



**Poéticas de autor como macrorasura:
metalinguagem e comunicação poética em Marcus Accioly¹**

Magnolia Rejane Andrade dos SANTOS²
Universidade Federal de Alagoas, Maceió, AL

RESUMO

A comunicação apresenta um estudo sobre a obra *Poética - Pré-Manifesto ou Anteprojeto do Realismo Épico*(1977) do poeta pernambucano Marcus Accioly, através da ótica dos estudos da Crítica Genética, a ciência que se propõe a desvendar a gênese do ato criador. Nessa abordagem, é proposta a ampliação do conceito de rasura para que as poéticas de autores possam ser integradas nesse espectro teórico, permitindo assim serem estudadas como uma outra forma de elaboração intersemiótica, complementar do processo criativo. Desta forma, procuramos *rastrear* na *Poética* de Marcus Accioly indícios do caminho progressivo do seu projeto comunicativo de criação, focalizando, em particular, a trilogia formada pelas obras *Sísifo*(1976), *Íxion*(1978) e *Narciso*(1984).

PALAVRAS-CHAVE: poética; rasura; criação; genética; semiótica

POÉTICA COMO REGISTRO

O processo de criação artística sempre esteve envolto em mistério. Ser capaz de entender a charada poética é um desafio fascinante. A Crítica Genética preocupa-se justamente em iluminar essa problemática, funcionando como uma ferramenta que permite surpreender a criação em movimento. Esta ciência recente permite ao estudioso viver uma aventura irresistível.

No caso da rica obra do poeta Marcus Accioly, nos parece oportuno utilizar a perspectiva genética para a compreensão de como sua produção metalinguística se articula com e nos seus poemas, constituindo-se, na sua globalidade, em um único Projeto Poético.

A *Poética – Pré-manifesto ou Anteprojeto do Realismo-Épico*(1977) é um trabalho produzido em função de projeto de execução da trilogia mítica, formada pelos poemas *Narciso*(1984) e *Sísifo*(1976) e a peça *Íxion*(1978). É uma poética de espelhos, na qual a teoria ilustra a prática que ilustra a teoria. Funcionando como uma matriz, a

¹ Exemplo: Trabalho apresentado no DT 8 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 12 a 14 de junho de 2013.

² Jornalista, doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, docente do Curso de Comunicação Social da UFAL. e-mail: magnolia@pq.cnpq.br



teoria gera três imagens artefatos, que a reproduzem em graus: o primeiro, *Sísifo*; o segundo *Íxion*; e terceiro, *Narciso*; todos produtos de uma época- épica (e dramática).

Apresentada em 34 títulos, a *Poética* é subdividida em seções, artigos e parágrafos. Com uma temática binária, a obra se estrutura a partir de pares de oponentes: natureza/cultura; tempo/espaço, útil/belo; clássico/moderno, épico/lírico. Esse procedimento procura estabelecer uma síntese, um equilíbrio frágil entre opostos, que viabilizam a proposta estética do autor para a instauração do realismo-épico como um convite à reelaboração crítica da própria natureza: *O que parece contradição é uma continuidade porque em toda criação material humana existe a natureza como elemento ou criação*(Poética, 13)³.

HORIZONTES DA CRIAÇÃO

Em uma breve retomada dos princípios da Crítica Genética, podemos dizer que ela, através dos manuscritos, esboços, planos, anotações etc, procura aproximar-se da lógica criativa, extraindo destes materiais princípios universalizantes que esclareçam a gênese em movimento do ato da criação artística. Nestas considerações não há novidade em especial, em função dos contornos já bem definidos que esta ciência possui, não obstante ela mesma ainda precise ser mais divulgada. Assim, não é demais retomar tais pontos, que podem melhor argumentar em favor da nossa proposição de que as poéticas dos autores podem ser estudadas como uma espécie de registro de processo, como espaço de experimentação, de teste de soluções expressivas, que eventualmente se atualizam nas obras produzidas pelo artista.

Para Cecília Almeida Salles(1992), o que confere unicidade aos estudos em Crítica Genética, na verdade, não é o manuscrito, objeto de interesse de outras ciências, mas o seu propósito, isto é, o esclarecimento do processo de criação. Nesse sentido, o manuscrito é abordado por ser o principal catalisador de registros da *história de uma escritura ou (d)a memória de uma criação* (SALLES, 1992, 27). O que, no nosso ponto de vista, não exclui outros suportes que possam convergir na direção desse propósito. Partindo daí, vemos a possibilidade de que as poéticas dos autores se prestem ao objetivo da Crítica Genética, de serem capazes de explicitar a gênese da criação.

³ Como iremos analisar as citadas obras de Marcus Accioly, comparativamente, faremos a referência citando as mesmas apenas pelo seu primeiro nome e a página.



Acreditamos que as poéticas de autores podem ser consideradas como paratextos, como suportes do processo criativo. Elas são documentos esclarecedores ao público sobre as concepções e métodos de criação dos seus próprios autores. Mas também são instrumentos que auxiliam tais artistas, na medida em que os ajudam a desmistificar a ação criativa e, assim, os conscientizam do processo de criação, tornando-os artífices mais hábeis e seguros do seu ofício. Com isso, as referidas poéticas se prestam a esclarecer tanto aos leitores quanto aos próprios autores dos seus propósitos no investimento da criação.

Afinal, o artista não está simplesmente empenhando-se numa tarefa de mero cumprimento de propósitos pré-determinados e mecânicos. Aliás, sobre esta limitação do homem de não poder incorporar conscientemente toda sua potencialidade criativa, Charles Sanders Peirce diz que se os propósitos de uma pessoa já fossem explícitos, não haveria lugar para desenvolvimento, para crescimento, para vida...(*Apud SALLES e SILVA, 1991, 7-11*).

O estudo das poéticas de autores nos parece um campo de ricas possibilidades para a Crítica Genética porque elas funcionam, para seus escritores, também como uma espécie de auto-terapia, tendo em vista que o artista, antes do crítico, é o primeiro que se dá conta da complexidade do ato de criar e da necessidade de compreendê-lo através de um certo distanciamento que a auto-reflexão das poéticas possibilita. Como o artista não pode simplesmente racionalizar a criação, ele cria ao tentar entendê-la e, assim, essas poéticas também fazem parte do processo de criação e se constituem enquanto obra acabada de um percurso produtivo singular.

O duplo aspecto das poéticas de autores, de ser obra e de explicar o processo criativo, do qual é parte, faz com que as mesmas se constituam em um dos exemplos mais radicais de exercício metalingüístico. Embora tenhamos que considerar os elementos de fantasia e não possamos tomar esses textos como a expressão literal da verdade, eles são de fato um dos meios de acesso à criação, surpreendida no seu movimento pelos próprios autores. Uma crença, porém, é necessária para nos aproximarmos da criação através destas poéticas, isto é, precisamos acreditar no propósito do autor de compreender seu ofício e de fazer dele uma profissão de fé.

Ainda em relação à objetividade com que as poéticas de autores revelam a criação em movimento, consideramos a possibilidade destas obras serem encaradas como macrorasuras de todo um projeto artístico específico. Neste caso, consideramos



rasura, não só a troca, superposição, adição ou omissão de termos, mas o conceito é necessariamente reformulado e incorpora qualquer pausa que ocorra no movimento da criação no sentido de levar à consciência da linguagem que está sendo construída. O que provoca algumas autodeliberações, que vão afetar diretamente este mesmo fazer artístico, modificando-lhe a configuração original. Isto seria válido até mesmo para as poéticas de obras específicas e posteriores a elas, como é o caso do *Pós-Escrito a O Nome da Rosa*, de Umberto Eco(1985). Neste caso particular, ao explicar, por exemplo, o processo de nomeação do livro, ele rasura o título na medida em que reafirma a escolha, revelando as alternativas apagadas.

RASTROS DO PRÉ-MANIFESTO

A partir dessas considerações teóricas, voltamos ao *Pré-manifesto* e ao seu diálogo intersemiótico entre as três obras *Sísifo*, *Narciso* e *Íxion*, construído a partir de uma série de referências, citações diretas ou indiretas. Por exemplo, fragmentos de *Sísifo* ilustram a proposta teórica no final da *Poética*. Tanto em *Sísifo* quanto em *Narciso*, a linguagem gráfica e altamente referencial é trabalhada em consonância com a pretensão de Marcus Accioly de promover uma comunicação plural, instaurada entre o caos e a ordem: *O poeta precisa reconstruir a Torre de Babel: única conspiração celeste que lhe é facultada*(*Poética*, 13). *Narciso* também refere-se explicitamente a essa linguagem de vozes inteligíveis: *afogado ?) Narciso quem te busca/ com a Babel de uma língua tão confusa/que não entendemos nunca tal mensagem ?*(*Narciso*,168).

Ao resgataremos a teoria proposta no *Pré-manifesto*, esclarecemos porque autor explora a espacialização do poema: *O poema precisa alcançar o campo óptico e ótico do leitor*(*Poética*, 23). Assim, compreendemos que ele deseja uma comunicação muito particular com o leitor, transformando o poema em uma obra aberta: *és completo de ti em teu espelho/de mar (és o retrato e és o modelo)/além de ti*(*Narciso*) *é tudo em vão*(*Narciso*, 229).

O poeta se proclama, no *Pré-manifesto*, concomitantemente artífice do tempo e impotente diante do espaço, da letra impressa que habita a página: *o poeta, que é capaz de inventar o tempo, é incapaz de inventar, como Gutemberg, a imprensa*(*Poética*, 23). Em *Narciso*(269), o tempo flutua nas páginas vazadas:



*vaza o tempo(água-viva
através do romance)
nas veias de sargaço
corre azul sangue manso:
clepsidra à deriva
vazando o mar no espaço*

*areia-água no espaço:
o tempo é coisa viva
ou já morta à deriva
boiando no romaço
como um narcisomanso
(flor feita de sargaço).*

Na *Poética*, o tempo constitui-se como um paradoxo: *o tempo há de ser móvel no presente, como um binóculo em dois sentidos: o da recordação do passado e da lembrança do futuro*(Poética,15) Esse tempo semi-morto, é quase uma presentificação mítica, fluindo no passado e no futuro, mantendo-se preso ao presente pela imposição da espacialização das obras poéticas. Em *Sísifo*, há uma *consciência inconsciente*(134) dessa quase imobilidade temporal:

*Não há envelhecer (há um desgaste)
Há um passado que é presente sempre
(ou às vezes futuro) uma vontade
de voltar a ser ontem amanhã
ou adormecer um sonho em vez de um sono
e pintar na parede uma criança
que não há mais em si (que nunca houve)
contudo não é outra(é ele mesmo)*

Na *Poética*, o artista deve compreender sua época e nela situar sobre o tempo *inconspicuo, que vem e passa por ela, cheio de lâmpadas, fezes e trombetas*(Poética, 14). Em todas as obras, ele reconhece o valor do legado literário e histórico, deixado pelos ancestrais. As três obras, seguindo o preceito de que *o personagem é o arquétipo do tempo*, evocam personagens de épocas diversas, desde a antiguidade clássica até a contemporaneidade (horácio, Virgílio, Teócrito, Adão, Eva, Judas, Gabriel Garcia Márquez, Guimarães Rosa, entre outros). A fala de Nesso, em *Íxion*, reconhece seu papel de portador dessa herança: *Sim. Quiron me fez guia de outro guia,/ pois transporte um mestre e seu discípulo/ Dante, vindo ao Inferno ainda em corpo,/ guiado pela sombra de Vergílio*(43). Em *Narciso*, *Das Epígrafes* faz um levantamento, através de citações, de parte significativa desses antepassados em diálogo como a obra. Em



Sísifo, a influência desse legado (de Rimbaud, George Sand, Lorca, Kierkegaard, entre outros) ecoam através da evocação de formas e mimetismo das palavras.

Rosas, chagas e vozes confundem-se em *Íxion* em cantos de loucura. Tudo é palavra e música: *eu sou a música/ das notas: dó, ré, mi, fá, sol, lá, si./ Sou os lábios do ar soprando as chamas/ do oceano de fogo sem mais fim*. Nos bastidores, o *Pré-manifesto* proclama que poesia é música e seu intérprete é o poeta que canta enquanto produz. Em *Narciso*, a música é marcada pela repetição do movimento marítimo e pelo canto de Eco: *onde a voz é silêncio) quem te escuta/ senão o próprio mar que mudo fala/ e os peixes que ouvem surdos tua música/ que em eco(em Eco) em eco se propala ? (225)*.

Narciso e sua paixão insana estão confinados no poema. Consciente da palavra que o liberta e limita, o poeta faz do seu verso canção: *canção sempre e para sempre(dia-e-noite e noite-e-dia)/ se és um mar além das águas/ nenhum mar te caberia/(em que búzios do deserto/ o teu eco soaria?) (165)*. Enquanto toca seu piano e vê cores, Accioly, em *Sísifo*, procura a *sinestesia pura*: *meus ouvidos são meus olhos (meus olhos minhas mãos) minhas mãos meu olfato(meu olfato o meu gosto)/ e o meu gosto os meus sentidos/ abrindo as portas da percepção(147)*.

Como seu nome indica, o *Pré-manifesto* pode ser tomado como prévio, anterior, mas com certeza é efetivo como proposta de um exercício metalinguístico consciente e permanente. Essa característica auto-reflexiva é tão marcante no autor, que a cada obra, tomada individualmente, tem sua própria poética: *Sísifo*, além de apresentar as *Chaves de Sísifo e da Pedra*, apresenta as *Notas ao Leitor*; *Narciso* também é constituído por epígrafes, chaves e pela nota final ao leitor. Já a peça *Íxion* traz suas *Notas para um possível leitor-diretor*. Como podemos constatar as mini-poéticas são essenciais como registro e podem ser tomadas como versões de um mesmo *documento*, seriam ainda macrorasuras elaboradas, durante a execução do Projeto Poético do Marcus Accioly, de instauração realismo épico-dramático-lírico.

A VOZ DO POETA

Do ponto de vista genético, considerar a meta-reflexão do criador sobre o seu processo artístico pode ser um contraponto interessante para dialogar com a perspectiva teórica. No caso de Marcus Accioly, ele assume o papel de maestro da palavra, orquestrador de inúmeros e simultâneos processos metalinguísticos. No entanto, essa



atitude não é casual porque o poeta é também professor universitário da área de Literatura Brasileira. Além disso, ele é um dos integrantes da chamada Geração Recifense de 65, tendo uma produção polivalente, que vai dos temas populares e regionais aos mais clássicos. Experimentador de muitas visões poéticas, ele se considera um criador trabalhador, que enfrenta árdua luta em busca da expressão poética ideal:

Eu acho que a forma é mais importante que o conteúdo. Dificilmente, você inventaria uma história que fosse original. É muito difícil você inventar uma fábula nova, as fábulas são adaptadas, readaptadas, reescritas de acordo até com sua sensibilidade – você revive o amor, se você ama. A arte é mais bonita que a vida porque é a vida reinterpretada. Ao mesmo tempo que você reelabora essa forma gráfica e fônica, você não se descuida em hipótese alguma, do projeto anterior. Eu estou jogando com aquelas palavras, com aquelas formas gráficas para preencher uma história, ou seja, estou contando uma história, mas estou emprestando a ela toda minha voz e os meus gestos, mas não posso esquecer o fio condutor da minha história porque há um projeto anterior(ACCIOLY, 1995, 103).

Sob a perspectiva do interpretante peirceano, essa busca do poeta é uma permanente continuidade, o ideal está sempre no devir. Dessa maneira, o conjunto formado pela trilogia mítica e pelo *Pré-manifesto* deve ser tomado como resultante de uma semiose criativa em processo, cujo signo adquire consistência na medida em que cresce sua hibridização, desdobrando-se em novas obras. Sobre a gênese dessa continuidade, o poeta diz que:

*A própria escolha da trilogia é uma continuidade. Quando eu pensei a trilogia, eu a pensei a partir de elementos da natureza: o ar seria **Sísifo**, o fogo seria **Íxion**, e a água seria **Narciso**. Esse projeto já é uma continuidade. Quanto às “Notas”, elas são uma maneira, inclusive, de condução do leitor. Mas conduzi-lo para uma história que vai renascer, mas que, quanto renasce, é uma nova história(**Id**).*

A visão do poeta teorizador sobre a sua inserção no cenário da poesia brasileira contemporânea é esclarecedora de como a gênese do seu projeto estético foi se configurando no seu fazer artístico. Dessa forma, Marcus Accioly coloca sua proposta de instauração do realismo épico ao lado de uma linhagem de criadores transgressores do século XX, que se opuseram ao lirismo literário – individualista -, em prol de uma literatura mais social, voltada para o coletivo. Sobre esse aspecto, ele declara:



*O lírico no Brasil vem sendo combatido desde Bandeira com o poema “Poético”, de **Libertinagem**: “Não quero saber de lirismo que não seja libertação”, é combatido na poesia concreta, que observa que só pode haver uma obra de arte coletiva; é proibido na poesia práxis, que diz que o poeta perde sua função se o poeta só se inspira, se só é sentimental; é combatido com o linossigno, de Cassiano Ricardo, ao dizer que “a poesia é algo social, que o que interessa é o coração social que é humano”. Então, se é social, não é lírico. Como se vê, há uma convergência de pensamento que reconhece o caráter épico, deste século. Para mim, esse épico ou esse “realismo-épico” é a fusão entre o narrativo – esse distante – e o próprio autor, que se dá ao luxo de participar e até de ser o fio condutor da própria epopéia. Essa fusão não é propriamente do presente com o passado, mas do passado com o futuro(op. cit., 102).*

O estudo genético da obra poética e teórica de Marcus Accioly revela não só uma forte tendência à hibridização, mas também coloca em destaque o Projeto Poético do autor como uma proposta comunicativa: o propósito teleológico que o move é o do esclarecimento de sua própria gênese. Dessa perspectiva, a *Poética* informa aos seus leitores sobre as crenças e valores que impregnam a obra poética. Cada obra atualiza esse propósito de uma determinada maneira, ao mesmo tempo em que tal fim vai sendo reelaborado na obra teórica. O poeta explica como compreende a comunicação poética:

Seria a comunicação natural, porque eu acredito que a primeira expressão do homem – a de Adão – foi uma expressão poética, e a última expressão do homem ainda será uma expressão poética. Apesar disso, o poeta não pode escrever como o povo fala. O indivíduo deve alcançar ao poeta, que está sempre na frente, abrindo novos caminhos e criando novas palavras. Essas palavras vão chegando a uma comunicação tão dia-a-dia como a comunicação da própria Bíblia. Mas quando você a alcança, os poetas já estão na frente com novo tipo de linguagem, quer dizer, reelaborando a linguagem(Ibid, 101).

CONCLUSÃO

A abordagem das poéticas como documento de processo ou como macrorasuras revela a possibilidade de se estabelecer um novo elo interpretante, uma integração dos processos de criação de obras específicas ao conjunto de obras ou a um Projeto Poético de um autor.

Considerando o caso do poeta Marcus Accioly, deixemos que seu verso explicita, mais uma vez, o caráter globalizante e multifacetário de sua criação metalinguística e poética, onde as partes em tudo são um todo:



*sobre a pedra polida(pelo sol)
lixada (pela areia da montanha)
como um espelho (de água) ou uma lâmina
(de aço ou de cristal) Sísifo vê sua imagem (Narciso sobre o rio)
e se apaixona mais (por sua pedra)
ela(é ele) seu rosto(seu espírito)
ele (é ela) seus olhos (sua boca)
a beleza de Sísifo(Narciso)
brota uma flor(da sua própria imagem)(Narciso, 19).*

Metaforicamente, o *Pré-manifesto* é a *pedra polida* porque é pensada pelo poeta-sol. Ela é o *espelho-lâmina*, onde *Sísifo*, *Íxion* e *Narciso* se encontram em intercessão e se auto-referenciam como imagem de um Projeto Poético comum, de um mesmo processo genético. O *Pré-manifesto* é, ao mesmo tempo, proposta e registro desse movimento criativo e dialético do *fazer e entender* ou *entender fazendo*. Nessa perspectiva, ela funciona como uma macrorasura, que é acionada antes, durante ou depois da atualização expressiva como um recurso de referencialização e correção de percurso. O *Pré-manifesto* viabiliza a metalinguagem, desvinculando-a da obra, mas a ela ligando-se irreversivelmente em função desse procedimento de auto-referência: *és completo de ti em teu espelho/ de mar (és o retrato e és o modelo/ além de ti (Narciso) é tudo em vão (Narciso,229)*.

Finalmente, se a Crítica Genética, de fato, tem como objetivo desvendar a lógica que rege o ato criativo, ela precisa ser capaz de ultrapassar a especificidade descritiva, estudando os procedimentos de um autor como um todo dinâmico e inter-relacionado, tanto em obras-primas, quanto nas obras menores. Procedendo dessa maneira, a Crítica Genética poderá chegar ao método de criação de tal artista e, ainda, contribuir, com seus resultados, para a construção de um sistema geral, que dê conta das leis da criação artística, isto é, atendo assim ao seu propósito enquanto ciência.

REFERÊNCIAS

- ACCIOLY, Marcus. *Sísifo*. São Paulo: Quíron e Instituto Nacional do Livro, 1976.
_____. *Poética - pré-manifesto ou anteprojeto do realismo épico (época-épica)*. Recife: Editora Universitária, 1977.
_____. *Íxion*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1978.
_____. *Narciso*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife; Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1984.



_____. *Entrevista: Marcus Accioly: poeta do realismo-épico*. SANTOS, Magnolia Rejane Andrade dos. *A Poética do Espelho*. Curitiba: HD Livros, 1995.

ECO, Umberto. *Pós-escrito ao nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

MANUSCRÍTICA, Revista. Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário nº 1, São Paulo, 1990.

MANUSCRÍTICA, Revista. Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário nº 2, São Paulo, 1991.

SALLES, Cecília Almeida e SILVA, Lília Ledon da. "Crítica Genética: Delimitação de um campo aberto" in **Revista Manuscrita**. Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário. nº 01. São Paulo, 1991, p. 5-11.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética - uma introdução*. São Paulo: Editora da PUC, 1992.

_____. (Coord). *II Encontro de Edição Crítica e Crítica Genética: Ecloração do Manuscrito*. FFLCH-USP, São Paulo, (s/d).

SANTOS, Magnolia Rejane Andrade dos. *A Poética do Espelho*. Curitiba: HD Livros, 1995.