



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA  
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E  
DIVERSIDADE CULTURAL



**DO EU AO NADA:**

DIMENSÕES DO EU LÍRICO NA POESIA DE IDERVAL MIRANDA

Juliana de Souza Gomes Nogueira

FEIRA DE SANTANA

2010



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA  
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E  
DIVERSIDADE CULTURAL



**DO EU AO NADA:**

DIMENSÕES DO EU LÍRICO NA POESIA DE IDERVAL MIRANDA

Juliana de Souza Gomes Nogueira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, tendo como orientador o Professor Dr. Roberval Alves Pereira.

FEIRA DE SANTANA

2010



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA  
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E  
DIVERSIDADE CULTURAL



**DO EU AO NADA:**

DIMENSÕES DO EU LÍRICO NA POESIA DE IDERVAL MIRANDA

Juliana de Souza Gomes Nogueira

Dissertação submetida ao Programa de Pós Graduação em  
Literatura e Diversidade Cultural, avaliada e aprovada por:

\_\_\_\_\_  
Professor Doutor Roberval Alves Pereira (Orientador)

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_(Membro)

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_(Membro)

FEIRA DE SANTANA

2010

## DEDICATÓRIA

A Bianca Diovanna, minha filha.

A Giovanni, meu esposo.

## AGRADECIMENTOS

A Roberval Alves Pereira, querido orientador, pela sensibilidade com que tratava comigo as questões de poesia;

A CAPES, pelo apoio financeiro nestes últimos meses de pesquisa;

Aos amigos que fiz neste programa, em especial, Paulo André, Edson, Luciana, José Inácio e André;

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, em especial, Adeíto Manoel Pinho, coordenador do Grupo de Estudos Literários Contemporâneos;

A Jean Marcel, que, tão prontamente, aceitou ler este trabalho.

A coordenação do PPGLDC;

A Idmar, querido regente do estágio docência;

Aos funcionários do PPGLDC;

Aos amigos, todos, pela preocupação e amparo;

A minha família, de modo especial: minha mãe, Joana Angélica; meu pai, Erivaldo; minhas irmãs: Síntia, Carolline e Bárbara Melissa.

para saber o mundo  
não é preciso a leitura de livros e jornais.

o mundo está em nós,  
nos quartos da casa, na placidez dos quintais.

Iderval Miranda

## **RESUMO**

Um dos temas mais relevantes na obra poética de Iderval Miranda é o do sujeito lírico. Sujeito que, ao dramatizar a reflexividade da poesia moderna, representa o estado de tensão por que passa a subjetividade lírica contemporânea, simulando, ao mesmo tempo, o recolhimento do eu poético em si mesmo, numa constante “luta” criativa pela sua sobrevivência, e a fragmentação desse sujeito no ser da linguagem e nas imagens do nada. Por isso, propomo-nos a fazer neste trabalho um estudo sobre a subjetividade e suas relações com a linguagem lírica contemporânea, selecionando os poemas do autor de acordo com a temática escolhida. A partir daí, problematizamos a questão do sujeito na modernidade para, em seguida, apresentar e analisar o redimensionamento do eu lírico na poesia de Iderval Miranda.

Palavras-chave: Modernidade. Sujeito. Sujeito lírico. Iderval Miranda.

## **RESUMEN**

Uno de los temas más importantes en la poesía de Iderval Miranda es el sujeto lírico. Sujeto que, con la dramatización de la reflexividad de la poesía moderna, representa el estado de tensión experimentado por la subjetividad lírica contemporánea, simulando, al mismo tiempo, el recogimiento del ser poético en sí mismo, en una “lucha” creativa por su supervivencia, y la fragmentación de este sujeto en el ser del lenguaje y en las imágenes de la nada. Por lo tanto, nos proponemos hacer en este trabajo un estudio de la subjetividad y su relación con el lenguaje lírico contemporáneo, seleccionando los poemas del autor en función del tema elegido. A partir de entonces, discutimos la cuestión del sujeto en la modernidad para, a continuación, presentar y analizar el redimensionamiento de la persona lírica en la poesía de Iderval Miranda.

Palabras clave: Modernidad. Sujeto. Sujeto lírico. Iderval Miranda.



## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>	<b>10</b>
<b>1. CAPÍTULO I: SUJEITO, LINGUAGEM E MODERNIDADE.....</b>	
1.1 SUJEITO E MODERNIDADE.....	13
1.2 O POETA E A LINGUAGEM EM EXERCÍCIO DE REFLEXIVIDADE.....	24
1.3 A LINGUAGEM, O LUGAR.....	31
1.4 O SUJEITO ENTRE AS VANGUARDAS E A “MORTE” DO AUTOR.....	36
1.5 SUJEITO, MODERNIDADE E PÓS-MODERNIDADE.....	45
<b>2. CAPÍTULO II: VER-E-SE-VER: A REFLEXIVIDADE E A “INDIVIDUAÇÃO” POÉTICA.....</b>	
2.1 VOLTANDO-SE PARA SI MESMO.....	51
2.2 A LINGUAGEM VOLTANDO-SE PARA SI MESMA.....	54
2.3 O ESPELHO DOS OLHOS.....	58
2.4 O SINGULAR E O COLETIVO DO EU.....	66
2.5 DOR: TRAÇO DE COMUNHÃO.....	75
2.6 MEU ESTRANHO ESTRANGEIRO.....	82
<b>3. CAPÍTULO III: DA DISSOLUÇÃO DO EU AO NADA.....</b>	
3.1 A TRANSCENDENCIA VAZIA.....	92
3.2 A FRAGMENTAÇÃO DO EU NO EMBATE COM O MUNDO.....	93
3.3 A DISSOLUÇÃO DO EU NO NADA.....	98
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>115</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>117</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>124</b>

## 1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Iderval Miranda publica *Taça de tule*, seu primeiro livro de poesia, pelas Edições Cordel, em maio de 1975. Sua segunda obra poética, *Festa e funeral*, foi publicada sete anos depois, em 1982, pela Coleção dos Novos, editada pela Fundação Cultural do Estado da Bahia. Neste segundo volume, apresenta-se boa parte da produção mirandiana anteriormente publicada em seu primeiro livro e em revistas, como também poemas inéditos. *O azul e o nada*, terceiro livro do poeta feirense, também publicado pelas Edições Cordel, em 1987, vem acentuar nos poemas mirandianos a temática do “nada”. *O veneno e sua essência*, quarto livro do autor, foi provavelmente publicado em 1991. Boa parte dos poemas deste livro aparece publicada em periódicos, sobretudo na Revista Hera, da qual Iderval fez parte. No entanto, a versão que temos dessa obra é digitada e nela não há indicação de editora. Além desses livros, o autor conta ainda com o inédito *Oficina estrela*.

Propondo estudar aqui a questão da subjetividade lírica e sua repercussão no trabalho com a linguagem poética, optamos por fazer um recorte em nosso “objeto” de estudo que nos levasse ao aprofundamento em torno da questão do “sujeito lírico”, ou “eu lírico”. Para tanto, selecionamos vários poemas das obras acima citadas, como também textos publicados em periódicos, de modo a problematizar as nuances em torno da subjetividade lírica na poesia de Iderval Miranda. Escrita a partir dos anos setenta do século XX, sua produção já foi objeto de estudo de dissertação defendida neste Programa de Literatura e Diversidade Cultural, mas como grande parte da poesia nacional, no caso a baiana, ainda precisa ser mais estudada.

Neste estudo, a obra de Iderval Miranda é considerada contemporânea, no âmbito da modernidade. Isto nos conduz, no primeiro capítulo, intitulado *Linguagem, sujeito e modernidade*: 1) a uma reflexão em torno da questão do sujeito, haja vista que a noção de sujeito lírico foi sendo modificada à medida que a própria noção de sujeito era repensada; 2) e a uma problematização em torno dos conceitos de modernidade e de pós-modernidade, a fim de situarmos a obra de Iderval Miranda no contexto da contemporaneidade, denominado por Giddens e Gumbrecht como alta modernidade.

Nosso estudo se inicia com a metapoesia mirandiana, retomando as questões sobre modernidade, sujeito e linguagem. Tais pontos problematizam o aparecimento da subjetividade reflexiva, da qual a metalinguagem poética contemporânea é forte

expressão, e nos permitem pensar algumas características da obra de Iderval Miranda, a saber: seu gosto pelo poema sintético, a precisão formal, a ambiguidade, como também a tendência a ora individualizar sua expressão poética, ora fragmentar o sujeito poético.

Para pensar as relações entre subjetividade, modernidade e contemporaneidade, nos valem dos aportes teóricos de Gumbrecht e Giddens, já que, para tais pensadores, a contemporaneidade se revela como momento de transição que mantém pontos de rupturas e continuidades com a modernidade. Por sua dimensão, a questão do sujeito nos impôs outros teóricos, o que nos permitiu, em certa medida, problematizá-la, no contexto da modernidade histórica, do Renascimento até sua “morte simbólica”. Dentre os pensadores aí evocados, podemos lembrar Marshal Berman, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Boaventura de Souza Santos, Antoine Compagnon, Burke, Stuart Hall e David Harvey. Além deles, as reflexões de Octavio Paz, Martin Heidegger, Leyla Perrone-Moisés, Hugo Friedrich, T. S. Eliot, Roberval Pereyr, Aleilton Fonseca, Sossélla e Italo Moriconi foram relevantes para pensarmos a relação entre a subjetividade e a linguagem lírica. Estes últimos autores, sobretudo, com relação à realidade brasileira.

No segundo capítulo, intitulado *Ver-e-se-ver: a reflexividade e a “individuação” poética*, partimos também de poemas em que a reflexividade nos conduziria aos modos como a subjetividade lírica é redimensionada na poesia de Iderval Miranda. Neste sentido, o olhar do eu poético nos sugeriu uma reflexão sobre o recolhimento do eu em si mesmo ou na própria linguagem. Tal recolhimento, não mais advindo de um estado de ânimo, como no romantismo, emerge a partir da reflexividade do sujeito poético que sente ameaçada sua sobrevivência no mundo moderno, como indica Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna*. Nesse capítulo, a problematização das concepções de Gaston Bachelard sobre a “imensidão íntima” no eu poético e reflexões teóricas, como as de Pereyr, Fonseca, Moriconi, Lasch e Friedrich, se revelaram fundamentais, visto que a “intimidade” da voz poética na obra de Iderval Miranda, em consonância com seu tempo, não representa mais uma totalidade harmônica; pelo contrário, revela a inquietação de um eu sempre em estado de tensão.

No terceiro capítulo, intitulado *Da dissolução do eu ao nada*, algumas concepções teóricas presentes nos capítulos anteriores são retomadas. Nesse último capítulo, analisamos os poemas em que o eu joga de modo mais explícito com o que Friedrich (1991) denomina “transcendência vazia”. Num primeiro momento, procuramos enfatizar os textos em que a voz poética, num embate simbólico com o mundo e os homens, revela o sentimento de precariedade da existência. Tal sentimento

conduz essa voz a tentativas relativamente frustradas de transcendência, o que permite a criação de novos espaços de tensão. Num segundo momento, quando este embate se acirra, fazemos a leitura de poemas em que, de modo geral, o eu sugere sua dissolução e sua reintegração nas imagens do nada.

## 1. SUJEITO, LINGUAGEM E MODERNIDADE

### 1.1 SUJEITO E MODERNIDADE

No poema “Bornal”, do poeta feirense Iderval Miranda (1987, p.25), lemos a afirmação que o sujeito lírico faz sobre si: “eu sou/ o criador/ de mim.”. Sintética, esta composição apresenta uma característica flagrante na poesia moderna: a reflexividade. Sua leitura, a partir da estruturação dos três versos, flui no ritmo dos três termos – individualmente pausados – que se relacionam conferindo unidade musical ao texto, ao mesmo tempo em que evidenciam a reflexão sobre o sujeito lírico e sua relação com a linguagem poética.

A questão da subjetividade lírica e sua repercussão no trabalho com a linguagem poética é um dos temas mais controversos da área literária. Levanta polêmicas e suscita posturas radicais que vão desde a defesa da permanência de um sujeito ligado à representação e subordinado à linguagem (centrado no modelo elaborado pelo que Foucault designa por mentalidade clássica) à denominada morte do sujeito. Tudo isso nos leva a repensar o lugar do sujeito na modernidade e na chamada pós-modernidade, visto que a questão do sujeito lírico foi sendo reformulada à medida que a própria noção de sujeito era repensada.

Hans Ulrich Gumbrecht (1998), em *Modernização dos sentidos*, identifica o início da modernidade à descoberta do Novo Mundo e ao desenvolvimento da imprensa. Fatos que marcaram o início do tipo ocidental de subjetividade. Uma subjetividade que, relacionada ao aparecimento do par sujeito/objeto, estava resumida no papel de um observador de primeira ordem e na função de produção do conhecimento. Num segundo momento - entre 1780 e 1830 - denominado modernidade epistemológica, ele reconhece o surgimento de um observador de segunda ordem, que não só observa o mundo, mas também a si mesmo, percebendo-se como objeto do saber. Num terceiro período, denominado alta-modernidade, aponta para como as vanguardas do final do século XIX e início do XX firmaram a ideia de moderno como renovação. No final do século XX, Gumbrecht, problematizando o que se conhece como pós-modernidade, a vê não como total superação da alta modernidade, mas como momento que, embora marcado pela sensação de desaceleração do ritmo da mudança, pelo redimensionamento das noções de

tempo e espaço, e pela anulação dos efeitos acumulados pelas sucessivas cascatas de modernidade, mantém o lado não-destrutivo do alto modernismo.

Marshal Berman (1986), por sua vez, em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, divide a modernidade em três fases. A primeira que vai do início do século XVI ao fim do século XVIII, quando as pessoas ainda não têm consciência sobre a comunidade moderna que vivenciam; a segunda que começa com a Revolução Francesa e abriga um público que partilha o sentimento de viver em uma era revolucionária, mas que no século XIX não a sente moderna por inteira; e uma terceira fase que se inicia com o alcance da modernização em praticamente todo o mundo, no século XX, e, paralelamente, a multiplicação de um público que – falando “linguagens confidenciais” – perdeu contato com as raízes da modernidade.

Em nosso entender, as questões sobre o aparecimento do homem, enquanto sujeito, podem ser discorridas a partir do Renascimento<sup>1</sup>. Isto porque, como indica Gumbrecht, é nesse período inicial da modernidade que o homem passa a ver a si mesmo ocupando o papel de sujeito da produção do saber, devido à emergência de uma subjetividade condensada no papel de um observador de primeira ordem que, diferentemente da imagem do homem da Idade Média, não mais se apresentava como parte integrante de Deus.

O Renascimento representou a transição dos valores dominantes da Idade Média para a mentalidade burguesa que se desenvolveu com o advento do capitalismo na modernidade. Marcado por transformações no campo das artes, da ciência e da política, o pensamento humanista do Renascimento conferiu prestígio à razão como meio privilegiado para se alcançar a felicidade e o desenvolvimento. Nesse período em que Galileu Galilei validava a tese de Copérnico sobre a não centralidade da Terra em relação ao universo, a imprensa começava lentamente a revolucionar a memória ocidental<sup>2</sup> (LE GOFF, 1994, p. 457); e o pensamento cristão via-se também profundamente abalado pelos questionamentos da Reforma.

---

<sup>1</sup> Aqui consideramos o que Gumbrecht (1998) fala sobre o homem ver a si mesmo como sujeito da produção do saber. Foucault (2002), por sua vez, em *As palavras e as coisas*, observa que somente foi possível falar de homem a partir do fim do século XVIII, quando surge um conjunto de discursos que lhe dão visibilidade: as ciências humanas.

<sup>2</sup> Segundo Jacques Le Goff (1994), no livro *História e Memória*, pela impressão de tratados, a imprensa permitiu a aceleração e o alargamento da memorização do saber no Renascimento. Esse processo, permitindo o acesso das informações a um público maior, possibilitou o desenvolvimento de correntes de

Construindo um mundo centrado no homem - não mais em Deus -, o humanismo renascentista, transpondo a resposta da autoria do universo ao indivíduo, representou, segundo Boaventura de Souza Santos (1994, p.33), o primeiro aparecimento paradigmático da individualidade como subjetividade<sup>3</sup>, ao propiciar a ascensão de um paradigma onde se cruzam tensionalmente múltiplas linhas de construção da subjetividade moderna:

Duas dessas tensões merecem um relevo especial. A primeira ocorre entre a subjetividade individual e a subjetividade coletiva. A idéia de um mundo produzido por ação humana postula a necessidade de conceber a *communitas* em que tal produção ocorre. O colapso da *communitas* medieval cria um vazio que vai ser conflitualmente e nunca plenamente preenchido pelo Estado moderno, cuja subjetividade é afirmada por todas as teorias da soberania posteriores ao tratado de Westfália. (...) A segunda tensão é entre uma concepção concreta e contextual da subjetividade e uma concepção abstrata, sem tempo nem espaços definidos. A primeira concepção está bem simbolizada na obra de Montaigne, Shakespeare, Erasmus e Rabelais. Montaigne é a este respeito particularmente exemplar pelo seu combate à teorização abstrata falsamente universal e pela sua preocupação em centrar a sua escrita sobre si próprio, a única subjetividade de que tinha conhecimento concreto e íntimo. A segunda concepção, teórica, desespacializada e destemporalizada, tem em Descartes o seu representante paradigmático.

A noção clássica de sujeito formulada a partir do *cogito* cartesiano (“*Penso, logo existo*”), entre o período renascentista e a época do iluminismo, privilegia a razão e se opõe à autoridade da fé, substituindo o par corpo/alma, presente na doutrina cristã, pelo par matéria/mente. Defendida pelo iluminismo, essa visão logocêntrica do ser –

---

pensamento que se distanciaram do que pregava a escolástica católica. A esse respeito, o historiador cita o exemplo de Giordano Bruno, dominicano executado pela Igreja por ter sido considerado o maior representante das teorias ocultistas da memória. Segundo tais teorias, a memória funcionava por magia e a mente humana era divina, capaz de refletir e dominar o universo. Outro exemplo relevante de questionamento do pensamento cristão que foi influenciado pelo desenvolvimento da escrita é o caso do moleiro Menocchio, narrado por Ginzburg, em *O queijo e os vermes*. Para muitos pensadores do iluminismo, por outro lado, a crescente informação sobre os mundos social e natural traria um controle maior sobre eles e, conseqüentemente, a felicidade para os homens. (GIDDENS, 1997, p.75)

<sup>3</sup> Para Michel Foucault, no livro *História da Sexualidade I*, a subjetividade, ligada ao modo pelo qual o indivíduo deve constituir a si mesmo enquanto sujeito moral das próprias ações, tem seu surgimento no Cristianismo e sofre um adensamento na Modernidade. Santos (1994, p. 32), fazendo a subjetividade passar pela identidade, entende que “a preocupação com a identidade não é, obviamente, nova”, mas que foi a partir do Renascimento que o homem, tendo separado sua identidade da divina, pôde pensar-se enquanto sujeito.

inicialmente pensada por Descartes – define o sujeito como universal ou epistêmico, enfim, como sujeito do conhecimento:

Descartes o considera uma substância que pensa, que duvida, que existe. Kant o denomina “sujeito transcendental”; não é uma substância, nem uma consciência psicológica individual, mas uma função do espírito, fazendo com que todas as nossas representações (idéias, sentimentos, imagens) que são distintas de um indivíduo a outro acompanhem-se sempre de um “eu penso” consciente de si, idêntico em toda consciência, e dotado da mesma estrutura composta das formas puras da sensibilidade (espaço e tempo) e do entendimento (as categorias)” (JAPIASSU & MARCONDES, 1996, p. 255-256)

No entanto, esse sujeito que afirma em sua essência a razão encontra-se, desde sua formação, fissurado. Deleuze vê em Kant o início dessa fissura. No livro *Diferença e repetição*, ele enxerga na crítica kantiana decorrente do *cogito* cartesiano, o primeiro aparecimento de um sujeito, em certa medida, consciente de si mesmo e de sua mutabilidade, isto é, de sua capacidade de ser outro, de ser duplo:

Descartes só concluía à força de reduzir o Cogito ao instante e de expulsar o tempo, de confiá-lo a Deus na operação da criação contínua. Mais geralmente, a identidade suposta do *Eu* só tem como garantia a unidade do próprio Deus. É por isso que a substituição do ponto de vista de “Deus” pelo ponto de vista do “Eu” tem muito menos importância do que se diz, na medida em que um conserva uma identidade que ele deve precisamente ao outro. Deus continua a viver enquanto o *Eu* dispõe da subsistência, da simplicidade, da identidade que exprimem toda sua semelhança com o divino. Inversamente, a morte de Deus não deixa subsistir a identidade do *Eu*, mas instaura e interioriza nele uma dessemelhança essencial, uma “desmarcação” no lugar da marca ou do selo de Deus. Eis o que Kant viu tão profundamente, ao menos uma vez, na *Crítica da razão pura*: o desaparecimento simultâneo da teologia racional, o modo pelo qual a morte especulativa de Deus acarreta a rachadura do *Eu*. (DELEUZE, 2006, p.133)

Mas o próprio Kant, dirá Deleuze, num esforço para manter a representação, iria logo preencher essa rachadura, mantendo o equilíbrio e a unidade do sujeito, por meio da afirmação de outra identidade, na qual o sujeito não se percebe como transformador



de si mesmo<sup>4</sup>: “o Deus e o *Eu* têm uma ressurreição prática” (DELEUZE, 2006, p. 134). Seria preciso, dessa forma, que o Deus cristão fosse “realmente” morto para que o sujeito fosse verdadeiramente pensado como categoria que vale por si e não como reflexo idêntico de um outro, como unidade relativa que se questiona e questiona o poder a sua volta. Na contemporaneidade, esse questionar de si e do outro se torna ainda mais patente. A poesia de Iderval Miranda nos dá mostra do caráter reflexivo dessa produção, ora individualizando o sujeito poético, ora desfazendo-o. Movimentos estes que refletem, de certa forma, o estado de “deslocamento” vivenciado pelo homem, sobretudo pelo poeta, como esclarecem as considerações de Aleilton Fonseca (2000), em *O poeta na metrópole: “expulsão” e deslocamento*. Mas esse autoquestionamento que desloca a noção de unidade, como pontua Foucault, em *As palavras e as coisas*, só aconteceria a partir da segunda metade do século XIX. Deleuze também menciona este ponto, ressaltando a participação de Nietzsche:

A unicidade e a identidade da substância divina são na verdade a única garantia do *Eu* uno e idêntico, e Deus se conserva enquanto se guarda o *Eu*. *Eu* finito sintético ou substância divina analítica são a mesma coisa. Eis porque as permutações Homem-Deus são tão decepcionantes e não nos fazem dar nenhum passo. Nietzsche parece ser de fato o primeiro a ver que a morte de Deus só se torna efetiva com a dissolução do *Eu*. O que então se revela é o ser que se diz de diferenças que nem estão na substância nem num sujeito: outras tantas afirmações subterrâneas. Se o eterno retorno é o pensamento mais elevado, isto é, o mais intenso, é porque sua extrema coerência, no ponto mais alto, exclui a coerência de um sujeito pensante, de um mundo pensado, de um Deus garantia. (DELEUZE, 2006, P. 96)<sup>5</sup>

Para Pereyr (2000), em *Unidade primordial da lírica: o tumultuado aflorar de uma linguagem esquecida*, a razão já traz, por meio da figura dissonante de Rousseau,

---

<sup>4</sup> “[...] mesmo no domínio especulativo, a rachadura é logo preenchida por uma nova forma de identidade, a identidade sintética ativa, ao passo que o eu passivo é somente definido pela receptividade, não possuindo por esta razão, nenhum poder de síntese (...). É impossível manter a repartição kantiana, que consiste num esforço supremo para salvar o mundo da representação: a síntese é aí concebida como ativa e apela para uma nova forma de identidade no *Eu*; a passividade é aí concebida como simples receptividade sem síntese.” (DELEUZE, 2006, p.134)

<sup>5</sup> Sobre este ponto, Deleuze (DELEUZE, 2006, p. 96, GRIFO DO AUTOR) traz, em nota, a importante ressalva: “Pierre KLOSSOWSKI pôs em evidência este elemento: “*Deus morreu* não significa que a divindade cesse como explicitação da existência, mas que o fiador absoluto da identidade do eu responsável desaparece no horizonte da consciência de Nietzsche, que, por sua vez, se confunde com este desaparecimento... Só resta (à consciência) declarar que sua própria identidade é um caso fortuito arbitrariamente mantido como necessário””

sua própria negação. Afinal, Rousseau<sup>6</sup>, como afirma Le Goff (1994), busca no retorno ao primitivo a energia necessária para incentivar a transformação da civilização humana. Mas, além disso, não podemos nos esquecer que o homem que vivencia nos séculos XVI e XVII, sobretudo, conflitos de natureza política, econômica, social e religiosa<sup>7</sup> encontra-se dividido, esforçando-se, muitas vezes, por conciliar valores considerados incompatíveis. Daí a arte barroca elaborada nesse período mostrar-se, por vezes, sobrecarregada de recursos de expressão e conter frequentemente figuras antitéticas.

Ao mostrar-se paradoxal, o poeta contemporâneo não carrega o peso da dúvida que cortava a poesia barroca, levando-a a unir a culpa e o perdão, o humano e o divino, o indigno e o digno pela contradição, da qual os poemas atribuídos a Gregório de Matos nos dão mostras de uma época também marcada pelas antíteses. Gregório unia no humano a castidade e o pecado à força de seu arrependimento ou do convencimento divino. Na contemporaneidade, aqui representada pelo poeta feirense Iderval Miranda, cuja obra, escrita a partir da década de setenta do século XX, será aqui estudada, o poeta esboça o quadro paradoxal de si que o torna um mistério até para si mesmo, como acontece no breve poema intitulado, precisamente, “Iderval Miranda”: “piloto do inconsequente/ nos céus da dúvida” (MIRANDA, INÉDITO, p. 19). Nesta representação, o eu poético, completamente afastado da ideia de unidade, é representado por termos antitéticos, ao encarnar o paradoxo como condição. Isto porque perceber-se fissurado não traz, para o poeta contemporâneo, a disposição sentida nos textos barrocos, em que havia um esforço por equacionar o assimétrico maniqueísmo cristão. Pela linguagem, a voz poética contemporânea pode até simular um choque, ao perceber-se dupla, como no poema intitulado “Sem título”: “tu me/ espantas” (MIRANDA, 1987, p.20). Mas este choque vem mais sob a forma de uma problematização da questão em torno da diferença e da identidade, no âmbito do sujeito, que como um mero desejo de negação ou de superação desse impasse.

---

<sup>6</sup> Rousseau, como Alerta Boaventura de Souza Santos (1994, p. 34), propugnara o princípio da comunidade, que visava, “em vez da contraposição entre indivíduo e Estado, uma síntese complexa e dinâmica entre eles, um modo moderno de reconstituir a *communitas* medieval agora destranscendentalizada.”

<sup>7</sup> São acontecimentos importantes desse período, dentre outros, o fim das grandes navegações, a Reforma Protestante (ressalte-se a participação não só de Lutero, mas também de Calvino), a divisão da Igreja Católica e a Contra-Reforma. Fatores que marcaram o pensamento da época e que possibilitam perceber as duas principais linhas de força que atuaram nesse pensamento, tornando-o, por vezes, cético: o teocentrismo e o antropocentrismo.

Enquanto a linguagem clássica (como discurso comum da representação e da coisa) vigorou na cultura ocidental, não foi possível que a existência humana fosse posta em questão por ela própria, pois o que nessa linguagem se articulava eram a representação e o ser (FOUCAULT, 2002). É por esse motivo que a poesia árcade, escrita no período iluminista, embora próxima da crise existencial expressada na linguagem barroca, procura manter seu cerne na verdade e na verossimilhança, buscando os princípios do equilíbrio, da contenção e da simplicidade. Ao enfatizar a importância dos sentimentos, da clareza das ideias e da “naturalidade” clássica, o sujeito dessa estética se apresenta com uma subjetividade una e indivisível, visando esconder, por meio do escapismo artificioso, as tensões da *urbe*. Grande parte da matéria poética contemporânea, por sua vez, é composta pelas contradições vivenciadas e às vezes até assumidas pelo poeta nas cidades<sup>8</sup>.

O homem romântico, diferentemente do homem das luzes, está inserido em outra estrutura social, religiosa e econômica. Vivendo o desencanto de um tempo em que a burguesia ascende, conseguindo impor seus valores, ele não mais percebe o equilíbrio em sua vida interior, e a intuição e a fantasia passam a prevalecer sobre a razão. Nesse contexto, a compreensão romântica dos gêneros desenvolvida (a “fusão dos gêneros” se desenvolve a partir do Romantismo) aprofundou a associação do lírico à subjetividade. Nela, a poesia figurava como meio de expressão pessoal do escritor. Recusando racionalmente a hipótese de ficcionalidade, o poeta – expressão do “sentimento sincero” – traduzia, em versos, os sentimentos íntimos que o animavam. Logo, a presença da primeira pessoa verbal no poema era decorrência lógica dessa visão.

Contudo, devemos não esquecer que a visão logocêntrica – cujo ápice se deu no Iluminismo – não pereceu totalmente. O *logos* – como pontua Pereyr (2000, p.39), em *A unidade primordial da lírica moderna* –, mesmo com a quebra das noções de objetividade, clareza e coerência, permaneceu “como traço básico e dominante da cultura ocidental”. Mas, em certo sentido, a racionalização e a subjetivação conduziram o pensamento moderno a um processo de crise, marcado por uma “quebra, sob certos aspectos, do princípio da identidade”, que resultou, entre outras coisas, no

---

<sup>8</sup> Desde meados do século XIX, a poesia incorpora as contradições e as tensões vivenciadas pelo sujeito, especialmente em sua relação com a urbe: “[...] a cidade é sempre tessitura, trama da experiência literária. Seja a cidade natal. Seja a cidade grande. Sempre em torno da cidade o homem constrói sua vida pessoal e conseqüentemente sua obra literária” (SILVA, 1994.p.8). A partir dessa relação, surge uma linguagem poética em constante tensão.

“esfacelamento da visão cristã do mundo” (PEREYR, 2000, p. 29). Essa ruptura, ao mesmo tempo em que propiciou a interpenetração dos discursos, racional e subjetivo, possibilitou um crescente despertar do interesse pelo sonho e pela magia, pelas zonas ocultas do pensamento humano que foram, aos poucos, demonstrando ao homem que ele não detinha o total controle nem da natureza, nem de si mesmo. Esses conflitos, na poética contemporânea mirandiana, culminam, por vezes, nas imagens do nada, como no poema “Prisma” (MIRANDA, 1987, p. 22):

agora que os desejos estão satisfeitos,  
cuidemos de tornar a superfície do nada.

Mas voltemos ainda ao espírito romântico, para afirmar que ele foi o grande responsável pela crítica desenvolvida em torno da disposição universalista, até certo ponto homogeneizante, que estava na base das ciências humanas que emergiram na cultura ocidental moderna. Questões como a relatividade do belo e do julgamento estético – ainda pautadas no modelo universal aristotélico – ganham novas interpretações, à medida que o senso de nacionalidade<sup>9</sup> que se espalhou entre os homens propiciou, principalmente nas artes, a difusão de temas como a diferença, a totalidade, a singularidade, o fluxo, a pulsão, a experiência e a compreensão:

O sentido moderno de literatura (romance, teatro e poesia) é inseparável do romantismo, isto é, da afirmação da relatividade histórica e geográfica do bom gosto, em oposição à doutrina clássica da eternidade e da universalidade do cânone estético. Restrita à prosa romanesca e dramática, e à poesia lírica, a literatura é concebida, além disso, em suas relações com a nação e com sua história. A literatura, ou melhor, as literaturas são, antes de tudo, nacionais. (COMPAGNON, 1999, p.32)

---

<sup>9</sup> Os românticos cultivaram o nacionalismo que se manifestava, muitas vezes, na exaltação da natureza pátria, no retorno ao passado heróico e na criação do herói nacional. No Brasil, esses escritores preocuparam-se com a criação da identidade literária nacional, a partir dos costumes e cultura locais. A este respeito, Elvia Shirley Pereira demonstra, no livro *Piguara: Alencar e a invenção do Brasil*, como Alencar (o Piguara) revelava sutilmente visão crítica em relação à prática e aos discursos dos colonizadores, visão que se manteve, entretanto, encoberta ou atenuada, em suas obras *O Guarani* e *Tracema*, em favor de uma conciliação (desnivelada) entre natureza e cultura na construção da identidade literária nacional. “Neste sentido, o processo civilizatório apontado pelos romances indianistas de Alencar conduz inevitavelmente à prevalência dos valores do colonizador” (PEREIRA, 2000, p.15).

A este respeito, Compagnon menciona o paradoxo presente no Romantismo, ao sinalizar que, neste período, sobretudo, o critério da relatividade histórica é imediatamente contraposto à vontade de unidade nacional, quando se valoriza, ao mesmo tempo, a unicidade da forma e a universalidade do conteúdo. Neste sentido, podemos dizer que, em seu desejo de mudança, o *Eu* romântico que se expressa na poesia com tristezas, lamentos, aspirações ou desejo de busca do isolamento, o faz, muitas vezes, em um mundo imaginário, no qual o amor, a fusão com a natureza e o divino garantir-lhe-iam a completude que a vida real não lhe pode dar.

Em, “eu sou/ o criador/ de mim”, ainda que o vocábulo “*criador*” possa ser substituído pelo termo “*inventor*”, a escolha dessa palavra por Iderval Miranda assinala o traço mágico que, para o eu lírico, mantém e, em certa medida, justifica o texto poético. Como pontua Leyla Perrone-Moisés (2006, p.100), a palavra criação é teológica, supondo o “tirar do nada”, tornando existente o que antes não havia:

Assim como Deus criou o mundo a partir do Verbo, assim o autor literário instauraria um mundo novo, nascido de sua vontade e de sua palavra. Para o leitor, esse mundo seria doado, com todas as suas maravilhosas novidades, como o jardim do Éden a Adão. A palavra *criação*, aplicada ao fazer artístico, pertence ao vocabulário do idealismo romântico; presume que o artista não imita a natureza, mas cria uma outra natureza, gerada por um excesso de caráter divino e destinada a uma completude autônoma. (PERRONE-MOISÉS, 2006, p.100) (GRIFO DA AUTORA)

Contudo, afirma ainda a autora que o caráter místico da palavra “*criação*” pode ser atenuado, quando ela aparece ligada a um termo que remete a outro campo semântico ou a outra visão da produção literária. No poema mirandiano, esta expressão, relacionada ao título do poema, “*Bornal*”, liga-se ao trabalho com a linguagem realizado pelo poeta no texto e a sua faculdade simbólica de criar e perpetuar a vida, quando se considera que “o bornal da vida”, expressão que aparece uma única vez na Bíblia (Samuel, 25. 29<sup>10</sup>), como indicam Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1999, p. 140), “designa o local onde o princípio da vida é conservado, com uma conotação evidente de salvação”. O poeta seria aqui, enquanto criador de si, o Deus de si mesmo e a sua

---

<sup>10</sup> “E se alguém se levantar para te perseguir e para atentar contra a tua vida, a vida do meu senhor estará guardada *no bornal da vida* com Jeová, teu Deus, ao passo que a vida dos teus inimigos, ele a lançará fora como a pedra de uma funda.” (Grifo nosso)

salvação seria a palavra poética, guardadora da vida, no sentido afirmado por Martin Heidegger, quando este autor diz que “a linguagem é a casa do ser”<sup>11</sup>. Assim, “casa do ser” seria, neste contexto, equivalente a “bortal da vida”.

Por outro lado, o vocábulo “Bortal”<sup>12</sup>, pensado em sua acepção comum, remete-nos ainda à materialidade do escrito, e, dessa maneira, forma um compromisso “de conciliação entre o “divino” da gênese e o “humano, demasiadamente humano” do objeto criado” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p.100), pontuando a essência a um só tempo divina e humana do texto poético. Realço, assim, o termo criação, porque o poeta o elege para caracterizar uma poesia que problematiza a relação entre inspiração e racionalidade, entre inspiração e transpiração, trabalho, marcando uma poesia que, ao refletir sobre si mesma, mostra como, nela, cada palavra é praticamente insubstituível. Afinal, como diz Octavio Paz (1982), assim como a religião, a poesia pode conduzir ao sobrenatural, à sensação de estranheza, onde o real e o irreal se misturam, possibilitando a experiência do outro<sup>13</sup>.

Complementando nossa leitura do poema em foco, a afirmação de Sossélla põe a linguagem poética em evidência, ao afirmar que:

No bortal, além das provisões e das ferramentas, cabe a interpretação: eu sou a minha criação (= os meus poemas me escrevem). Como se acrescentasse, de implícito, ultrapassando os outros dois círculos<sup>14</sup>: entretanto, não termino aqui, neles, vez que permanecerei multiplicando o meu grito, “no nada feito renascer” (MIRANDA, 1987, p.27). (SOSSÉLLA, s/d, p. 4, INÉDITO)

---

<sup>11</sup> Terry Eagleton, em *Teoria da literatura: uma introdução*, corrobora com nossa comparação, quando afirma : “A linguagem para Heidegger não é um simples instrumento de comunicação, um recurso secundário para expressar “ideias”: é a própria dimensão na qual se move a vida humana, aquilo que, por excelência, faz o mundo ser.” (1994, p. 68). No caso do poema de Iderval, há uma referência, pela reflexividade do sujeito, notadamente, à linguagem poética.

<sup>12</sup> Segundo o *Dicionário Balsa da Língua Portuguesa* (2008), Bortal significa: 1. Saco de pano ou de couro, comumente usado a tiracolo, para carregar provisões, miudezas, etc. 2. Saco com alimentos que se prende ao focinho de cavalgadura para alimentá-la; embornal. Consultamos ainda o *Dicionário Aurélio* e o *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, neles verificamos que as acepções assemelhavam-se às presentes no *Dicionário Balsa*. Além de termos consultado dicionários literários, nos quais nada encontramos sobre esta palavra. Nesta perspectiva, o sentido da palavra Bortal - ligando-se ao aspecto utilitário deste acessório, enquanto elemento que serve para guardar alimento e que fica preso ao animal sem lhe facultar escolher onde se alimentar - ameniza o caráter transcendental da palavra criador, marcando o traço humano da criação poética, na medida em que confere, ao fazer poético, uma dimensão material, a qual não se pode evitar.

<sup>13</sup> Diz, no entanto, Octavio Paz (1982) que enquanto a religião aprisiona os homens pelo dogma, a poesia liberta porque permite ao homem ver o que pela linguagem comum do dia-a-dia ele não percebe.

<sup>14</sup> Sérgio Rubens Sossélla, em *Raízes heraclíticas da poesia de Iderval Miranda*, ao apontar a influência da filosofia de Heráclito na poesia de Iderval, assinala três círculos presentes nessa filosofia: antropológico, cosmológico e teológico.

A leitura de Sossélla do texto mirandiano corrobora com o que diz Octavio Paz (1982, p. 205), em *O arco e a lira*, quando este autor assevera que: “Antes da criação, o poeta como tal não existe. Nem depois. É poeta graças ao poema. O poeta é uma criação do poema tanto quanto este daquele.” Esta citação põe em cena um exercício de linguagem por parte do poeta. Em todo caso, a palavra criação evoca certo caráter sobrenatural. Relacionado ao redimensionamento do sujeito lírico na poética mirandiana, esse caráter demonstra tanto a reflexividade dessa poesia, que se debruça sobre a criação poética (caráter próprio da poesia a partir da modernidade), quanto a dimensão singular do sujeito poético, que é preservada, na medida em que se põe um *eu* em evidência.

Ao discorrer sobre a relação entre inspiração e poesia, Paz revela como o surrealismo colocou em crise o pensamento moderno, ao tentar suprimir a diferença entre sujeito e objeto, o criador e o criado. Segundo ele, nessa estética, “não existe eu, não existe criador, mas uma espécie de força poética que sopra onde quer e produz imagens gratuitas e inexplicáveis” (1982, p. 208). Tal supressão conduz a poética surrealista a um estado em que tanto o sujeito quanto o objeto se dissolvem nas imagens, eliminando toda contradição.

A dissolução do eu também será perseguida e conquistada pelo sujeito poético, em muitos textos de Iderval Miranda, alguns dos quais serão analisados, sobretudo, no terceiro capítulo desta dissertação. Mas, no poema “Bornal”, tal dissolução não acontece. Isto porque, nele, o eu se singulariza, ao passo que reclama certa potência de criação. Segundo Cornelius Castoriadis (2004, p. 129), em *Figuras do pensável*, a filosofia deveria mais se debruçar sobre a imaginação, sobretudo a artística, como potência da criação humana, reconhecendo “o fazer-ser de uma forma que não estava lá, a criação de novas formas de ser”. Em todo caso, a poesia de Iderval traz essa potência conjugada ao que há de mais precisamente material para o homem: sua necessidade de se alimentar. Tal referência não limita a imaginação humana, pelo contrário, antes a coloca num quadro de potencialidades que ultrapassa o mero divino e o mero humano.

## 1.2 O POETA E A LINGUAGEM EM EXERCÍCIO DE REFLEXIVIDADE

A poesia parece ser não somente fonte de vida e salvação para Iderval, mas também de libertação, quando transporta, por exemplo, todo simbolismo da borboleta e o conjuga, sugestivamente, ao fazer poético, no poema intitulado “A borboleta”, publicado na Revista Hera de número 13 (HERA, 1980, p.21)<sup>15</sup>:

boba borboleta persistindo riscar no espaço azul  
seu nome polissílabo

Aqui, a sibilação do som /s/ mistura-se com a força e a explosão da aliteração que provocam as repetidas bilabiais /b/ e /p/, tornando, ao mesmo tempo, suave o movimento persistente da borboleta, aí mimetizada pelas aliterações em l. Tudo isso associado à referência à escrita (como nos sugere o trecho: “riscar no espaço azul/ seu nome polissílabo”) leva-nos à comparação entre esse inseto e o poeta, ou o eu poético. Chevalier e Gheerbrant (1999) fazem um levantamento do simbolismo referente à borboleta em várias civilizações. A partir desse estudo, percebe-se que a borboleta é, comumente, associada à transformação e à libertação. Este último atributo conjuga-se à ideia de ressurreição:

Entre os astecas, a borboleta é um símbolo da alma, ou do sopro vital, que escapa da boca do agonizante. Uma borboleta brincando entre as flores representa a alma de um guerreiro caído nos campos de batalha (...). Uma crença popular da Antiguidade greco-romana dava igualmente à alma que deixa o corpo dos mortos a forma de uma borboleta. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.139)

A borboleta que persiste é, então, o próprio sujeito poético e o seu trabalho, assim como o riscar da borboleta, adquire um caráter lúdico e irônico (“boba borboleta”), ao mesmo tempo profundo. Essa ideia de profundidade está aí simbolizada pela cor azul, a “mais imaterial das cores”, “a mais profunda das cores”, na qual “o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.107), ampliando sugestivamente a percepção do poeta com relação ao mundo e aos homens.

---

<sup>15</sup> Também presente no livro inédito “Oficina estrela”.



Em outra composição, a criação poética se dá como busca, e, como tal, passa novamente pelo individual: “busco /o preciso” (MIRANDA, 1982, p.24). Neste dístico, a voz lírica, desde o título, “Dúctil”, que pode ser incorporado ao poema como um verso, assume-se metalinguisticamente como matéria, como elemento concreto que pode ser moldado, trabalhado. Mas que impõe resistência, moldando a si mesmo, já que a ductilidade, como propriedade específica de formar fios, metaforicamente, vem simbolizar a singularidade da matéria poética. Neste caso, o trabalho do poeta, enquanto trabalho com a linguagem, passa a estar dotado de concretude, e a busca que envolve o processo de criação poética ganha, devido à ambiguidade da expressão “preciso”, pelo menos duas acepções: uma associada à necessidade; outra relacionada à precisão formal.

Embora necessidade e precisão sejam palavras pertencentes a campos semânticos próximos, sendo até mesmo usadas como sinônimos, pode a primeira estar mais intimamente relacionada ao que é indispensável, enquanto que a segunda pode ser ligada à ideia de concisão e de eficácia formal da composição poética. Sendo assim, “preciso” sugere tanto a reflexão sobre a existência daquele que sente a carência de algo, buscando apenas o que parece haver de mais essencial, quanto a auto-referência ao trabalho com a linguagem. Neste caso, a plasticidade da imagem, propiciada pela ideia de maleabilidade (“dúctil”), ganha forte poder de sugestão.

No que se refere à questão do sujeito, podemos perceber o quanto, na escrita poética de Iderval Miranda, o eu lírico conjuga reflexão e concisão em grau elevado, paradoxalmente a serviço da “precisão” e da ambiguidade (“imprecisão”). Sobre o caráter conciso da poesia de Iderval Miranda, em texto publicado na revista *Iararana*, Aleilton Fonseca (1998, p. 63) diz: “geralmente é o autor de poemas curtos, incisivos, contundentes, em que se percebe o esforço de contenção para dizer mais com menos palavras”. Esse traço também é reforçado por Sérgio Rubens Sossélla, em comentário presente, sob a forma de citação, na Antologia dos poetas baianos do século XX, elaborada por Assis Brasil<sup>16</sup>, quando ressalta: “mínimas palavras para o máximo de

---

<sup>16</sup> Nessa antologia, dois dos quatro poemas de Iderval Miranda nela publicados apresentam-se de forma diferente da que encontramos nos livros do autor. No poema *Uma mulher passa*, tem-se nos dois primeiros versos do livro *O azul e o nada*: “túmida sombra de pecado/ envolta em alvo tecido” (MIRANDA, 1987, p. 15. (GRIFO NOSSO)). Na antologia está: “túmida sombra de pecado/ envolta em algo tecido” (MIRANDA, *apud.* ASSIS, 1999, p. 220 (GRIFO NOSSO)). Em outro poema de *O azul e o nada*, intitulado *Pequena fantasia*, está no livro de Iderval: “e uniremos nossos corpos/ em mil corpos/ e seremos um como somos/ dois que sempre serão” (MIRANDA, 1987, p. 18. (GRIFO NOSSO)). Assim

conteúdo” (SÓSSELLA, *apud.* ASSIS, 1999, p. 219). Tudo isto a serviço de um eu que se minimiza, enquanto sujeito “empírico”, “confessional”, e, pela síntese, se expande enquanto ser de linguagem: o sujeito poético contemporâneo. Tanto é assim que, no poema “A borboleta”, a figura do poeta se encontra metonimizada na borboleta, de modo a fazer com que o próprio sujeito poético se oculte em favor da linguagem.

De acordo com Italo Moriconi (2002, p.88), o poema curto foi um legado da poesia brasileira dos anos vinte do século passado, ganhando forte expressão com Oswald de Andrade, de quem Iderval retira a epígrafe<sup>17</sup> presente em seu primeiro livro e a quem dedica seu segundo livro. Legado a que se opuseram, na década posterior, poetas como Augusto Frederico Schmidt e Vinícius de Moraes, este notadamente no início de sua produção: “daí por que o poema curto, de fôlego reduzido, inapropriado para as larguezas de uma poesia mais meditativa, apareceu como inimigo público número 1 dos poetas surgidos nos anos 30” (MORICONI, 2002, p.88). A poesia produzida na década de quarenta, de outro modo, nasce “de um impulso interno de contenção formal, por um lado, e da vontade de um máximo conteúdo reflexivo” (MORICONI, 2002, p.89), bem como a poesia produzida a partir dos anos 50:

Como exemplo do impulso de contenção, que na segunda metade dos anos 50 redundava no despojamento da poesia = sinal de menos, podemos citar a reabilitação do soneto, ocorrida em fins dos anos 40, episódio que se desdobrou num longo período de reinado desse tipo de poema metrificado, somente interrompido quando veio a revolução *pop*, avassaladora. Mas agora o *pop* já reabsorveu de novo o soneto, fazendo-o renascer. (MORICONI, 2002, p. 89)

---

está na antologia: “e uniremos nossos corpos/ em mil corpos/ e serem um como somos/ dois que sempre serão” (MIRANDA, *apud.* ASSIS, 1999, p. 220 (GRIFO NOSSO)). Segundo o próprio autor, trata-se de erro de revisão da Editora, ou do organizador do livro.

<sup>17</sup> A epígrafe é: “Práticos. Experimentais. Poetas.”. Esta citação está presente no *Manifesto Pau-Brasil*. Por ocasião do lançamento do segundo livro de Iderval, escreve Paulo de Tarso Jardim, na *Revista de Poesia e Crítica* (1983, p. 112): “Dedicando seu livro a Oswald de Andrade, Iderval Miranda reconhece não apenas a influência decisiva e mesmo inibidora que sobre ele exerce o autor de *Pau Brasil*, como também oferece ao leitor a referência precisa para que este julgue os impasses e as, por vezes, boas soluções que marcam esta poesia, caudatária em linha direta do primeiro movimento modernista.”. O crítico chega ainda a chamar de anacrônica a poesia de Iderval. Autor de poemas curtos, pouco pontuados, que privilegiam o uso de letras minúsculas e, muitas vezes, valorizam o aspecto visual, Iderval é, sem dúvida, forte ledor da tradição modernista brasileira, notadamente a da primeira geração. No entanto, sua poesia, ainda que privilegiando elementos estruturais em voga desde o modernismo, não pode ser lida como simplificado reflexo da escrita oswaldiana ou concretista, por exemplo. Sua escrita situa-se em outro contexto que não o da primeira geração modernista vivenciado pelo autor dos manifestos, entremeadas por essas influências, mas também por outras que demarcam as fronteiras de seu tempo. E tudo isso, evidenciando características próprias, como tentaremos deixar claro ao longo deste trabalho.

O soneto não marca a obra mirandiana. Por outro lado, esta dialogará com outras manifestações poéticas. Se as décadas de cinquenta e sessenta foram marcadas, como indica Moriconi (2002, p.97), pela convivência entre modernismo canônico e não canônico no espaço literário, a produção pós-década de setenta revela na poesia de Leminski, Cacaso, Chico Alvim, Chacal, dentre outros, uma produção com fortes influências concretistas. Esse diálogo é também sentido na poesia de Iderval, na medida em que, entre outras coisas, o poeta aproveita o espaço da página, como forma de valorizar o aspecto visual da palavra. Por isso, em nosso trabalho, optamos por trazer os poemas de Iderval incluindo sempre o título em nosso texto, para que não se perca o sentido criado pela disposição que lhe conferiu o poeta<sup>18</sup>.

A partir da década de 70 do século passado, o grupo Hera, de Feira de Santana, ao qual Iderval esteve ligado, passa a ter considerável representatividade no cenário cultural baiano, atuando, notadamente, nas regiões de Feira e Salvador. Segundo o depoimento de Juraci Dórea, presente em *Literatura baiana 1920-1980*, de Valdomiro Santana (2009), Iderval começa a publicar na revista de mesmo nome do grupo a partir do quarto número, em 1974, volume que também inicia a publicação exclusiva de poemas do periódico. A partir daí, Iderval participará da revista até o último volume, publicado em 2005, partilhando com Juracira Lima, Salete Aguiar, Trazíbulo Henrique Pardo Casas, dentre outros, o gosto pelo poema sintético. Trazíbulo, com o breve poema “*Filarmônica Vitória*” (HERA, 2005, p. 22), também alude, na revista Hera de número 20, ao caráter conciso da poesia de Iderval: “a fachada azul/ e só/ um poema de iderval miranda”. A este respeito, significativo é o poema do próprio Iderval, “Como se fosse um tango”<sup>19</sup>, que simula, em três versões, o processo de despojamento que se desenvolve no poema, tanto no plano formal quanto no do conteúdo. Vejamos a primeira versão:

---

<sup>18</sup> Os títulos dos poemas aparecem sempre em caixa alta.

<sup>19</sup> Este poema foi publicado na Revista Hera de número 20 (2005, p. 8-9). Nesta publicação, a ordem dos poemas está invertida. Primeiramente, a última versão. Depois a segunda e, por último, a primeira versão. O que se coloca, em cena, portanto, é o poder de síntese e sugestão encontrado no “nada” e na “falta”. Aqui, apresentamos o poema na ordem em que se encontra no livro inédito *Oficina estrela*. Neste, as três versões são acompanhadas de um título geral: “Maturidade”.

o que quer você?  
o estojo das pequenas fantasias  
dispostas na ferrugem do tempo?  
nada a fazer. larga é a distância.

o que quer você?  
tremores de voz, alguns poucos soluços,  
meias palavras, profundos silêncios?  
nada a dizer. larga é a distância.

o que quer você?  
sombra, réstia de luz,  
os segredos por trás das cortinas?  
nada a guardar. larga é a distância.

o que quer você?  
todos os pecados do kama sutra,  
a purificação no banho ungido em trezentas ave-marias e  
quatrocentos padres-nossos?  
nenhuma salvação. larga é a distância.

o que quer você?  
ainda o fogo, o vulcão, o tormento  
a sublimação pela palavra escrita,  
inodora, comedida e secreta?  
nenhum sinal. larga é a distância.

o que quer você?  
novamente o abismo, o salto, a espera,  
a chama, o adormecer, a razão?  
nenhum nada. larga é a distância.

Em “Como se fosse um tango”, até mesmo o título é metapoético. Nessa primeira composição, os questionamentos feitos pela voz poética nos levam a um eu em exercício da sua reflexividade. Esse “você” pode ser a linguagem, que aqui desponta com sua insuficiência, isto é, pode ser o sujeito poético questionado por ele mesmo, mas como se fosse a linguagem (impessoal) questionada por ela própria. Assim, não podemos deixar de ver, nesse diálogo da voz poética com o eu poético (aí sob a forma de um você intermediário entre o eu e o tu, o eu e o ele), uma das formas de manifestação e de caracterização do sujeito poético contemporâneo, ao mesmo tempo fragilizado e ampliado, enquanto sujeito-linguagem que se desdobra por “não ter substância”. Trata-se de um eu que é um você: um outro que se manifesta como insuficiência, incompletude, imperfeição, falta.

Como nas outras versões, a idealidade vazia (a qual será trabalhada no terceiro capítulo) está aqui presente, acompanhando, nesse primeiro momento, os questionamentos do eu poético sobre o que ele porventura deseja ou quer como projeto.

Em cada estrofe, assim, essa voz poética aponta para uma postura distinta, mais ou menos atual, mais ou menos consequente. Tudo em vão. “Larga é a distância”, ela diz, sinalizando o abismo entre a intenção e o gesto, sugerindo os empecilhos temporais, espaciais e as limitações intrínsecas ao próprio homem e à própria linguagem. Tudo, dessa forma, se evidencia precário. Nisto consiste a sua plenitude: ele diz plenamente da sua incompletude e das suas limitações e impossibilidades. Eis o paradoxo.

Assim, o homem e seus anseios, numa mesma dimensão, são restituídos a um universo em que nada permanece e em que não se pode esperar salvação alguma. Como está sugerido na quinta estrofe, nem mesmo a escrita poética é revelada pelo sujeito lírico como capaz de preencher completamente o vazio por ele vivenciado, já que a escrita, produto humano, é imperfeita como o seu criador.

Na segunda versão, o eu não mais se questiona; antes, ele coloca em cena – de modo ininterrupto – os desejos, as satisfações, os estados e as frustrações que envolvem a condição humana:

pequenas fantasias dispostas na ferrugem do tempo  
tremores de voz, alguns poucos soluços  
meias palavras, profundos silêncios  
sombra, réstia de luz  
segredos por trás das cortinas  
todos os pecados do kama sutra  
banho e purificação, trezentas ave-marias e quatrocentos padres-  
nossos  
fogo, vulcão, tormento, sublimação  
palavra escrita, código e permanência  
abismo, salto, espera  
última chama, adormecer, razão  
todas as sementes do nada  
e a sempre falta.

Aqui, o poeta parece evidenciar a função, ainda que precária, da poesia de preencher os vazios da existência, para conferir-lhe sentido, mesmo que transitório e insatisfatório. No entanto, outro paradoxo é lançado, ao se evidenciar que o que permanece sempre é a falta: “única coisa que nunca falta”, como indica Roberval Pereyr.

Na última versão, o poeta recupera apenas os dois versos finais da segunda versão, enfatizando sinteticamente o que considera “necessário” (“preciso”) das duas primeiras versões, a saber: o sentimento de falta que existe em todo indivíduo e consequentemente a incompletude de sua linguagem – no caso, a poética. Desse modo,

a forma sintética e “incompleta” do poema, que começa e termina com minúsculas, se agrega adequadamente ao conteúdo, reforçando-o, e vice-versa:

todas as sementes do nada  
e a sempre falta.

Como apontou Beck (1997), em prefácio ao livro “*Modernização reflexiva*”, a sensação de insegurança e de impotência, presente no indivíduo, no final do século XX, é bem expressada por meio do *como se*, porque esta expressão, presente no título da composição em análise, desperta para as possibilidades e os riscos da própria vida na modernidade. Aponta para as incertezas, à medida que a anunciação tácita, nas versões do poema, da morte como única convicção, torna desnecessários tantos planos, desejos e medos que materializam a fraqueza humana. Como possibilidade, ademais, o *como se* explicita bem o caráter da literatura, na medida em que “a linguagem, por conseguinte, deixa de ser entendida como uma simples mediadora para se tornar engendradora; não de ilusões, mas, antes delas, de... ficções<sup>20</sup>” (LIMA, 2006, p.264). No caso do poema em foco, de ficções que encenam as próprias limitações, que são, enfim, limitações do ser humano.

No primeiro momento do poema “Como se fosse um tango”, a reflexividade do eu lírico, por meio da auto-confrontação, aponta para como os homens são, diante de um quadro de insegurança, instáveis. No segundo, o ritmo do poema, abolindo os questionamentos, torna-se mais forte, tornando gradativa, de forma ora ascendente ora descendente, a sensação das palavras que exprimem a condição humana, muitas vezes marcada por contradições e contrastes: “fogo, vulcão, tormento, sublimação, meias palavras, profundos silêncios”, “todos os pecados do kama sutra/ banho e purificação, trezentas ave-marias”. No desfecho da primeira e da segunda versão, o ritmo torna-se mais brando, afirmando e reafirmando a fraqueza da condição falha dos homens, o que, no terceiro texto, aparece despojado de ilusões e, de forma categórica, em apenas dois versos: “todas as sementes do nada/ e a sempre falta”.

“Como se fosse um tango”, dessa forma, comparando a trajetória do homem, de seus anseios e suas frustrações a uma dança que mescla o drama, a paixão, a

---

<sup>20</sup> Reconhecer a presença do ficcional, por outro lado, conduz o conhecimento a uma crise na modernidade: “ao tentar dominar a ficção, ela se viu forçada a reconhecer como ficções as suas próprias bases” (LIMA, 2006, p. 387).

sexualidade e a agressividade, confere à vida, como na referida dança, um ritmo forte, cheio de altos e baixos que, constantemente, desloca o papel dos atores; e que, devido ao tom não otimista e angustiante que recebe, coloca o homem numa situação de incompletude e insegurança. Finalmente, em uma perspectiva mais ampla, podemos dizer que se coloca em jogo, nesse poema, a impossibilidade de conhecimento pleno e a constitutiva falta que caracteriza a condição do ser humano. Tudo isso, na poesia de Iderval Miranda, caracteriza o sujeito poético e é por ele caracterizado: um sujeito de linguagem que constitui e encena visões da realidade, à medida que se encena a si mesmo.

### 1.3 A LINGUAGEM, O LUGAR

“Miradouro”, outro poema de Iderval, ao mesmo tempo em que “localiza o entremirado ouro do poeta alquimista” (SÓSELHA, INÉDITO, p. 5), aguça o sentido do papel do poeta no ato criativo, ao por em cena o seu olhar privilegiado, mas ao mesmo tempo impreciso e vago, enquanto “coletor” (construtor) de versos (MIRANDA, 1987, p. 26):

passageiro do nada  
a recolher nas cinzas dos sonhos  
o claro verso do silêncio

Aqui se observa uma reflexão sobre a linguagem poética e o sujeito poético. Reflexão que, evidenciando o poeta como um “passageiro do nada”, acentua o papel desse artista como um potenciador da linguagem, como aquele que, passando sempre pelo nada, não se prende a estereótipos ou ideologias, buscando a todo tempo a palavra nova. Como indica Perrone-Moisés (1998), a ideia da construção do novo parece ter-se iniciado mesmo com o Romantismo<sup>21</sup>, fazendo com que a concepção de poesia fosse sofrendo modificações à medida que a linguagem ia sendo pensada em sua relação com

---

<sup>21</sup> Segundo Perrone-Moisés (1998, p. 161) foram os teóricos do romantismo alemão que anunciaram “o fim da imitação, a intransitividade da obra e a produção de sentido novo”. O “fim da imitação”, para a autora (1998, p.161), tem como princípio o fato de que “o poeta não imita a natureza, mas produz como a natureza”.

o trabalho do poeta. Mas a reflexão sobre a linguagem precede a estética romântica. Um pensador como Aristóteles, por exemplo, escreveu sobre a “arte poética”, iniciando talvez o debate sobre muitos aspectos ainda hoje estudados. Heidegger chamou atenção para como Hölderlin, no século XVIII, refletia sobre o trabalho poético, ao destacar o papel do poeta no ato criativo.

Hölderlin promoveu, por meio de sua poesia, segundo Deleuze (2006, p. 97), o “afastamento categórico” do divino em relação ao *Eu* no século XVIII, ou, como diz Heidegger, fundou outra História “que se inicia com a luta pela decisão sobre a vinda ou a fuga do deus” (2004, p.9) e que considera como valor mais elevado aquilo que pelo humano puder ser conquistado. Mas essa História à qual se refere Heidegger, em *Hinos de Hölderlin*, só pode ser entendida, na obra deste poeta, como revelação indicadora, como aceno que sugere e que é instituído pelo próprio poeta. Ao lidar com a linguagem, o poeta descobre-se tão ambivalente quanto ela: “o homem é e, mesmo assim, não é. Parece ser e não é. O mesmo se passa com a poesia” (HEIDEGGER, 2004, p.43).

Hölderlin renunciava o que, no século XIX, como observou Foucault (2002), faria Nietzsche, aproximando a filosofia de uma reflexão sobre a linguagem. Neste sentido, Foucault revela que Nietzsche – levando ao extremo a interrogação sobre aquele que fala – colocou a questão da linguagem numa perspectiva que despertou nos pensadores a sensação de que precisava ser dominada. Em decorrência desta percepção, surgiram temas sobre a formalização universal do discurso, a teoria geral dos signos, ou – como pensou Mallarmé – até mesmo sobre a reabsorção de todos os discursos numa única palavra:

A grande tarefa a que se votou Mallarmé, e até a morte, é a que nos domina agora; no seu balbúcio, envolve todos os nossos esforços de hoje para reconduzir à coação de uma unidade talvez impossível o ser fragmentado da linguagem. (FOUCAULT, 2002, p.420)

Nietzsche – quebrando radicalmente a unidade da palavra – questiona quem fala, pois é no que detém a palavra que a linguagem se reúne. Mallarmé responde que quem fala é a própria palavra. No entanto, ainda nos perguntamos sobre o que é a linguagem, a quem se endereça e com quem ou a que se relaciona. E desde que Nietzsche questionou seriamente o paradigma sujeito-objeto – contestando a posição excêntrica do



homem em relação ao mundo defendida pela mentalidade clássica –, “o pensamento foi reconduzido, e violentamente, para a própria linguagem, para seu ser único e difícil” (FOUCAULT, 2002, p. 422).

Por assim dizer, num contexto de crescente reflexão sobre a linguagem, a lírica não pôde deixar de ser pensada enquanto expressão que se relaciona com as novas manifestações artísticas que a partir de então surgem. Como observa Gumbrecht, com o desaparecimento da bipolaridade sujeito-objeto, o mundo dos objetos não pode mais ser experienciado como algo legível, ou seja, dado. Fato que propiciou o aparecimento de:

experimentos intelectuais e artísticos que podem ser chamados metaforicamente de ‘desregulação do signo’. A poesia simbolista, por exemplo, fez com que o valor da materialidade dos significantes transcendesse a simples função de articular o significado (GUMBRECHT, 1998, p.162).

Na França do Século XIX, Charles Baudelaire dá mostra de como a linguagem poética passou por transformações, ao buscar romper com a subjetividade romântica. Embora, como sabemos, certos traços românticos tenham permanecido na obra do autor<sup>22</sup>. No poema intitulado “Oração” (BAUDELAIRE, 1996, p.77), vê-se, de forma clara, a contestação das convenções morais e religiosas já presente em poemas românticos, sobretudo nas obras em que se nota a influência byronista. Porém, no citado poema de Baudelaire, o demoníaco não surge mais como conforto e sim como inquietação:

Glória e louvor a ti, Satã, nas amplidões  
Do céu, em que reinaste, e nas escuridões  
Do inferno, em que, vencido, sonhas com prudência!

Deixa que eu, junto a ti sob a Árvore da Ciência,  
Repose, na hora em que, sobre a frente, hás de ver  
Seus ramos como um Templo novo se estender!

---

<sup>22</sup> Segundo Perrone- Moisés, existe uma profunda relação entre o Romantismo e a poesia moderna (nesse caso, a poesia que surge a partir de Baudelaire). Ela afirma que “os modernos apenas desenvolveram a lógica das propostas românticas” (1998, p. 73). Mas, lembremos que os escritores românticos têm uma concepção estética bastante marcada por uma referencialidade, o que será, aos poucos, quebrado pela modernidade poética que se inicia com a obra de Baudelaire.

Aqui, a fé, sendo minada pela ciência, tem seus templos simbolicamente derrubados para que novos sejam construídos e outras figuras cultuadas. Neste sentido, o clamor em oração, representado no poema, estabelece uma relação analógica entre Deus e Satã, em que o eu lírico, desmistificando a figura divina, a questiona, ao dirigir louvores ao símbolo do mal. Assim, o eu poético mostra-se cindido, como *homo duplex*, satisfazendo seu polo satânico, para ir, conforme aponta Friedrich, ao enalço da transcendência. Mas de uma transcendência que, ao não buscar Deus, não se completa, tornando-se, portanto, vazia:

Quem se sabe fascinado por Satanás traz, na verdade, estigmas cristãos; mas isto é muito distinto da fé na redenção. Na medida em que se pode definir em poucas palavras, diríamos que o satanismo de Baudelaire é a sobrepujança do mal simplesmente animal (e, portanto, banal) pelo mal engendrado pela inteligência, com o fim de dar o salto à idealidade, graças ao grau supremo de mal. (FRIEDRICH, 1991, p.46)

Friedrich lembra que, para o romântico, o demoníaco e o divino representam pólos de tensão da alma. Mas, na modernidade poética que se instaura a partir da obra de Baudelaire, o mal desliga-se desse animismo, engendrando-se pela inteligência, isto é, pelo trabalho que alcança um autor ao lidar com a linguagem poética. É por isso que, no poema “Oração”, o eu poético, substituindo a relação Homem-Deus pela relação Homem-Satã, dirige-se ao ser que, para o imaginário coletivo do Ocidente Cristão, sobretudo, encarna o próprio mal, deslocando a representação divina.

Na segunda metade do século XX, fazendo a representação divina passar pela noção do nada, Iderval Miranda continua o desdobramento desta questão. No poema “Deus” (MIRANDA, 1987, p. 32), o eu lírico afirma, de modo sintético: “ante o nada/ será tudo/ e terminará aqui”. Neste caso, a “transcendência vazia” se daria mediante uma visão segundo a qual Deus se alterna entre “tudo” e “nada”, numa circularidade que é, simultaneamente, uma bipolaridade, em que os opostos se traduzem um no outro. “Ante o nada” Deus “será tudo”, mas, ao findar-se, num determinado ponto, voltará a ser nada. O “aqui” (lugar da fusão tudo/nada) talvez represente o próprio homem, ou a linguagem, ou, ainda, o sujeito poético cujo desígnio é a revelação ou a transcendência do homem ao próprio homem nas mais diversas dimensões e perspectivas. Em todo caso, o “aqui”, ao permitir tais leituras, pode marcar um momento (ainda que

indefinido) e um sujeito que o vive. Esse momento, no entanto, não pode ser lido apenas como expressão de um homem histórico, bem como o referido texto de Baudelaire não é a revelação de um sujeito satanista, já que não podemos dizer que estabelece a completa identidade entre poeta e sujeito lírico. É o que afirma Friedrich:

*Les Fleurs Du Mal* (1857) não são uma lírica de confissão, um diário de situações particulares, por mais que haja penetrado nelas o sofrimento de um homem solitário, infeliz e doente. Baudelaire não datou nenhuma de suas poesias, como o fazia Victor Hugo. Não há nenhuma só que possa explicar-se em sua própria temática à base de dados biográficos do poeta. *Com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna*, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos (FRIEDRICH, 1991, p. 36, GRIFO NOSSO)

Segundo Friedrich, no Romantismo, tanto Deus quanto o demoníaco são, muitas vezes, entendidos como resposta aos questionamentos do eu poético, ou vistos como refúgio. Baudelaire, no poema “Oração”, parece ver na ciência uma forma de contestar essa ideia. Daí aproximá-la (a ciência) do que é rejeitado pela doutrina cristã (o demoníaco), desmistificando a figura divina, ao instituir um demoníaco que inquieta: “derruba” e “constrói” novos templos. Assim, ao instaurar tais tensões, o poeta francês termina por colocar a linguagem em crise.

No poema “Deus”, a linguagem poética é pensada enquanto instância criadora. Nele, o vocábulo “aqui” (lugar da fusão tudo/nada) representa o lugar da criação e da autocriação: a linguagem poética, afigurando-se surpreendentemente mais ainda que “Deus”. O aqui, dessa forma, parece tomar o lugar do divino. Com isso, o que fica implícito é que: não foi Deus que criou o mundo, o homem e a si próprio. A instância criadora, por excelência, seria a própria linguagem, laboratório da produção dos sentidos. Nesta perspectiva – e dando continuidade à vertente central da poesia moderna – a “transcendência vazia”, ao circularizar-se, humaniza-se. Ela não se perde num além. “Deus” – tudo/ nada, finito/infinito – situa-se no âmbito de algo, paradoxalmente, ainda mais amplo: este “aqui”: lugar da precariedade e da plenitude. Lugar do homem e do ser-homem: a linguagem.

Pensando a relação entre lírica moderna e linguagem poética, Eliot, em *Tradição e talento individual*, afirma que “a evolução de um artista é um contínuo auto-sacrifício,

uma contínua extinção da personalidade” (1985, p.42) na direção de atingir a despersonalização. Esse processo de despersonalização do artista, na obra, mantém relação com o sentido da tradição, segundo Eliot. Isto porque, para este autor, é na tradição que a poesia pode ser vista como “ciência”. Ver o fazer poético como ciência é também entender que ele nasce não apenas da inspiração, mas também de um processo racional, como evidencia Iderval Miranda quando diz: “eu sou/o criador/ de mim”, “busco/ o preciso”, ou ainda quando afirma a linguagem poética, em si mesma, como instância criadora.

A relação recorrente entre inspiração e racionalidade em poesia manifesta-se, no poema “Miradouro” (analisado no início deste subcapítulo), pela “recolha” dos versos. Recolha que nos sinaliza o trabalho com a linguagem ligado a uma capacidade do eu lírico de sentir e ver no nada a possibilidade de se alcançar uma visão singular. Desta forma, a linguagem desperta e de tal modo que nos leva a ver o que a linguagem comum não mais nos permite enxergar. Só que este “levar a ver” se dá de uma maneira altamente sugestiva, pelo retorno ao nada, que é, muitas vezes, um retorno ao homem, e, frequentemente, pela supressão de um eu poético que se oculta a favor da linguagem. Falaremos dessa suposta “supressão” no próximo subcapítulo, como forma de complementar a reflexão em torno do trabalho com a linguagem poética. Trabalho que chega, na contemporaneidade, a um alto grau de reflexividade.

#### 1.4 O SUJEITO ENTRE AS VANGUARDAS E A “MORTE” DO AUTOR

Buscando romper com a tradição, a experimentação poética que surge com as vanguardas no início do século XX – ao mesmo tempo em que revela o trabalho com a linguagem – representa, de certo modo, o que Richard Sheppard (1998), no texto *A crise da linguagem*, considera como sentimento intenso de impropriedade do discurso poético na modernidade. Um sentimento que levou os poetas a desenvolver novos meios de aproveitar os recursos da linguagem, principalmente na poesia que nasce do século XX, rompendo com os modelos do passado. Nesse período, ao lado do avanço científico e tecnológico, a crise do capitalismo, que conduziria à Primeira Guerra Mundial (1914-1918), põe fim à chamada *belle époque*, provocando a descrença nos sistemas sociais,

políticos, econômicos e filosóficos. Desse ambiente que se gestara desde o fim do século XIX, surgem as vanguardas europeias, exercendo considerável influência no modernismo brasileiro e também nos modernismos que eclodiram por todo mundo:

A crise modernista da linguagem situa-se, pois, não na impotência do indivíduo criador ou de um estilo literário dentro de uma linguagem tida como viva e intensa, mas na “despotenciação” de toda uma linguagem enquanto tal. Dessa maneira, o poeta modernista deixa de ser o manipulador de quantidades fixas e tenta libertar as energias expressivas reprimidas da linguagem; deixa de ser o celebrador de uma ordem humana e torna-se o experimentador que busca uma “imagem redimida e redentora” quase impossível em meio a um universo mutável, num processo aparentemente caótico. (SHEPPARD, 1998, p.268)

Dentro desse universo, os futuristas, ao lado da celebração da velocidade das máquinas e da defesa da guerra, propunham a técnica das “palavras em liberdade”, abolindo a sintaxe, os tempos verbais e os adjetivos, em favor de uma linguagem poética em que os elementos essenciais fossem “a coragem, a audácia e a revolta” (MARINETTI *apud* TELES, 1972, p.85). O Cubismo<sup>23</sup>, revelando as inúmeras perspectivas de representação de um objeto, preocupou-se com a disposição gráfica do poema, fazendo o espaço da folha e os traços nela contidos serem valorizados. O movimento dadaísta, negando a lógica e protestando contra a guerra, defendeu a construção aleatória do poema, por meio de recortes de jornal: “[...] Recorte (...) o poema se parecerá com você” (TZARA *apud* TELES, 1972, p. 126), e buscou fazer com que o substantivo deixasse de ser “o centro fixo e organizador da linguagem”, tornando-se apenas “uma das várias partes componentes” (SHEPPARD, 1998, p.268). O surrealismo, por sua vez, valorizou o sonho, o subconsciente e o inconsciente – redescobertos por Freud –, além de propor uma “escrita automática”, na qual o artista deveria deixar-se levar pelo impulso, registrando tudo que lhe viesse à mente, ainda que sem lógica ou ordem. No Brasil, Oswald de Andrade destacou-se também por ser importante divulgador dessas tendências vanguardistas.

---

<sup>23</sup> Segundo Eric Hobsbawm (2009, p.497), desde seu início, “o cubismo era tanto rejeição e crítica da pintura representativa vitoriana quanto uma alternativa a ela, e também uma coleção de “obras de arte” de “artistas” com direito próprio. Na prática, não tinham de coincidir, como o niilismo artístico (deliberado) do urinol de Marcel Duchamp e o dadaísmo haviam demonstrado muito tempo atrás. Estes não pretendiam ser qualquer espécie de arte, mas antiarte.”

Todas estas manifestações artísticas – que desde o fim do século XIX legitimaram a “prática da criação artística não utilitária”, trazendo para o artista maior liberdade (HOBSBAWM, 2009, p.497) – repercutiram no trabalho com a linguagem poética. Elas começaram a morrer, sobretudo, em meados do século XX, quando após a Segunda Grande Guerra Mundial, principiou-se o triunfo da sociedade de consumo de massa. Contudo suas influências nas artes permanecem até hoje, sentidas, sobretudo, quando percebemos a presença marcante de elementos novamente trazidos à tona por elas, como o sonho. Componente presente, por exemplo, no poema “Tábua” (MIRANDA, 1987, p. 27):

buscar nas constelações perdidas  
dos nossos sonhos  
a recriação da efêmera aventura,  
pois só permanece o que se multiplica  
no nada feito renascer.

Vemos que, remetendo-nos a um processo de busca, o sonho se encontra, no poema “Tábua”, atrelado à memória. Aqui, há um apelo poético para a busca dos sonhos que, no entanto, formam constelações perdidas. O sonho simboliza o inconsciente, sendo índice de ambiguidade e fantasia. O sonho perdido, então, torna-se ainda mais ambíguo, sobretudo quando se afirma que permanece multiplicado no “nada”. Em todo caso, para o sujeito poético, é a partir da busca pelos sonhos que se pode recriar (reinventar) a vida, aí simbolizada como a efêmera aventura. Assim, embora ele reconheça a vida humana como passageira, enfatiza a necessidade de sonhar, ainda que o sonho desemboque no “nada”. Afinal, a falta e o nada para este poeta aparecem muito próximos, e senti-los revela-se como algo inerente à condição humana.

No poema “Desperta narciso, desperta” (MIRANDA, 1987, p. 31), o sonho reaparece:

não no reflexo da vida,  
a beleza, narciso, adormece.  
  
não no reflexo da vida,  
no sonho, na eternidade do sonho.

Só que aqui o sonho desponta explicitamente como algo simbólico, como acontecimento que alcança ressonância no que fala Eagleton:

A “nobre estrada” para o inconsciente são os sonhos. Estes nos permitem uma de nossas poucas e privilegiadas visões de seu funcionamento. Os sonhos são, para Freud, realizações essencialmente simbólicas dos desejos inconscientes; e se vestem de uma forma simbólica, porque *se esse material fosse expresso diretamente, poderia ser chocante e perturbador a ponto de nos despertar.* (EAGLETON, 1994, p. 169 (GRIFO NOSSO))

Para além do real, o sonho nos desperta, ao mesmo tempo em que nos causa fascínio ante o desconhecido. Para o sujeito poético, dessa forma, quando o homem vislumbra-se diante de uma *efêmera aventura*, na incontida passagem do tempo que coloca até mesmo Narciso às avessas, o sonho permite-lhe pensar-se eterno. No sonho, o mito não envelhece. O homem não envelhece. Mas na vida, sim, porque nela tudo passa e nada fica. No mundo do sonho, por outro lado, o homem não tem mais uma identidade historicamente construída. O próprio eu poético pode transitar mais livremente, quando o universo onírico está instalado. Percebemos que, mesmo quando o sonho está atrelado à memória, ele faz parte de uma “constelação perdida”, isto é, de algo que, mesmo sendo eterno, é, paradoxalmente, impossível repetir-se, de algo que não se fixa, porque não mais retorna como o mesmo. O sonho instaura-se, assim, como outra grandeza em que a voz poética, ainda que sob uma suposta impessoalidade, como em “Desperta narciso, desperta”, se redimensiona.

Outro ponto que se vislumbra com a crescente reflexão sobre a linguagem literária é a da “morte” simbólica do autor. Reflexão que também está ligada à ideia de impessoalidade poética. Tal impessoalidade resulta numa poesia em que o eu, em seu sentido normal, é abolido em detrimento de novas formas do discurso, colocando a questão da relevância do papel do autor na obra. Na poesia de Iderval, em alguns momentos, o sujeito poético retirará o eu de cena, dando destaque fundamentalmente à linguagem. Por isso, trazemos algumas considerações sobre as questões que nortearam a ideia de uma literatura impessoal, para, no decorrer desta escrita dissertativa, observar como tal supressão – ou melhor, redimensionamento – do eu acontece na escrita mirandiana.

No período em que os formalistas, os estruturalistas e os new critics americanos, principalmente, “decretaram”, no século XX, o “enfraquecimento” ou mesmo a morte simbólica do autor, como decorrência da afirmação da “morte do sujeito”, o valor da literariedade, a que se refere Compagnon (1999), atinge seu ápice. Mas, a ideia de literariedade - enquanto crescente preocupação com a linguagem literária - havia começado com Baudelaire, com Mallarmé e todos os autores que se preocuparam em pensar as características próprias da linguagem literária.

No fim da década de sessenta, do século XX, a morte simbólica do autor passou a estar no centro da discussão sobre a relação entre o texto e seu escritor. Antes, no entanto, se torna importante observar a relação que mantém a constituição da noção de autor com as noções de identidade e subjetividade. A noção de autor surge, segundo Gumbrecht (1998), no início da modernidade, mantendo estreita relação com a constituição das noções de sujeito e identidade e a posse da propriedade material. Seu desenvolvimento foi estimulado, de acordo com Gumbrecht, pela institucionalização da imprensa, pelo processo de colonização da América e pelo aparecimento do sistema burocrático como processos que, reduzindo a necessidade da presença corporal, acentuavam a relevância do texto escrito, em detrimento do oral, como forma de representar a identidade e os direitos do homem.

Num contexto em que a noção de autor, atenuando a instabilidade e a pluralidade de sentidos do texto, passa a conferir, por meio da representação do “papel de autor”, certa unidade<sup>24</sup> ao escrito, a recepção dos textos publicados - não mais requerendo a presença física do criador - propicia à criação de novas estratégias de comunicação, como os prefácios, as introduções, etc. Neste sentido, a ideia de unidade, como indica Gumbrecht, se firma na crença do leitor em uma intencionalidade<sup>25</sup> por parte do autor; intencionalidade que está na base do *eu* moderno, diferenciando-o do *eu* medieval:

---

<sup>24</sup> Segundo indica Compagnon, em *O trabalho da citação* (2007, p. 137): “Na fantasia, pretexto que projeta o livro como produto acabado, o autor (leitor imaginário) é o sujeito, o eu ideal onde esse se satisfaz ou o ideal do eu onde ele deseja satisfazer; ao passo que, no final, ele reúne a multiplicidade dos sujeitos da enunciação e, variando talvez a cada frase, às vezes mais, assegura a unidade desses sujeitos fragmentados. Esse autor é então o personagem cujo nome está na capa do livro” ou como pontua Foucault (1996, p.29), em *A ordem do discurso*: “O comentário limitava o acaso do discurso pelo jogo de uma identidade que teria a forma da repetição e do mesmo. O princípio do autor limita esse mesmo acaso pelo jogo de uma identidade que tem a forma de uma individualidade e do eu.”

<sup>25</sup> Gumbrecht (1998) ressalta ainda que a crença numa intencionalidade por parte do autor seria necessária para que se conferisse às variações individuais um caráter secundário.



Se atribuirmos à era da imprensa a origem do papel do autor - na sua dupla função: mascarar a instabilidade do sentido e, ao mesmo tempo, assegurar-lhe uma intencionalidade -, podemos contrapô-lo ao eu que aparece nos textos medievais. O eu medieval é uma instância que só possui estatuto no interior de um texto determinado, ou, independente desse texto e fora dele, numa situação de execução. O ‘autor’ que, com o advento da imprensa, substitui esse eu, situa-se a uma distância suficientemente marcada tanto do texto como de sua encenação para fazer crer na existência de um sentido estável, por assim dizer anterior ao texto - o de uma intencionalidade preexistente (GUMBRECHT, 1998, p. 101).

No século XX, como ressalta Compagnon, em *O demônio da teoria*, o texto que Barthes apresenta em 1968, com o título *A morte do autor*, substitui o autor como princípio produtor e explicativo da literatura pela linguagem impessoal e anônima, reivindicada por Mallarmé, Valéry, Proust e pelo surrealismo:

O autor cede, pois, o lugar principal à escritura, ao texto, ou ainda, ao “escriptor”, que não é jamais senão um “sujeito” no sentido gramatical ou linguístico, um ser de papel, não uma “pessoa” no sentido psicológico, mas o sujeito da enunciação que não preexiste à sua enunciação mas se produz com ela, aqui e agora. Donde se segue, ainda, que a escritura não pode “representar”, “pintar” absolutamente nada anterior à sua enunciação, e que ela, tanto quanto a linguagem, não tem origem. Sem origem, “o texto é um tecido de citações” (COMPAGNON, 1999, p. 50-51)

Em *A morte do autor*, Barthes identifica o autor a um personagem moderno, uma função da sociedade burguesa que prestigia o indivíduo. Ele encaminha ao leitor<sup>26</sup> a responsabilidade pela construção da unidade do texto. Um texto que – sendo tecido de citações<sup>27</sup> – não mais se vincularia a um sujeito empírico. Entendemos que esta não vinculação só faz sentido obviamente quando diz respeito ao fato de que o eu lírico não coincide totalmente com o sujeito empírico, no sentido de haver escrito apenas uma confissão. Até porque devemos considerar que, ao lado da dimensão fictícia da

---

<sup>26</sup> O leitor, assim como o autor, pode ser também uma personagem, uma função do texto. Como expõe Compagnon (2007, p.137): “A fantasia da escrita põe em cena um leitor, pelo menos um que é minha criatura. Assim, mesmo que o processo da escrita – atualização do projeto, reescrita da fantasia – produza ao mesmo tempo o texto e o sujeito de sua enunciação, resta à criatura imaginária (leitor, autor, ideal do eu) sancionar a criação apondo sua assinatura como um *nihil obstat* que, posteriormente, libera a escrita de seu cativo imaginário.”

<sup>27</sup> Segundo Compagnon, em *O demônio da teoria*, a noção de intertextualidade – primeiramente esboçada pela crítica francesa Julia Kristeva a partir dos estudos bakhtinianos – advém justamente da ênfase que se dá à própria linguagem, isto é, ao texto escrito.

literatura, autor e leitor mantêm também uma dimensão empírica. Sendo assim, podemos dizer que a biografia do autor pesa em sua obra, claro que em uns casos mais que em outros, e que a experiência de vida e a inventividade do leitor interferem, inevitavelmente, em sua leitura.

Foucault também discute a morte simbólica do autor. Ele identifica a figura do autor igualmente como função, uma construção possível e não necessária que se concretiza na cisão entre o escritor e o “eu”. Na comunicação apresentada à *Société Française de Philosophie*, em 1969, com o título “*O que é um autor?*”, ele discute como o desaparecimento do sujeito da escrita em proveito de formas do discurso permite que se descubra o jogo da função autor: “na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito de escrita está sempre a desaparecer” (1992, p.35). Estando sempre a desaparecer, esse sujeito, não sendo fixo, está igualmente sempre a ressurgir, materializando-se, entretanto, na linguagem escrita, onde, de certa forma, ainda que fragmentado, se deixa fixar.

Seán Burke (1993) discute o desaparecimento e o retorno da noção de autor a partir da segunda metade do século XX, principalmente. Para ele, o desaparecimento da ideia de autoria, ligado ao fim da compreensão do sujeito como sendo anterior à linguagem<sup>28</sup>, fundamenta-se numa postura anti-subjetivista e anti-historicista que encontra maior expressão nos pós-estruturalistas, como Barthes, Foucault e Derridá, embora o próprio Burke sinalize, por exemplo, na obra de Foucault, ressalvas à ideia de uma completa impessoalização da obra literária que alguns costumam enfatizar.

A retomada da noção de autor, por outro lado, na visão de Burke, parece ligar-se a contextos, como os de reconhecimento étnico e político, em que a necessidade de afirmação de identidades voltou a aproximar o texto do sujeito empírico. Mas, além disso, como indica Daniela Beccaccia Versiani (2009, p.18), em artigo que discute as noções de autor, devemos considerar que:

---

<sup>28</sup> A linguística estrutural com a concepção de desnaturalização da linguagem, por meio da ideia saussureana de arbitrariedade do signo, modificou a relação do sujeito com o mundo e seu status em relação à produção de conhecimento, contribuindo de forma decisiva para que se pusesse fim na compreensão do sujeito como sendo anterior à linguagem.

Para além do que sugere o texto de Seán Burke, é preciso atribuir sentidos aos conceitos de autor e sujeito que os tornem produtivos não apenas para a percepção de novas subjetividades, pois desse modo partimos do pressuposto de que tais subjetividades são anteriores aos próprios conceitos que elaboramos. É preciso – e aqui se trata de uma afirmativa definitivamente retórica – atentar para a própria construção, através dos conceitos que elaboramos, de contextos e realidades multifacetadas e plurais.

A crítica que se seguiu à tese da morte do autor apontou a substituição que fez esta tese do autor pelo leitor como princípio construtivo da obra. Neste sentido, é relevante a reflexão que faz Eliot (1989) sobre os fragmentos da vida que, contaminando a obra, impedem-na de ser como qualquer outra. Isto porque Eliot, mesmo tendo falado em uma teoria impessoal da poesia, percebe que o homem mantém relação com sua história e que o sujeito de linguagem só ganha existência na medida em que, por meio da ação e experiência desse ser histórico, materializa-se. Afinal, “a poesia banha-se naturalmente/ na fonte eterna do sofrimento humano”, como nos aponta o poeta Iderval Miranda (1982, p. 22).

Na e pela linguagem, outras relações se constituem. No entanto, podemos dizer que, como o sujeito de linguagem não se constrói sozinho, também não se separa em absoluto da figura empírica do autor, mas com ela não se confunde. Assim, não se há de manter marcas pronominais – a não ser como ficcionalidade – para referenciar o “autor”, numa relação mais ampla que se constitui entre os homens, o mundo, a cultura e a linguagem, bem como não podemos dizer que o lirismo poético seja caracterizado absolutamente pelo uso do pronome de primeira pessoa.

Mesmo porque, na modernidade, “o poeta é um fingidor”, como diz Fernando Pessoa; ele é, portanto, um criador de ficção, imaginação, fantasia, um criador de si mesmo: “eu sou/ o criador/ de mim” (Iderval Miranda). Só que, por outro lado, não podemos nos esquecer de que o sentido do “imaginário” ou do “real” que ganha essa criação, numa determinada obra, varia, dependendo da perspectiva sob a qual é lida. Na literatura, real e irreal se conjugam como aspectos constitutivos da realidade que a obra instaura. Além disso, o sujeito empírico, enquanto ser que muda e que é dotado de consciência desse processo, também se constrói e se reconstrói a todo momento. De certa forma, as implicações dessas relações contribuem para o redimensionamento das noções tanto de “sujeito poético”, quanto de “sujeito empírico”, já que ambos carecem

de substância por não constituírem algo inalterável, dado *a priori*. No que se refere à linguagem poética, eis o que afirma Massaud Moisés:

Aceite que o poeta cria ficções, segue-se que a “verdade” do poeta é a, ou está na, imaginação; é a verdade imaginária, contraposta à verdade empírica, positiva. Seu reino é o do fingimento, a criação de ficções: ele molda o poema com o mesmo artifício (o poema é um artefato) que o moleiro emprega para construir o seu vaso. Poema e vaso – assim como qualquer objeto de arte – são produtos da fantasia, representam a imaginação, e a sua verossimilhança não se mede em relação à realidade concreta, senão à realidade suposta, criada. (MOISÉS, 1988, p.57)

Apesar de que nem sempre a verdade do poeta está contraposta à verdade empírica, percebe-se que a noção de sujeito lírico, bem como a noção de sujeito empírico, é uma realidade criada, como se observa no fenômeno da heteronímia pessoana e que – ao passo que foi perdendo a identidade subjetiva com o sujeito empírico – foi sendo ainda mais aproximada das noções de alteridade e multiplicidade implicadas nela. Nesta perspectiva, Fernando Pessoa, ele próprio, é exemplo de alteridade, na medida em que, assim como seus heterônimos, transforma-se num sujeito de linguagem, já que é identificado como poeta, em sentido estrito, apenas em seus poemas. “O poeta não tem biografia. Sua obra é sua biografia”, é o que nos revela Octavio Paz, ao iniciar um ensaio sobre o próprio Fernando Pessoa.

À medida que a poesia se voltava cada vez mais para a própria linguagem, o sujeito lírico passava a ser pensado como instância textual que se constrói e reconstrói incessantemente, por inúmeras estratégias, acentuando a capacidade de ser outro, já que o poema se intensifica como espaço teatral do *Eu*: “eu sou/ o criador/ de mim.”:

Se o poema é espaço de dramatização do eu, o próprio eu é um espaço teatral e múltiplo, em que se debatem várias facetas. O eu tem múltiplas faces, assim como o eu em Fernando Pessoa fragmenta-se nos pseudônimos, que ele chamava de heterônimos. O eu é múltiplo, da mesma forma que Mário de Andrade abre seu livro de 1930 com o verso: “Eu sou trezentos, sou trezentos e cinquenta...”. Eu multifacetado. Eu de sete faces. A cisão interna do eu acaba levando esses poetas à mascarada. Cada eu é máscara. (MORICONI, p.58)

Enquanto espaço teatral do eu, o poema – distante da concepção romântica do lírico – torna-se o lugar onde o eu se transfigura. O lugar em que se instauram – segundo Pereyr (2000) – climas de linguagem e em que o poético pode desvelar, de forma sugestiva, suas próprias máscaras, como no poema “Sem título”, de Iderval Miranda: “tu me/ espantas”, ou ainda deixar-nos com a sensação de imprecisão, ao retratar-se como um “longe leito/ de névoa e nada” (MIRANDA, 1991, p.5).

## 1.5 SUJEITO, MODERNIDADE E PÓS-MODERNIDADE

As problematizações acerca da pós-modernidade podem levar-nos a situar a produção mirandiana na contemporaneidade, já que consideramos o contemporâneo como uma extensão da modernidade<sup>29</sup>. Como apontou Gumbrecht (1998), as discussões referentes à modernidade possibilitam que nos sintamos partes de um tempo que ainda busca sua própria identidade. No centro desse debate, encontram-se, desde a última metade do século XX, os defensores da pós-modernidade e os que acreditam numa continuidade da modernidade.

Stuart Hall (2006) – ao escrever sobre os dias atuais em que, para ele, tanto o homem quanto sua história são pós-modernos – pontua a mudança, no final do século XX, do conceito de sujeito e da conformação da identidade, sobretudo, em termos de identidades culturais nacionais. Segundo Hall, o sujeito contemporâneo – sendo herdeiro de uma cultura em que o nacional se tornou característica chave da industrialização e um dispositivo da modernidade –, embora mantenha um sentimento necessário de identificação nacional (já que sem este o sujeito experimentaria um profundo sentimento de perda subjetiva), não revela interesse por buscar uma identidade total<sup>30</sup>. Nessa direção, o sujeito é fragmentado, sentindo intensamente os efeitos do

---

<sup>29</sup> Para Giddens (1991), em *As consequências da modernidade*, bem como para Gumbrecht, em *Modernização dos sentidos*, vivenciamos a alta modernidade. Entendemos que, ao considerar a produção de Iderval Miranda como sendo contemporânea, traríamos, para o leitor, uma distinção mais rápida entre a modernidade histórica, por exemplo, e a modernidade que se instaura a partir de meados do século XX. Assim, consideramos contemporânea toda produção que, como afirma Luciana Stegano Picchio, foi produzida a partir da década de setenta do século XX.

<sup>30</sup> Diz Hall (2006, p. 13): “Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu”. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos

acirrado processo de globalização que lhe intensifica a perda da sensação de estabilidade que tentara mantê-lo unificado para o pensamento iluminista ou tentara mantê-lo em conformidade com as necessidades sociais para os defensores do sujeito sociológico:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um "sentido de si" estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento - descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos - constitui uma "crise de identidade" para o indivíduo. (HALL, 2006, p.9)

O sujeito pós-moderno, para Hall (2006, p.12), é dotado de várias identidades, muitas vezes contraditórias ou não-resolvidas. Essas identidades mutáveis, em sua visão, se dão como resultado de mudanças estruturais e institucionais do tempo pós-moderno, pois, assim como as relações na sociedade modificam-se mais rapidamente, também a identidade do sujeito, sendo histórica, segundo o teórico, torna-se móvel. Podemos também entender o sentido dessa mobilidade, segundo indica Adorno (2007), em *Indústria cultural e sociedade*, em relação com as ideologias voltadas para o consumo. Conforme o autor, num mundo em que a cultura se tornou ideológica, a sociedade perdeu, de certa forma, sua espontaneidade, sendo estimulada a adotar comportamentos, vestuários, alimentação, cultura e estilo de vida que seguem um padrão universal. Daí, nesse tempo de indústrias transnacionais, poder se falar, em termos de identidade, numa aspiração à universalidade:

---

confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.” Uma das faces do que se convencionou chamar de pós-modernidade é a presença de sujeitos que aspiram a uma identidade, não total, mas tendente à universalidade. Como já mencionamos, no entanto, o debate entre o singular e o universal não é novo, já estava, a exemplo, presente no Romantismo.

No contexto de seu efeito social, é talvez menos importante saber quais as doutrinas ideológicas específicas que um filme sugere aos seus espectadores do que o fato de que estes, ao voltar para casa, estão mais interessados nos nomes dos atores e em seus casos amorosos. Conceitos vulgares como “entretenimento” são muito mais adequados do que considerações pretensiosas sobre o fato de um escritor ser representante da pequena burguesia e outro, da alta burguesia. A cultura se tornou ideológica não só como quintessência das manifestações subjetivamente elaboradas pelo espírito objetivo, mas, em maior medida, também como esfera da vida privada. (ADORNO, 2007, p.95)

David Harvey (1998), em *Condição pós-moderna*, afirma que o pós-modernismo, como corrente artística<sup>31</sup>, está diretamente ligado à emergência das novas tecnologias da comunicação, da pop arte, da moda e da degeneração da autoridade intelectual, aliada à cultura de massa. Na pós-modernidade, segundo Harvey, o sujeito centrado e coerente – o sujeito alienado marxista – também foi substituído pelo sujeito fragmentado que, vivenciando o colapso dos horizontes temporais, participa, nesse tempo que parece pôr ênfase no instantâneo, de um processo geral de rupturas e rompimentos com toda e qualquer condição precedente, além de um processo de rupturas e fragmentações internas inerentes:

O modernismo dedicava-se muito à busca de futuros melhores, mesmo que a frustração perpétua desse alvo levasse à paranóia. Mas o pós-modernismo tipicamente descarta essa possibilidade ao concentrar-se nas circunstâncias esquizofrênicas induzidas pela fragmentação e por todas as instabilidades (inclusive as lingüísticas) que nos impedem até mesmo de representar coerentemente, para não falar de conceber estratégias para produzir, algum futuro radicalmente diferente. O modernismo, com efeito, não deixava de ter seus momentos esquizóides - em particular ao tentar combinar o mito com a modernidade heróica -, havendo uma significativa história de "deformação da razão" e de "modernismos reacionários" para sugerir que a circunstância esquizofrênica, embora dominada na maioria das vezes, sempre estava latente no movimento modernista. Não obstante, há boas razões para acreditar que a "alienação do sujeito é deslocada pela fragmentação do sujeito" na estética pós-moderna (Jameson, 1984a, 63). Se, como insistia Marx, o indivíduo alienado é necessário para se buscar o projeto iluminista com uma tenacidade e coerência suficientes para nos trazer algum futuro melhor, a perda do sujeito alienado pareceria impedir a construção consciente de futuros melhores. (HARVEY, 1998, p.57)

---

<sup>31</sup> Ressalta Harvey (1998, p. 65), quando aponta a publicidade como uma das grandes forças do capitalismo e sua penetração na arte: “Façamos o que quisermos com o conceito, não devemos ler o pós-modernismo como uma corrente artística autônoma; seu enraizamento na vida cotidiana é uma de suas características mais patentemente claras.”

Harvey se refere a uma perda de otimismo que se acirra na primeira metade do século XX, motivada, sobretudo, pelos campos de concentração, pelas guerras e pela ameaça de aniquilação nuclear. Contudo, não podemos descartar, de imediato, a possibilidade de novos projetos serem gestados e postos em prática na contemporaneidade, pois, como diz o poeta, é preciso “buscar nas constelações perdidas/dos nossos sonhos/a recriação da efêmera aventura” (MIRANDA, 1987, p.27).

Segundo Giddens, no entanto, o *fin de siècle* – que costuma ser visto como momento de superação do projeto da modernidade – afirma-se mais como “período de evidente transição” (1997, p.73), como momento “em que as consequências da modernidade estão se tornando mais radicalizadas e universalizadas do que antes” (1991, p.13), ocasião em que os sentimentos de desorientação e mal-estar manifestados pelo homem advêm não puramente da destruição da tradição, mas de sua reconstrução:

A modernidade destrói a tradição. Entretanto (e isto é muito importante) uma *colaboração entre modernidade e tradição* foi crucial às primeiras fases do desenvolvimento social moderno – período em que o risco era calculável em relação às influências externas. Esta fase é concluída com a emergência da alta modernidade ou daquilo que Beck chama de modernização reflexiva. (GIDDENS, 1997, p.113, GRIFO DO AUTOR)

No período de radicalização da modernidade, segundo Giddens, o homem é também o causador de sua própria insegurança. Mas, esse sujeito – ao mesmo tempo agente e paciente – não abandona totalmente as tradições; “na verdade, em alguns aspectos, e em alguns contextos, elas florescem” (GIDDENS, 1997, p.123), desvelando, por meio de suas práticas, os pontos de contato entre as modernidades, na medida em que se reconhece que a denominada pós-modernidade é um período que concentra tanto rupturas quanto continuidades. Daí termos sinalizado a contemporaneidade como extensão da modernidade, podendo, portanto, considerar a obra de Iderval Miranda como contemporânea.

Gumbrecht também não considera a pós-modernidade uma superação do que considera como alta modernidade. O que, segundo ele, marca a criação literária e o pensamento que se denomina pós-moderno é a ideia de simultaneidade de diferença e identidade, contida, por exemplo, de forma emblemática, no conto de Jorge Luís Borges



*Pierre Menard autor do Quixote*<sup>32</sup>. Assim, enfatizando também continuidades e descontinuidades na sucessão histórica, Gumbrecht vê a pós-modernidade como um momento que desfaz, neutraliza e transforma as consequências das modernidades que têm se seguido uma à outra desde o século XV: “o lado não-destrutivo do Alto Modernismo, em vez de ser superado pela Pós-modernidade (como uma lógica de inovação nos faria supor), retorna na verdade como uma parte da Pós-modernidade” (GUMBRECHT, 1998, p.21).

Para o teórico, vivenciamos na contemporaneidade a sensação de que o ritmo da mudança – intenso no século XIX e início do século XX – sofreu uma desaceleração; o que não significa que os homens tenham ganhado mais tempo para si mesmos ou que a série de acontecimentos e mudanças relevantes tenha diminuído. O que acontece – desde meados do século XX – é um afastamento do “cronótopo do “tempo histórico”, com seus imperativos implícitos de mudança e inovação” (GUMBRECHT, 1998, p.21). Enquanto Harvey atenta para o caráter instantâneo que alcança algumas manifestações artísticas na pós-modernidade, Gumbrecht descreve a sensação de alargamento do presente (não acompanhada necessariamente de sua percepção) que, de modo geral, se revela nos homens a partir da segunda metade do século XX.

Giddens e Gumbrecht pensam o momento que vivenciamos desde a segunda metade do século XX como fase de redefinição dos paradigmas da modernidade. Analisando o abandono de uns modelos e a reconstrução de outros, ambos constataam não haver a total renúncia dos padrões modernos, como os de comportamento e pensamento, por exemplo. Tampouco afirmam a simples continuidade de concepções sobre o mundo e o homem presentes desde o início da modernidade, o que nos parece plausível, haja vista que a própria noção de sujeito, não mais se identificando à noção do sujeito monolítico do Iluminismo, tampouco se aproximaria da total fragmentação ou de sua morte.

É verdade que Harvey, quando traz para seu texto algumas das principais críticas em torno do pensamento de Habermas e sua reivindicação da razão, põe em cena algumas discussões que, revelando a preocupação pós-moderna com o significante,

---

<sup>32</sup> No conto, Menard resolve reescrever o “Dom Quixote”, do escritor espanhol Miguel de Cervantes (1547 – 1616). Sua reescrita não altera palavra ou forma do original. No entanto, o livro, presente em outro contexto, escrito por outro autor, lido por outro público, em sua identidade, reproduz a diferença, impossibilitando-o de ser o mesmo escrito por Cervantes.

relacionam a fragmentação da identidade à fragmentação linguística, revelando a impossibilidade de se aspirar a projetos globais em qualquer esfera, assumindo a fragmentação humana como condição, inclusive em relação ao tempo histórico.

Preferimos falar, no entanto, de um sujeito reflexivo, que se percebe realmente agente e paciente do processo histórico, posto que ao mesmo tempo em que constrói sua história, por ela é intensamente modificado. Vive essa modificação e pensa-a. Relacionando esse sujeito à linguagem poética, falaremos, assim, de um sujeito lírico que – nascendo da percepção do homem de que se tornou servo de sua linguagem, como indica Sheppard (1998) – abre-se à experiência do mundo. Um eu que ora se singulariza, ora se dissolve e que, como no poema “Tábua”, de Iderval Miranda (1987, p.27), sente as implicações com o coletivo e faz a poesia passar pelo individual: “basta-me/ ser só/ e seremos”, ou ainda um eu que se dissolve na paisagem, tornando-se “longe leito/ de névoa e nada”, como no poema “Autoretrato com nu” (MIRANDA, 1991, p.5).

## 2. VER-E-SE-VER: A REFLEXIVIDADE E A “INDIVIDUAÇÃO” POÉTICA

### 2.1 VOLTANDO-SE PARA SI MESMO

Em “Misanthropia II”, poema de Iderval Miranda publicado na Revista Hera (MIRANDA, 1979, p. 29), o eu poético afirma a solidão como fenômeno que o dilacera, mas que também o abriga, ao protegê-lo contra a futilidade da existência:

escondo-me do sol,  
do jornal do dia e dos homens  
para que a solidão corrompa de vez  
com esta vontade de ser como os outros

Aqui, o movimento de recolhimento da voz poética em si mesmo<sup>33</sup> revela a solidão como um elemento ambíguo, que corrompe e protege, ao mesmo tempo. Essa solidão é um dos prismas que abrem caminho para que a individuação se consuma no âmbito da linguagem poética. Individuação que nos leva a repensar a noção de “imensidão íntima”, como afirmada por Bachelard, em *A poética do espaço*, visto que a comunhão do eu consigo mesmo – perpassada por dissonâncias e rupturas na modernidade – não se revela, nos poemas mirandianos, uma comunhão plena.

Bachelard (1987, p. 316) afirma que a “imensidão íntima” do ser poético “traz a marca do infinito”, isto é, do que se amplia sem encontrar obstáculos, instituindo a tranquilidade:

Uma folha tranqüila verdadeiramente habitada, um olhar tranqüilo surpreendido na mais simples das visões, são operadores de imensidão. Essas imagens fazem crescer o mundo, crescer o verão. Em certas horas, a poesia propaga ondas de calma. De ser imaginado, a calma se institui como uma emergência do ser, como um valor que domina, apesar dos estados subordinados do ser, apesar de um mundo conturbado.

---

<sup>33</sup> Esse movimento de recolhimento em si mesmo do eu poético é o que Adorno (2003) chama de mergulho no individuado. Daí, em alguns momentos desse texto, falarmos de individuação na dimensão do poético.

Em “Misantropia II”, não há tranquilidade, mas inquietação, tornando a expansão do ser em seu mundo interior uma expansão tensa, dissonante e irregular. Nesse poema, o mundo interior do eu poético está sendo buscado, como forma de lhe assegurar certa sobrevivência em meio a uma existência que se revela fútil, ao mesmo tempo em que as tensões vivenciadas por ele se incorporam à linguagem, deixando sobressair o sentimento de insegurança ante algo que provoca fascínio e repulsa. Nesse sentido, a individuação – busca por uma visão mais significativa e idiossincrática da vida – afirma a singularidade do ato criativo.

Como fenômeno poético e social, a individuação relaciona-se às condições históricas contemporâneas, manifestando-se como uma das faces da modernidade, já que desvela processos de reflexividade e duplicação, os quais serão aprofundados mais adiante. Assim, dizer que há na experiência poética um processo de individuação não significa afirmar que a emoção poética seja apenas pessoal, já que ela representa, em termos mais amplos, o que há de humano, isto porque mais que um sujeito psicológico, o sujeito poético é, antes de tudo, ontológico:

[...] a linguagem lírica, transgressora por natureza desta noção milenar da realidade, fatalmente *constrói uma outra (que, em última instância, são também muitas outras) maneira (s) de encenar a realidade* em diversos níveis. Melhor dizendo: ela constrói e estabelece um outro tipo de relação com a realidade e com o ser. Frente à rigidez e à imobilidade dos princípios lógicos, onde os extremos jamais se tocam (“o ser é; o não-ser não é”), a infinita mobilidade da poesia, onde os extremos se tocam, se chocam e até mesmo transformam-se uns nos outros. Nesse sentido, a literatura, especificamente *a poesia lírica, assume caráter ontológico: é uma maneira peculiar de relação do homem com o ser, o que implica necessariamente uma relação também distinta do homem com a linguagem.* (PEREYR, 1987, p.71)

Devemos ainda apontar, como elucida Fonseca (2000, p. 44), o sentimento de *não-pertença* que atravessa o poeta que vivencia, sobretudo, a experiência urbana na modernidade, e que, levando-o a se sentir deslocado, propicia-lhe a criação de espaços poéticos (a encenação de uma outra realidade que é, conforme Pereyr, característica de todo texto literário) em que, de certo modo, um outro lugar é recuperado, ainda que sob a forma de um “não lugar”. Vemos que, em “Misantropia II”, esse outro lugar, que é buscado, é o próprio mundo interior do eu poético. De modo geral, tal deslocamento repercute na poesia mirandiana nos movimentos de “imensidão íntima” do eu poético na

sua relação tensa com o mundo e consigo mesmo. Movimentos revelados por Gaston Bachelard na obra de Baudelaire:

Poder-se-ia dizer que os dois espaços, o íntimo e o exterior, acabam por se estimular incessantemente em seu crescimento. Indicar, como fazem com razão os psicólogos, o espaço vivido como um espaço afetivo não chega entretanto à raiz dos sonhos da espacialidade. O poeta vai mais ao fundo, descobrindo com o espaço poético um espaço que não nos encerra numa afetividade. Qualquer que seja a afetividade que dê cor a um espaço, seja ela triste ou pesada, desde que seja expressa, poeticamente expressa, a tristeza se tempera, o peso se alivia. O espaço poético, uma vez expresso, toma valores de expansão. (BACHELARD, 1978, p. 328)

Na modernidade, as dimensões do eu poético afloram, em muitos momentos, por meio da reflexividade, levando esse sujeito a um alargamento da sua visão de mundo, à medida que a própria intimidade se aprofunda (BACHELARD, 1987, p. 324). Veremos como o eu poético presente nos poemas de Iderval move-se no sentido de redimensionar seu espaço de intimidade. Neste sentido, cabe mais uma vez a evocação de Gaston Bachelard, em *A poética do espaço* (1987, p. 322), onde ele se refere à “imensidão íntima”, considerada por esse autor “uma intensidade do ser, a intensidade de um ser que se revela numa vasta perspectiva de comunhão íntima”.

Comunhão é uma palavra teológica. Para a cristandade, ela indica o compartilhamento de uma vida comum entre os cristãos, ou seja, aponta para uma unidade na vida, segundo a qual um cristão não pode estar separado do outro, em seu sentido espiritual e social. Unidade que lhe confere equilíbrio. A “comunhão íntima”, na contemporaneidade, parece não mais manter essa ligação com um universo e um ser em equilíbrio. Antes, ela desponta com toda sua insuficiência carregada de contradição.

A intensidade poética, por sua vez, é vista por Castoriadis (2004, p. 52) como a manifestação da polissemia indivisível pela criatividade poética. Tal polissemia, como indica o autor, já se manifestava nos poemas clássicos, de onde os poetas, como Safo, não se viam obrigados a escolher entre esta ou aquela palavra, pois, em grego clássico, uma mesma palavra “reúne várias significações”. Castoriadis afirma que para manter a polissemia os poetas tiveram que explorar outras formas de expressão ao longo do tempo.

Na poesia contemporânea, a reflexividade, na medida em que funciona como potência de criação, pode apontar os ângulos expressivos dessa poesia. Desse modo, a fim de observar a maneira como o espaço íntimo se redimensiona na poesia de Iderval, traremos à cena composições em que a reflexividade nos conduz aos matizes dessa intimidade bem como poemas em que essa intimidade é desfeita a favor do aparecimento da própria linguagem.

## 2.2 A LINGUAGEM VOLTANDO-SE PARA SI MESMA

No dístico intitulado “Iderval Miranda”, do livro *Oficina Estrela* (MIRANDA, INÉDITO, p.19), a identidade do sujeito é colocada em tensão, já que, neste poema, o eu poético remete à figura do autor, ao passo que os dois versos da composição apresentam essa figura por meio de uma imagem tão paradoxal quanto reflexiva:

piloto do inconseqüente  
nos céus da dúvida.

Vemos que aqui o sujeito poético fala de si mesmo como se falasse de um outro, “impessoalizando”, isto é, redimensionando a linguagem que, nesse caso, reflete sobre si mesma. Tal reflexividade põe em tensão a identidade do sujeito poético, que se torna, paradoxalmente, “um inconseqüente” que “duvida”.

A reflexividade tornou-se, segundo Giddens (1991, p.43), caracteristicamente “definidora de toda ação humana”. Em decorrência disto, e como uma das fontes do dinamismo da modernidade<sup>34</sup>, a apropriação reflexiva do conhecimento pelo homem trouxe, para ele mesmo, a instabilidade, isto é, a dificuldade, por um lado, de se pensar em valores estritamente coerentes, sólidos e uniformes, bem como, por outro lado, a dificuldade de se reconhecer que não há mais fundamentos, ou de que a história

---

<sup>34</sup> Segundo Giddens (1991), a reflexividade já estava presente nas sociedades tradicionais, sobretudo a partir do desenvolvimento da escrita. Esta presença, porém, se dava de forma limitada, já que é, de acordo com o teórico, na modernidade, que a reflexividade se radicaliza, modificando a sociedade constantemente e sendo aplicada a todos os aspectos da vida humana.

simplesmente chegou ao fim. Pois, na modernidade, continua Giddens, nenhum conhecimento é conhecimento no sentido ‘antigo’, em que conhecer é estar certo:

A modernidade é constituída por e através de conhecimento reflexivamente aplicado, mas a equação entre conhecimento e certeza revelou-se erroneamente interpretada. Estamos em grande parte num mundo que é inteiramente constituído através de conhecimento reflexivamente aplicado, mas onde, ao mesmo tempo, não podemos nunca estar seguros de que qualquer elemento dado deste conhecimento não será revisitado. (GIDDENS, 1991, p. 46)

A insegurança com relação ao conhecimento gera instabilidades. Na literatura, estas são representadas, por vezes, através de imagens paradoxais; imagens que podem refletir as contradições inerentes à vida, como também aos homens. Afinal, conhecer e conhecer-se se tornam problemáticos, num período em que o sujeito do conhecimento uno e indivisível encontra-se minado. Por isso, as representações modernas do ser humano trazem-no mais frequentemente como ser contraditório, como ser que, muitas vezes, encontra-se em dúvida.

O próprio pensamento sobre a vida moderna nunca foi um consenso. Como observa Berman (1986), a obra que Baudelaire escreve, na Paris do século XIX, representa bem as duas principais faces da situação moderna que ainda são enfatizadas, sobretudo, pelos artistas. Berman as descreve na obra do poeta francês como modernismo pastoral e antipastoral. Estas são visões que, ainda presentes para o autor sob o nome de “modernolatria” e “desespero cultural”, tanto celebram quanto criticam aspectos da vida moderna. Além disso, refletem, por um lado, a percepção de que o progresso material mostrou-se incapaz de, como defendiam os iluministas, promover a emancipação do homem e a justiça social e, por outro, simbolizam a crença no projeto de modernização.

A confiança na tecnologia, por exemplo, possibilitou o aparecimento de novos mitos na sociedade de início do século XX, como pontuou David Harvey (1998). Mas, utilizando a tecnologia a serviço do poder e da dominação, o homem construiu, ao longo desse século, a insegurança de um tempo herdeiro das conseqüências simbólicas e físicas das duas Grandes Guerras Mundiais, da Guerra Fria, da dominação do capital

especulativo e em que os desastres naturais, aliados à reflexividade humana, apagaram as certezas do futuro - tornando mais difícil o aparecimento de novas e sólidas utopias.

Nesse sentido, Giddens (1991) fala da dificuldade de se fazer novos projetos na alta modernidade, porque nela o homem não se sente mais nem senhor do universo, nem vítima de seus desígnios. De fato, a modernidade, segundo o referido autor, desde seu início, solapa a confiança fundada nos valores tradicionais e pressupõe um novo ambiente em que possa se desenvolver a “segurança ontológica” do *Eu*,<sup>35</sup> necessária para que se produza uma nova atmosfera de confiança, agora, entretanto, baseada em sistemas abstratos. A modernidade embaralhou as certezas, colocando para escanteio as explicações binominais, como bem *versus* mal, na medida em que a relatividade das coisas acirrou a dúvida sobre tudo e todos.

Nesse contexto de incertezas, a poesia, como consciência das contradições de seu tempo, tornou-se, em muitos momentos, metalinguagem. Revisitando zonas sagradas que o sistema capitalista profana, como o mito, o rito, o sonho, a infância, Eros (BOSI, 2008, p.169), ou voltando-se para o cotidiano da vida, a poesia moderna, vivenciando a complexidade de seu tempo histórico, tanto pode afirmar quanto negar valores e convicções, representar ou fugir do real<sup>36</sup>, ao mesmo tempo em que reflete abertamente sobre estas questões. Não encontrando mais a resposta no eu pleno romântico, isolado e protegido, em um lugar ideal e privilegiado, o poeta, principalmente a partir de finais do século XIX, se vê diante de um impasse que tem como resultado a construção de espaços de tensão em sua obra:

O desconcertante de tal modernidade é que está atormentada até a neurose pelo impulso de fugir do real, mas se sente impotente para crer ou criar uma transcendência de conteúdo definido, dotada de sentido. Isto conduz os poetas da modernidade a uma *dinâmica de tensão sem solução e a um mistério até para si mesmos*. (FRIEDRICH, 1991, p. 49, GRIFO NOSSO)

---

<sup>35</sup> A segurança ontológica “se refere à crença que a maioria das pessoas têm na continuidade de sua auto-identidade e na constância dos ambientes de ação social e material circundantes”. (GIDDENS, 1991, p. 95) Ela diz respeito ao sentimento que temos sobre a continuidade das coisas e das pessoas; um sentimento inculcado nos homens desde a infância e que se vincula à rotina e à influência do hábito.

<sup>36</sup> Sobre este aspecto, é relevante o que indica Christopher Lasch, quando afirma que a própria realidade não é real, no sentido de que nasce de uma compreensão comum às pessoas, de um passado e valores comuns: “Cada vez mais, as nossas impressões sobre o mundo derivam não das observações que fazemos, tanto como indivíduos quanto como membros de uma comunidade mais ampla, mas de elaborados sistemas de comunicação, que vomitam informação, a maior parte dela inacreditável, sobre acontecimentos dos quais raramente temos algum conhecimento direto.” (1986, p.119-120)



Esses espaços põem em tensão a própria singularidade do eu poético, no momento em que ele se torna um mistério para si próprio, redimensionando a relação entre a subjetividade e a objetividade poéticas, num tempo em que a história e a arte puderam ser chamadas de terminais:

[...] a história recente da arte e da literatura exemplifica a dificuldade já examinada com relação a se escrever sobre a Solução Final, ou seja, a de formular uma resposta criativa apropriada às citações extremas. A arte contemporânea é uma arte terminal não porque toma as situações extremas como tema – embora boa parte dela o faça –, mas porque a experiência terminal ameaça solapar a própria possibilidade de uma interpretação criativa da realidade. (LASCH, 1986, p. 118)

Ao lado dos conceitos de arte e época terminais, segundo Lasch, no livro *O mínimo eu*, surge a ideia de uma arte minimalista, representando a convicção de que “a arte somente pode sobreviver através de uma drástica restrição de seu campo de visão: a radical restrição de perspectiva” (LASCH, 1986, p.118). Tal restrição busca atenuar o papel do artista como intérprete da experiência, na medida em que enfoca o trabalho por trás do texto ou as qualidades aleatórias presentes em uma obra, na tentativa de alcançar a denominada despersonalização artística. No entanto, como afirma Lasch,

o eu não é um fato mais simples que os seus arredores. Na poesia e na prosa de ficção modernas, o eu “parece crescentemente privado de segurança, no que tange à sua influência básica sobre a vida”, na expressão de Warner Berthoff. Uma arte de egoísmo romântico mostrou-se tão insustentável como uma arte baseada nas convenções do realismo. (1986, p.121)

No poema “Iderval Miranda”, a reflexividade da composição está marcada pela pintura paradoxal que faz de si mesmo o poeta, dando vazão à subjetividade. Por outro lado, o nome do poeta, metonímia do sujeito poético, provoca a sensação de distanciamento que é vivida por meio da linguagem. Nesse caso, o poeta, ao representar-se com qualidades conflitantes, parece – devido à forma, ao mesmo tempo, próxima e distanciada com que se apresenta (eu sou outro) – mover-se como uma câmera, como se quisesse atingir de si outros ângulos de visão. É nesse momento, em que o sujeito se constitui como subjetividade, revisitando a si mesmo, que ele se revela muito mais do que um sujeito racional, reflexivo.

No início do século XX, com a criação dos heterônimos, Fernando Pessoa afastou do plano estético a noção de sujeito racional, uno e indivisível. Respondendo a uma realidade que parecia mostrar-se múltipla e oscilante, o poeta português, no processo heteronímico, contribuiu significativamente para o aumento das ideias de descentração e despersonalização do sujeito, ao radicalizar a reflexividade:

Fernando Pessoa tinha o dom de raciocinar, a tendência para a especulação filosófica, a argúcia das mentes positivas, que impõem aos fatos a medida comum da razão – tudo isso estimulado, e também contrariado, por uma imaginação versátil, que o levou, ao mesmo tempo, à poesia e ao ocultismo. (NUNES, 1969, p.214)

Iderval também criou um heterônimo chamado Paulo Neville. O prefácio de *Festa e funeral*, segundo livro do autor, vem com a indicação de que foi escrito por Neville. A revista *Hera* de número 14 traz, em 1982, publicações de Iderval Miranda, como também um poema do heterônimo que será declarado morto na dedicatória de *O azul e o nada*, onde se lê: “o “azul” é dedicado ao puro amor de uma mulher; o “nada”, ao mestre suicida Paulo Neville” (MIRANDA, 1987, p.11).

A representação de si mesmo como um outro (vista no poema intitulado “Iderval Miranda”) e a existência, ainda que fulgural, de Paulo Neville são expressões de alteridade na poética mirandiana. Expressões que demonstram, como revela Homi Bhabha, em *O local da cultura* (2003, p. 83), a experiência da duplicação peculiar na modernidade. Além disso, nessa poesia, como dissemos, a reflexividade nos conduz aos matizes da intimidade do sujeito poético. Assim, como forma de atentar para as imagens que constrói de si mesmo a voz poética, traremos para análise o poema “Espelho” de Iderval Miranda, presente em *Festa e funeral*, livro publicado em 1982.

### 2.3 O ESPELHO DOS OLHOS

No poema “Espelho” (MIRANDA, 1982, p.30), o olho marca metonimicamente a posição de um sujeito lírico que se espreita e se sente vigiado, que comunica uma individualidade e que se relativiza no autoexame:

esses olhos, esses olhos  
olhando, olhando-me

Aqui, o eu potencia as possibilidades do olhar pela transitividade desse verbo, inicialmente, desacompanhado de complemento, sugerindo a abertura e, posteriormente, indicando a reflexividade do sujeito. Esse eu que busca a si mesmo pelo olhar, no momento em que não pode ser percebido sem a ausência ou a falta que o constitui revela, de certo modo, a cisão do sujeito em seu lugar de enunciação, já que o objeto do olhar, quando a transitividade deixa de estar voltada para si (“olhando”), constitui um referente problemático para a linguagem do eu. Isto, de certo modo, quebra a reflexividade que o próprio sujeito poético, em seguida, restitui. Afinal, não se constitui um eu sem um outro referente, isto é, sem um referente que não esteja fora do próprio eu.

O olho é altamente simbólico, consistindo em nosso primeiro espelho. Ele é, como diz Cecília Meireles (1901-1964), no poema “Mapa da anatomia: o olho”, publicado no livro *O estudante empírico* (1997), a um só tempo, “um pequeno planeta” e um “teatro por dentro”. No olho, imagens caleidoscópicas do homem, do espaço e dos objetos são formadas na retina, a partir da convergência da luz que entra. Assim como no espelho, a imagem formada no olho é invertida, índice de identidade e diferença. Através dele, o sujeito lírico se vê, mas o eu que se projeta no espelho é um outro. Projeção que revela uma “intimidade estranha”, num “aqui que é um outro lugar” e para “um eu que é um estrangeiro para si mesmo”. Por isso o olho, na composição, assume a função de dobra especular - assim como a vê Italo Moriconi em análise do “Poema de sete faces” de Drummond - propiciando-nos pensar a questão que levantamos sobre o redimensionamento da noção de sujeito lírico na poesia contemporânea:

Outro fato que faz da quarta estrofe um elemento estratégico na composição do Poema de sete faces é sua função de dobra especular, em suma, de *espelho*. O personagem Carlos, que de per si já é espelho tanto do poeta quanto do leitor, vê no homem forte uma imagem invertida de si próprio. A face múltipla do eu é algo que se indaga, que se *autocritica*, que se auto-ironiza, que se auto-relativiza. (MORICONI, 2002, p.63) (GRIFOS DO AUTOR)

Se por um lado, tendemos a vê esse sujeito que se olha como Narciso, por outro, observamos como se confronta, se coloca em perspectiva, metonimicamente, a partir de um órgão da visão que, captando os estímulos do ambiente, possibilita-lhe vislumbrar sua identidade como múltipla: “esses olhos, esses olhos/ olhando, olhando-me”. Como o *gauche* drummondiano, esse *eu*, em “olhando-me”, filtra subjetivamente o que vê a partir de um olhar aparentemente objetivo, que não é apenas ato visual, como indica, num poema, o heterônimo Alberto Caeiro (1952, p. 48):

“O essencial é saber ver,  
Saber ver sem estar a pensar,  
Saber ver quando se vê,  
E nem pensar quando se vê  
Nem ver quando se pensa”

Trata-se de um olhar reflexivo; e à medida que a poesia de Iderval Miranda assinala um “olho mais do que olho”, como o diz a narradora de *Mulher no espelho*, da escritora Helena Parente Cunha (2000, p.175), revelando uma autoconfrontação do sujeito, ela aponta para a subjetividade reflexiva da poética contemporânea que não se encerra na objetividade requerida pelo discurso da razão, nem no puro intimismo romântico que associava o eu do poema ao sujeito empírico, nem ainda a um relativismo que permita a total dissolução do eu.

Iderval vive num período em que a relativização se tornou a pedra de toque. Ele sente esse relativismo, mas o sujeito lírico do poema – do modo como se apresenta – supera a relativização, e, ao mesmo tempo, resiste à ideia de atomização, ao passo que a repetição dos termos no poema, instaurando um tom evocativo, aponta para as relações de poder, no momento em que sugere a autovigilância do sujeito lírico. O que se põe em jogo, então, é o trajeto entre o olhar e o ser olhado, entre vê e se vê. Fluxo que, em certa medida, fende a própria representação do sujeito, tornando-a não menos que um espaço de tensão, que amplia, de forma anormal a intensidade poética.

Para Foucault (2009), em *Vigiar e punir*, a vigilância, bem como a punição, destaca-se por ser um poder destinado a educar<sup>37</sup> as pessoas, levando-as a cumprir normas, leis e práticas, de acordo com a vontade de quem detém o poder. No caso do sujeito lírico do poema “Espelho”, sua reflexividade, conduzindo-o a um estado de decifração interior, transforma-se em seu próprio vigia, o que impede que o recolhimento do eu em si mesmo se dê de forma pacífica e completa. Se levarmos ainda em conta o que afirma Lasch (1986) sobre a sobrevivência do eu na segunda metade do século XX, especialmente, podemos considerar que a vigília que o eu poético impõe a si apresenta-se também como uma tentativa de livrar-se das influências dos discursos que tentam dominar o comportamento e a personalidade das pessoas na sociedade capitalista. Neste caso, o poema em foco se revela como metáfora do sujeito poético, que traz para si as tensões vivenciadas. “Ser de linguagem”, o eu poético traz a realidade para dentro da linguagem (espelho), e esta se recolhe.

O sujeito poético traz para si e para a linguagem as tensões vivenciadas porque, como afirma Gumbrecht, ele tem a consciência de que talvez seja impossível agir como um observador externo. Daí seu olhar ser altamente ambíguo. O olhar do sujeito logocêntrico, de outro modo, é o olhar daquele que reduz o mundo a seus julgamentos, que o faz passar – como lembra Foucault (2002) – pela soberania das palavras e pela identidade da representação, sustentada no poder de nomear. Em suma, é o olhar do que está fora, daquele que Gumbrecht chama de observador de primeira ordem. A visão do sujeito poético que está presente no poema idervaliano, por outro lado, – como ser que está contido na sociedade, que a reconstrói e que por ela é transformado – sente que o poder está orientado a partir dele e para ele, como sugere a transitividade do verbo olhar: “esses olhos, esses olhos/ *olhando, olhando-me*”<sup>38</sup>.

O clima que o sujeito lírico imprime à linguagem, por meio dos paralelismos, reproduz a tensão de ser vigilante. O pronome demonstrativo *esse* sugere essa relação entre o sujeito que espreita a si mesmo e que pelo outro – que pode estar nele mesmo, visto que a subjetividade lírica anula as fronteiras – é vigiado. Esse vigia que simbolicamente é o senso crítico do poeta moderno traz o incômodo, gera choques,

---

<sup>37</sup> Para Foucault, o sentido de educar refere-se a direcionar, isto é, determinar as ações humanas, impedindo que os homens ajam com espontaneidade.

<sup>38</sup> O senso crítico do sujeito é seu próprio vigia. Além disso, como lembra Foucault, outras formas de poder vigiam e punem o sujeito social. A consciência dessas punições pelo artista lhe devolve, de certa forma, a liberdade, ainda que ela seja percebida de forma tensa e fragmentária em sua obra, na medida em que une senso crítico e certa dose de lirismo.

rachaduras e dissonâncias internas. Nesse caso, o que assegura unidade ao texto é o poder da imagem e do ritmo do poema. Diferente do lírico “puro”, em seu sentido tradicional de comunhão e harmonia, Iderval, ao instaurar um clima de tensão, deixa sobressair, no poema “Espelho”, certo desconforto do sujeito poético perante a própria vigilância.

Ademais, quem se projeta diante do espelho, coloca-se em relação com o tempo e vivencia a diferença entre corpo e consciência, pois, assim como indica Octavio Paz (1982), em reflexão sobre a “outridade”, o duplo, o outro que habita o indivíduo e que se multiplica a cada dia não é multiplicado pelo espelho, “é o tempo que o multiplica”<sup>39</sup> (1982, p.162).

Como a temporalidade vivenciada pelo sujeito tornou-se cada vez mais complexa, ele também se modificou. Desde o fim do século XX, que o homem pôde viver espaços de tempos diferenciados, isto é, podemos encontrar temporalidades múltiplas em um mesmo espaço, o que leva a subjetividade poética da alta modernidade, já que mais reflexiva, a questionar o próprio sujeito, visto que, como afirma Giddens (1991), a ameaça de falta de sentido pessoal decorre da reflexividade da modernidade enquanto aplicada ao eu. Essa mesma reflexividade, ao reunir dois momentos (ou duas faces) antagônicos (as) do eu diante do espelho, recupera, no tempo presente da poesia, o sentido que ameaça faltar. Assim, como afirma Pereyr, a razão presente na reflexividade concorre, paradoxalmente, e de forma desconcertante, para a intensificação do lirismo. Trata-se de um lirismo que instaura, no lugar da harmonia e do repouso, a perplexidade e a inquietação.

Dessa reflexividade aplicada ao eu, o sujeito retira, além das dúvidas, a condição para, se autoquestionando, afirmar-se como criador de si mesmo (*eu sou/o criador/de mim*) e como ser paradoxal (*piloto do inconseqüente/nos céus da dúvida*). Essa autoafirmação de si feita pelo eu poético parece encontrar-se com a necessidade de colocar o conceito de natureza humana em questão, na medida em que sinaliza a “amplitude em que as pessoas podem ser programadas” (LASCH, 1986, P. 123) e a necessidade de se buscar caminhos alternativos ou opostos para a “programação”. O

---

<sup>39</sup> Segundo Gumbrecht (1998, p. 278), “[...] só se pode tomar o lugar do outro na imaginação (mas não com o corpo). O corpo, por sua vez, é dado à vivência imediata somente no estado presente; os estados passados e futuros do corpo só podem ser trazidos para o presente pela lembrança – ou seja, pela consciência.”

“piloto do inconsequente” é a este respeito uma figura relevante, já que nos impede a leitura previsível desse sujeito, que é ao mesmo tempo seu guia e seu desnorteador, que retorna ao íntimo e observa o mundo.

Afinal, num mundo em que, conforme Adorno (2002), a arte tem sido cada vez mais usada como veículo ideológico, a linha entre o que é interior (próprio ao indivíduo) e o que é exterior (imposto pelos sistemas dominantes) está cada vez mais se rompendo (LASCH, 1986). Saber que o que se passa na novela das oito não é real não tem levado as pessoas a enxergar esse tipo de produção como ilusão, embora a ficcionalidade desse tipo de programa tenha se tornado mais conhecida. Pelo contrário, os telespectadores, geralmente, ignoram esse conhecimento, imitando comportamentos, vestuários, entre outras coisas, próprias do imaginário televisivo. Não só através da TV, mas, de modo geral, o discurso midiático contribuiu para a quebra das fronteiras entre ilusão e realidade, interferindo na conformação das identidades, levando o indivíduo a identificar-se com coisas e pessoas com as quais nunca viveu, realidades que nunca vivenciou, de forma alienada. A poesia, por outro lado, deslocada (e se deslocando) das zonas de apropriação do discurso oficial, resiste à programação, ao recriar na linguagem poética a tensão, iniciada segundo Octavio Paz (1982, p. 201) pelos românticos, entre inspiração e senso crítico: “A história da poesia moderna é a do contínuo dilaceramento do poeta, dividido entre a moderna concepção do mundo e a presença às vezes intolerável da inspiração”. Deste modo, segundo Roberval Pereyr, a poesia se ergue, a um só tempo, como testemunho e “antídoto”.

É nesse momento que podemos ver o quanto a profusão de imagens e discursos estabelecidos que nos rodeiam acabam por exercer grande influência na forma de pensar e agir dos homens, sobretudo quando se é criança. Por isso, na busca por uma visão idiossincrática da vida e das coisas, a poesia mostra como é preciso olhar para dentro, sem, contudo, deixar de olhar para fora: “esses olhos, esses olhos/ olhando, olhando-me”. É por esse movimento que a poesia de Iderval vai se situar não nos extremos, mas, como toda autêntica poesia, nos interstícios da relação entre o sujeito, a linguagem e a sociedade, aventurando-se, como diz Octavio Paz, numa “outridade”, ou, na expressão de Guimarães Rosa, numa “terceira margem” que nega e afirma, constrói e desconstrói, colocando-nos não nos extremos, mas no trajeto entre o eu e o ele, o eu e o tu. Trajeto que, espacializando o sujeito, coloca-o, segundo Bhabha (2003), na dimensão do duplo.

No poema “Auto-retrato” (MIRANDA, 1991, p.8), presente no livro *O veneno e sua essência*, os olhos do poeta figuram novamente como símbolo de sua reflexividade:

verdes olhos,  
tristes escolhos.

Neste breve dístico, a sonoridade das rimas (verdes/tristes e olhos/escolhos) segue a composição da imagem do poeta que é feita por meio da sucinta, porém sugestiva, comparação entre “verdes olhos” e “tristes escolhos<sup>40</sup>”. Aqui, a aspereza do escolho se choca com a brandura do verde, e a ambivalência simbólica dos olhos torna possível uma leitura que ponha em relação o poeta e o mundo. Antes, devemos sinalizar que o olho, como metonímia, não deve ser lido como simples substituição ou equivalência, já que sua “circulação de parte e todo, identidade e diferença, deve ser compreendida como um *movimento duplo*” (BHABHA, 2003, p.90), que revela, pelo menos, uma presença e uma falta. Neste sentido, o olho, símbolo do sagrado para várias civilizações e rito de abertura ao conhecimento, revela sua ambiguidade:

O olho, órgão da percepção visual, é, de modo natural e quase universal, o símbolo da percepção intelectual. É preciso considerar, sucessivamente, o olho *físico*, na sua função de recepção da luz; o *olho frontal* – o terceiro olho de Xiva; enfim o *olho do coração*. Todos três recebem a luz espiritual. (CHEVALIER, GUEERBRANT, 2009, p. 653, GRIFOS DOS AUTORES)

O olho, na composição em foco, figura, ao mesmo tempo, como a presença do poeta na sociedade e sua “falta”, sendo símbolo da percepção aguçada do artista e de sua posição “deslocada” perante a coletividade. Lembremos de como o olho é altamente simbólico nos exemplos que nos dá a literatura. Para Bentinho, personagem machadiana, o enigma da traição de sua esposa deixava-se falar por seus “olhos de ressaca”, os verdes olhos capitulinos. Édipo, personagem do drama de Sófocles, ao tomar conhecimento do incesto que pratica com a sua mãe, fere os próprios olhos, imputa-se a cegueira como forma de punir-se, após descobrir que matara o pai e

---

<sup>40</sup> De acordo com o dicionário Aurélio (2001, p.304), escolho significa “Rochedo à superfície da água, recife”. No dicionário de símbolos (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p.383), encontramos que pode se referir a obstáculos marinhos, como também à ideia de imutabilidade. Assim, no sentido figurado, pode significar “obstáculo, perigo”.



desposara a própria mãe, desviando, assim, para o olho toda dor e revolta que tal incesto e assassinato lhe causaram. Baudelaire, em poema, diz que os homens devem contemplar no mar, por meio do olhar, sua própria alma: “O mar é teu espelho; contemplas tua alma”. No poema de Iderval, que é um auto-retrato do sujeito poético, o olho é ainda mais ambíguo, quando relacionado ao verde, como no caso de Capitu, já que esta cor “conserva um caráter estranho e complexo, que provém da sua polaridade dupla: o verde do broto e o verde do mofo, a vida e a morte. É a imagem das profundezas e do destino.” (CHEVALIER, GUEERBRANT, 2009, p. 943).

Para o imaginário coletivo, historicamente, o verde evoca um valor mítico fundado, principalmente, no paraíso dos amantes ou na terra da abundância. Estas representações são marcantes na literatura. Na atualidade, as questões ambientais imputaram a essa cor a tônica da sobrevivência humana, evocando a vida. Assim, os olhos verdes, que se abrem ao conhecimento, à vida e à pureza poética, relacionam-se e redimensionam-se, ao cruzarem com os elementos concretos do mundo, ao simbolizarem um mundo carente de verde, não apenas no sentido ambiental, mas no poético, em que se valoriza o que costumeiramente a sociedade capitalista tende a desvalorizar, a saber: o ludismo e a ação desinteressada.

Platão já havia, simbolicamente, expulsado os poetas da república. De modo análogo, na contemporaneidade, os poetas também parecem ter sido expulsos da cidade. Neste sentido, a condição do poeta seria equivalente à condenação de Sísifo, enquanto símbolo do peso esmagador da existência. O trabalho do poeta encontra-se, assim, com os escolhos, os recorrentes obstáculos e os perigos por que passam os artistas, quando estes buscam um estado de maior pureza, que é evocado por “verdes olhos”, na medida em que a identidade do poeta põe em diálogo a resistência da poesia e do próprio poeta, num tempo em que o trabalho artístico tem cada vez mais sido desvalorizado, em benefício de atividades que agregam maior valor econômico à cadeia produtiva. Esse diálogo - que pode apontar para muitos outros sentidos - é posto em questão, no poema “Auto-retrato”, a partir de elementos concretos e abstratos.

Um auto-retrato, na poesia, é mais que a descrição de um sujeito sobre si mesmo, é a expressão das impressões, das dúvidas, dos medos, receios, inseguranças e decepções que o poeta retira de seu “íntimo”, aliadas às novas e inesperadas combinações que surgem na linguagem artística. Por vezes, por trazer marcas da auto-

reflexão, o auto-retrato beira a autobiografia e, colocando, geralmente, o rosto do artista em primeiro plano, pode apresentá-lo de forma angustiada e melancólica. No poema em foco, como dissemos, o olho é a metonímia do artista, é a parte que demonstra seu semblante, perpassado pela magia poética e pelos obstáculos da vida. O olho vai, simbolicamente, aonde o homem não consegue ir. Desse modo, se retomamos Sísifo, ao falarmos dos escolhos, é porque este mito, aliado a reflexão artística, como o faz Albert Camus (1989), em *O mito de Sísifo*, representa a capacidade humana de se transformar através da arte.

Para Camus, a arte é vista como consciência do mundo e, como tal, necessária para que o homem possa se autoconhecer. Estas reflexões, portanto, corroboram com nossas discussões, já que estamos falando de individuação como acontecimento ligado à arte e, como tal, como ponto de descoberta e transformação tanto do indivíduo que tem acesso à arte, quanto do próprio sujeito poético, que é sujeito de linguagem, que se singulariza no ato criativo.

#### 2.4 O SINGULAR E O COLETIVO DO EU

De acordo com Giddens (1991, p.58), aliada à reflexividade, está a evaporação da posição privilegiada do Ocidente, devido à disseminação global das instituições modernas; a separação entre tempo e espaço, que passaram a existir como categorias independentes; e a dissolução do evolucionismo e da teleologia histórica. Fatos que transformaram o sujeito moderno em um ser que sente as implicações do que ocorre em praticamente toda parte do mundo. Neste sentido, ninguém parece captar tão profundamente os acontecimentos da humanidade quanto os poetas: “antenas da raça”, no dizer de Ezra Pound.

No poema “Tábua” (MIRANDA, 1987, p.27), a reflexividade do sujeito lírico, ao estabelecer a relação entre o individual e o coletivo, a relação entre o singular e o plural, desponta por meio da metalinguagem:

basta-me  
ser só  
  
e seremos

Nessa composição, a dimensão da experiência coletiva ganha expressão por meio da experiência individual. Nela, o eu lírico deixa sobressair o sentimento da poesia como algo que passa pelo indivíduo e que alcança, por meio da individuação, sentimentos universais.

Como ressalta Adorno, em *Palestra sobre lírica e sociedade* (2003), o conteúdo de um poema não é mera expressão de emoções e experiências individuais, até porque estas só se transformam em expressões artísticas quando adquirem participação no universal. Nesta perspectiva, o poema “Tábua” é bastante claro, e concorda com Adorno, quando este diz que:

o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. *A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal.* (ADORNO, 2003, p. 66 (GRIFO NOSSO))

Resguardar uma individualidade não é ser absolutamente oposto à sociedade, mas pode indicar uma maneira de sobreviver nela. Afinal, “Tábua”, título da composição, indica salvação, como afirmam Chevalier e Gheerbrant (2009). Assim, o redimensionamento do eu, enquanto relação entre o individual e o coletivo, conduz à percepção de que buscar a si mesmo é, em certo sentido, além de uma forma de se “proteger”, um modo de alcançar o outro. Jung (1964), em *O homem e seus símbolos*, afirma este ponto, ao dizer que alcançar o caminho interior nos põe em contato com o outro, embora trate do sujeito psicológico. No poema “Tábua”, voltando-se ao individual, o eu lírico não raro explora uma subjetividade que não se adequa às exigências da vida prática e utilitária da sociedade de consumo, em que, como já vimos com Lasch, as fronteiras entre o que é interior e exterior têm sido cada vez mais apagadas pelo discurso midiático. Neste sentido, o eu lírico pode preferir a individuação também como modo de se apartar de um mundo frio e alheio, ressaltando, desta forma, a visão idiossincrática do espírito lírico para reagir à coisificação da existência, do mundo e dos homens.

A estrutura visual do poema – com a distância entre uma estrofe e outra – indicia o jogo que é instaurado, para reforçar a percepção de que o eu que aparentemente se exprime como oposto ao coletivo supera essa oposição, por meio do mergulho no próprio eu. Um mergulho que é, de certa forma, ambivalente, como ressalta Adorno:

Mesmo aquelas composições líricas nas quais não se imiscui nenhum resíduo da existência convencional e objetiva, nenhuma materialidade crua, as mais altas composições conhecidas por nossa língua, devem sua dignidade justamente à força com que nelas o eu desperta a aparência da natureza, escapando à alienação. A pura subjetividade dessas composições, aquilo que nelas parece harmônico e não fraturado, testemunha o contrário, o sofrimento com a existência alheia ao sujeito, bem como o amor a essa existência – aliás, sua harmonia não é propriamente nada mais que a consonância recíproca desse sofrimento e desse amor. (ADORNO, 2003, p.70-71)

O sujeito lírico, na primeira estrofe, assume-se como Narciso. Pensa em si, sugere códigos secretos. Na segunda, no entanto, como desfecho da composição, revela como retira dessa força narcísica o potencial para atingir a dimensão da alteridade, a saber, a dimensão a um só tempo singular e plural do sujeito poético. Pois, formada em bases contraditórias, a modernidade poética se configura, ao mesmo tempo, como “recusa e ilhamento” (BOSI, 2008, p.166) e abertura para o mundo.

Como afirma Pereyr (2000, p.39), esse eu poético que se transforma enquanto se manifesta “não tem identidade fixa, não apresenta contornos definidos e, igualmente, situa-se em toda parte e em parte alguma”. Por outro lado, continua Pereyr, se esse mesmo eu, “em suas errâncias, vai conferindo sentido ao caos, sua voz, ainda que precária, inconstante, incompleta e paradoxal, passa a ser a voz de cada um” e “a voz de todos” (PEREYR, 2000, p.39).

Em “Poema sindical” (MIRANDA, 2006, p.14), a divisão entre a dimensão pública e a particular do sujeito ganha visibilidade:

e diremos não ao não,  
nas praças, fábricas e bares.  
e seremos uma só força,  
um só pensamento, uma só voz  
plena, poderosa, infinita,  
resplandecente como uma martelada.  
e seremos um e todos,  
tudo e todos ante a história,  
seremos história, a história.  
e quando tudo acabar,  
desligaremos os megafones,  
esvaziaremos os copos e as praças,  
voltaremos para nós mesmos,  
e seremos só, felizes e plenos de nada.

Nesta composição sugere-se a existência de uma voz coletiva, que é a de todos em torno de uma causa e, por isso mesmo, não é a de ninguém, quando fora do espaço público e do embate histórico. Num primeiro momento, o eu, partilhando um sentimento de pertença à comunidade sindical, está dotado de uma identidade e reconhece nela seu sentido histórico. Longe do grupo, isolado, esse eu experimenta um sentimento de solidão que o leva a esvaziar, além dos copos e das praças, o próprio sentido da existência dentro e fora de uma coletividade: “e seremos só, felizes e plenos de nada”. A expressão: “plenos de nada” pode sugerir também o esvaziamento das ideologias e dos conteúdos históricos, em certo sentido vistos como ilusórios. A felicidade associada ao nada reforça a ideia dessa ilusão, mas também aponta ironicamente para a vanidade da vida.

Uma das pontas da representação poética que se vislumbram em “Poema sindical” é a dos homens em sua solidão; assim como na composição “Tábua”, o estado de solidão vivenciado pelo homem moderno – latente no advérbio *só* – alcança na poesia a reflexão sobre a existência humana e o trabalho com a linguagem poética, que nesse caso faz entender o eu como único e vário. Aqui uma ressalva deve ser feita. A individuação não se relaciona ao ensimesmamento que levou os poetas românticos a criarem um espaço poético ideal, ou os simbolistas a refugiarem-se em sua torre de marfim. Afinal, a crítica irônica a estes parte do próprio Iderval, no poema “Poetas” (MIRANDA, 1975, p.26):

atenção!  
ordem nas colunas!  
ordem nas colunas!  
todos para a torre!  
todos para a torre!  
todos para a torre!

não se vê a flor de Lácio  
a flor de Lácio  
onde está a flor de Lácio?

atenção!  
ordem nas colunas!  
ordem nas colunas!  
todos para a torre!  
todos para a torre!  
todos para a torre!

(na torre  
os poetas entorpecidos de medo  
divagam sobre a pureza da flor de Lácio)

A individuação, no contexto contemporâneo, relaciona-se à consciente condição de “deslocado” do poeta, sendo vivenciada por ele “através de um movimento dialético de redimensionamento de sua trajetória na experiência da humanidade, para definir e conquistar uma nova posição” (FONSECA, 2000, p. 49). O que o leva à criação de espaços poéticos em que ele pode participar de forma mais significativa da existência, já que parece ser de sua posição deslocada que o poeta percebe o que o olhar comum não pode ver. Na poética de Iderval, essa sensação de deslocamento culmina em imagens da solidão, as quais foram analisadas por Jacimara Vieira dos Santos<sup>41</sup>, na dissertação *De só a só: imagens da solidão na poesia de Iderval Miranda*.

Com o avanço tecnológico, “o predomínio do coletivismo e a evaporação da noção de próximos” (PAZ, 1982, p.312), no século XX, as relações do sujeito com o ambiente e, sobretudo, com os outros sujeitos ganham contornos extremamente individualistas e capitalistas. Na poesia de Iderval Miranda, diante deste contexto, a insatisfação e a angústia do sujeito poético levam-no, por vezes, ao isolamento, o que

---

<sup>41</sup> O estudo presente na dissertação *De só a só: imagens da solidão na poesia de Iderval Miranda*, de Jacimara Vieira dos Santos, enfoca a solidão do eu poético em sua relação com a *urbe*. Alguns poemas analisados pela pesquisadora revelam a exasperação do sentimento de solidão na cidade de Brasília, onde o poeta vivera por motivos de estudos de pós-graduação. A Capital imprimira fortes marcas na poesia de Iderval Miranda, sendo representada como: “árida cidade/ feito tarde e espanto./solidão e abandono.” (MIRANDA, INÉDITO, p. 17) ou ainda como um “asilo de paixões;/geometria exata acorrentando corações.” (MIRANDA, INÉDITO, p. 17).

pode ser percebido através das descrições de sua relação com os homens e a cidade, como um reflexo do que nos fala Berman (1986, p.32 - 33):

O eclipse do problema da modernidade nos anos 70 significou a destruição de uma forma vital de espaço público. Acelerou a desintegração do nosso mundo em um aglomerado de grupos de interesse privado, material e espiritual, vivendo em mônadas sem janelas, ainda mais isolados do que precisamos ser.

Como menciona Berman, a solidão vem como decorrência do fato de que o homem se afasta do homem e suas práticas adquirem um caráter automático. Na composição intitulada “Misantropia”<sup>42</sup> (MIRANDA, 1979, p. 29), publicada na Revista Hera de número 12, no ano de 1979, Iderval revela, pela tensão dialética entre hábitos urbanos mecanizados e a força latente espontânea do instinto, as energias primárias que habitam o homem moderno, polido, aparentemente equilibrado:

deixemos de urbanidades  
uma boa cacetada  
vale mais do que um bom-dia

Dura e irônica, essa poesia nasce da experiência urbana vivenciada pelo sujeito, nas duas últimas décadas do século XX, quando os efeitos da guerra fria se faziam sentir com forte intensidade nos homens, seres constantemente em alerta devido à eminente ameaça de uma catástrofe nuclear. Em “Misantropia”, o ataque, que não acontece entre os Estados Unidos e a União Soviética, é concebido como a solução mais digna para superar a relação fria, artificial e distanciada entre os homens; pois, o retorno à barbárie parece ser até mesmo preferível a uma ordem vazia de significado.

Por meio de uma linguagem “prosaica” que soa como um desabafo, o que se observa através da utilização do vocábulo “deixemos”, o sujeito poético, ao mesmo tempo em que se reconhece como participante desse processo, convida a figura virtual do leitor a superar esse mundo de aparências, convenções e ideologias estabelecidas, através do ataque (“cacetada”) à hipocrisia. Dessa forma, entre ele e o leitor surge o poema, instância reparadora, que “incorpora o próprio espírito crítico, alterando, porém, a sua função – tornando-o (...) o seu próprio antídoto” (PEREYR, 2000, p.38). Assim,

---

<sup>42</sup> Tal composição faz parte de uma trilogia de poemas, publicada na revista Hera de número 12, em 1979. Tal trilogia será mote de nossa análise.

na expressão poética, a brutalidade que advém da significação do vocábulo “cacetada”, sustentada por meio da linguagem, provoca a reação do leitor através do choque, de um forte apelo sensorial. E da consciência dessa brutalidade que ainda nos habita, brota a consciência de que os homens estão sós, ou melhor, praticamente incomunicáveis. Tornaram-se incapazes de gestos e atitudes autônomas, evidenciando-se, portanto, como seres carentes de significado, num mundo onde a ordem social se revelou também indesejável e hostil. Daí o poema adquirir um tom pessimista, resultando numa sensação de solidão, efeito também sentido no tom fragmentário do texto.

Desse modo, como define o sujeito poético no título, sua atitude é a de um misantropo. Ela reflete, no contexto de tensão, contradição, alienação e fragmentarismo do século XX, a antipatia e a aversão entre as pessoas, a visão de um mundo onde inexistia a filantropia. Mas, ao mesmo tempo, um mundo onde é preciso buscá-la. Isto nos leva a arriscar, tendo em vista um alinhamento de Iderval Miranda com a “tradição moderna”, uma leitura intertextual com a obra *O Misanthropo*, de Molière.

Molière escreveu *Le Misanthrope*, na França do século XVII. Pela voz do personagem Alceste, ao mesmo tempo em que fez a sociedade ser questionada, imortalizou a personagem pela caracterização brilhante de suas práticas. Numa comédia amarga, esse personagem encarna o drama de um homem à procura de romper com a frivolidade mundana. Repudiando a sociedade, escrava da hipocrisia e da vaidade, usa a extrema sinceridade, reclamando a não polidez das relações, num tom agressivo e irônico, desprezando os cumprimentos e encarando com suspeita a formalidade dos gestos de saudação. Tudo isto pode simbolizar um aspecto marcante do mundo moderno: a incompatibilidade (e muitas vezes a hostilidade) mútua nas relações indivíduo x civilização, como pode ser percebido na fala de Alceste:

(...) e nada odeio mais do que essas contorções  
De amizade eternal juras e exortações,  
À roda a dispersão dos abraços mais fúteis  
E afáveis orações de palavras inúteis,  
As quais da polidez marcam igual descompasso (...)  
(MOLIÈRE, 2005, p.135)

Comparando os textos em questão, percebemos que o tom dramático e irônico da comédia, recuperado no poema, instaura a comunicação entre o gênero dramático e o lírico. Além disso, a intertextualidade se configura ainda, não só pela referência



explícita no título, “Misanthropia”, marcando uma atitude em relação aos homens, como também se evidencia pela aproximação entre a visão do dramaturgo, Molière, e a visão de Iderval Miranda sobre uma sociedade em que se esfacelam as relações sociais.

Do mesmo modo como Alceste será, em muitos momentos, banido da sociedade que critica, o poeta, consciente das consequências de seus julgamentos, também será simbolicamente expulso de sua sociedade, e cada vez mais impelido ao isolamento. É assim que, em “Misanthropia II”, a tônica da solidão que atravessa o indivíduo na Modernidade irrompe explicitamente como alternativa face à vida artificial que se apresenta. Pois, se Alceste, para fugir do sofrimento e das mentiras da cidade, se refugia num local ermo bem distante de Paris, em busca da verdade que a cidade já não podia oferecer, o eu lírico do poema mirandiano também busca refúgio, mas, aqui, em seu próprio mundo interior:

escondo-me do sol,  
do jornal do dia e dos homens  
para que a solidão corrompa de vez  
com esta vontade de ser como os outros

Tendo em vista a “individuação” de Jung, teríamos aqui a representação de um sujeito que se identifica menos com os comportamentos e valores animados pelo meio no qual se encontra e mais com as orientações de um chamamento interior, ainda que marcado pelo conflito. Reagindo à atmosfera que o circunda, o poeta parece preferir encerrar-se em sua própria solidão. Ele se oculta, então, perante o ambiente diurno, onde acontecem os negócios e a maior parte dos civilizados hábitos citadinos; nega-se, pela condenação, a partilhar essas práticas, negando também uma parte de si mesmo, pois percebe que é de fora deste processo alienador que se pode melhor compreender o mundo e a si próprio: “de uma posição deslocada, portanto, o olhar atento do poeta recolhe as imagens da cidade, situando-as no horizonte de seu processo criativo como algo estranho e íntimo, que desperta fascínio, medo ou repulsa, diante de *“La beauté moderne”*” (FONSECA, 2000, p. 47).

Paradoxalmente, o mundo do qual o sujeito poético tenta fugir é o mesmo que inevitavelmente o atrai: Célimène, símbolo da sociedade hipócrita, encantava Alceste. A solidão desponta, deste modo, enquanto fenômeno dúbio: prova da fragmentação entre os homens, ela corrompe; fenômeno que abriga, ela protege contra a futilidade da

existência. É assim que percebemos de forma fragmentada os signos que o poeta se nega a compartilhar com outros homens, pois enxerga neles o resultado do esfacelamento das relações sociais, maneiras de ocultar as tensões latentes no indivíduo e entre este e a sociedade. Portanto, quando o homem capitalista prefere o dia, o poeta prefere a noite; quando o jornal não mais representa nada além de um hábito rotineiro e medíocre, ele opta pela tensão da solidão que o habita, pontuando as contradições inerentes aos indivíduos na Modernidade.

No último poema da tríade, “Misantropia III”, vislumbramos o sujeito que atravessa a cidade, sendo cortado pela solidão:

caminho pelas ruas da cidade  
na esperança de que ninguém  
me pergunte como vou passando

Rejeitando a falsa “diplomacia”, ele enxerga seu trajeto como marcadamente solitário, porque os homens tornaram-se incapazes de uma atitude verdadeiramente altruísta. Este sentimento de fragmentação e isolamento se intensifica nas grandes cidades, onde os amplos contingentes populacionais se contrapõem ao vazio e à carência que perpassam os homens. Cada vez mais próximas e mais distantes, as pessoas, com seu acelerado ritmo de trabalho, não têm mais tempo umas para as outras, nem para si mesmas, cumprem rituais de saudação e repetem perguntas e respostas automáticas, quando se cruzam, por mera formalidade. É na solidão, desse modo, que o poeta parece experimentar um sentido mais verdadeiro, uma conexão mais efetiva com o seu ser. Por isso, esquivava-se dos comportamentos massificados, e aponta, ainda que agressiva e ironicamente, para a necessidade de humanização das relações entre os indivíduos. Esconder-se do sol é preferir a sombra. Esquivar-se dos homens é voltar-se para o anonimato, para si mesmo, é trilhar os caminhos do que estamos, aqui, chamando de individuação, na medida em que esta (a individuação) reflete, no processo criativo, além da imaginação criativa do sujeito que constrói a poesia, as tensões vivenciadas por esse sujeito, no âmbito histórico-social.

## 2.5 DOR: TRAÇO DE COMUNHÃO

Novamente aguçando os sentidos de quem lê, o poeta revela no poema “A dor” (HERA, 1981, p.) sua inquietude e angústia perante o isolamento em que se encontra o homem, na moderna sociedade capitalista urbana. Só que, aqui, tão intensa se revela essa dor que o eu poético, em termos gramaticais, desaparece, cedendo lugar à dor anônima da massa sem face que se torna, então, o sujeito:

a dor pode ser aguda  
como uma agulha sob a unha  
ou grave  
como um rosto anônimo em wall street

Wall street, metonimicamente, representa a bolsa de valores de Nova Iork, um dos símbolos máximos do capitalismo. Nela – capital do mundo econômico – os interesses econômicos se tornam mais acentuados que em outras cidades, posto que os homens se encontrem ali apenas para realizarem grandes transações. Nesse endereço, paradoxalmente, a impessoalidade acompanha os “homens de negócio”, fazendo-os submergir no total anonimato, na via pública, e estimulando o individualismo, no âmbito privado e particular. Um individualismo que é, no entanto, padronizado, aquele próprio do executivo, do funcionário graduado das grandes empresas. Trata-se, efetivamente, de um paradoxo.

Dotado de uma aguçada consciência, o poeta percebe que, nesse ambiente alienador, o sentido de fragmentação – ou de divisão – do ser humano alcança seu ápice. Assim, por analogia, a dor tanto irá simbolizar intensamente o incômodo físico quanto a solidão que atravessa o indivíduo em qualquer grande cidade, visto que a atmosfera de tensão, proporcionada pelas atividades da bolsa, se reflete por praticamente todo o mundo. Recriado na linguagem, esse “clima” de tensão e solidão aumenta a sensação da dor: “aguda /como uma agulha sob a unha / ou grave [...]”, expressando a ideia de desconforto perante um mundo banal e delirante, “onde se torna cada dia mais clara a necessidade de despertar e cultivar o que há de humano no homem” (Gullar, 1989, p.15).

O paradoxal individualismo padronizado que acompanha os homens de negócio, lançando-os no anonimato, retira-lhes, de certo modo, uma identidade própria. Iderval Miranda, escritor e professor, também foi funcionário de uma instituição financeira. No poema “O homem que trabalha no grande banco da rua principal”, não podemos precisar ao certo o quanto de sua biografia acompanha o texto, contudo essa composição indica, com muita densidade, o sentimento de perda da espontaneidade pelo homem, nesse caso, o homem que trabalha num banco:

ao longo do dia,  
ele maneja a máquina de calcular  
com extrema perícia e rapidez.

na vertigem da noite,  
ele conta nos dedos  
vagarosamente  
todas as estrelas do universo.

Novamente, a oposição dia (transações/negócios) *versus* noite (espontaneidade/libertação) se faz presente. Na “vertigem da noite”, o homem, que é ágil e anônimo durante o dia, está cansado e não mais repete objetivamente os cálculos bancários. Seu comportamento reflete e ironiza, de certo modo, a alienação do homem que trabalha no banco: ele também “conta”, só que, aqui, as estrelas do universo é que são “contadas”. Tarefa impossível? Não menos cansativa se a entendêssemos em seu sentido literal. Porém, as estrelas, por sua infinidade, descortinam um mundo de diferenças, em que o sujeito já não mais precisa se sentir obrigado a reproduzir gestos e atitudes automáticas. Contar as estrelas, dessa forma, torna-se um ato criativo, já que esses corpos celestes, simbolizando o traspasar da obscuridade, o iluminar “na noite do inconsciente” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p. 404), indicam a consciência e a superação desse sujeito dividido: o contador de estrelas simboliza a incorporação do bancário (ágil, mas alienado) ao sujeito poético, ainda que o ato de contar persista como traço dissonante e denunciador do impasse e do conflito que caracterizam a situação do homem na atualidade.

No poema “O infante” (MIRANDA, 1982, p. 113)<sup>43</sup>, a condição de silenciado do sujeito vem a um só tempo revelar a posição deslocada do poeta, da qual já tratamos, e

---

<sup>43</sup> Poema também publicado na revista Hera de número 12, no ano de 1979.

sinalizar como esse sujeito que está por trás (e para além) dos rótulos e emblemas (o herói, o místico e o poeta) contém um olhar mais apurado:

infante vulnerado pela dor  
recuso-me a dar a senha dos heróis,  
místicos e poetas  
apenas silencio em minha dor  
e deixo que eles alegremente  
mudem o rumo do universo

Aqui, a poesia aparece como a linguagem que tem o poder de “dizer”, mesmo no silêncio; e a dor aflora como traço de separação entre o sujeito poético e “eles” (heróis, místicos, poetas). Mas, ironicamente, a dor deste ser que rejeita os rótulos (e justamente por isso por rejeitá-los) é a voz do poeta, que ultrapassa o âmbito do “eu” isolado, universalizando-se, porque se transforma em revelação. Qual seria, pois, o sentido do alerta que o poeta nos daria ao apontar para a mistificação cega de nomes e funções sociais? Um tipo de alerta que nos levasse, sem dúvida, a repensar o lugar da poesia na contemporaneidade, pois se esta (a poesia) é, como diz Octavio Paz, “Operação capaz de transformar o mundo” (1982, p. 15), é porque ela é também capaz de transformar os homens. Daí, o silenciamento poético poder, enquanto indício de individuação, simbolizar autoconhecimento e autotransformação, já que quem tem o poder de transformar e engrandecer a solidão humana, dotando-a de sentido, é a linguagem poética.

Por esse viés, o significado da palavra infante é relevante na composição por seu caráter ambíguo. Podendo corresponder tanto à criança quanto ao adulto eloquente, este vocábulo permite dupla leitura. Quando o associamos, porém, à informação contida no poema, percebemos num primeiro plano que se refere à inocência da criança que foi “corrompida”, isto é, vulnerada pela dor. Isto nos possibilita vislumbrar o poeta como aquele que recria tanto a inocência e a pureza, próprias do olhar infantil, que é de certa forma, um olhar inaugural, um olhar que descobre o mundo, quanto o olhar eloquente e malicioso do adulto, possuidor de certa experiência. Assim, reforça-se o sentido da dor, no momento em que se recupera o sentido adulto das coisas, que é um sentido mais trágico, aliado a certa inocência e imaginação oxigenada por parte da visão infantil.

Por outro lado, quem sabe o poeta não nos esteja também querendo dizer que quem almeja mudar o mundo não está mudando nada? Afinal, o termo irônico

“alegremente” nos insinua certa alienação por parte daqueles que acreditam mudar “o rumo do universo”. Dessa forma, o poeta parece nos dizer que é preciso reconhecer que, no contexto da alta modernidade, já se tem consciência de que nem o discurso iluminista foi capaz de modificar o mundo, nem o proletariado tomou o poder – como escreveu Marx –, nem tampouco o socialismo superou o capitalismo; pelo contrário, a distância entre os homens aumentou como em nenhum outro tempo e as disputas pelo poder tornaram-se ainda mais acirradas.

No poema “Equidade”<sup>44</sup> (MIRANDA, 1982, p. 114), para a voz poética a dor funciona como traço de união dessa voz com a humanidade e consigo mesma:

quando cessarem os gritos  
de dentro da noite  
não sairei às ruas felizes  
ficarei como fiquei todo o tempo  
calado e só  
remendando os pedaços de esperança  
e recolhendo as lágrimas  
dos que sentiram o peso da dor

e com elas farei uma triste  
bandeira de cor negra  
e a hastearei no alvo edifício  
da covardia

Aqui o poema é altamente ambíguo quando se refere à covardia: a do poeta que prefere ficar “calado e só”? A dos que saem às ruas felizes? Em todo caso, nesse texto, a dor como traço de comunhão com o coletivo dá sentido à solidão, na medida em que é calado e só que o poeta transforma (remenda) o mosaico de lágrimas e pedaços de esperanças presentes nos homens. Assim, a voz poética se dignifica, ao retratar sua função e afirmar sua postura. Mas, ao mesmo tempo, ela se denuncia – ou sugere-se – como covarde. Ao revelar-se digno e covarde, de forma ambígua, esse sujeito se constitui, em sua inteireza, propriamente como voz poética. Então, covardia se transforma em coragem; e o ter ficado calado e só transforma-se em exposição, novamente apontando como, pela individuação revelada, atinge-se a dimensão coletiva. Essa exposição se dá, não no plano biográfico, mas no plano da linguagem poética, que

---

<sup>44</sup> O poema também foi publicado na revista *Hera* de número 13, no ano de 1980.

é a que tem alcance profundo e duradouro, a que, por ser revolucionária por natureza (PAZ, 1982, p. 15), tem o poder de transformar.

Observemos ainda que o título da composição se refere a um princípio muito aplicado no Direito: o princípio da equidade, o qual orienta a que se reconheça igualmente o direito de cada um. Tal reconhecimento vem com a denúncia a todo tipo de ato injusto e com a autodenúncia do sujeito poético, que sinaliza a linguagem poética como um espaço em que, de certa forma, todos têm voz, corroborando com a visão de Bosi, em *O ser e o tempo da poesia*, quando este autor diz que o poema contém sempre a tese e a antítese, sendo, portanto, um espaço dialógico por natureza, diferente dos discursos que intentam manipular o homem.

No poema “Trinta”<sup>45</sup> (MIRANDA, 1982, p. 115), a voz poética emerge como “porta voz” dos sofrimentos humanos:

doarei em hasta pública  
o amargor das lentilhas de novembro  
ninguém o aceitará  
exceto aquele que sabe a policromia cinza  
das tardes de agosto

Segundo o Gênesis, primeiro livro da Bíblia, Esaú cedeu a Jacó seu direito de primogênito em troca de um prato de lentilhas, obtendo assim a sorte de tornar-se um homem rico; o que simboliza a troca de um bem espiritual por um material. Esse lado material que as lentilhas simbolizam torna esses elementos, no poema, símbolos da existência humana. Novamente estamos diante de termos que evocam traços do divino, como “doarei”, e do mundano, como “lentilhas”, fazendo com que o trabalho do poeta se revista de uma aura, a um só tempo, sacral e profana.

De todo modo, a cor cinza, além de nos transmitir a sensação de imensidão, representa, como indicam Chevalier e Gheerbrant, a dor: “Os hebreus se cobriam de cinza para exprimir uma intensa dor” (2009, p. 248). Quando ressignificada, enquanto cor policrômica, o cinza passa a simbolizar mais que um valor residual (aquilo que resta após a extinção do fogo e da vida), passando a simbolizar o sofrimento humano: matéria para o canto poético. Comunicam-se, assim, com a linguagem poética, aqueles que

---

<sup>45</sup> Poema também publicado na revista *Hera* de número 13, no ano de 1980.

retiram do cinza os matizes da vida, como os poetas, transformando a dor que essa cor representa em poesia.

Na composição intitulada “Poema” (MIRANDA, INÉDITO, p. 24), o poeta confirma a vivência de um mundo impensável sem a existência da dor:

quem está longe  
não sabe da minha dor.  
quem está perto  
não vê a minha dor.  
quem sabe da minha dor  
não sabe ser dor.

A dor, vivenciada por um sujeito poético, torna-se, ao mesmo tempo, componente universal e individual. A dor, quatro vezes repetida, está simulada na linguagem poética, de onde o poeta pode expressar mais do que o que sente. O poeta, portanto, situa-se nos interstícios da linguagem, do homem e do mundo, nem longe ao extremo a ponto de não sentir a dor, nem próximo o bastante a ponto de não saber representá-la. Seu poema é, assim, a sua dor e, como tal, a dor de todos. Dessa forma, se ninguém pode transformar-se em dor, por outro lado, a dor está em todo mundo e por mais que a nomeemos, ela é, como todo sentimento, algo abstrato que sentimos, mas que não podemos determinar ao certo como é, a não ser por comparações.

Em “Pórtico” (MIRANDA, INÉDITO, p. 24), por exemplo, a dor dos que perderam um ente querido funciona como um dos elementos que vêm a compor o sujeito poético:

guardo em mim  
o desespero dos suicidas  
e a dor dos que ficam.

Aqui, ao colocar-se entre os que optam partir pelo suicídio e os que ficam – sofrendo a dor da perda – a voz poética situa-se, não nos extremos, mas numa posição intersticial que revela, a um só tempo, uma dimensão interior, denominada por Bachelard de imensidão íntima (uma intensidade vivenciada pelo ser no momento da leitura do poema) e uma dimensão plural, voltada para o mundo e suas dores, transformadas em matéria poética. Como revela o título, o poeta situa-se num pórtico,



zona de passagem entre dois mundos, local, portanto, privilegiado para seu olhar, mas que, ao mesmo tempo, o dilacera. A dor é a condição dos que existem, mas transformá-la em texto poético é artifício e milagre operado pelo artista, na medida em que não apenas sente a dor, mas a recria, transfigurando em canto “o sentimento do mundo”.

Em “Como um camicase” (MIRANDA, 1991, p.8), por exemplo, a voz poética retoma a dor como privilégio da condição humana:

o gesto bárbaro  
e insepulto  
tornará o sonho  
para além do nada.

permanecendo,  
apenas restarão  
nos quintais do tempo  
o gosto amargo do tédio  
e esses pequenos sonhos  
que fazem a dor do existir.

Talvez aqui, frente a um mundo em que, como diz Ferreira Gullar (1989, p.15), é preciso cultivar no homem o que há de humano, o poeta reconheça na dor um traço que, independentemente de nossa vontade, é comum aos homens. O traço realmente humano simbolizado pela consciência, tanto da dor física quanto da emocional. Assim, os sonhos que fazem a dor do existir são ainda as motivações que nos fazem viver, acordar e trabalhar, estudar e escrever, por exemplo, essa dissertação. Ademais, a própria realidade humana evidencia que a dor não é inseparável do amor e do prazer. Pelo contrário,

o simples traço fará desvendar  
o desespero contido no coração  
de quem se quer prazer e dor.

e este corpo de mulher  
dilacerado pela recusa incontida  
do não?

basta, que venha o longe  
e eterna seja a carne,  
catedral de prazer e dor.

Vemos que, nesse poema, publicado em *O veneno e sua essência* (1991, p. 2), (segundo de um grupo de dez poemas intitulados “Do amor e da loucura”), o homem, metonimizado pelo termo carne, e sendo representado por sua condição fisiológica - que o dota de precariedade e mortalidade - aparece como ser que vivencia tanto a dor quanto o prazer. A ideia da passagem do tempo (“basta, que venha o longe”) conjugada à ideia de eternização do momento (“e eterna seja a carne,”) atenua, de certo modo, o caráter fugaz da existência humana, composta de aflições e prazeres.

As duas últimas composições analisadas, bem como a primeira desta seção – intitulada “A dor” – não são propriamente exemplos de uma configuração do eu poético, mas são relevantes no sentido de pontuar como a dor, na poesia de Iderval Miranda, põe os homens numa mesma condição. Nesses poemas, portanto, o eu individual cede lugar a uma voz humana, que é de todos e de um: a do poeta, que deixa falar, por seu texto, a voz da coletividade. É dessa voz, no entanto, que, em certa medida, se banha a matéria poética.

## 2.6 MEU ESTRANHO ESTRANGEIRO

Em “Pequena fantasia” (MIRANDA, 1987, p.18), a representação do sujeito, como um duplo, cindido, reforça a imagem de uma unidade paradoxal, expressada por Marshall Berman (1986), em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, quando este autor revela que a unidade da vida moderna é sempre uma unidade da desunidade:

e uniremos nossos corpos  
em mil corpos  
e seremos um como somos  
dois que sempre serão.

Aqui, os últimos versos do poema nos permitem uma leitura que ponha em foco dois sujeitos que formam a unidade de um casal. Por outro lado, quando observamos que o poeta não fala de união *com*, mas de união *em*, nos dois primeiros versos, percebemos que ele sugere não apenas a ideia de união, mas também de separação, por meio da multiplicação.

Sabemos com Octavio Paz, em *O arco e a lira*, que, por meio da poesia, o homem vive a experiência do outro, ou da “outridade”. Para Paz, a probabilidade de ser outro, como percebemos manifestada no poema focalizado, pela imagem da união de nossos corpos em mil corpos (multiplicação), advém da própria possibilidade humana de não ser<sup>46</sup>. Expressada pela voz lírica, essa possibilidade aponta para como “a verdadeira solidão consiste em estar separado de seu ser, em ser dois” (PAZ, 1982, p.162) já que “todos estamos sós porque todos somos dois”. Assim, o traço de união presente em “Pequena fantasia” parece estar representado por essa capacidade do ser humano de ser mais que apenas um.

Nesta mesma perspectiva, trazemos mais um poema de Iderval Miranda intitulado “Noturno” (MIRANDA, 1987, p.30):

quem  
dentro da noite  
desperta

eu  
ou o outro  
que sonha?

A sensação de liberdade novamente associada à noite, período em que se reduzem as atividades comerciais e rotineiras, propicia o aflorar da subjetividade, fazendo com que, sugestivamente, venham a se con-fundir o *eu* e o *outro do eu*. Com essa con-fusão, o poeta, na noite, ocasião em que também saímos, de certa forma, do mundo da vigília, põe em questão a unidade do eu e do tempo. O que nos aproxima do conto “As ruínas circulares”, de Jorge Luís Borges.

No conto do escritor argentino, presente no livro *Ficções* (2007), a tentativa de um velho mago de criar um homem sonhado, que possa transformar em realidade, leva-o a se descobrir como sonho de alguém, como simulacro<sup>47</sup>. Descoberta que mina a

---

<sup>46</sup> Como afirma Octavio Paz (1982, p. 145-146), “O homem nunca é igual a si mesmo. Sua maneira de ser, aquilo que o distingue do restante dos seres vivos, é a mudança. Ou como disse Ortega y Gasset: o homem é um ser insubstancial – carece de substância.”

<sup>47</sup> “Com efeito, o simulacro (ou fantasma) não é simplesmente uma cópia de cópia, uma semelhança infinitamente mais fraca, um ícone degradado. O catecismo, tão inspirado nos Padres platônicos, nos familiarizou com a ideia de uma imagem sem semelhança: o homem foi feito à imagem e semelhança de Deus, mas, pelo pecado, perdemos a semelhança, guardando a imagem... O simulacro é precisamente uma imagem demoníaca, destituída de semelhança; ou, antes, contrariamente ao ícone, ele colocou a semelhança no exterior e vive de diferença.” (DELEUZE, 2006, p. 185-186)

individualidade desse sujeito, ao torná-lo parte de algo maior que ele, parte de um tempo dentro do outro. No sonho, a voz poética, em “Noturno”, é levada a ultrapassar o real. Essa passagem se dá acompanhada de um tom reflexivo que marca a relação poética. Tom que instaura o enigma e aponta o mistério, ao diluir as fronteiras entre o sujeito que sonha e o que é sonhado, dissolvendo também a ideia de tempo progressivo, na medida em que a voz poética torna-se ubíqua.

Entre o acordar e o sonhar, o estar acordado e o estar sonhando não há, na composição poética em análise, uma consciência nítida das fronteiras. Uma coisa pode muito bem ser a outra ou pode se dar no lugar da outra, na relação “eu”/”outro”, mas um “outro” interior ao “eu”. Por outro lado, o autoquestionamento do sujeito poético - imbricado com o sonho, a imaginação e o devaneio - simula, em certa medida, a tentativa de recuperação da razão por parte desse sujeito. Razão que simboliza a vigília, a lucidez que freia o sonho. No conto de Borges (2007, p. 48), por exemplo, antes de conseguir sua criação, o homem descobre que, atrapalhado pela lucidez, não estivera sonhando:

Certo dia, o homem emergiu do sonho como de um deserto viscoso, olhou a luz vã da tarde que de imediato confundiu com a aurora e compreendeu que não sonhara. Toda a noite e o dia seguinte, a intolerável lucidez da insônia se abateu sobre ele (...). Na quase perpétua vigília, lágrimas de ira queimavam-lhe os olhos envelhecidos.

Foi preciso, dessa forma, cortar os fios da lucidez para que o mago de “As ruínas circulares” desse vida ao ser sonhado e este despertasse, tornando-se mais real que seu sonhador. Nas palavras do narrador de Borges (2007, p. 50), “No sonho do homem que sonhava, o sonhado despertou”. No poema, a imagem gerada pelo autoquestionamento é a de um sujeito que, em pleno ambiente noturno, interroga sua identidade, problematizando-a, já que esse autoquestionamento, provavelmente, está sendo feito de fora e com um certo distanciamento, que é o distanciamento da razão. Assim, o sujeito poético se toma e à sua situação como objetos, e a fusão eu/outro passa a ser equivalente à fusão do racional (que se distancia para questionar) com o irracional, representada pela verbalização do mundo do sonho. O estado poético, assim, equivaleria, segundo Pereyr, a uma inconsciente consciência, ou a uma consciência inconsciente, “para usarmos uma noção do Zen budismo”.

Nesse estado, os termos da alteridade (eu/outro) passam a estar muito próximos, já que o misterioso clima noturno, inspirando no poeta sua auto-interrogação, leva-o a uma maior aproximação consigo mesmo, por meio da relação estabelecida entre o *eu* e o *outro do eu*. Uma relação que, abraçando o espaço do sonho e a perspectiva da realidade, na medida em que não se pode dizer se o autoquestionamento acontece durante ou depois do sonho, coloca o sujeito lírico como duplo. Mas, ainda que seja durante o sonho – como no conto de Borges– o poema instaura um instante em que o sujeito poético se questiona e se distancia, reforçando o imbricamento entre o sonho e a vigília. Reforçando a necessidade da imaginação e da racionalidade, remete à criação de uma nova realidade que se instaura pela poesia.

Enquanto instauradora de “climas de linguagem”, a voz poética aponta outra vez para o ambiente noturno, acentuando a poesia lírica como estado e não como visão conceitual da realidade. É o que se dá também com o poema “Canto soturno” (MIRANDA, 1982, p.16):

canto a sombra  
porque tenho a noite  
em meu ser

Aqui, tomado pela noite, o poeta com ela se funde e sua linguagem (sombra, noite, ser) a representa, recriando a imagem da solidão, do vazio e da falta. Essa imagem simboliza a comunhão entre o homem e a noite. Uma comunhão que, evidenciando, nas palavras de Bachelard (1978, p.320), os caminhos da “profundidade íntima”, de certa forma, é como aquela unidade paradoxal referida por Marshal Berman.

A sombra é uma região em que apenas parcialmente há ausência de luz e a imagem por ela projetada é sempre bidimensional, o que a impede de configurar-se como unidade homogênea. Por outro lado, simbolicamente, a sombra, além de representar a solidão, pode relacionar-se à própria matéria poética. Cantar sombras, lidar com elas e não com aspectos imediatamente palpáveis da realidade é característica da literatura, na medida em que trabalha com a fantasia e que representa o sentimento humano. Neste caso, o sentimento da solidude.

Mas, como vimos, essa fantasia vem, por vezes, articulada com uma razão agressiva (o espírito crítico moderno), gerando o sentimento de incômodo e de

inquietação propiciado, em “Noturno”, pela busca da autoidentidade. Isto porque, se a lírica, em seu sentido puro, busca afastar-se do social e também dessa racionalidade, a lírica moderna, como afirma Friedrich, vê a atividade poética como prática que alia, de forma anormal, intuição e razão.

A experiência da outridade que, paradoxalmente, emerge no poema “Noturno”, a partir desse ambiente sombrio, inseguro, instável, em que o eu e o outro parecem contrapor-se, culmina, como dissemos, na experiência da unidade. Mas, no caso, uma unidade paradoxal, que não faz cessar a dualidade. Afinal, ter a noite no ser é também trazer consigo permanentemente uma dimensão obscura, desconhecida e perigosa. Cantar sombras e ter a noite no ser é estar unificado no desassossego, mas é também participar da experiência do sobrenatural que, de certa forma, traz para o homem autoconhecimento – como o traz ao mago do conto de Borges que se descobre sonhado:

A verdade é que na experiência do sobrenatural, como na do amor e na da poesia, o homem se sente arrancado ou separado de si. *E a essa primeira sensação de ruptura segue-se outra de total identificação com aquilo que nos parecia alheio e no qual nos fundimos de tal maneira que já não é distinguível e separável de nosso próprio ser.* (PAZ, 1982, p. 163-164, GRIFO NOSSO).

Em todo caso, essa experiência leva a *outra margem*. Esta subentende uma mudança de natureza simbólica, é um nascer e um morrer que se dão no interior do indivíduo, conforme Octavio Paz (1982). Trata-se de chegar a ser outro, a partir da possibilidade que o sujeito encontra de recuperar sua natureza ou condição original, ou – como diz Pereyr (2000) – de alcançar a *unidade primordial*, o momento mesmo em que o homem e a linguagem são plenos de possibilidades, ou seja, não necessariamente se aprisionam a uma identidade fixa, por oposição a uma diferença qualquer.

No poema “Canção de minas” (MIRANDA, 1982, p. 40), desponta a relação entre objetividade e subjetividade, razão e imaginação:

com as pedras de minas  
vesti de luz os teus olhos  
e no mar que não existe  
mergulhei meus sonhos e esperanças

As pedras de minas (ainda que aqui não se esteja necessariamente fazendo referência direta ao estado de Minas Gerais) são raras por serem associadas ao ouro.

Desses elementos concretos, o eu lírico retira a simbologia da luz, presente nos elementos áureos, para referir-se a uma iluminação que parece formar-se na experiência concreta da vida, no sofrimento humano. Mas a luz supõe ainda a existência da sombra e da escuridão, podendo também representar conhecimento, como afirmam Chevalier e Gheerbrant (2009). Abrir-se à luz, bem como vestir-se de luz, se apresentariam, desse modo, como ritos, como momentos de passagem a essa outra margem. A este respeito, é significativo no poema o uso do verbo mergulhar, sinalizando, pelo tom intimista que recebe esta “canção”, o mergulho, não no mundo real, mas “no mar que não existe”, o mar da imaginação criadora, onde o eu e o outro se confundem. E de tal modo que, pelos olhos iluminados do outro, o eu inventa um “vasto mundo” (“o mar que não existe”), que lhe permite sonhar e ter esperanças.

A sensorialidade manifestada no poema pela forte referência à luz se faz acompanhada de certo alargamento da subjetividade. Alargamento advindo justamente da ficcional construção do mar, espaço que só existe na medida em que é criado pelo poeta, tornando-se, reflexivamente, um espaço onírico. Assim, o mar torna-se o lugar onde se dá a recriação da fantasia: onde o sujeito se descobre e se ilumina, alcançando a unidade ainda que na (a)diversidade.

No poema que recebe sugestivamente o título “Sem título” (MIRANDA, 1987, p.20), há uma descoberta de si mesmo por parte da voz poética, já que a linguagem recupera, na brusca enunciação do tu, o tom de um choque que pode ser lido como o estranhamento do outro que acompanha o próprio sujeito, revelando-o:

tu me  
espantas.

Disse o sábio Terêncio: "Nada do que é humano me é estranho". Com a leitura do poema em análise, devemos nos perguntar, além disso, se não é própria do homem a capacidade de estranhar. Se para ele o familiar é realmente conhecido. Ou ainda, como seria possível conhecer sem se assombrar? Por certo, apenas os espíritos que se mantêm vigilantes, no sentido de refletirem sobre o que veem, fazem e sentem, chegam a perceber, em si, o familiar que é, ao mesmo tempo, desconhecido. Para tanto, é preciso que se coloque o familiar sob suspeita, questionando o que parece evidente. Isto só é possível quando se recupera a capacidade do olhar de um ser atento, presente como no

caso da composição em análise. Por certo também, esse caráter vigilante redimensiona o tom lírico, tornando-o mais crítico, mas não menos poético; pois palavras não bastam para descrever o espanto que reproduz, na linguagem do poema “Sem título”, o poeta, ao vislumbrar-se reflexivamente como outro, ao descortinar as próprias faces que estão, repetidas vezes, ocultas sob a máscara diária.

Desse modo, quando o homem desponta como máscara, é porque é visto como simulacro. E este, como afirma Deleuze (2006), não sendo cópia de nada, e sendo cópia do não-ser, coloca-nos sempre numa relação de diferença. Relação consentida, na medida em que “é o outro, o enganado, que faz o simulacro, que é responsável por ele” (COMPAGNON, 2007, p.74). Deparamos, assim, com o poema “Sem título”, diante da inquietante constatação da alteridade, por parte do sujeito poético. O que acentua o tom de surpresa desse sujeito é a proximidade com que *tu* e *me(eu)*, conhecidos/desconhecidos, se encontram. Uma proximidade representada imagetivamente no poema por meio da contiguidade das palavras: “tu/me”.

No poema “Pequeno prelúdio” (MIRANDA, 1982, p. 34), a alusão a sinais é que marca a relação com a alteridade:

teu gesto  
aquele teu gesto

Sugestivo, este dístico apresenta um *eu* que se revela pelo *tu*. Afinal, não pode haver um *tu* sem antes existir um *eu* capaz de sentir, avaliar e enunciar o que sente e vê, pois o eu só ganha existência numa relação com um outro. Em “Pequeno prelúdio”, o leitor está diante de acenos, sinais que – iluminados pelo título – transmitem a sensação de que algo aconteceu, já que podemos entender os ecos deste gesto (“*teu gesto/ aquele teu gesto*”) como indício de rememoração, criando no leitor forte expectativa. Em todo caso, o dístico em questão pode ser o “prelúdio” do que ficou por ser dito, ou do que ficou insinuado pelo silêncio. Talvez, o que esteja aqui silenciado seja o próprio espaço (imagem) do eu na relação eu/tu, pois na composição em foco o eu permanece oculto.

Esse estado de expectativa que atinge o leitor talvez advenha da insinuação que, pela linguagem, ganha esse momento introdutório indiciado no título. O *teu gesto* parece, desse modo, despertar *a minha reação*. Mas não qualquer gesto, e sim o gesto que paralelamente a linguagem, através da presença do pronome demonstrativo,



vem reforçar: *aquele teu gesto*. O gesto que pela postura reflexiva do sujeito lírico pode até surgir de si mesmo. No entanto, a composição, pelo muito que sugere, não nos permite decidir se esse eu dialoga consigo mesmo ou refere-se a outro ser. Nesta perspectiva, o pronome *aquele*, aqui, não só evoca um determinado sinal, como também aponta determinado conhecimento que pertence a “eu e tu”.

Em outro poema - “A gangue da 404 e eu” (MIRANDA, INÉDITO, p. 17) -, a solidão do poeta desponta, anunciando sua relação distanciada com os homens e o mundo:

no vazio da quase-manhã,  
nenhum gesto  
a menos.

na calma da quase-noite,  
nenhum gesto  
a mais.

Neste poema, o eu, que está sugerido apenas no título, encena por contraste (manhã/noite) a passagem do tempo. É como se o sujeito poético criasse uma expectativa de que algo inesperado fosse acontecer entre o amanhecer (a quase-manhã) e o anoitecer (a quase-noite), quebrando o silêncio. Essa expectativa alcança o leitor, já no título, quando lê a relação entre *a gangue da 404* e o *eu*. No entanto, o que se vê desenhado, na composição, é um quadro que sugere a repetição dessa rotina solitária, marcada pelo “vazio” do tempo que passa e pela “calma” do distanciado observador (o eu poético) ante a ação de um grupo de indivíduos. Uma ação que poderia modificar a vida desse sujeito lírico, retirando-o, por instantes, de sua solidão, ou da sua “calma”.

Assim, o outro, mesmo que distante, ou presente no âmbito da “observação”, está aí colocado, indiretamente, como obstáculo, ou como ameaça, ainda que virtual. Neste caso, “nenhum gesto a menos” se equivale a “nenhum gesto a mais”, porque ambas as expressões sugerem “invisíveis grades do viver”. Talvez a gangue mencionada no texto atue de forma mais intensa no período da noite, mas isto se revela como uma das pontas desse vazio sentido pelo sujeito poético, já que ele sugere certo desconforto e desconfiança perante todos. Insinua-se, assim, por trás do silêncio, a famosa máxima de Sartre: “o inferno são os outros”. Reforça essa insinuação a alusão a uma gangue, que aparece no título, como também a representação de uma rotina absolutamente solitária.

Os títulos são fundamentais em muitos poemas de Iderval Miranda, visto que, muitas vezes, são eles que apontam caminhos para a análise do texto. Assim como o poema “A gangue da 404 e eu”, outras composições do autor poderiam ser lidas de outro modo se não possuíssem os títulos. Estes elementos acrescentam ao poema outros signos, podendo, em muitos momentos, ser lidos como um verso do texto.

Outros poemas de Iderval também não trazem explicitamente a marca do *eu*, revelando-o justamente pela relação que estabelece com o outro. Uma relação que está presente na linguagem. É o caso do poema intitulado “Distância” (MIRANDA, 1982, p. 33):

aquela  
mulher

Este dístico, através de uma linguagem sucinta e precisa, estabelece um clima de separação. Clima sugerido, inicialmente, pelo título que se incorpora à composição, sinalizando um distanciamento espacial que intensifica a fantasia amorosa e o desejo do encontro. Há presente no poema apenas um termo em cada verso. No primeiro, o pronome demonstrativo aponta para a relação distanciada que estabelece o *eu* lírico, o ser que fala de alguém distante, a mulher – termo que forma o segundo verso -, levando-nos a perceber o tom voluptuoso que ganha a visão dessa mulher, ao mesmo tempo, distante e distinta.

No poema “Catarse” (MIRANDA, 1982, p. 35), a retomada intertextual<sup>48</sup> reforça, pelo título, a sensualidade que a figura feminina desperta no sujeito lírico:

novamente  
aquela mulher

Aqui, como no poema “Distância”, se evidencia a relação eu (implícito) outro (explícito), em que a mulher se torna o complemento que, embora explicitado, está distante, fora do alcance, o que coloca em cena certo traço platônico, em que persiste o

---

<sup>48</sup> Nesse caso, a intertextualidade se dá entre textos do próprio autor, Iderval Miranda, podendo ser, portanto, considerada como autotextualidade ou ainda intratextualidade, como indica Koch em *Intertextualidade: diálogos possíveis*.

impasse na relação eu/outro. Ademais, a presença do advérbio *novamente*, além de sugerir a estratégia intratextual, indicia a provável visão aproximada dessa mulher, levando o sujeito poético a um estado de catarse.

O que se põe em cena, então, é a condição que atinge o eu poético em razão dessa figura feminina que não tem em momento algum as qualidades de seu corpo mencionadas. Tudo que se imagina sobre ela está condensado na ambivalência do pronome “aquela”, mais especificamente na possibilidade desse vocábulo indicar um ser que se sobressai em relação aos outros, despertando emoções e sensações catárticas. Aqui, portanto, o outro está indefinido, ensejando, nos leitores, o traçado imaginário desse corpo feminino. É de se supor, por essa indefinição, que o eu, mesmo não explicitado, resulta mais definido que o outro. No jogo entre o visível e o invisível da linguagem poética, neste caso, o invisível parece dizer mais. Diz-se mais do invisível (o eu) que do visibilizado (o outro: aquela mulher).

Situando-se na extremidade do ser, o poeta coloca na marca do silêncio a imagem do eu. Lá onde os olhos olham, mas não veem (v, p. 59) este espaço também aparece. Dessa forma, a voz poética sinaliza uma separação, ao passo que evidencia o traço de singularização, que se manifesta, com relação à mulher, acompanhado de certo platonismo, reforçando a noção de distanciamento. Distanciamento intensificado, como vimos, no momento em que o eu poético se revela solitário. No entanto, essa singularização, que, em certa medida, revela indiretamente o poeta que medita, como atentamos desde o início desse capítulo, não é nem identidade a priori, nem imagem unificada, já que faz (como vimos em vários poemas) com que o próprio sujeito no momento da singularização se mostre plural ou cindido.

### 3 DA DISSOLUÇÃO DO EU AO NADA

#### 3.1 A TRANSCENDÊNCIA VAZIA

A existência do poeta, para Eliot (1985), em *Tradição e talento individual*, é matéria-prima que não se repete, mas se transfigura na obra poética. Eliot assim afirma ao abordar a despersonalização na poesia como processo, como transformação de um artista, na direção de extinguir sua personalidade. Tal processo configura-se, na poesia de Mallarmé, por meio de uma impessoalidade que visa abolir por completo o sujeito da enunciação. Essa impessoalidade chega ao ápice, na poesia mallarmeana, ao coincidir com o Nada: termo que parece retirar sua concretude da própria falta. Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna*, aponta este fato, ao dizer que, na obra do poeta francês, “o absoluto mesmo, que assim se chama porque deve ser desvinculado de tempo, lugar e coisa, uma vez consumada a desvinculação, chamar-se-á o Nada; o Ser puro e o Nada puro tornam-se idênticos (como em Hegel)”.

Friedrich afirma que o Nada simula o “aniquilamento do real”, numa poesia que, diferentemente do que defende Eliot, não tem “fé e tradição”. O Nada seria, dessa forma, para Friedrich, a radicalização da “transcendência vazia”. Transcendência que, segundo o autor, não é nunca alcançada, mas sempre perseguida pelos poetas modernos.

Luiz Costa Lima (1980, p. 155), em *Mímesis e modernidade*, pontua a presença da transcendência desde a poesia clássica. Segundo ele, “o equilíbrio dos valores, responsável pelo perfil da estética anterior à modernidade, se depositava e dependia na comunhão em uma ideia de transcendência” de ordem religiosa. Transcendência que oferecia certa orientação à vida humana. Já com Baudelaire e Nerval, segundo Lima, o eu poético deixou de se sublimar, isto é, perdeu a direção, retirando a clareza da transcendência e seu papel de orientadora da vida. Em todo caso, a transcendência continuava a vigorar, sendo mais profundamente abalada com a poesia de Mallarmé:

[...] em Mallarmé as seguranças precedentes não se mantêm, nem sequer através desta colaboração do leitor. O poeta não só despede o quadro de orientação ético-religioso, mas faz tão intrincada a sua sintaxe que não há possibilidade para o exercício das vidências. E, se o leitor não se deixa inibir pela obscuridade aparentemente indevassável, perceberá que seus versos insistem, com uma obsessão antes não vista, em provocar o desaparecimento dos poucos objetos que ainda acolhe. (LIMA, 1980, p. 157)

Assim segue ainda Lima (1980, p. 156) a delinear, a partir da obra de Mallarmé, o que seria, na modernidade, a transcendência:

O que chamamos pois de transcendência vazia implica o simultâneo ataque a uma frente ético-religiosa e a uma frente estética. Transcendência vazia significa por conseguinte que ao poema cabe mostrar como a linguagem transcende a seu uso comum e como esta transcendência não diz outra coisa senão da destruição que a alimenta.

Neste capítulo, abordaremos os textos em que a poética de Iderval parece de modo mais explícito jogar com a transcendência, levando a voz poética a fragmentar-se ante a impossibilidade de concretização da mesma, isto é: da transcendência. Num primeiro momento, abordamos os poemas em que o eu alcança a dissolução por meio do embate com a cultura. No segundo momento, quando este embate se acirra, analisamos os poemas em que a voz poética alcança sua fragmentação no nada.

### 3.2 A FRAGMENTAÇÃO DO EU NO EMBATE COM O MUNDO

Na poesia de Iderval, a sensação de tédio, o sentimento de solidão e futilidade da existência, além da própria condição de *deslocado* do poeta levam, por vezes, o sujeito poético a perseguir e conquistar o esvaziamento do sentido das coisas, o que resulta numa sensação de mistério, como no poema “Três de março” (MIRANDA, 1991, p.7):

são muitas as tentações do mundo.  
os odores domésticos me aborrecem.  
a tv e a crise. a tv e a crise. a tv e a crise.  
exaustão.  
o galo canta nos quintais alheios.  
hip hurra, hip hurra. uma bala no ouvido. o fim.  
o começo da viagem. as tentações são muitas.  
em forma de mulher. em forma de mulher. oh!  
a música. o azul. o nada.  
recuerdos. recuerdos. recuerdos.  
as imagens não são reais.  
onde estão os rostos do passado?  
e este ranço do idealismo tardio? ele fede.  
pura perda. pura perda. o cotidiano.  
amargo regresso às fantasias. nudez.  
tudo é imperfeito. sujo. inseguro.  
eis o medo.  
nada a fazer. somos milagrosamente pó.

Aqui o sujeito poético nega o presente e o passado, mas valoriza, de certa forma, o concreto (as fantasias são amargas) e a ideia religiosa do “pó” (elemento da tradição). “Pó” e “milagre” indicam não só a rejeição à vida e ao mundo (no caso do milagre, a rejeição à vida rotineira, quotidiana) como também se relacionam à tradição religiosa ocidental. Assim, ao rejeitar o presente mundo materialista, carente de sentido, ele potencia o desejo de evasão no Nada. Só que o Nada, sugerido pela fragmentação da matéria pelo “pó”, não se consuma, dado à relação conflituosa que se estabelece entre o idealismo (a transcendência em seu sentido tradicional de “direção da vida”) e o sentimento poético de “desorientação”, que leva a voz poética a sentir de forma “amarga” o regresso às fantasias.

Do primeiro ao penúltimo verso deste poema está em cena o conflito do eu com o mundo, enquanto que, no último verso, a voz poética dialoga com o humano, retomando a condição mortal da humanidade. Nesta última relação, o eu busca a transcendência vazia, perseguindo o vazio, porque o que o preenche é, para ele, insuportável. Sinestesticamente, o sujeito poético imprime a sensação de desconforto perante o cotidiano da vida: “os odores domésticos me aborrecem”. Mas, ao mesmo tempo em que esvazia o sentido das coisas, tornando-as insuficientes para conferir um sentimento verdadeiro, esse sujeito aponta as tentações presentes no mundo: “são muitas as tentações do mundo” e, novamente, “as tentações são muitas”. Tentação, palavra bíblica, implica a possibilidade do pecado, aquilo que deve ser evitado. Neste contexto, portanto, a palavra tentação reforça a percepção poética de que o que é

oferecido pelo mundo da cultura, como a programação televisiva, revela-se carente de toda e qualquer possibilidade de dotar a existência humana de sentido. De qualquer maneira, aqui, pelo diálogo com a tradição (em conformidade com Eliot), que aí é a Bíblia e a tradição cristã, a transcendência é ambígua: é vazia (ou direcionada ao vazio), mas é também nostálgica, revela um desejo e uma impossibilidade. Esse desejo pode associar-se justamente a uma nostalgia do sagrado.

Assim, o eu não se encontra fragmentado no nada, mas é como se estivesse, porque está destinado, devido a sua condição biológica, a perecer: logo, a fragmentar-se. Sua identidade, desta forma, passando pela matéria, pela constatação de que todo homem é mortal (“somos milagrosamente pó”), é desfeita, parece como a matéria humana. Mas isso, ao mesmo tempo, implica uma identificação “atualizada” do homem ocidental, esta espécie de “cristão em crise”. Assim, a constatação de que “somos milagrosamente pó” é ironicamente retomada, porque aparece como alívio, perante as formas sem sentido do viver, perante as imagens “alienantes” e dessacralizadas da vida.

Essas imagens “não reais”, afirmadas pelo poeta, são os simulacros, cópias do não-ser, segundo Deleuze (2006). Simulacros que, no entanto, perderam a condição de simulacro e que, impostos pelos discursos correntes, passam a ser apresentados como uma realidade maior que a vivenciada pelos sujeitos em seu cotidiano, ensejando a alienação no homem. Vimos este ponto quando falamos da influência do discurso midiático no comportamento das pessoas, no capítulo II. Em todo caso essas imagens evocadas no poema fazem emergir a lembrança da manipulação da ideia de real, por isso a voz poética repete: “a tv e a crise. a tv e a crise. a tv e a crise.”, levando-nos a sentir a exaustão, a monotonia das (re)produções televisivas, com seu discurso repetitivo, homogeneizante e alienador que leva o homem a abdicar de seu poder de “livre arbítrio” e a adotar o discurso alheio.

Numa das estrofes do poema “Variedades feirenses” (MIRANDA, INÉDITO, p.10), a crítica à TV, como meio alienador, aponta, ironicamente, para o modo como esse aparelho alterou a dinâmica de vida das crianças: “a televisão/ não fez sucesso no bairro./picular era melhor/ e não ficávamos parados feito bestas.”. No poema “Três de março”, a TV é também mais um dos elementos que conferem à vida o tom de “pura perda. pura perda. o cotidiano./amargo regresso às fantasias. nudez./tudo é imperfeito. sujo. inseguro.”. Assim, quando o destino de tudo, inclusive do homem, é perecer, por

que não dizer com o poeta: “mas tudo é muito pouco/ante o nada que se assevera infinito”?

O reconhecimento por parte do eu poético de sua condição finita, no poema “Finitude” (MIRANDA, 1991, p. 5), por exemplo, surge como inquietação, no momento em que esse eu questiona essa condição, traçando-a de forma paradoxal:

oh sonho pleno de nada,  
por que renasces em mim?

Esse sonho é, ironicamente, mais um pesadelo que propriamente um sonho. Um sonho pleno (cheio) de nada. Um sonho completamente esvaziado de conteúdo onírico renasce no homem, lembrando-o de sua condição mortal, de sua fragilidade ante a vida, de seu fim. Isto perturba o sujeito poético, levando-o a questionar, pela linguagem, a própria ideia de finitude.

Em “Linha Aérea”<sup>49</sup>, poema publicado na Revista Hera de número 13, em 1980, outro embate entre a voz poética e o mundo cultural se delinea. Aí, o eu está novamente indefinido e seu estado de introspecção e imaginação se choca com o tom sério e grave dos que estão em seu entorno:

ninguém sorriu  
nem mesmo a aeromoça  
quando comparei as nuvens  
a pedaços de mim.

O eu poético se compara a pedaços de nuvens, colocando em tensão a imaginação artística e a reação das pessoas a essa imaginação. A nuvem tem certa consistência, mas sua característica é desfazer-se, tornando-se água e, novamente, nuvem. Pelo seu ritmo, isto é, pelo modo como fluem se movendo no espaço e pelos matizes das cores que as formam, as nuvens inspiram, nos homens, as mais inusitadas projeções. No universo simbólico da composição, o homem torna-se nuvem, mas, no universo prático das atividades em pleno voo, as relações entre nuvem e homem se dão apenas como ilusão. Assim, nem o automatismo da cortesia praticada pelas aeromoças encobrirá a indiferença de todos com relação ao estado de fantasia que acomete o eu poético. Mas esse estado de fantasia aponta para um vazio: não o vazio estéril, mas

---

<sup>49</sup> O poema também faz parte do livro inédito *Oficina estrela*.



aquele que resulta do esvaziamento de um eu culturalmente construído, com todos os empecilhos à visão leve e despojada das coisas, à visão lírica, segundo a qual as coisas fluem de forma análoga às nuvens que vemos, ao nosso lado ou abaixo de nós, quando viajamos num avião. Afinal, as nuvens:

[...] contam-se entre os “objetos poéticos” mais oníricos. São os objetos de um onirismo do pleno dia. Determinam devaneios fáceis e efêmeros. Por um instante estamos “nas nuvens” e, ao regressarmos à terra, somos docemente ridicularizados pelos homens positivos. Nenhum sonhador atribui à nuvem o grave significado dos demais “signos” do céu. Em suma, o devaneio das nuvens recebe um cunho psicológico particular: é um *devaneio sem responsabilidade*. (BACHELARD, 2001, p. 189 (GRIFO DO AUTOR))

No poema, o avião pode simbolizar o mundo do progresso e da tecnociência, o mundo dessacralizado e insensível em que se inserem os passageiros indiferentes, utilitaristas. Dessa forma, nas projeções indefinidas que faz de si, comparando-se às nuvens, esse sujeito, marcando seu estado de *deslocamento*, coloca homem e nuvem numa mesma dimensão. Isso só se torna possível, porque ele se afasta do chão (do chão social, cultural e histórico, ainda que através do avião, produto da civilização) para, livre, nas alturas e na insegurança, “desidentificar-se” de si e, assim, coincidir com as nuvens. Nesse caso, o deslocamento das nuvens vistas da aeronave é, ao mesmo tempo, interno e externo: revela um elemento atmosférico e o estado emocional do sujeito poético. Do avião, a nuvem é figura de um mundo que se move; tomada no poema, não é ilusão, mas supõe um movimento interno do eu, mais real que o sentido nas relações com as outras pessoas. As nuvens, portanto, passam de um sentido denotativo, (tal como se afigura para os passageiros, inclusive para as aeromoças cortesês com o cliente), ao sentido simbólico, para o eu do poema. Um sentido no qual se interpenetram natureza e cultura, mas que aponta, mais uma vez, para uma transcendência – vazia, mas não estéril, porque impregnada de lirismo, ainda que tocado de leve por uma ponta de ironia e pelo senso de humor.

Ao mesmo tempo em que esse eu se fragmenta, colocando-se em pedaços (“pedaços de mim”), ele, paradoxalmente, se afirma, reclamando a falta de atenção do outro. De qualquer forma, tudo se dá longe do chão, onde não há terra sob os pés, onde nada planta o eu em solo algum, onde toda e qualquer identidade, todo e qualquer poder

permanecem suspensos. Desse modo, como ressalta Aleilton Fonseca (2000, p. 46), em *O poeta na metrópole: “expulsão” e deslocamento*:

[...] o poeta coloca-se como uma voz que rompe esse bloqueio e tenta, apesar das barreiras ideológicas e materiais, restaurar as possibilidades da visão poética do mundo e das relações entre os homens, ainda que em contradição profunda com o senso comum da sociedade cotidiana. Ele sabe que essa sociedade prescinde estruturalmente de sua participação e lhe dedica uma indiferença tácita, tratando-o como *deslocado*, com relativa tolerância e dissimulada aceitação. (GRIFO DO AUTOR)

Ao abrir-se ao mundo, comparando-se a pedaços de nuvens, o poeta sabe que corre o risco de ser criticado, ainda que de forma tácita, como sugere o silêncio dos passageiros e da aeromoça. Entra em cena aqui, ao lado do senso crítico, a suposta inocência do poeta. Suposta porque não se trata de qualquer inocência, mas da que está para o poeta como qualidade da imaginação, como claridade infantil na idade adulta e de onde flui a palavra poética. O poeta revela-se, assim, em sua solidão, e a partir dela põe em cena “uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que volta de novo na solidão” (BACHELARD, 1978, p. 317).

A solidão, outro aspecto que vislumbramos, em “Linha aérea”, reflete a condição de “deslocado” do eu poético nos poemas mirandianos. Deslocado em relação a este mundo presente e em relação à própria existência em si. Esses dois fatores, de certa maneira, justificam a tendência à transcendência ao Nada, que chegará ao extremo nos poemas estudados na próxima sessão deste capítulo.

### 3.3 A DISSOLUÇÃO DO EU NO NADA

No poema “Auto-retrato com nu”<sup>50</sup> (MIRANDA, 1991, p.5), o eu poético, diferentemente do eu que, embora disforme, ganha formas de escolhos (como vimos na análise do poema “Auto-retrato”, no início do segundo capítulo, v. p. ), está dissolvido na paisagem:

---

<sup>50</sup> Poema também publicado na Revista Hera de número 16.

longe leito  
de névoa e nada.

Aqui, o retrato que o sujeito lírico faz do outro que está em si, pintado de forma indefinida, encontra-se despido, completamente sem forma humana, distante da concretude conferida ao eu pela matéria *escolho*, presente no poema “Auto-retrato”, e que simboliza obstáculo à atividade poética. No poema em foco, há duas referências que poderíamos considerar como elementos concretos: leito e névoa. Mas o leito também “participa da dupla significação da terra: dá e absorve vida. Inscreve-se no conjunto dos símbolos da horizontalidade” (CHEVALIER, GHEERBRANT, p. 2009, p. 543). A névoa retira sua significação do indeterminado, do que está sem forma, simbolizando “o período transitório entre dois estados” (CHEVALIER, GHEERBRANT, p. 2009, p. 634).

Essas referências nos levam mais uma vez ao encontro da relação entre o poeta e a poesia. Só que aqui, simulando o espaço liminar, o poeta e sua linguagem se tornam leito de névoa e nada, aproximando-se mais uma vez da ideia de transcendência vazia - pontuada por Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna*, e já presente na obra de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé:

A idealidade vazia, o “outro” indefinido que, no caso de Rimbaud é mais indefinido ainda e no de Mallarmé se converterá no Nada, e o mistério que gira em torno de si mesmo, próprio da lírica moderna, são correspondentes. (FRIEDRICH, 1991, p.49)

O eu que se fragmenta pelo auto-retrato, no poema de Iderval, é mistério, sugestão e inquietação, sobretudo para quem lê à procura de identificar-se com algo. Mas, ao passo que esse eu se desnuda, parece buscar, paradoxalmente, a unidade de si, quebrada pela própria modernidade. Porém a unidade aí já não é mais a de um sujeito. Ela é proporcionada pelo clima afetivo e pela imagem poética que, segundo Octavio Paz (1982), em *O arco e a lira*, criando uma terceira margem – o espaço liminar, segundo Bhabha (2003) –, cria um lugar de coexistência dos contrários, abolindo a dicotomia sujeito-objeto.

Na imagem, os contrários se fundem: o leito vazio apaga o sujeito; o nada apaga o objeto. O poeta parece insinuar-se entre eles, com eles, neles – ou seja, na linguagem poética, resultando num lirismo denso que põe em cena uma proximidade distante,

representada por “longe leito”, e que se desdobra em “névoa e nada”, termos que se situam na semântica da expansão, mas também da dissipação e do apagamento do eu.

Aqui será preciso retomar algumas considerações sobre a obra de Baudelaire, feitas por Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*. Bachelard (1978) afirma que sob o signo da palavra “vasto” o poeta francês alcança grande variedade de significações. Contudo, esta é “a palavra que, para o poeta, marca mais naturalmente a infinitude do espaço íntimo” (BACHELARD, 1978, p. 321). Encontramos em Iderval Miranda certa semelhança com relação à palavra (“longe”) apontando várias significações. Na poesia de Iderval, o termo “longe” é altamente simbólico por desencadear os movimentos de dissipação e recolhimento do eu, num redimensionamento do espaço íntimo, que será ampliado pela fragmentação na névoa, no nada. Assim, o apagamento do eu contribui para o aprofundamento da noção de intimidade, mas da intimidade lírica, que acentua o “clima afetivo” e implica o “um-no-outro” (isto é, implica o apagamento das noções de sujeito e objeto), na expressão de Emil Staiger.

O nada é um vocábulo que aparece inúmeras vezes na poética mirandiana<sup>51</sup>, geralmente radicalizando a idealidade vazia. Com a finalidade de acentuar em que sentido a poesia de Iderval, que se alinha a uma estética minimalista e possui alguns traços concretistas, dialoga com a tradição da poesia moderna, veremos como essa idealidade se configura na obra do autor de *As flores do mal*. Do cristianismo em ruína, dirá Friedrich, Baudelaire incorporará conceitos como “ardente espiritualidade”, “ideal”, “ascensão”; conceitos nos quais Deus, transformando-se numa meta, passa a generalizar-se. Como exemplo, Friedrich cita a poesia “Élévation”<sup>52</sup>, do poeta francês, que conclama o próprio espírito a ultrapassar a mera materialidade:

A poesia move-se em um esquema usual, de origem platônica e místico-cristã. Segundo este esquema, o espírito ascende a uma transcendência que o transforma a tal ponto que esse, voltando atrás, penetra o véu que cobre o que é terreno e reconhece sua essência verdadeira. (FRIEDRICH, 1991, p.48)

---

<sup>51</sup> Como diz Antonio Brasileiro, em prefácio ao livro *O azul e o nada*, de Iderval Miranda: “Esta própria palavra – “nada” – se encontra em seis dos vinte e um poemas do livro, além do título. “Ante o nada”, “horizonte do nada”, “superfície do nada” – são expressões dessa metafísica do preciso. E outras afins, como “eterno”, “totalidade”, “infindável”, “deus”, “constelações”, “deserto”, “mar””.

<sup>52</sup> Poema no anexo A.

No entanto, como indica o próprio Friedrich, a meta da ascensão, na poesia moderna<sup>53</sup>, como impulso para fugir do real, “não só está distante, como vazia,” é “uma idealidade sem conteúdo”. Pois a idealidade vazia existe como mistério, como “polo de tensão, hiperbolicamente ambicionado, mas jamais atingido” (FRIEDRICH, 1991, p.48). Conhecer uma essência verdadeira torna-se, assim, para o poeta moderno algo frustrante e impossível. Mas isso instaura “climas afetivos”, lirismo (ainda que numa situação de anormalidade) como indica Pereyr (2000) em *A unidade primordial da lírica moderna*. Em todo caso, é no jogo com a transcendência que o poeta pode colocar sua identidade em tensão, já que ao tentar transcender acaba desembocando no nada. É assim que, no poema “Carpe Diem”<sup>54</sup> (MIRANDA, 1991, p. 6), a identidade do eu passa pela marcação do instante, presente nos advérbios “aqui” e “agora”, desfazendo-se, novamente, ante o nada.

eis que o longe chega,  
trazendo o desvario do aqui e agora.

o acaso nos absolve. ótimo.

mas tudo é muito pouco  
ante o nada que se assevera infinito.

então?

Aqui o termo “longe” é altamente ambíguo, podendo significar: o sonhado, o futuro, ou ainda o desejado que se concretiza no presente (aqui e agora). De qualquer modo, a consciência de si e de sua condição leva esse sujeito poético a se fragmentar. Mas trata-se de uma fragmentação que se insinua como redentora. O acaso, trazendo a ideia de caos, desvincula a identidade pessoal de um núcleo que é mantido pela consciência do aqui e do agora, como momentos fugazes: *Carpe Diem*.

O acaso, assim, rege e decide sobre o presente. Mas ele (a poesia lírica, segundo Staiger (1993), é fruto do acaso) é imprevisibilidade, falta de controle, que nasce e mergulha no nada. “Então?” O acaso lança a questão, mas suspende a resposta. O acaso, que é o contrário do causal, do lógico, pode simbolizar o lirismo obscuro, tenso,

---

<sup>53</sup> Segundo Friedrich, a idealidade vazia tem origem romântica, mas é por meio da obra de Baudelaire, quando se inicia, de acordo com o teórico, a poesia moderna, que a idealidade vazia torna-se dinâmica, criando estados de tensão.

<sup>54</sup> Poema posteriormente publicado na Revista Hera de número 19, no ano de 1995.

anormal e dissonante da modernidade e da contemporaneidade: pois ele é liberdade sem rumo e, muitas vezes, aparentemente sem propósito. Afinal se “o acaso nos absolve”, qual a valia dessa absolvição? E com que propósito ela se dá, a não ser o despropósito, isto é, a possibilidade de nos libertar de tudo que nos ligue à vida prática e utilitária? Tudo ótimo. E daí? Então, quem somos, onde estamos? – parece questionar o poeta, sinalizando seu intento de auto-reflexão, sua visão de que “tudo é muito pouco” e de que “não há salvação”. Com isso, lembremos Antonio Brasileiro, quando diz: “A verdade é uma só: são muitas./ E estamos todos certos. E sem rumo”. (BRASILEIRO, 2005, p. 171)

Resta, em “Carpe Diem”, após este giro que resulta numa transcendência vazia, um clima um tanto enigmático, mas que, no caso, não remete a nenhuma elevação plena, no sentido tradicional do termo: salvação, direção, certeza. Pois, no poema em foco, só haveria redenção ou algo equivalente, no momento em que o nada, remetendo ao infinito ou ao vazio, desprendesse o sujeito poético da vanidade da vida, da futilidade das relações sociais e do próprio acaso, já que tudo, ao final, “é muito pouco”. O nada, desta forma, institui-se como consciência e, como tal, liga-se à história do homem contemporâneo, liga-se a esse tempo em que “a experiência terminal ameaça solapar a própria possibilidade de uma interpretação criativa da realidade” (LASCH, 1986, p. 118). “Então”, o que resta, mais uma vez, é uma espécie de circularidade vazia.

Mas, talvez, no poema em análise, como em “Auto-retrato com nu”, o nada não expresse o niilismo total, podendo antes revelar uma subjetividade que é presente, que não tem forma definida, mas que se materializa e se ressignifica na linguagem poética. No caso do poema “Carpe Diem”, sob a forma da dúvida, ao instaurar uma consciência dramática, que se mantém para além da linguagem: “então?”. Com isso, o sujeito poético aponta para um absoluto que não está nem em Deus, nem na Ciência, nem na Razão. O absoluto está no nada, uma ausência que, como indica a poesia de Mallarmé, se concretiza na palavra, mas que também se liga à realidade, ao social, segundo Adorno. Nos poemas de Iderval, o nada é lucidez, já que expressa a consciência de que a vida é dotada de precariedade e de dor. O nada revela a poética da contemporaneidade que, em certa medida, como afirma Barthes (1972, p. 145), em *O grau zero da escritura*, institui um objeto absoluto:

A explosão da palavra poética institui então um objeto absoluto; a Natureza torna-se uma sucessão de verticalidades, o objeto ergue-se de repente, referto de todos os seus possíveis: ele só pode delimitar um mundo não preenchido e, por isso mesmo, terrível. Essas palavras-objetos sem ligação, ornadas de toda a violência de sua explosão, cuja vibração puramente mecânica toca de maneira estranha a palavra seguinte, mas logo se extingue – essas palavras poéticas excluem os homens: não existe humanismo poético da modernidade: esse discurso de pé é um discurso cheio de terror, vale dizer, que põe o homem em ligação não com os outros homens, mas com as imagens mais inumanas da Natureza; o céu, o inferno, o sagrado, a matéria pura, etc.

Já atentamos para a relação entre o sujeito empírico e a linguagem poética. Em todo caso, a citação de Barthes retoma o que Heidegger fala sobre a linguagem ser “a morada do ser”. No caso da poética mirandiana, a palavra “nada” se destaca por nos conduzir a certa poética da falta, do que está silenciado, do que nos é estranho e que, por conseguinte, nos desperta fascinação e perplexidade, como pontuou Friedrich acerca da lírica moderna, mas também nos conduz à possibilidade de ver o mundo de uma outra maneira que não a do senso comum. No momento em que o ser se dissolve no nada, também remove, de certa forma, as imagens cristalizadas no imaginário coletivo, fazendo com que um clima de insegurança nos recrie um momento inaugural. A TV, por exemplo, aqui já pensada em alguns poemas mirandianos, pode funcionar numa direção oposta, no momento em que sedimenta discursos e imagens, trazendo para os homens os conceitos de forma pronta e acabada. O nada, pelo contrário, está a serviço do desimpedimento do olhar e da visão idiossincrática.

O nada, assim, enquanto absoluto, torna-se o lugar por excelência do paradoxo, *locus* de convivência e até de apagamento dos contrários. É assim que, no poema intitulado “Deus” (MIRANDA, 1987, p. 32), este símbolo da fé judaico-cristã converte-se, com toda sua carga simbólica, em tudo e nada, ao mesmo tempo: “ante o nada/ será tudo/ e terminará aqui”.

Em outros poemas de Iderval, o paradoxo reaparece, como em “no obscuro do claro dia,/ todos serão um” (MIRANDA, 1987, p. 29), ou ainda, em um grupo de dez poemas intitulados “Do amor e da loucura”, presente em *O veneno e sua essência* (1991, p. 2-4), no qual o amor e a loucura despontam como elementos de um mesmo ser: “juntos,/ ainda ele/ em sua totalidade”. Desses poemas, analisaremos os que se

aproximam mais do nosso tema<sup>55</sup>. O primeiro texto que trazemos para análise, intitulado “Do amor e da loucura V”, joga mais uma vez com o sentido do “nada” e do “longe”:

pois que tudo seja  
vanidade e absinto,  
o nada será sempre o nada  
e o longe findará aqui, dentro de nós.  
  
e esta busca insensata,  
quando terá fim?

Aqui, novamente, o nada se torna um absoluto pela palavra. Por meio dele, o eu, de certo modo, se eclipsa, para que o nada alcance, na linguagem, uma “realidade” maior, enquanto o longe desponta como algo que não podemos definir. Mas, em todo caso, o longe podendo referir-se aos desejos do homem, seus anseios e expectativas que voltam no presente (aqui) reafirma a capacidade humana de sonhar. Lembremos, pelo título, que esse texto fala, ainda que de modo sugestivo, de amor, colocando em cena o vazio sentido pelo homem e a incapacidade de preenchê-lo até mesmo por este que é considerado o mais nobre dos sentimentos. Os versos finais do poema, ao levantar a questão da busca do amor como insensatez, afirmam – paradoxalmente através de uma pergunta – a expressão desse nada que se assevera absoluto e maior que o longe. O mesmo se dá, a seu modo, nos versos finais do poema “Carpe Diem” (MIRANDA, 1991, p.6): “tudo é muito pouco/ ante o nada que se assevera infinito”.

Em outro poema de “Do amor e da loucura”, o longe se materializa e se desfaz, colocando-nos na ambivalência de um discurso que, elipticamente, fala de amor, mas que, por sua sugestão, lança-nos na dimensão do impreciso:

e eis o corpo  
do longe e longe  
ainda.  
  
e quem mais,  
pois o tudo lembrar  
é apenas renegar-se.  
e esta sombra  
do longe e longe  
ainda?

---

<sup>55</sup> Todos os poemas desse grupo encontram-se no anexo B. Para algumas dessas composições, a disposição do poema na página torna-se ainda mais relevante que em outros poemas do autor já analisados.



A repetição de “longe”, no segundo e penúltimo versos, amplia a sensação de algo que está para além de nossas expectativas e possibilidades. A afirmação desse eu poético de que “tudo lembrar/ é apenas renegar-se” transmite-nos a ideia de que, para esse eu, trazer as imagens do passado seria, em certa medida, renunciar ao presente e, conseqüentemente, a si mesmo. Por outro lado, é a própria voz do sujeito poético que se afirma ao interrogar: “e esta sombra/ do longe e longe/ ainda?”, colocando em cena o lado obscuro que contém esse longe a que se refere. Assim, portanto, o sentido do nada insinua-se indiretamente através da lembrança (do que é ou do que foi) como um renegar-se (um apagar-se ou ausentar-se que é inerente aos próprios homens).

Aqui também há estados de gradação. Primeiro a voz poética fala de um “corpo do longe e longe”, um corpo longínquo, talvez uma lembrança, que surge e inquieta. Depois, esse corpo se torna, de forma inquietante, “sombra do longe e longe”. Por isso dissemos que o “longe” funciona como elemento desencadeador dos movimentos de dissipação e restituição de um eu que se mantém numa consciência que se apresenta sob a forma da dúvida.

Na composição de número nove, que se segue à anterior, o corpo revela-se como o de uma pessoa:

e eis que meus sonhos  
nomeiam teu corpo  
a diluir-se em bruma, névoa  
e nada.

Aqui o eu poético revela-se por seus sonhos, que nomeiam o “corpo”, metonímia do outro. Assim, o *eu* do *outro* é o “corpo”, enquanto que o *eu* do *eu* são seus sonhos (“meus sonhos”). Em todo caso, essa poesia de apagamento ou enfraquecimento do *eu*, numa época em que o eu individualista se exacerba, apresenta-se como uma forma de denúncia: é um apontar para o distanciamento que caracteriza a relação entre os homens. Neste caso, até mesmo um distanciamento físico, que é sugerido pela recriação imaginária do corpo do outro. Um corpo que também pode ser o da pessoa amada ou desejada.

Por assim dizer, no poema, esse corpo – que se dissipa e se esvai – só permanece no instante do sonho poético, no momento em que a linguagem poética o nomeia. Já

atentamos aqui para a simbologia da palavra “névoa”, como estado intermediário, reforçando a afirmação segundo a qual o sujeito poético percebe não só em si (como se dá no poema “Auto-Retrato com nu”, analisado no início deste capítulo), como também na sua relação com o mundo e com um outro, um estado de fragmentação e de dissipação que implica uma gradação, passando pela “bruma”, e pela “névoa”, até alcançar o “nada”, um absoluto que acaba por ultrapassar uma realidade que é restrita demais e uma transcendência que também é vazia demais (FRIEDRICH, 1991, p. 75).

No último poema de “Do amor e da loucura”<sup>56</sup> (MIRANDA, 1991, p. 4), a própria disposição do texto vem reforçar a fragmentação e o apagamento do corpo feminino, que mais uma vez se encontra indefinido:

clara paisagem do nada  
  
tu dirás  
  
longe      longe      longe  
  
mulher  
  
deserto e desespero.

Vemos que aqui o traço platônico, com relação à mulher, está reforçado não só pela repetição de “longe”, como também pela separação deste termo no espaço da folha. A mulher “clara paisagem do nada” se torna indefinida (simbolizando toda e qualquer mulher) e, ao mesmo tempo, definidora, isto é, causadora de solidão e desespero. Mas solidão e desespero de quem? De um eu que já é um tu, e que se confunde com a linguagem poética, na expressão: “tu dirás” como se se evocasse a própria voz da poesia, ao dissolver o eu na linguagem. Nesse jogo (eu, tu, nada), o eu, em seu sentido convencional, se perde, ou se desfaz, enquanto circula no ser e no nada da própria linguagem. À mulher distante, idealizada, um sujeito sem face e sem lugar definidos, ainda que passível de sentir desespero.

Como ressalta Friedrich (1991), o platonismo é um traço da transcendência vazia. Em Iderval, os poemas de “Do amor e da loucura” revelam, sim, um estranho platonismo. Isto porque, nessa composição, a mulher, o amante e o amor sobressaem

---

<sup>56</sup> Poema posteriormente publicado na Revista Hera (sem indicação de numeração), no ano de 1992.

como elementos indefinidos e obscuros. É o que vemos, por exemplo, no poema de número III (MIRANDA, 1991, p. 2):

buscar o amor  
em claro dia  
é vã tentativa.

ao longe,  
um brilho na escuridão  
da tormentosa noite.

adiante,  
além do obscuro  
do obscuro.

Aqui, o platonismo é colocado ironicamente, já que a voz poética nos diz da impossibilidade de se buscar o amor que, assim, está sempre “ao longe” ou “adiante”, não estando em lugar algum. Ele está no nada, num lugar onde não o podemos apanhar, já que sua luz, muito mais que apenas iluminar, nos cega, sendo, como o obscuro, outro modo de obliterar a visão do homem. Mas, mesmo diante desta constatação, o “eu” persiste na sua busca, o que coloca o sentido do amor na própria busca, assim como o da poesia na própria linguagem poética.

Na composição de número IV (MIRANDA, 1991, p. 3), o obscuro está no rosto da mulher:

pois o obscuro  
revela-se num rosto de mulher.

e quem  
loucamente ama o longe  
verá o um  
eternizado em amor e gozo.

pois o um  
revela-se no rosto do um.

Vemos pela forma como se inicia essa composição que ela dialoga explicitamente com o poema anterior. Aqui a busca pelo amor (que talvez ironicamente seja a de todos), em sua forma pura, é novamente retomada como algo que está “longe”, no nada, sugerindo a realização desse sentimento sob a forma do “gozo”, da satisfação momentânea do prazer. Assim, o amor “eterniza-se” no “um” (e no outro),

paradoxalmente, de forma efêmera e precária. Isto se acentua mediante a sugestão de que, no amor ou no gozo, cada um dos amantes permanece sozinho, “pois o um/ revela-se no rosto do um”. Realizar o amor, portanto, só seria possível mediante uma espécie de subtração, ou de redução desse amor a um instante marcado pela impossibilidade da completude. Esta é a condição humana. Dessa forma, o platonismo, em Iderval, mostra-se oscilante, isto é, situando-se entre uma visão realista e uma visão idealizada do amor.

No poema de número VI (MIRANDA, 1991, p. 3), a voz poética suspende e, ao mesmo tempo, reforça o platonismo, ao revelar a consumação do desejo pelo prazer, e a impossibilidade de se alcançar a felicidade:

terás a argila como princesa  
e no vergel dos desesperados  
serás o fruto maior.

é certo que tudo é um  
e mesmo assim,  
ante ele, serás o outro.

e o amor mostrará sua face  
em forma de mulher e sonho,  
e terás o fogo, a paixão e o prazer  
não a felicidade,  
pois tu és tu,  
outro um ante o um.

Aqui o tu – presente na primeira estrofe – pode ser esse eu que se desloca para a linguagem e confunde-se com ela e com a sua função: ela (a linguagem) terá a argila (as próprias palavras) como princesa e será ela (a linguagem) “o fruto maior”. Mas esse “tu” é também o amante, ser que muda, ser finito, em busca do prazer, isto é, da satisfação do desejo. Afinal, para esse poeta não há transcendência total, e buscá-la seria desembocar no nada. Talvez, por isso, ao perceber que o que pode alcançar é só “o fogo, a paixão e o prazer”, o poeta se volte para o próprio homem, e, ao perceber-se e percebê-lo como ser passageiro e precário, prefira quase sempre a fragmentação no nada. Entre o ilusório ideal e inatingível e o real precário, em que se alcança apenas o prazer e o gozo, mas não a felicidade, o poeta, então, tende ao precário. O amor, como dissemos, sobrevive aí, novamente, por uma redução à imperfeição de um momento fugaz. Ele se revela no rosto obscuro da mulher, no eterno do instante, cristalizado na imagem poética.

A visão da felicidade como algo impossível de se realizar em sua plenitude, aliada à percepção do amor e da mulher como elementos obscuros, reforça o platonismo estranho dessa poesia, como também ratifica o caráter vazio da transcendência poética na contemporaneidade moderna. Afinal, o poeta diz, não há felicidade, mas devemos nos contentar – ele sinaliza – com o prazer. No poema intitulado “Intervalo”, publicado na Revista Hera, de número 16 (MIRANDA, s/d, p. 18), por exemplo, a presença da mulher emerge por meio do “como se”, dessa expressão que, como indica Costa Lima, em *História. Ficção. Literatura.*, dota o texto poético de uma ficcionalidade explicitada:

como se fosse uma deusa  
a caminhar nua  
pelo quarto do hotel.

como se fosse uma amante  
a domar meus sonhos  
feito carne e prazer.

como se fosse uma amiga  
a conversar calmamente  
sobre o cotidiano do longe.

como se fosse uma mulher,  
leve e simples como uma mulher.

Aqui, o sujeito só aparece uma vez e de forma passiva no verso “a domar meus sonhos”. Por conseguinte, a retirada do eu (como figura masculina central que rege o discurso e o curso das coisas) se dá no nível explícito da linguagem. Tanto é assim que os versos, ao começarem com uma oração subordinada (“como se”), excluem, de início, o sujeito. Essa oração, no entanto, ao trazer a mulher – aí também símbolo da própria poesia – “solta”, talvez livre, desvincula-a da subordinação. A liberdade pode ser percebida pela gradação do devaneio que afirma “a mulher” como ser que está distante, mas que atua na imaginação do eu: “como se fosse uma deusa”/ “como se fosse uma amante”/ “como se fosse uma amiga”/ “como se fosse uma mulher”. Tal afirmação ratifica mais uma vez o traço platônico, na medida em que se reforça o caráter imaginário da presença feminina. Mas a afirmação desse traço platônico é já problemática, pois, indiretamente, põe em questão – como veremos em seguida – o próprio platonismo.

A mulher é, dessa forma, símbolo do “outro”, do “obscuro”, do “irracional”, do “misterioso” e também do “carnal”. Enfim, é símbolo da instância poética e emerge domando os sonhos de quem a canta. Neste sentido, a figura simbólica da mulher é um elemento importante no redimensionamento do eu na poesia de Iderval Miranda. O platonismo teria, na sua poesia, a função de contribuir para a pulverização de um *eu* que tem origem remota na própria visão socrático-platônica da realidade. Por isso, começar pondo a subordinada no lugar da principal é, simbolicamente, anunciar, mais uma vez, a linguagem poética no lugar do discurso lógico; é dar autonomia a uma forma de linguagem (a poética) historicamente marginalizada, o que é feito simbolicamente pela supressão do eu responsável por essa marginalização (a voz discriminativa do *logos* tal como se instituiu na cultura ocidental). A linguagem poética não tinha lugar na República de Platão. Nesta perspectiva, a poesia de Iderval usa o platonismo como “antídoto” contra o próprio platonismo, como afirma Pereyr (2000). Assim, o eu, antes subordinado, que agora emerge no lugar do eu principal (da oração principal) parece, então, predominar sobre esse eu dominador e discriminador tradicional, já que se trata de uma “amante” a domar seus sonhos.

No poema intitulado “Eeuu”, por outro lado, não é a mulher que está distante, mas o próprio eu que está fragmentado no ambiente. Assim, ao mesmo tempo em que esse eu não está em parte alguma, está em todo lugar, ecoando como um gélido canto de jazz (MIRANDA, 1991, p.12):

gélido jazz  
na noite azul.

Neste poema, o título “Eeuu” pode se referir tanto a uma expressão musical quanto à afirmação do eu que se dissipa na noite<sup>57</sup>. No primeiro verso, duas palavras, paradoxalmente, colocam, ao lado do ritmo quente e da mobilidade flexível da dança, a sensação do frio e a imagem da rigidez, presente no adjetivo “gélido”. No segundo, esse eeuu, como eco, se dissipa pela noite azul, convertendo-se em mistério. Nas artes, o azul

---

<sup>57</sup> Além disso, esse “EEUU” pode referir-se aos Estados Unidos da América. Isto porque EEUU é a abreviatura do nome desse país em espanhol. Ademais o próprio poema pertence a um grupo de composições, presente no anexo C, que tematiza vários países. Ao colocar em cena, os Estados Unidos, pela língua espanhola, o poeta, de certo modo, universaliza a linguagem, livrando-a das referências imediatas (nesse caso, da referência do inglês, língua oficial dos Estados Unidos). Com isso, potencia a ambiguidade do poema, já que este “EEUU” tanto pode ser lido como uma autoafirmação do sujeito que se dissipa quanto pode ser visto como uma ampliação da relação do homem com a linguagem.

é comumente uma cor relacionada ao frio e à melancolia, como também à transcendência espiritual. No poema em foco, pela analogia com o verso inicial, o azul indica a transcendência vazia, o momento em que o eu objetiva escapar, por meio da linguagem poética, do ambiente em que se encontra, tornando gélido seu grito. Só que essa fuga como vimos afirmada em Friedrich, não se concretiza, porque, crítica de seu tempo, a poesia moderna carrega-o em seu bojo. É assim que o gélido, podendo se referir, no plano sensorial, à temperatura do ambiente e, no simbólico, à situação em que se encontra esse eu poético, incorpora-se à linguagem, tornando-a um “gélido jazz”. Desta forma, o eu, que se afirma duplicado no título, impessoaliza-se e se perde no corpo do poema, ou seja, na linguagem poética, aí simbolizada pela referência ao jazz. Daí o impasse: a intensidade com que o eu se afirma é a mesma com que se apaga. O resultado é o que Friedrich chama de “tensão dissonante” e “anormalidade”.

Em “Purgatório” (MIRANDA, 1987, p. 19), não só o eu, mas também os desejos e os sonhos tornam-se absolutos no nada:

os desejos  
não são nada  
estão  
em tudo sendo  
os sonhos  
que nada são.

O poeta joga com o paradoxo para redimensionar a presença dos desejos na existência humana: eles “não são nada” e “estão/ em tudo”. Ao mesmo tempo, “nada” e “tudo”, entremeados pelos desejos, substituem e apagam o sentido do “eu”, o que se reforça, ao identificá-los em seguida com os sonhos (dimensão do inconsciente e/ou do imaginário), “que nada são”, já que, para serem alguma coisa, seria preciso a existência de um eu.

Em *Livro sobre nada*, Manoel de Barros também revela a busca pelo nada como concepção estética. Assim, ele intenta presentificar o vazio na palavra nada. Na abertura desse livro, ele diz:

[...] o nada de meu livro é nada mesmo. É coisa nenhuma por escrito: um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, pessoa apropriada para pedras, o parafuso de veludo, etc etc. O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo que use o abandono por dentro e por fora. (BARROS, 2008, p. 7)

Manuel de Barros intenta um nada que, inútil aos olhos da sociedade de consumo, possa retirar sua importância de todos os silêncios, de tudo aquilo que está silenciado nessa sociedade e ainda pode ser visto de forma idiossincrática e espontânea. Em “Breve metafísica” (MIRANDA, 1987, p. 23), o sentimento de solidão desponta no sujeito poético, fazendo-o imergir na dimensão do “infindável horizonte do nada”:

já não me bastam as pequenas fantasias,  
os volúveis sonhos, as noites de desespero.

diante de mim,  
o deserto da grande espera  
e o infindável horizonte do nada.

assim caminharei,  
por sobre pedras e espinhos,  
buscando em carne e espírito  
o que foi sem nunca ter sido.

Na primeira estrofe desse poema, vemos como o eu poético encontra-se num estado de ceticismo perante os sonhos e as fantasias. Não qualquer sonho e qualquer fantasia, mas apenas os sonhos volúveis, talvez aqueles incentivados pela sociedade de consumo de massa, e as fantasias pequenas, aquelas que carecem de imensidão poética, como afirma Bachelard (1978). Esse ceticismo ressoa e se aprofunda na imagem da solidão – diante da morte? – que é sentida na segunda estrofe: “diante de mim,/ o deserto da grande espera/ e o infindável horizonte do nada.”.

Na terceira, tal ceticismo volta como sentimento concreto da existência por parte do poeta, quando ele coloca o enfrentamento dos obstáculos (pedras e espinhos) como condição de sua existência rumo ao nada já anunciado. Em seguida, ele afirma sua constituição material e espiritual, dando sentido a sua busca, no momento em que a concebe como sonho, como imaginação poética: “o que foi sem nunca ter sido”; como algo que leva à transcendência, mais uma vez a uma transcendência vazia, já que “o que



foi sem nunca ter sido” é também o nada, ao qual se chega, não sem sofrimento, depois de superar as ilusões da vida.

Em “Miradouro” (MIRANDA, 1987, p. 26), vemos como o poeta tem o papel de transformar “resíduos” em poesia: como uma fênix, a voz poética renasce das cinzas. O sujeito poético, impessoalizado, é apenas uma espécie de catalisador:

passageiro do nada  
a recolher nas cinzas dos sonhos  
o claro verso do silêncio.

O poeta desponta aqui como um ser arquetípico, como um alquimista. Enquanto passageiro que se insinua na esfera do absoluto da linguagem – o nada –, o poeta faz falar aquilo que está silenciado, quando não o próprio silêncio. Como Baudelaire diz que é preciso retirar do lodo das ruas de Paris a matéria para a poesia, como Manoel de Barros afirma que se deve usar tudo que é “desútil” em poesia, assim o autor de *O azul e o nada* recolhe sua matéria-prima das cinzas, deste elemento ambíguo que, como afirmam Chevalier e Gheerbrant (2009), pode simbolizar a dor humana, a maturidade, o inconsciente ou ainda algo residual: aquilo que resta de um corpo.

Em “Tábua” (MIRANDA, 1987, p. 27), os sonhos estão novamente na dimensão do nada:

buscar nas constelações perdidas  
dos nossos sonhos  
a recriação da efêmera aventura,  
pois só permanece o que se multiplica  
no nada feito renascer.

Aqui, no entanto, os sonhos que, por sua constância, aparecem como constelações – mas, no caso, constelações perdidas, sonhos abandonados – despontam tanto como algo comum ao homem quanto necessário para sua própria existência. O sonho, assim, conduz o homem à recriação da “efêmera aventura”. Sob este aspecto, o poeta aproxima-se de Cecília Meireles, quando esta afirma, em poema, que a vida só é possível reinventada. O sonho, em “Tábua”, permanece porque se multiplica, porque muda, porque contém a diferença, não se cristalizando numa imagem, mas transformando e até deformando as imagens. Os sonhos reinventados seriam o lugar da

“salvação” dos sentidos da vida para o homem. Lembremos que o termo “Tábua” remete a salvação. A tábua, no poema, representa a poesia, lugar em que os sonhos se materializam, em que o sonhado pode despontar e o sonhador imergir ou se diluir no vazio. Os sonhos dotam de sentido nossa existência, mas de um sentido, paradoxalmente, carente de sentido e que, portanto, desemboca sempre no absoluto representado, que é, aqui, o nada.

O nada, ademais, nos leva a esvaziar ou desarticular as imagens, a pô-las em movimento, como sugere Gaston Bachelard (1978, p. 195), ao falar que “com a poesia, a imaginação se coloca no lugar onde a função do irreal vem seduzir ou inquietar – sempre despertando – o ser adormecido em seus automatismos”. Por isso, na busca pela renovação do olhar, pelo potenciamento da capacidade de ver, o poeta, numa visão radical, sinaliza a necessidade de se eliminar o que há, como excesso, deixando apenas o nada (MIRANDA, 1987, p. 22):

agora que os desejos estão satisfeitos,  
cuidemos de tornear a superfície do nada.

Com a satisfação do desejo, o eu pode, então, se retirar de cena. A este respeito, o “cuidemos”, no plural, é sugestivo por insinuar a etapa seguinte: “tornear a superfície do nada”. Isto quer dizer que, por trás do eu ilusório de superfície, ouve-se a voz da humanidade (que é a voz poética) cuja base silenciosa é esse nada de que tudo brota e em que tudo imerge, e que, por isso, merece ser “torneado”, para que o milagre da “poiésis” continue a acontecer. É esse “nada”, esse “vazio” revelado aos homens “satisfeitos” – e por isso disponíveis – que os permite perceber (e perceber-se) na “clareira do ser”, como belamente o afirma Heidegger.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nosso entender, um dos temas de maior relevo na obra do poeta baiano Iderval Miranda é o do sujeito. Para discuti-lo, neste trabalho, buscamos uma definição plausível de subjetividade que não se situasse nem no extremo do sujeito iluminista nem no extremo das concepções pós-modernistas, segundo as quais o sujeito é esquizofrênico e absolutamente fragmentado. Assim, partindo da noção de um sujeito reflexivo (aquele que *se vê como outro*), procuramos apresentar e analisar as dimensões que assume o eu poético na poesia mirandiana. Afinal, “Do eu ao nada” sugere um trajeto do eu lírico que ora assume estados tensos de individuação poética, ora dissolve-se nas imagens do nada. É claro que ainda há muito a ser dito sobre a questão do sujeito e, provavelmente, outras leituras nos apontem outros caminhos. Em todo caso, consideramos este início necessário.

A reflexão sobre a noção de sujeito nos levou a uma revisão das noções de modernidade e pós-modernidade. A partir de tal revisão, a poética mirandiana pôde melhor ser vista como contemporânea no sentido de estabelecer pontos de rupturas e de continuidades com a modernidade. Por este motivo, outra revisão tornou-se igualmente importante: a da subjetividade lírica. Nossa leitura considerou que o sujeito lírico contemporâneo, presente na obra de Iderval Miranda, abarca o encontro consigo mesmo, bem como com o outro, dialogando, portanto, com subjetividades, como a romântica. Mas num diálogo sempre tenso que abre a possibilidade de encontro entre o que há de mais singular com o plural ou universal, o familiar e o estranho, o eu e o outro – dramatizando assim a condição reflexiva do sujeito. No caso, um sujeito lírico que se abre para o mundo, mas que também afirma e problematiza sua subjetividade.

São muitos os momentos que, na poesia mirandiana, nos levam de um singular a um plural, de um local a um universal, dialogando com inúmeras expressões poéticas, em várias dimensões. A presença dos paradoxos nos remete ao Barroco, o uso das minúsculas aos modernistas. O poeta norteamericano, E. E. Cummings, por exemplo, começava e terminava muitos de seus poemas com minúsculas. Essa característica é uma constante na produção de Iderval que casa uma poesia sintética, concisa, de influência modernista, com uma tradição ocidental moderna que vem desde Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire. Essa poética que começa e termina com minúscula sinaliza pertencer a algo maior que ela mesma, mas, ao voltar-se reflexivamente para si,

marcando uma subjetividade, não abre mão de ser testemunho contra a alienação do homem.

Na poesia de Iderval, a consciência da solidão (que ora dilacera, ora abriga/protege da futilidade da existência), o sentimento de carência de significado da vida, ou ainda a frustração de expectativas conduzem a voz poética, ora a individualizar-se, ora a fragmentar-se, dissolvendo-se no nada, neste absoluto que se apresenta como lucidez, na medida em que marca uma direção oposta ao que é estimulado pela sociedade capitalista. Tal sociedade estimula o consumismo alienado, a acumulação de capital, a competitividade, dentre outras coisas. A poesia de Iderval vai buscar no nada a renovação da capacidade do olhar, neste mundo em que não mais nos surpreendemos com a poluição visual e sonora, presente não só nas grandes metrópoles, como também nas pequenas cidades. Deste modo, “cegos de tanto ver”, não vemos mais nada, e perdemos a capacidade de sentir e nos expressar de forma autêntica. Capacidade que vem a ser aguçada por esta poesia.

Por esses motivos, preferimos tratar da questão da subjetividade lírica e sua repercussão no trabalho com a linguagem poética na poesia mirandiana. Sabemos, no entanto, que há outros aspectos marcantes na poesia de Iderval que poderiam ser trabalhados em outras pesquisas, a exemplo da relação entre memória e história. Mas, por certo, nosso tema revela-se de grande importância no conjunto da poética mirandiana, mostrando-nos, além da relação da literatura com o seu tempo, o cuidado com a palavra poética que, de forma intensa, marca essa produção pautada pela “busca do preciso”. Busca que, em certo sentido, neste momento de nossa biografia, também é nossa.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.. *Indústria cultural e sociedade*. Tradução de Julia Elisabeth Levy [et al.]. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades. Editora 34, 2003.

AURÉLIO, Buarque de Holanda Ferreira. *Aurélio*: dicionário da língua portuguesa. 5ª ed. rev. e amp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila [et. al.]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Joaquim José Moura Ramos [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1987.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. *Algumas Flores de Flores do Mal*. Tradução de Guilherme de Almeida. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do Mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In: ROLAND, Barthes. *O Rumor da Língua*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1984.

BRASILEIRO, Antonio. *Poemas reunidos*. Salvador: FUNCEB, 2005.

BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido desmancha no ar*: a aventura da modernidade. Tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BRASIL, Assis (org.). *A poesia baiana do século XX: antologia*. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1999.

BURKE, Sean. *The death & return of the author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1993.

CAMUS, Albert. *O mito de sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

CASTORIADIS, Cornelius. *Figuras do pensável: as encruzilhadas do labirinto*. Vol. VI. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução Vera da Costa e Silva [et al.]. 24. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CUNHA, Helena Parente Cunha. *Mulher no espelho*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DÓREA, Juraci. *Hera: um movimento mais do que um grupo*. In: SANTANA, Valdomiro. *Literatura baiana: 1920-1980*. 2. ed. rev. amp. Salvador: Editora Casa das Palavras/ Fundação Casa de Jorge Amado, 2009.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

ELIOT, Thomas Stearns. *Tradição e talento individual*. In: Ensaios. São Paulo: Art Editora, 1985.

FAUSTINO, Mário. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

FONSECA, Aleilton. *O poeta na metrópole: expulsão e deslocamento*. In: *Rotas & Imagens: Literatura e outras viagens*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2000, p. 43 a 56.

FONSECA, Aleilton. *A geração oitenta na Bahia: poetas da Coleção dos Novos*. In: *Irarana: revista de arte, crítica e literatura*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1998, p. 59 a 66.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Historia da sexualidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petropolis, RJ: Vozes, 2009.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GIDDENS, Anthony. BECK, Ulrich. LASH, Scott. *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1991.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

- GULLAR, Ferreira. *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1998.
- HEIDEGGER. *Hinos de Hölderlin*. Instituto Piaget, 1994.
- HOBSBAWM, Eric J.. *Era dos extremos: o breve século XX – 1914- 1991*. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- JARDIM, Paulo de Tarso. *Resenha sobre o livro Festa e funeral, de Iderval Miranda*. In: *Revista de Poesia e Crítica*. Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro, 1983, p. 112.
- JAPIASSU, Hilton. MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. 3ª edição revista e ampliada. Jorge Zahar, 1996.
- JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1994.
- LASCH, Christopher. *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. Tradução de João Roberto Martins filho. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- LIMA, Luis Costa. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.
- MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MIRANDA, Iderval. *Taça de tule*. Salvador: Edições Cordel, 1975.



MIRANDA, Iderval. *Festa e funeral*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1982.

MIRANDA, Iderval. *O azul e o nada*. Feira da Santana: Edições Cordel, 1987.

MIRANDA, Iderval. *O veneno e sua essência*. s/dados.

MIRANDA, Iderval. *Oficina estrela*. (livro inédito) s/dados.

MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa: O espelho e a esfinge*. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

MOLIÈRE. *O Tartufo; O Misanthropo*. Tradução Jenny Klabin Segall. – 2. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MORICONI, Italo. *Como e porque ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre: ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

PAZ, Octavio. *O Arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA, Elvia Shirley Ribeiro. *Piguara: Alencar e a invenção do Brasil*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2000.

PEREYR, Roberval Alves. *Natureza da lírica*. In: *Sitientibus*. Ano IV, n. 7. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 1987.

PEREYR, Roberval Alves. *A unidade primordial da lírica moderna*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2000.

PEREYR, Roberval Alves. *Unidade primordial da lírica moderna: o tumultuado aflorar de uma linguagem esquecida*. In: *Rotas & Imagens: Literatura e outras viagens*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2000, p. 29 a 41.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivanhinha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

REVISTA HERA. N. 12. Edições Cordel: Salvador- Feira de Santana, 1979.

REVISTA HERA. N. 13. Edições Cordel: Salvador- Feira de Santana, 1980.

REVISTA HERA. N. 16. Edições Cordel: Salvador- Feira de Santana

REVISTA HERA. N. 19. Edições Cordel: Salvador- Feira de Santana, 1995.

REVISTA HERA. N. 20. Edições Cordel: Salvador- Feira de Santana, 2005.

SANTOS, Boaventura de Souza, *Modernidade, identidade e a cultura de fronteira*. In: *Tempo Social: Revista de Sociologia*. São Paulo: USP, 1994.

SANTOS, Jacimara Vieira dos. *De só a sós: imagens da solidão na poesia de Iderval Miranda*. Dissertação de mestrado. Feira de Santana: Editora da Universidade Estadual de Feira de Santana, 2006.

SHEPPARD, Richard. *A crise da linguagem*. In: BRADBURY, Malcom e MCFARLANE, James. Organizadores. *Modernismo: guia geral - 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Luís Roberto do N. e. *A escrita das cidades*. Rio de Janeiro: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1994.

SOSSÉLLA, Sérgio Rubens. *Raízes heraclíticas da poesia de Iderval Miranda*. (inédito) s/dados.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 3. ed. Petrópolis, Vozes, 1972.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. *Considerações sobre a noção de autor*. Disponível em: <[http://www.fw.uri.br/publicacoes/literaturaemdebate/artigos/n4\\_1.pdf](http://www.fw.uri.br/publicacoes/literaturaemdebate/artigos/n4_1.pdf)>. Acesso em: outubro de 2009.

## ANEXO A

Por sobre os pantanais, os vales orvalhados,  
As montanhas, os bosques, as nuvens, os mares,  
Para além do ígneo sol e do éter que há nos ares,  
Para além dos confins dos tetos estrelados,

Flutuas, meu espírito, ágil peregrino,  
E, como um nadador que nas águas afunda,  
Sulcas alegremente a imensidão profunda  
Com um lascivo e fluido gozo masculino.

Vai mais, vai mais além do lodo repelente,  
Vai te purificar onde o ar se faz mais fino,  
E bebe, qual licor translúcido e divino,  
O puro fogo que enche o espaço transparente.

Depois do tédio e dos desgostos e das penas  
Que gravam com seu peso a vida dolorosa,  
Feliz daquele a quem uma asa vigorosa  
Pode lançar às várzeas claras e serenas;

Aquele que, ao pensar, qual pássaro veloz,  
De manhã rumo aos céus liberto se distende,  
Que paira sobre a vida e sem esforço entende  
A linguagem da flor e das coisas sem voz!

(BAUDELAIRE, 2006, p. 125 a 127)

## **ANEXO B**

### **DO AMOR E DA LOUCURA**

#### **I**

diz-se o amor,  
o divino  
em sua proximidade.

a loucura,  
ele mesmo  
em sua simplicidade.

juntos,  
ainda ele em sua totalidade.

#### **II**

o simples traço fará desvendar  
o desespero contido no coração  
de quem se quer prazer e dor.

e este corpo de mulher  
dilacerado pela recusa incontida  
do não?

basta, que venha o longe  
e eterna seja a carne,  
catedral de prazer e dor.

#### **III**

buscar o amor  
em claro dia  
é vã tentativa.

ao longe,  
um brilho na escuridão  
da tormentosa noite.

adiante,  
além do obscuro  
do obscuro.

#### IV

pois o obscuro  
revela-se num rosto de mulher.

e quem  
loucamente ama o longe  
verá o um  
eternizado em amor e gozo.

pois o um  
revela-se no rosto do um.

#### V

pois que tudo seja  
vanidade e absinto,  
o nada será sempre o nada  
e o longe findará aqui, dentro de nós.

e esta busca insensata,  
quando terá fim?

#### VI

terás a argila como princesa  
e no vergel dos desesperados  
serás o fruto maior.

é certo que tudo é um  
e mesmo assim,  
ante ele, serás o outro.

e o amor mostrará sua face  
em forma de mulher e sonho,  
e terás o fogo, a paixão e o prazer  
não a felicidade,  
pois tu és tu,  
outro um ante o um.

## VII

(desperto pela guitarra do morto)  
o prazer  
é um.

(ao lado da mulher amada)  
o prazer  
é um.

(ante a última deidade)  
o prazer  
é um.

- o prazer é um -

(ainda assim)

o prazer  
é um.

## VIII

e eis o corpo  
do longe e longe  
ainda.

e quem mais,  
pois o tudo lembrar  
é apenas renegar-se.  
e esta sombra  
do longe e longe  
ainda?

## IX

e eis que meus sonhos  
nomeiam teu corpo  
a diluir-se em bruma, névoa  
e nada.

## X

clara paisagem do nada  
tu dirás  
longe      longe      longe  
mulher  
deserto e desespero.

## **ANEXO C**

### **MAPA-MÚNDI**

(tudo no mundo é quase sempre igual)

### **BRASILIDADE**

manipular o sexo  
como se manipula a língua  
portuguesa.

### **DOS GREGOS**

pois que o verbo  
seja ação  
enquanto esta for amor.

### **ILLE DE FRANCE**

amar as francesas,  
falar em francês,  
adocicadamente.

### **EEUU**

gélido jazz  
na noite azul.

### **GREAT BRITAIN**

guarda-chuvas  
no cinza imperturbável.

### **OS TURCOS**

ladrões  
e comedores de carne de porco  
alongam os mercados.

### **BELLA ROMA**

macarrão  
e latim.

um não,  
o outro sim.



## **ESPANHA**

apesar de lorca  
e suas guitarras,  
não esquecer de cortez,  
dos cavalos e das armas.

## **ALEMANHA**

tédio e disciplina  
na vida e na morte.

## **OS BELGAS**

bestiais.

## **PORTUGAL**

as camisas de meia  
nos varais  
lembram as caravelas  
do nunca mais.

## **HOLANDA**

os moinhos  
não movem  
o ontem.

(MIRANDA, 1991, p. 12 – 14)