

# PROPRIEDADES ESTRUTURAIS DA AGUDEZA DOS SEISCENTOS E DO FINAL DO SÉCULO XX NA POESIA DE AFFONSO ÁVILA

CAROLINA TOMASI<sup>1</sup>

## DOS SEISCENTOS AO SÉCULO XX

No ensaio “Os poetas metafísicos”, T. S. Eliot (1989, p. 123), depois de afirmar que os poetas “devem ser difíceis”, estabelece que “o poeta deve tornar-se cada vez mais abrangente, mais alusivo, mais indireto, no sentido de violentar – de deslocar, se necessário – a linguagem em seu significado”. Frederico Barbosa (In: COSTA, 1992, p. 137), em “A tradição do rigor e depois”, reforça que o texto, em que não se percebesse o trabalho com a linguagem por meio de “condensamentos linguísticos”, “articulações formais”, “descobertas originais”, não seria poesia e sim prosa.

Com base na valorização dos entraves linguísticos, examinemos a seguir como a agudeza se estrutura nos preceptistas seiscentistas, em termos de PE e de PC. As produções artísticas seiscentistas configuradas pela agudeza apoiavam-se em versões neoescolásticas do livro III da *Retórica* de Aristóteles e em novos conceitos de dialética e retórica produzidos, no século XVI, em Roma, em Florença, na França, em Castela, em Portugal. À dialética cabia a tarefa de definir e contradefinir tópicos exclusivos até então da retórica, que foi modificada como doutrina renovada da elocução ou do ornato. Anteriormente, ela ocupava-se em particular da argumentação (*invenção e disposição*).

Os preceptistas seiscentistas recorreram ao *Organon* e ao *De anima* (Aristóteles) para propor dez categorias e especificações sobre o juízo silogístico como esquema de definição e organização dialética dos temas e dos argumentos (cf. CARVALHO, 2007, p. 44). Em seguida, recuperaram também a doutrina sobre a metáfora de Aristóteles, bem como as leituras que dele fizeram Quintiliano e Cícero.

A agudeza poética era rigorosa quanto aos procedimentos retóricos dos poetas, cuja causa eficiente era o engenho das escolhas enunciativas e cuja consequência seria provocar êxtase no enunciatário. Escolhido um tema (“tópica”, *topos*), o artista aplicava as categorias aristotélicas de substância, quantidade, qualidade, relação, ação, paixão, situação, tempo, espaço, hábito. Suponhamos que, tomado um tema qualquer, o enunciador aplicasse a categoria de *quantidade*: deveria, então, considerar a quantidade do tamanho (pequeno, grande, longo, curto, curtíssimo); a quantidade numérica (nenhum, um, dois, poucos, pouquíssimo); a quantidade de peso (leve, pesado, pesadíssimo); a quantidade de apreço (precioso, vil, preciosíssimo); a quantidade geral (medida, parte, todo, perfeito, perfeitíssimo, infinito, maior, menor etc.).

Em Hansen (2000, p. 328), vemos um exemplo de aplicação de *agudeza poética* à figura de um *anão* para caracterizá-lo como um ator de tipo *ridículo* nos enunciados da poesia seiscentista joco-satírica:

Quando examinamos o termo repassando-o pelas categorias – por exemplo, a categoria *quantidade*, que é a primeira das acidentais – podemos achar inúmeras metáforas de coisas pequenas em coisas elementares, como “átomo” e “grão de areia”; em coisas humanas, como “pigmeu” e “unha”; em animais, como “formiga”, “pulga”, “mosca”, “ácaro”, “escama de peixe” etc.; em plantas, como “grão de trigo”, e, ainda, em objetos; entre eles, os militares, como “umbigo do escudo” etc. Por meio da categoria *quantidade*, podemos dizer, por exemplo, “Esse umbigo do escudo” para significar “Esse anão”.

Assim, as categorias aristotélicas possibilitam que o processo de invenção seja levado à exaustão e desse processo exaustivo surge a agudeza do PC nos seiscentos. Trata-se de um trabalho com a linguagem em que a *intensidade*, preocupação do poeta, resvala no hermetismo da metáfora aguda. Por exemplo: a alegoria de *umbigo de escudo* para dizer *anão* obscurece de tal forma o enunciado que o enunciatário se maravilha pela aproximação distante de “umbigo de escudo” e de “anão”. Ao aproximar semanticamente duas unidades afastadas, suscita-se prazer intelectual, aproximando e convidando o enunciatário à busca de uma solução para o efeito de sentido produzido.

Outras possibilidades de vivificar *anão* seriam as figuras:

- átomo
- grão de areia
- pigmeu
- unha
- formiga
- pulga
- mosca
- ácaro
- escama de peixe
- grão de trigo

Essas opções encaminham o enunciado poético para uma acentuação da tonicidade de *excessivamente pequeno*: muito pequeno, pequeníssimo, demasiadamente pequeno. Fundamentalmente, a técnica consiste na exploração das virtualidades discursivas da analogia. São virtuais, porque estão em ausência paradigmática, havendo mil combinações possíveis; todavia, em presença (no sintagma), o enunciador combina (o que chamamos aqui de condensação) termos sobrecontrários (as figuras) e, portanto, semanticamente distantes. Essa combinação inesperada provoca, em termos zilberberguianos, maravilhamento, êxtase, surpresa estética.

Consideramos a possibilidade de *dois momentos de maravilhamentos*:

- o sensível do primeiro contato sonoro e visual com a agudeza do PE;
- o inteligível do segundo momento dado pelo reconhecimento da agudeza do PC.

Não se trata aqui de projetar a teoria de Zilberberg nos séculos XVI e XVII, mas de verificar que o jogo tensivo se dá em qualquer tempo, é anacrônico. Ademais, os preceptistas seiscentistas já reconheciam na poética da agudeza dos seiscentos, *avant la lettre*, o efeito de inesperado, de surpreendente, que agrada, maravilha e persuade o enunciatário (HANSEN, 2000, p. 317). A seguir, vamos ver algumas propriedades da agudeza barroca em Gregório de Matos.

## AS PROPRIEDADES AGUDAS EM GREGÓRIO DE MATOS

As agudezas, segundo Hansen (2001, p. 32), “evidenciavam o engenho e a perícia técnica dos autores, sendo aplaudidas como signo de discrição”. Trata-se de um simulacro de erudição entre seus pares. O poeta dissimula, produz efeitos de sentido para promover o deleite do enunciatário, finalidade máxima do intento poético agudo. Muito antes do século XX, os artistas seiscentistas teriam percebido que o fazer poético é antes de tudo fazer linguístico, ou seja, com a poesia criavam-se mundos de palavras, o mundo dos vulgares, dos eruditos, dos fidalgos etc.

No poema que se inicia com “Que néscio, que era então” – na edição organizada por James Amado, consta a seguinte didascália “Expoem esta doutrina com miudeza, e entendimento claro, e se resolve a seguir seu antigo dictame” –, o enunciador, na pele discursiva de Gregório de Matos (2010, v. 1, p. 352), trata do tema do *simulacro discursivo*, primeira propriedade da agudeza:

Dei por besta em mais valer,  
um me serve, outro me presta;  
não sou eu de todo besta,

pois tratei de o **parecer**:  
assim vim a merecer  
favores, e aplausos tantos  
pelos meus néscios encantos,  
que enfim, e por derradeiro  
fui galo de seu poleiro,  
e lhes dava os dias santos.

[...]

Seja pois a conclusão  
que **eu me pus aqui a escrever**,  
o que devia fazer,  
mas que tal faça, isso não  
[...] (destaques nossos).

**Primeira propriedade:** simulacro discursivo (o fazer poético é um contrato enunciativo; é competência do sujeito da enunciação [enunciador e enunciatário])

Por essa razão, enganam-se os que atualmente interpretam as sátiras atribuídas a Gregório de Matos como se fossem a representação de seu “eu psicológico”. O enunciador do poema projeta-se no enunciado como um ator discursivo que participa de uma cena enunciativa singular.

O sujeito da enunciação competente engloba enunciador e enunciatário pressupostos ao contrato enunciativo em questão. Trata-se de um contrato fiduciário que revela, então, um fazer persuasivo e um fazer interpretativo em jogo (GREIMAS; COURTÉS, 1983, p. 86). Assim, a agudeza seiscentista leva em conta os destinadores retóricos, que estabelecem uma convenção poética como conhecimento socialmente partilhado por poetas e público contemporâneos à época (cf. HANSEN, 2004, p. 374). Nesse sentido, a recepção da poesia seiscentista por seus contemporâneos era regida por um *simulacro discursivo* de letras específicas. Por isso, não seria apropriado o conceito de neobarroco como ressurgimento do barroco, mas como outro tipo de contrato, que se propõe euforizar o barroquismo como categoria que pudesse transpassar o tempo, algo que refutamos, como já dissemos, pelo fato de distinguirmos dois tempos discursivos singulares, cada um movido por um destinador diferente.

Com base no simulacro discursivo, depreendemos também um artifício de verossimilhança (GREIMAS; COURTÉS, 1983, p. 489). Segundo os tratadistas seiscentistas, um pintor que faz um nariz deformado não peca contra a arte; essa deformação é uma exigência do contrato fiduciário que implica igualmente uma cena enunciativa convencionalizada e uma escolha do enunciador em sua arte de dissimular.

A título de esclarecimento, os enunciadores pressupostos, constantes da poesia atribuída a Gregório, assumem papéis diferentes na sátira, na poesia religiosa e na lírico-amorosa: se na sátira, o enunciador é mais despudorado, na religiosa é mais comedido. Trata-se de dissimulação.

A propriedade discursiva da agudeza de dissimular está diretamente relacionada ao artifício, técnica aplicada ao fazer poético seiscentista. Tal artifício indica qualquer espécie de ficção ou fingimento produzida pela competência do enunciador para a obtenção de determinado efeito. Por exemplo:

- O enunciador *discreto*, simulacro do engenhoso: caracteriza-se pela prudência, pelo engenho, “que fazem dele um tipo agudo e racional” (HANSEN, 2004, p. 93), competente para distinguir o que é melhor.
- O enunciador *néscio*, simulacro do rústico, do desprovido de saber: “caracteriza-se pela falta de juízo” (HANSEN, 2004, p. 93); do latim, *néscio* acumula “ne” (não) + “scio, scire” (saber). Modalizado pelo não saber, néscio era, pois, o sujeito *vulgar*; do latim, *vulgaris*, “conhecimento ralo, comum”. Não equivale ao antitetismo *pobreza/riqueza*. Conceito aristotélico por excelência, o “vulgo” “pode significar aqueles que, embora pertencentes aos ‘melhores’ pela propriedade e posição, são caracterizados como rústicos, falhos de discernimento e, portanto, como ‘néscios’” (p. 93).

Desse modo, o poeta constrói um simulacro, a depender do contrato fiduciário, do néscio ou do discreto. Se não incorporado ao texto os destinadores justos e seus valores, a leitura dos poemas atribuídos a Gregório terá um resultado enviesado. Como vimos em alguns manuais de literatura, houve durante muito tempo (e ainda há) equivalência do ator, simulacro do néscio, com a pessoa de Gregório, o de carne e osso, considerado como rústico, grosso, canalha. Mais ainda, alguns deles reconhecem no enunciado poético gregoriano uma euforização da língua indígena. Ao contrário, nessas poesias, há um simulacro do *néscio* que utiliza uma variante não valorizada do português colonial, mesclando-a com a língua tupi. Em vez da euforia, a *ironia*. Essa é uma confusão inapropriada: onde o poeta foi sarcástico, conservador nos moldes da atualidade, a crítica atual vê-o como antecipador de tendências modernas, vê-o como revolucionário em termos de usos de linguagem.

Pécora e Hansen (2006, p. 90) afirmam que “o artifício deve ser entendido como uma operação técnica ou como o efeito de uma técnica [...] como o resultado controlado da aplicação de um conjunto de preceitos”. Por isso, reconhecem não ser correto contrapor artificialioso a natural, em que artificial seria visto disforicamente. Nesse sentido, no século XVII, o termo *artificial* nada tinha de valor negativo, pois se acreditava que “uma construção artificiosa” não contradizia o natural nem o verdadeiro, mas ajustava um e outro “aos conceitos de ‘belo’ ou ‘artístico’”. O artifício era regulado por preceptivas poéticas, como as de Gracián e de Tesouro.

Esse conceito de artifício como simulacro discursivo seria o lugar por excelência do engenho agudo, gerando outras propriedades, conforme veremos adiante. Uma delas, ainda concernente ao fingimento discursivo, diz respeito à *adequação*. A agudeza poderia ser adequada em um poema lírico, mas não adequada, por exemplo, em um sermão. Trata-se, portanto, de *coerções*

de gênero a que o enunciador competente estaria submetido. Nesse sentido, a crítica de Vieira (2000, p. 40-41) aos dominicanos diz respeito à não adequação linguística de procedimentos que poderiam ser conformes a outros lugares, mas não ao púlpito:

Não fez Deus o Céu em xadrez de estrelas, como os Pregadores fazem o sermão em xadrez de palavras. Se de uma parte está Branco, da outra há de estar Negro; se de uma parte está Dia, da outra há de estar Noite; se de uma parte dizem Luz, da outra hão de dizer Sombra; se de uma parte dizem Desceu, da outra hão de dizer Subiu. Basta que não havemos de ver num sermão duas palavras em paz? [...]

Este desventurado estilo que hoje se usa, os que o querem honrar chamam-lhe culto, os que o condenam chama-lhe escuro [...] É possível que somos Portugueses, e havemos de ouvir um pregador em Português, e não havemos de entender o que diz? [...] Se houvesse um homem que assim falasse na conversação, não o havíeis de ter por néscio? Pois o que na conversação seria necessidade, como há de ser discrição no púlpito? [...]

Se o lavrador semeara o primeiro trigo, e sobre o trigo semeara centeio, e sobre o centeio semeara milho grosso e miúdo, e sobre o milho semeara cevada, que havia de nascer? Uma mata brava, uma confusão verde. Eis o que acontece aos sermões deste gênero. Como semeiam tanta variedade, não podem colher coisa certa.

Da mesma forma, o *Gregório lírico*, enunciador de papel, como sabemos, não pode ser confundido com o Gregório pessoa física. A ele cabia fingir, criar um ator discursivo competente que enunciasse enunciativamente, em primeira pessoa, um discurso capaz de levar o enunciatário a crer na verdade discursiva de seus enunciados em jogo (verossimilhança). Ainda, a poesia atribuída a Gregório de Matos, por meio de figuras, utilizava os motivos petrarquistas que eram comuns no mediterrâneo (séculos XV a XVIII).

O *fingimento discursivo* desse fazer poético seguia os destinadores tratadistas e preceptistas, influenciadores dos seiscentos. Ao enunciador cabia, se fizesse poesia lírica, por exemplo, saber compor enunciados cujo nível discursivo contemplasse atores de papel, simulações da criação do discurso poético, que se apoiassem nas convenções do gênero. Não se trata, portanto, do derramamento de emoções do poeta romântico em que as paixões do “eu”, ator do enunciado, identifica-se com as paixões mundanas desse eu, pessoa de carne e osso, extralinguística. Ora, todas essas formas poéticas são produtos da invenção discursiva, sejam as seiscentistas, sejam as novecentistas.

Como verificamos, trata-se de uma questão de procedimentos enunciativos. A enunciação é apresentada por Benveniste como a instância do *ego, hic et nunc*. O *eu* instaura-se no ato de enunciar: “*eu* é que[m] diz *eu*”. A pessoa a quem o *eu* se dirige é o *tu*: “Eu designa aquele que fala e implica ao mesmo tempo um enunciado sobre o ‘eu’ [...]. Na segunda pessoa, ‘tu’ é necessariamente designado por eu e não pode ser pensado fora de uma situação proposta a partir do ‘eu’; [...]” (BENVENISTE, 2005, v. I, p. 250 e 286).

Assim, *eu* e *tu*, compositores da ação enunciativa, constituem o sujeito da enunciação, porque o “eu” produz o enunciado e o “tu” é levado em consideração pelo “eu” na construção desse mesmo enunciado (FIORIN, 2008b, p. 137). O espaço e o tempo linguísticos do “eu” são organizados com base no “aqui” e “agora”. As *debreagens* enunciativa e enunciva são mecanismos da enunciação que tornam possível a instauração de pessoa, tempo e espaço nos textos. Na *debreagem enunciva*, por exemplo, temos um efeito de objetividade, de distanciamento, de neutralidade e de clareza e na *debreagem enunciativa*, temos um efeito de subjetividade, aproximação, parcialidade e obscuridade. Todos apenas efeitos de sentido, visto que tudo emana de um enunciador que parte de um fazer persuasivo.

Podemos, então, inferir dos estudos de Benveniste que sempre há efeito de objetividade e subjetividade, respaldados por uma enunciação pressuposta em qualquer enunciado. A subjetividade pode advir de um advérbio, de um adjetivo, de uma reiteração, de uma ênfase etc. Daí se conclui que a subjetividade não é produto tão somente de pessoas verbais; um discurso pode estar em terceira pessoa, mas provocar o efeito de aproximação, dependendo de outros elementos linguísticos presentes no enunciado.

A *debreagem enunciativa* simula no enunciado um “eu-aqui-agora” da enunciação. Ao simular um “eu”, está implicado um “tu”. A *debreagem enunciva* é erigida com um “ele-alhures-então”; nesse caso, ocultam-se os actantes, os espaços e os tempos da enunciação. Na *debreagem enunciva*, o enunciado constrói-se com os actantes, os espaços e os tempos do enunciado e não da enunciação. É um jogo, uma dissimulação, em que a enunciação estrategicamente se revela ou se esconde. Como sabemos, a enunciação é uma instância pressuposta em ambas as *debreagens*.

Com as marcas deixadas pela enunciação no enunciado poético, podemos, por exemplo, reconstituir o ato enunciativo, que nada mais é do que *competência discursiva* (GREIMAS; COURTÉS, 1983, p. 147-148; FIORIN, 2008b, p. 138), uma das propriedades da agudeza.

O enunciador e o enunciatário são o “autor” e o “leitor”, não de carne e osso, mas os que estão implícitos; em outras palavras, temos a imagem do autor e de seu leitor construída pelo próprio texto dentro da cena enunciativa. Em diferentes poemas, por exemplo, essas posições se concretizam, e os actantes tornam-se atores da enunciação. O *ator*, do nível discursivo, é um caso de concretude temático-figurativa do actante, que é mais abstrato, pertencente ao nível narrativo. Por exemplo, a simulação do enunciador no enunciado é sempre o ator *eu*, como no soneto “Admirável expressão que faz o poeta de seu atencioso silêncio”, atribuído a Gregório de Matos; nesse poema, o EU é concretizado no *ator* poeta “de papel”, discursivo, que a crítica impressionista identifica com o próprio Gregório de Matos (2010, v. 1, p. 415):

Largo em sentir, em respirar sucinto  
Peno, e calo tão fino, e tão atento,  
Que fazendo disfarce do tormento  
Mostro, que o não padeço, e sei, que o sinto.

O mal, que fora encubro, ou que desminto,  
Dentro do coração é, que o sustento,  
Com que para penar é sentimento,  
Para não se entender é labirinto.

Ninguém sufoca a voz nos seus retiros;  
Da tempestade é o estrondo efeito:  
Lá tem ecos a terra, o mar suspiros.

Mas oh do meu segredo alto conceito!  
Pois não me chegam a vir à boca os tiros  
Dos combates, que vão dentro no peito.

Não se trata, pois, do poeta Gregório de Matos em tamanho real, mas de um ator discursivo. Os verbos em primeira pessoa (*peno, calo, mostro, encubro, desminto, sustento...*) configuram uma debreagem enunciativa aproximadora, como convém nos poemas em que o *pathos* é figura central do discurso. Um distanciamento maior poderia produzir descrença no enunciatário. O *eu fingido* revela as paixões e a tensão entre o que sente e o que exterioriza.

A escolha é pela dissimulação dos sentimentos, pela arte de fingir, pelo labirinto de palavras. Assim, a tensividade antitética de “largo em sentir, em respirar sucinto” e entre as categorias “interior-exterior [simulação]”, em “o mal, que fora encubro, ou que desminto,/ dentro do coração é que sustento”; “pois não me chegam a vir à boca os tiros/ dos combates, que vão dentro do peito”, funciona como escolha de valores pelo enunciador. A simulação das paixões da alma no enunciado poético, em geral, é traduzidas pela metáfora aguda de “fogo”. Nosso enunciador, por sua vez, opta por traduzir suas revoluções de alma por “tiros do combate que vão dentro no peito”. A metáfora agora aguda encampa o fogo e o estampido do tiro; estampido, porém, que fica abafado no peito.

O objeto seiscentista, com sua agudeza de dissimulação, é uma máquina de truques, em que o texto progride na direção metalinguística; o fazer poético é um disfarçar e um mostrar, ambos produtos da linguagem: “que fazendo disfarce do tormento / mostro, que o não padeço, e sei, que o sinto”. Não trataremos nesta tese da questão da autoria de Gregório de Matos, discutida *a posteriori* por Pécora e Hansen (2006, p. 96; cf. também HANSEN, 2004), que afirmam que sua poesia é apógrafa, ou seja, trata-se de poemas cuja autoria é atribuída a Gregório de Matos.

A seguir, vamos ver as propriedades agudas na poesia do final do século XX, mais especificamente em Affonso Ávila.

## AS PROPRIEDADES AGUDAS EM AFFONSO ÁVILA

Outro tipo de simulacro discursivo evidencia-se no jogo enunciativo dos poemas do final do século XX. Essa primeira propriedade da agudeza tem como pressuposto um jogo enunciativo entre um enunciador, que suscita maravilhamento por meio de fingimento discursivo, de condensações (fusões) de elementos inamalgamáveis etc., e um enunciatário cujo fim é deleitar duplamente: (1) após o impacto sensível do êxtase; (2) após o reconhecimento dos emaranhados da agudeza do PC, quando a fruição se dá também inteligivelmente.

Em “São Francisco de Assis”, poema de Affonso Ávila (2008a, p. 296), fazer poético conduzido por outro tipo de destinador, o do final do século XX, dá-se uma amostra da propriedade aguda do simulacro discursivo:

**São Francisco de Assis**

&

pelo partido se conhece a arquitetura

&

pela portada se conhece o arquiteto

&

Embora o verso “pela portada se conhece o arquiteto” pareça comportar um enunciador ausente devido ao verbo na terceira pessoa do singular, a enunciação está sempre pressuposta. Ademais, a escolha desse verbo instaura um distanciamento; todavia, pela tonalidade coloquial do enunciado, o da máxima popular, o enunciatário reconhece “eu afirmo que ‘pela portada se conhece o arquiteto’”. O verso evidencia ainda a enunciação reger qualquer enunciado, seja de terceira, seja de primeira pessoa, visto que, se “pela portada se conhece o arquiteto”, é esse rastro (*portada*) do enunciador no enunciado que marca a presença da enunciação.

O “&” reiterativo funciona no poema “São Francisco” como um caminho meândrico que enreda o enunciatário. O poema não mostra marca aparente da enunciação no enunciado, mas se trata de um truque. Ao afastar-se do enunciado, constrói-se um simulacro de objetividade, que engendra um efeito de sapiência, estabelecido pela figura do verbo *conhecer*. As declarações funcionam como máximas do campo semântico da arquitetura erguidas à semelhança de outras: “pelo filho se conhece o pai”. Esse jogo linguístico-poético erige no enunciado a imagem da frente da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, título do poema, imagem que é formada pelas figuras discursivas “partido”, “arquitetura”, “portada”, “arquiteto”.

No poema, dá-se ainda a construção de um destinador que sabe e quer fazer seu destinatário saber; noutros termos, é quase um guia turístico que acompanha o enunciatário pelas ladeiras de Ouro Preto, transmitindo-lhe um *saber reconhecer* o arquiteto pela portada; pelo conhecimento enciclopédico, o projeto da Igreja de São Francisco é de Aleijadinho. A enunciação condensada revela, por meio dos dois enunciados lapidares, confiança no próprio saber. Não há possibilidade de ouvirmos a voz do enunciatário, pois ele não está projetado como “tu”. Desse modo, temos um jogo de um enunciador

que se distancia, porque tem a posse do saber (no verso: “se conhece”), mas, ao mesmo tempo, se aproxima, transmitindo seu conhecimento ao enunciatário, valendo-se, para isso, de um tipo de discurso encontrável no cotidiano: as máximas populares. Enfim, temos uma enunciação marcada pelo “fazer saber”, que estabelece um diálogo implícito entre um *eu* e um *tu*.

Augusto Campos (In: CAMPOS; CAMPOS, 1968, p. 104-105), no texto “Atualidade dos ‘metafísicos’”, contesta a crítica que acusa determinados poetas de produzirem poesias marcadas pela desumanização – o caso dos concretistas, que se estende ao usualmente nomeado *neobarroco* de Affonso Ávila – e, em seguida, afirma que tal desumanização nada mais seria do que

a tomada de consciência, por parte do poeta, em plena lucidez de sua verdadeira função ética e social. Não há, de fato, uma recusa ao “humano”, mas, ao contrário, uma recusa a se deixar transformar em objeto, a permitir – o poeta – que dele façam uma “juke-box” de titilações sentimentais. E, ao mesmo tempo, a busca do verdadeiramente humano na linguagem, tomada em si, como fonte de conhecimento e de apreensão da realidade. O poeta, cada vez mais, utiliza a linguagem, ao invés de ser utilizado por ela.

Como notamos no poema de Ávila, ali também há forte preocupação com a linguagem e não com o derramamento de emoções. Daí a simulação de uma enunciação enunciva – nesse caso, o enunciador distancia-se, criando efeito de objetividade –, marcada pelo tempo verbal no presente, terceira pessoa, do indicativo para que a verdade do enunciador soe como *máxima*, dando origem à voz de um destinador, superior e que tudo sabe. O poema parece perder em subjetividade para ganhar em racionalidade.

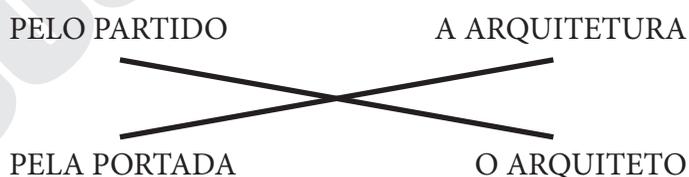
Todavia, ao conter as emoções e os sentimentos – observar a repetição nos dois versos do poema do verbo pronominal “se conhece” – e estabelecer a já dita construção poética pela arquitetura linguística, o enunciador mostra uma linguagem que deixa de ser apenas substância do conteúdo como grande mensagem sentimental para se transformar ela própria em fim e forma; nesse caso, a linguagem poética é operação que estrutura as relações entre formas do PE e do PC, característica semelhante à da poesia aguda seiscentista.

A agudeza da enunciação (*primeira propriedade do simulacro discursivo*) revela-se no poema “São Francisco”, de Affonso Ávila, pela seleção de figuras que levam o enunciatário a aproximar-se do cotidiano: tomar conhecimento sobre como identificar uma obra de Aleijadinho *in loco*, ou seja, observando a “portada”.

Ao ocupar-se do fazer arquitetural, o enunciador volta-se para a própria linguagem. Trata-se de um poema metalinguístico, tônica dos destinadores do século XX, que leva a pensar sobre o próprio fazer poético como *poiesis*, criação, afastando-se do contrato de fazer mimético, próprio do destinador das obras seiscentistas. Mais uma razão para se descartar o rótulo “neobarrocas” para as poesias de Affonso Ávila ou de Haroldo de Campos, visto seguirem outros destinadores.

Em “São Francisco”, o trabalho com a linguagem pode também ser observado no jogo linguístico em que feminino (*portada* e *arquitetura*) e masculino (*partido* e *arquitecto*) vão sucessivamente trocando de lugar, como numa combinatória. Trata-se de um *quiasmo morfológico*: as figuras

do poema são distribuídas em forma de X; nesse sentido, *feminino* e *masculino* cruzam-se diagonalmente. Quiasmo<sup>2</sup> é uma figura retórica que se caracteriza pela disposição entrecruzada e simétrica das figuras de dois enunciados (LAUSBERG, 2004, p. 233):



\*Não se trata de quadrado semiótico.

Com base em Baltasar Gracián, para Pécora e Hansen (2006, p. 92), o sujeito da enunciação é discreto e possui competência semiótica para dissimular enunciados, dando a cada um deles a exata medida que lhes é devida. Essa competência de enunciador e de enunciatário pode ser percebida no verso “pela portada se conhece o arquiteto”, isto é, só conhece o “arquiteto” e a “arquitetura” quem tem competência para tal. Enunciadores não se confundem, pois que deixam rastros no enunciado.

Em suma, tanto os sujeitos da enunciação do século XVI e XVII quanto os do final do século XX são instituições pressupostamente competentes<sup>3</sup>, que contam com um contrato, regido por uma *agudeza* de um fazer persuasivo e de um fazer interpretativo implícitos. Com base nesse argumento, temos uma *coenunciação*, conceito de sujeito da enunciação já citado, que concentra e difunde o enunciado, quando é preciso fazê-lo, mantendo-se o jogo da poética tensiva entre o maravilhamento sensível e o posterior prazer do reconhecimento inteligível.

Corolário da primeira propriedade da agudeza seria a solidariedade do complexo *sujeito da enunciação*:

**Agudeza: (1) Enunciador compositor e decompositor;  
(2) Enunciatário decompositor e compositor**

Temos, portanto, um movimento, cujo sentido se dá numa *sintaxe solidária e reflexiva*, em que tanto enunciador quanto enunciatário têm papel ativo na construção do sentido do enunciado poético. Desse modo, quando o enunciador compõe o poema, amalgamando fonemas, morfemas, ressignificando-os, toca ao enunciatário decompô-lo para reconhecê-lo inteligivelmente, visto que esteve refreado sensivelmente por algumas estratégias da agudeza. E, quando o mesmo enunciador decompõe, desmantela uma sílaba, um morfema, por exemplo, cabe ao enunciatário recompor e reorganizar o enunciado. Ademais, a troca de posição de categorias gramaticais do gênero masculino e feminino, em “São Francisco de Assis” (“partido / arquitetura / portada / arquiteto”), sugere uma troca de posição entre *objeto estético* (arquitetura) e *seu criador/ contemplador* (arquiteto) para que o sentido do texto se estruture.

Em “Casa de Gonzaga”, outro poema de Affonso Ávila (2008a, p. 295), a cooperação entre enunciador e enunciatário opera-se também na reorganização dos refreamentos formais da agudeza. Vejamos o poema:

&  
pobrealdeiaondeo  
sgrandesmoramemca  
zademadeiraapique  
&  
pobre.....  
.....a.....mor.....emca  
zademadeiraapique  
&  
pobre.....a.....  
.....rañ.....a...emca  
zademadeiraapique  
&  
po.....ei.....  
.....ra....e.m.....ca  
zade .adei. aa. ique  
&  
.....  
.g.....o...m.....  
za.....que  
&

### **(1) Enunciador compositor de quebras inesperadas e enunciatário decompositor e reorganizador do enunciado poético**

Inicialmente, o enunciador *condensa* as formas do PE e do PC num *continuum* fonológico e morfológico em que os recortes usuais são desconsiderados. Trata-se de um artifício de agudeza, que convoca o enunciatário para executar uma operação no sentido inverso, o de descondensação (decomposição), que promova restabelecimento novamente dos recortes formais. Na descompactação, ao deleite sensível visual e sonoro segue-se um procedimento secundário: a prazerosa descoberta das tramas do inteligível.

Em uma terceira etapa, verifica-se que o PE incide sobre o PC, constituindo um semissymbolismo:

PE : *categoria da aglutinação* – fonemas aglutinados  
PC : *categoria da aglutinação* – construção da “casa de Gonzaga” por meio da aglutinação de materiais

## (2) Enunciador decompositor e enunciatário preenchedor dos elos da linguagem

Nesse caso, o enunciador refreador de formas convoca a participação do enunciatário para restabelecer o enunciado esmaecido em seus contornos. O maravilhamento inicial do sensível transforma-se na tentativa inteligível de buscar uma direção para o sentido. Os pontilhados dos versos configuram interrupções que ofuscam o enunciado. Temos, então, novamente outro semissymbolismo:

PE: *categoria da descontinuidade* [os pontilhados gráficos interrompem a continuidade dos fonemas nos versos]  
PC: *categoria da descontinuidade* [a poeira na casa de pau a pique impede a continuidade da visibilidade dos objetos]

Nos três primeiros versos, há uma aglutinação aguda no significante que erige no significado o conteúdo *Casa de Gonzaga*, cuja imagem surge no enunciado visual da última estrofe “g.....o.....m...../za.....que?”. O PE vai perdendo paulatinamente alguns de seus fonemas, visualmente representado pelos pontilhados gráficos. As elipses, as faltas, no PE endossam o PC com a expressão ambígua *a pique*, que significa, além da técnica de construção *casa de pau a pique*, tonicidade elevada de “malogro”, “fazer gorar” (HOUAISS; VILLAR, 2001). Aqui, notamos uma cifra tensiva de acentuação da intensidade, que figurativiza o estágio de alta deterioração da Casa de Gonzaga. A essa cifra de vivificação junta-se o juízo avaliativo do enunciador, que escolhe isolar o termo “pobre” no primeiro verso da segunda estrofe e elimina “aldeiaondeo/sgrandemoram”.

O jogo tensivo continua no segundo verso em que, ao separar “a” de “mor”, figurativiza “amor” (amor vivido por Tomás Antônio Gonzaga e Marília de Dirceu), bem como a dor da “mor”(te), que pode ser lida também como *morte da Casa de Gonzaga e morte do amor*, visto que o casal “Tomás e Marília de Dirceu” se separa. “Mor” é ainda forma intensificada de *grande* (maior) e teríamos, assim, como possibilidade de direção a *grandiosa Casa de Gonzaga*.

Na terceira estrofe, o enunciador elege outros artifícios de agudeza: a sequência de fonemas /rân/, que se inicia com a velar vozeada vibrante /R/, corrobora o PC de ruir.

Semissimbolicamente, temos:

PE: categoria vibrante [sequência de fonemas vibrantes]

PC: categoria vibrante [movimento vibrante de ruir, de tombar, cair]

Nesse sentido, se na segunda estrofe o PE visual mostra o PC da casa em ruína; na terceira estrofe, é o PE sonoro que nos faz perceber o estágio de desmoronamento da casa.

Na quarta estrofe, novamente a escolha pela eliminação de determinados fonemas faz sobrar no PC do primeiro verso “po (pó)” e “ei” e no PC do segundo verso “ra”. Somando os elementos, temos “poeira”. Ao seccionar, ainda no segundo verso da quarta estrofe, por meio do recurso gráfico <pontilhado> junto com a preposição “e.m”, constrói-se a imagem visual de partículas de pó (poeira) pela Casa de Gonzaga. E, no terceiro verso, subtraindo-se grafemas e fonemas, sobra, no PC, em meio à poeira, a estrutura de madeira, suporte para a construção de casa de pau a pique: “zade .adei. aa. ique” = “casa de aldeia cujo madeirame está a pique, desfazendo-se”.

Finalmente na quinta estrofe, o objeto estético é reduzido no PE e no PC a quase nada:

“g.... o... m.....za.....que”,

configurando o isolamento do amante de Marília de Dirceu, Tomás Antônio Gonzaga, também agonizante, e sugerindo um efeito de sentido de grito lamento de uma enunciação que vê um monumento histórico em decomposição. Nesse sentido, a disjunção fonemática também cria o efeito de sentido de alguém soluçando, gaguejando, construindo um enunciado de difícil identificação, posto que tomado por forte emoção, por um estado de alma de elevada intensidade.

Como vimos, no PE, a partir da segunda estrofe, as seguidas supressões e os esvaziamentos são indicados no visual pelo grafismo dos pontilhados, correlacionando-se, no PC, à perda de composição da casa. O grafema “&” costura todo o poema, ornamentando-o como uma coluna da arquitetura seiscentista; se o considerarmos polissíndeto (repetições de & [-e]), teríamos a soma da sequência das cenas de arruinamento, bem como inesgotamento da História de Ouro Preto. Há uma tensão fundamental entre o exaurimento da Casa física de Gonzaga e a permanência da imagem de Tomás Antônio Gonzaga e o que ele representa na História dos Inconfidentes e da Literatura da Colônia.

## BREVE CONCLUSÃO

Até aqui pudemos notar que a *primeira propriedade da agudeza* se funda no simulacro discursivo e na competência do sujeito da enunciação para a composição e decomposição do sentido, a depender do enunciado poético em questão, conforme observamos até aqui.

A **segunda propriedade da agudeza** funda-se na *tensão de escuro-claro estrutural*. Em que consiste tal propriedade? Trata-se de um jogo estético de distanciamento e de aproximação, de *obscurecer* pelo *esmaecimento dos contornos* e de *evidenciar/clarear* pela *nitidez do restabelecimento dos contornos*, uma oscilação própria da poética da agudeza.

A arquitetura poética do final do século XX teria, por exemplo, uma *faceta experimental*, dada pelo princípio de combinação não previsto pelas relações esperadas e facilmente reconhecíveis entre PE e PC. Nesse sentido, predomina a proximidade e a participação ativa do enunciatário:

- Quanto mais escuro o enunciado, mais elipses, mais faltas, mais fluidez que resulta do esmaecimento dos contornos; assim, quanto mais se requer a *aproximação* do enunciatário, maior a necessidade de restabelecimento dos contornos.
- Quanto mais claro o enunciado, menos elipses, mais nitidez que resulta da atualização dos contornos; assim, quanto mais *distante* se encontra o enunciatário, menor a necessidade de restabelecimento dos contornos.

Todavia, o movimento em alguns poemas agudos é o de composição complexa: ocorre ao mesmo tempo aproximação e distanciamento.

Em “Casa de Gonzaga”, de Affonso Ávila, por exemplo, menor aproximação permite o primeiro prazer sensível, que é estético e visual; maior aproximação possibilita o segundo prazer inteligível, o do reconhecimento cognitivo.

A agudeza em Affonso Ávila propõe-se quebrar qualquer expectativa no processo sintagmático, linear, de lógica implicativa. As relações dão-se em dobra: infinitas possibilidades combinatórias devido às condensações de palavras, às quebras de morfemas, às subtrações de fonemas. O objeto poético invade, então, o sujeito que, chocado e desamparado, vai em busca do reconhecimento inteligível momentaneamente obnubilado pelo refreamento formal acentuado.

## Referências

- ÁVILA, Affonso. O lúdico e as projeções do mundo barroco. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- \_\_\_\_\_. Iniciação ao barroco mineiro. São Paulo: Nobel, 1984.
- \_\_\_\_\_. O lúdico e as projeções do mundo barroco II. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- \_\_\_\_\_. (Org.). Barroco: teoria e análise. Tradução de Sérgio Coelho et al. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- \_\_\_\_\_. Homem ao termo: poesia reunida [1949-2005]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008a.
- \_\_\_\_\_. O poeta e a consciência crítica. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008b.
- BENVENISTE, Émile. Problemas de linguística geral I. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. 5. ed. Campinas: Pontes, 2005. v. 1.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. Traduzir & trovar. São Paulo: Papyrus, 1968.
- CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. Artificio de agudeza: estudo de glosa de Dom Francisco Manuel de Melo. Graphos. João Pessoa, v. 8, n. 1, p. 71-74, jan./jul. 2006.
- \_\_\_\_\_. Poesia de agudeza em Portugal. São Paulo: Humanitas: Edusp, 2007.
- ELIOT, T. S. Ensaio. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FIORIN, José Luiz. Em busca do sentido: estudos discursivos. São Paulo: Contexto, 2008b.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. Dicionário de semiótica. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1983.
- HANSEN, João Adolfo. Experimental/Exemplar: Hélio Oiticica. Utopia Arquivo, Revista USP, São Paulo, n. 22, p. 138-153, 1994.
- \_\_\_\_\_. Práticas letradas seiscentistas, Discurso, São Paulo, n. 25, p. 153-183, 1995.
- \_\_\_\_\_. Ut pictura poesis e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII colonial, Revista de Crítica Literária Latinoamericana, Lima-Berkeley, ano 23, n. 45, p. 177-191, 1997.
- \_\_\_\_\_. Retórica da agudeza. Letras Clássicas, São Paulo, n. 4, p. 317-342, 2000.
- \_\_\_\_\_. Barroco, neobarroco e outras ruínas. Teresa – Revista de Literatura Brasileira, São Paulo: Edusp: Editora 34, 2001, n. 2. p. 10-66.
- \_\_\_\_\_. A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. 2. ed. São Paulo: Ateliê; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001
- LAUSBERG, Heinrich. Elementos de retórica literária. Tradução de R. M. Rosado Fernandes. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- MATOS, Gregório de. Obra poética completa. Códice James Amado. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010. 2 v.
- PÉCORA, Alcir; HANSEN, João Adolfo. Categorias retóricas e teológico-políticas das letras seiscentistas da Bahia. Designio – Revista de História da Arquitetura e do Urbanismo, São Paulo, Annablume, n. 5, p. 87-109, mar. 2006.
- TEIXEIRA, Ivan. Rosa e depois: o curso da agudeza na literatura contemporânea. Revista USP, São Paulo, n. 36, p. 100-115, dez./fev. 1997-1998.
- VIEIRA, Antonio. Sermões. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2000. v. 1.

## Notas

- 1 **Carolina Tomasi** - Mestre e Doutora em Linguística (USP); Pós-Doutorado (UFF E USP).
- 2 O termo *quiasmo* deriva da letra grega  $\chi$  (qui), em latim *chiasmus*. Em português, sofreu alteração por causa da influência da língua italiana cuja pronuncia de *ch* é /k/.
- 3 Teixeira (1997-1998) afirma: “Sabe-se que, no século XVII, os intelectuais reuniam-se em seções acadêmicas para exibir os frutos dos respectivos engenhos sobre um tema previamente apresentado. Nessas disputas, a sutileza das composições funcionava como elemento diferenciador entre os concorrentes.”