetas do século XIX, agora se opõe uma atitude irônica, uma atitude crítica.

Não compreenderá integralmente a arte e, em particular, a literatura de nosso tempo quem não tiver em mente o fato essencial de que estamos em crise. De que vivemos na consciência de uma crise, e dos perigos e das perdas que ela arrasta consigo. De que procuramos um caminho que nos leve para fora da crise. E como esta atingiu o ser em todas as suas dimensões, o clima de todos é a perplexidade.

Essa perplexidade específica do homem diante da arte é apenas um reflexo de sua perplexidade em face de todas as coisas.

"Nossa época não descobriu ainda o seu próprio estilo, e não tem consciência do que realmente quer", escreveu Karl Jaspers (La Situation Spirituelle de Notre Epoque, trad. franc.p.153). Nessa procura de um caminho, de uma solução, ou de um "estilo", vivemos provisoriamente todos os estilos, numa perplexidade que inclui uma constante tentativa de revitalizar mesmo os estilos mortos, que já não têm raízes entre nós.

A arte chamada moderna é assim a experimentação de novos caminhos, de novos meios percepção e expressão, de um novo esti-

lo. É uma arte experimental em vários sentidos, mas o é sobretudo no sentido de integrar o homem contemporâneo num plano artístico que satisfaça e corresponda à sua perplexidade. Nessa procura de novo estilo, a arte depurou-se de todos aqueles elementos que lhe eram estranhos. Deshumanizou-se para conquistar uma pureza artística livre daquele sentimentalismo de que a arte foi o veículo ideal no século XIX, e que nada tem a ver, propriamente, com a arte.

Tôdas as formas que a arte moderna assumiu entre nós tiveram aí a sua razão de ser. Constituíram o resultado daquelas experiências do artista contemporâneo à procura de um novo estilo, à procura de uma passagem através da crise e do caos.

Essa "deshumanização", essa purificação da arte moderna, trouxe-nos sem dúvida um elemento de importância teórica: restabeleceu e acentuou o valor autónomo da arte; restituiu à literatura a sua autêntica função, mas, na realidade, desligou a arte do público. Dentro da literatura em particular o que vemos é então o espetáculo de escritores e poetas sem público, formando uma classe de incompreendidos - situação que os mediócrs exploram a seu favor.

Isto não quer dizer que a literatura, ou em particular a poesia de nosso tempo, seja inferior à dos séculos pretéritos. Ao contrário disso, a poesia de nosso tempo acusa um real e autêntico progresso sobre a poesia do passado, como observou Díaz Plaça.

E o interesse extraordinário que no mundo inteiro se tem observado, nestes últimos tempos, pelo fenómeno poético, tende a dar uma base mais estável à compreensão desse mesmo fenómeno.

A nossa época não descobriu ainda o seu próprio estilo. Mas estilo, não como simples forma exterior, ou como técnica, e sim num sentido mais profundo, semelhante talvez àquele que lhe deu Proust quando disse que, para o escritor como para o pintor,

o estilo não é uma questão de técnica, mas de visão ("... car le style, pour l'écrivain, aussi bien que pour le peintre, est une question non de technique, mais de vision". Le Temps Retrouvé, p. 48).

Neste sentido, podemos dizer que o nosso tempo ainda não encontrou a sua "visão" definitiva, do mundo e de si mesmo. E somente quando a nossa época descobrir o seu estilo, ou a sua "visão", em que todos os homens reconheçam, é que poderá cessar para o homem essa busca dramática de um estilo, em arte como em tudo mais.

Esse desajustamento da arte em relação ao público é um fenômeno característico da idade que estamos vivendo. Pressentindo com mais acuidade que o público a crise atual, o artista enveredou por novos e estranhos caminhos, em busca de um novo estilo, enquanto o leitor e o espectador ainda se apegam a fórmulas superadas e obsoletas.

Isso porque para o artista a crise tornou-se mais sensível. Nele, a quebra de uma unidade interior se operou de modo mais profundo. Por isso a arte anuncia, de modo mais claro, a perda daquela unidade e daquele equilíbrio, que é todavia um fenômeno geral.

Na literatura se faz presente, de maneira mais nítida, o desequilíbrio do homem contemporâneo, sem um ponto de apoio na ordem do espírito, sem unidade interior, sem continuidade. "O homem contemporâneo (escreve Jaspers) tem o sentimento de um vazio da existência que nunca ainda fôra sentido com tal intensidade: em comparação com um tal vazio, a descrença mais conseqüente que a Antigüidade conheceu nos parece ainda estabelecida com uma certa segurança, na plenitude de uma realidade mítica que ela jamais abandonou, como aquela que ainda ilumina o poema didático do epicurista Lucrecio" (ob.cit.p.27). Este "vazio da existência" constitui sem dúvida o sentimento mais profundo do

homem contemporâneo, em face da crise radical de que está marcado o nosso tempo.

Desligados espiritualmente de tudo quanto nos precedeu, vivemos uma vida descontínua. Na arte, essa discontinuidade se manifestou, em primeiro plano, pela quebra de uma tradição histórica. "A cultura impressionista" de nosso tempo, como observou Ortega y Gasset (*Meditaciones del Quijote*, p. 41) está condenada a não ser uma cultura progressiva. "Poderá oferecer grandes figuras e obras isoladas ao longo do tempo, mas tôdas retidas sôbre um mesmo plano. Cada impressionista genial volta a tomar o mundo a partir do nada, e não daí onde outro genial antecessor o deixou".

Esse desejo de refazer tôdas as coisas a partir do caos, como se cada homem fôsse o primeiro homem, parece típico do pensamento contemporâneo.

Dentro da filosofia, nenhum tema tem preocupado mais o espírito contemporâneo do que a própria consciência do nada. Sôbre ela é que se formaram as filosofias típicas de nosso tempo. A metafísica mais expressiva de nossa época é precisamente aquela que procura mostrar o ser ligado ao nada pelo frágil fio do tempo, o ser envolto pela negação radical de si mesmo, o ser só integralmente revelado a si mesmo pela consciência da morte.

A essa preocupação com a morte na filosofia contemporânea corresponde uma preocupação com o tempo, que vamos encontrar no romance de nossos dias. A questão do "tempo psicológico" que passou a constituir a própria técnica de alguns romancistas representativos de nossa época, como Proust, Joyce e Virginia Woolf, por exemplo, revela a importância que no plano da literatura, e do romance em particular, se passou a dar ao homem, pondo-se em relevo a sua trágica autonomia, e daí a sua liberdade de dispor de si.

O tempo psicológico não é mais o tempo articulado com a eternidade, mas o tempo em função exclusiva do homem.

Nessa ruptura com o passado, que aí se reflete, o homem passou a viver de modo descontínuo. E a literatura contemporânea o que precisamente revela é essa discontinuidade. Perdidos os pontos de apoio no tempo, como que desarticulados da eternidade, aceitamos então qualquer destino. A obra de um escritor como André Gide retrata esta situação espiritual. A sua disponibilidade revela um estado psicológico expressivo do nosso tempo. Não é uma tendência particular e exclusiva de sua personalidade, mas sim uma consequência daquele sentimento de vazio e desordem, dominante no tempo, e de que Gide é uma das maiores expressões.

O homem contemporâneo parece estar na situação daquele personagem de um conto de Franz Kafka, que um dia, ao despertar, viu-se transformado num inseto, com as patas a moverem-se no ar. Só a consciência não lhe fôra afetada pela transformação. Mas, contemplando a sua estranha metamorfose, esta não lhe pareceu de todo absurdo. Aquele personagem aceitou assim o absurdo de sua trágica situação, como nós, e todos os personagens de Kafka, aceitamos passivamente o absurdo no mundo atual. Como nos estamos preparados para aceitá-lo a qualquer instante, porque tudo já nos parece legítimo no caos em que vivemos. Kafka é o romancista do absurdo como também o são todos os romancistas marcados pelo nosso tempo.

A literatura tem um valor integral e autonomo. Não está a serviço de finalidades estranhas a ela mesma. Na função de criar e recriar a vida pela palavra, a literatura tem uma missão que lhe é específica: Cabe-lhe essa difícil tarefa de realizar a incorporação de vivências ao mundo do homem.

Ela existe, portanto, em função do homem. Não em função de seus interesses utilitários, mas em função do homem na sua realidade

transcendente, nesse plano em que o homem se liga a Deus.

E sendo uma criação humana (talvez a única criação humana possível, como da poesia disse Mallarmé), está por sua vez condicionada ao homem. É assim um retrato de sua realidade espiritual.

Por mais livre que seja a imaginação do escritor, e embora o imprevisto seja realmente a grande lei da criação literária, a literatura é sempre um reflexo da realidade profunda em que o homem se encontra. A literatura se torna, dêsse modo, uma forma particular e humana daquela "visão" geral que é o estilo de cada período histórico.

Na literatura contemporânea encontramos, portanto, uma imagem da situação espiritual do homem em nosso tempo.

A supressão gradual do assunto, no romance contemporâneo, já constitui, por si só, um sintoma dessa atitude anti-finalística, que parece dominar a época atual.

No romance mais característico do século, no Ulysses, de Joyce, é profundamente sintomática esta falta de um assunto específico, de um enredo determinado, ou de um objetivo, fôsse moral ou imoral êsse objetivo, na vida de Leopold Bloom, sua figura central. Nesse romance transcendente, as criaturas se movem num plano inteiramente intrascendente, nada conduz a nada, não existe o fio de uma história, mas sim a descrição caótica de milhares de atos, emoções, pensamentos e fatos que enchem o estreito limite do tempo que marca o início e o fim do romance. Joyce procurou ressaltar, com êste processo, o desequilíbrio da vida que vivemos, a fragmentação psicológica a que está condenado o homem de nosso tempo. Daí a afirmação de um crítico inglês (John Middleton Murray), de que êsse romance, ao lado do A La Recherche du Temps Perdu, de Proust, são os dois maiores documentos a recolher no fim de nossa civilização.

Joyce, porém, não é um caso isolado. Mostrar a intranscendência do homem parece ser a preocupação de toda a literatura de ficção de nosso tempo, pelo menos daquela que tem um acentuado cunho de atualidade, daquela que procura recriar o homem na sua presente situação em face do mundo. E assim chegamos a essa literatura sem equilíbrio interno, e que busca situar o homem no plano exclusivo da existência, da existência nas situações degradantes, da existência sem horizontes espirituais.

Este é o caso de toda uma longa série de romances representativos de nossa época, como os de Harry Miller, por exemplo. É o caso, na literatura francesa, de Jean-Paul Sartre, de cuja autoria é o romance intitulado La Nausée, publicado em 1938, e que é significativo de uma tendência nova do romance francês contemporâneo. Nos romances e contos desse escritor, como nos romances de Miller, o grande tema é a náusea da existência, o dégoût e o désarroi do homem diante da vida.

Mas outra não poderia ser a literatura de uma época em crise. É necessário pois partir da compreensão dessa crise histórica que atravessamos para compreender a literatura de nossos dias. Toda ela traduz, através de processos diferentes, a mesma perplexidade do homem, a sua angústia e a sua insegurança.

Esses elementos são os que se encontram também, e no mais alto grau, na poesia de nossa época. Através dela, poderemos tocar a essência do que somos, na contingência em que nos encontramos. Nela se disfarça ou se concentra a angústia de nossa situação espiritual.

Um dos traços marcantes da poesia lírica de nosso tempo é a enumeração caótica de coisas desconexas e heterogêneas, apontada já por Leo Spitzer na poesia de Rilke e de Claudel e que revela, no poeta, a procura desesperada ou nostálgica de uma integração, de uma fusão com a realidade do mundo.

"O homem moderno - escreveu um poeta espanhol contemporâneo (Pedro Salinas: *Reality and the Poet*, Baltimore, 1940) - este homem novo é o homem dividido no mais alto grau. E continuará a viver desesperadamente em um mundo que é seu porque nasceu nele, mas que não é o seu, porque não pode adaptá-lo ao que ele sente dentro de si ... E a grandeza única que a poesia ainda conserva nesta fase do espírito humano é a grandeza do lamento, o grito desesperado, a magnífica revolta do mundo poético, da ilusão humana contra o mundo real!"

Exprimindo a revolta da "ilusão humana contra o mundo real" a poesia, por isso mesmo, traduz, num plano mais alto, uma profunda lealdade em face da vida.

Ainda que esta não seja a sua verdadeira função, a poesia dá-nos assim uma visão profunda da época a que pertence. Põe-nos diante dos olhos a concepção poética dessa época, embora a expressão poética se manifeste, tradicionalmente, em forma de oposição, e não de adaptação a este mundo. Tendendo a ser, cada vez mais, "um meio irregular de conhecimento metafísico" (Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*), a visão poética completa a visão filosófica, dando-lhe assim uma espessura humana e vital.

E é precisamente porque a poesia traduz ou revela a nossa mais íntima situação espiritual em face do mundo, que um historiador da categoria de Burckhardt já dizia ser a poesia uma das fontes mais importantes e puras da História Universal. (J. Burckhardt: *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, p. 129).

A compreensão de cada período histórico, na sua realidade integral e profunda, não pode portanto dispensar a contribuição que representa a poesia dessa mesma época, e o que ela encerra na sua ironia, na sua ambiguidade e nas suas contradições.

Se a literatura realmente se compraz, em nosso tempo, nos "as-

pectos negativos do homem e da cultura", como diz Sorokin (La Crisis de Nuestra Era, p.197), se tudo nela parece estar ridicularizado e degradado, se os heróis do romance e do drama contemporâneos não são mais heróis, e sim precisamente aqueles que representam o fracasso de nossa civilização, se a perplexidade e a insegurança constituem as notas dominantes dessa literatura, é porque esta é precisamente a situação espiritual que a crise nos trouxe.

Interpretemos, pois, a literatura à luz de nossa própria situação, e esta à luz daquela, e veremos, pela sua intensa participação na vida do homem, que a literatura ainda tem um lugar no mundo atual.

Aula inaugural do ano letivo de 1956, proferida em 10-3-1956, na Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Belém.

Paulo Plínio Abreu
