

METRÔ, ESTAÇÃO DO CAOS

RESUMO

O presente artigo aborda o poema *Metrô*, de Adriano Espínola, utilizando o suporte teórico e operacional da *Semiotização épica do discurso*, de Anazildo Vasconcelos da Silva, para o reconhecimento da obra como uma epopeia legítima, vinculada ao Modelo Épico Pós-Moderno e perfeitamente identificada com o gênero épico, que se insere no curso de formação épica brasileira. A abordagem abrangerá, primeiramente, as categorias épicas desenvolvidas por Silva, a saber, matéria épica, modelos épicos, dimensão real, dimensão mítica, a vivenciação estética do caos, heterreferenciação, emulação épica, entre outros, para, em seguir, refletir sobre o poema, buscando elucidar as estratégias de criação que configuram sua natureza épica.

Palavras-chave: epopeia pós-moderna, **gênero épico**, literatura brasileira.

METRÔ, CHAOS STATION

Abstract

This article addresses the poem *Metrô*, by Adriano Espínola, using the theoretical and operational support of the Epic Semiotization of Discourse, by Anazildo Vasconcelos da Silva, for the recognition of the work as a legitimate epic poem, linked to the Post-Modern Epic Model and perfectly identified with the epic genre, which is inserted in the Brazilian epic training course. The approach will cover, firstly, the epic categories developed by Silva, namely, epic matter, epic models, real dimension, mythical dimension, the aesthetic experience of chaos, heteroferentiation, epic emulation, among others, in order to, then, reflect on the poem, seeking to elucidate the creative strategies that configure its epic nature.

Keywords: postmodern epic, epic genre, Brazilian literature.

METRÔ, ESTACIÓN DEL CAOS

Resumen

Este artículo aborda el poema *Metrô*, de Adriano Espínola, utilizando el soporte teórico y operativo de la Semiotización épica del Discurso, de Anazildo Vasconcelos da Silva, para el reconocimiento de la obra como epopeya legítima, vinculada al Modelo Épico Posmoderno y perfectamente identificado con el género épico, que forma parte de la formación épica brasileña. El abordaje abarcará, en primer lugar, las categorías épicas desarrolladas por Silva, a saber, la materia épica, los modelos épicos, la dimensión real, la dimensión mítica, la experiencia estética del caos, la heteroferenciación, la emulación épica, entre otras, para luego reflexionar sobre el poema, buscando dilucidar las estrategias creativas que configuran su carácter épico.

Palabras-clave: epopeya posmoderna, género épico, literatura brasileña.

INTRODUÇÃO

Reconhecer uma epopeia fora do âmbito clássico exige um cuidado especial, uma vez que a afirmação da Crítica de que se trata de uma forma poética ultrapassada e de um gênero literário esgotado tem desestimulado o surgimento de novas propostas teóricas voltadas para o resgate da epopeia e do gênero épico. A crítica há muito tempo vem reconhecendo somente as reflexões de Aristóteles sobre epopeia e, exatamente por isso, não reconhecia a existência de epopeias legítimas a partir do século XVI.

Novas luzes foram lançadas a partir da reflexão teórica de Silva que, enquadrando a proposta aristotélica no âmbito da crítica e não da teoria, limitando a validade da reflexão crítica de Aristóteles ao “corpus” examinado, no caso a epopeia grega, incapaz, portanto, de reconhecer epopeias legítimas fora do mundo clássico. Definindo o discurso épico como um processo de produção de sentido único e inesgotável em si mesmo, passível de múltiplas manifestações e que, em cada manifestação está investido por uma concepção literária diferente, o que torna as várias manifestações do discurso épico diferentes umas das outras, Silva afirma que a proposta de Aristóteles, embora perfeitamente correta, só vale para a manifestação do discurso épico na antiguidade, investido pela concepção épica clássica, e não para todas as manifestações posteriores, investido por novas concepções literárias. Ou seja, segundo Silva, a proposta aristotélica só se aplica ao Modelo Épico Clássico, manifestação do discurso épico na antiguidade, investido pela concepção literária clássica, e não para todas as manifestações desse mesmo discurso épico, investido pelas diferentes concepções literárias que caracterizam os demais Modelos épicos, como o Medieval, o Renascentista, o Barroco, o Arcádico/neoclássico, o Romântico, o Parnasiano, o Simbolista, o Moderno e o Pós-Moderno. A Semiotização Épica do Discurso é uma teoria original que, reconhecendo a permanência da epopeia em todos os períodos literários, resgata a perspectiva crítico-evolutiva da épica ocidental.

A formulação teórica de Silva, desenvolvida no âmbito da reflexão semiótica, publicada pela primeira vez em

1980, vem assumindo, desde então, um papel fundamental no campo dos estudos literários, e a sua originalidade apresenta-se em dois aspectos fundamentais: primeiramente, constitui uma formulação teórica da epopeia genuinamente inserida no campo da teoria literária; em segundo lugar, resgata a trajetória da epopeia no curso da épica ocidental, permitindo o reconhecimento da legitimidade discursiva de várias obras que antes estavam condenadas ao esquecimento e à depreciação crítica, e que agora são projetadas no âmbito acadêmico da pesquisa universitária. É por isso que, ao longo das últimas três décadas, a reflexão teórica de Silva conquistou prestígio entre os investigadores e estudiosos da épica, servindo de fundamentação teórica de Dissertações de Mestrado e Teses de Doutorado em universidades brasileiras e estrangeiras, embasando Comunicações e Palestras em Congressos Nacionais e Internacionais.

1. PARA ALÉM DE ARISTÓTELES

A Teoria Épica do Discurso, de Anazildo Vasconcelos da Silva, foi publicada em 1980, foi ampliada no livro *Semiotização Literária do Discurso*, de 1984, operacionalizada na primeira edição de *Formação Épica da Literatura Brasileira* em 1987, e primorosamente refinada na segunda edição, publicada em novembro de 2017. Tanto *Semiotização Épica do Discurso*, de caráter teórico, quanto *Formação Épica da Literatura Brasileira*, de cunho crítico, são ensaios que evidenciam a importância dos estudos de Silva para o desenvolvimento da ciência da literatura.

O primeiro aspecto de importância capital levantado por Silva é o esclarecimento de um equívoco da crítica literária em considerar a proposição aristotélica do gênero épico como uma teoria épica e não uma proposta crítica. A investigação de Aristóteles acerca da épica baseia-se na produção épica de seu tempo, definida por Silva como uma manifestação do discurso épico na antiguidade grega, investido pela concepção literária denominada clássica. Assim, considerando todos os parâmetros da épica clássica estabelecidos por Aristóteles como paradigma único de reconhecimento

de epopeias legítimas, torna-se impossível o reconhecimento de novas manifestações épicas fora do período clássico. Ou seja, seria necessário para tal reconhecimento, como afirma Silva, “que se fizesse epopeia grega ontem, hoje e sempre”, contudo, devido à extensão do corpus examinado por Aristóteles, sua proposição, apesar de crítica e relacionada com uma produção épica grega, traz formulações teóricas inegáveis, como por exemplo o conceito de mimese, talvez por isso, a crítica literária antes de Silva, incluindo embora grandes pesquisadores e estudiosos da epopeia, não tenha sido capaz de uma proposta teórica que, resgatando o percurso da epopeia, reconhecesse a existência de epopeias em todos os períodos literários, inclusive modernas e pós-modernas.

Embora a fronteira entre teoria e crítica literária não seja uma linha totalmente nítida a ponto de podermos separar inequivocamente essas duas atividades no campo das ciências humanas, o pensamento teórico-crítico é fruto da completude entre o mais abstrato e a manifestação concreta. Em outras palavras, a investigação da manifestação concreta, no caso da literatura o texto em si, percebe ao mesmo tempo características específicas do texto investigado e aspectos recorrentes em outros textos. Há, portanto, uma interação entre o fazer crítico, mais direcionado para as manifestações discursivas particulares (as obras), e a proposição teórica, reflexão sobre o próprio discurso, que abstrai as categorias mais gerais do discurso (o processo), teoricamente aplicáveis à outras manifestações ainda não investigadas. A consolidação de uma teoria se dá quando suas proposições teóricas são verificadas em novas manifestações concretas, instrumentalizando, por assim dizer, o fazer crítico, como ocorre com a teoria épica da semiótica de Silva.

1.1 Sobre a epopeia

A epopeia vincula-se ao gênero narrativo por apresentar a instância de enunciação narrativa, denominada normalmente narrador, própria do discurso narrativo, e também ao gênero lírico por apresentar a instância

de enunciação lírica, denominada normalmente eu-lírico, própria do discurso lírico. Por isso, Silva diz que o discurso épico, fundindo as instâncias enunciativas do narrador e do eu-lírico na instância de enunciação híbrida duplamente semiótica do eu-lírico/narrador e, não podendo prescindir de nenhuma delas, se define como um discurso híbrido, mesclando, igualmente, os gêneros narrativo e lírico em suas manifestações discursivas, ou seja, nas epopeias, advertindo, todavia, que a predominância de uma ou de outra não altera a natureza épica das obras.

A epopeia realiza poeticamente uma matéria épica, caracterizada pela fusão de duas dimensões, uma real e uma mítica, que se manifestam, respectivamente, nos três planos estruturais da epopeia, o plano literário, em que se manifesta a dimensão metapoética da elaboração literária da matéria épica, o plano histórico, em que se manifesta a dimensão real da matéria épica, e o plano maravilhoso, em que se manifesta a dimensão mítica da matéria épica. A epopeia, embora não possa prescindir da matéria épica, não se confunde com ela, já que a matéria épica, podendo ser realizada liricamente, romanescamente e dramaticamente, não define, por si só, a epopeia.

Muitas vezes, a matéria épica, reconhecida como narrativa mítica ou lenda, se dá pronta ao poeta, elaborada ao nível do real, ou seja, ocorre um fato histórico que, pela sua grandiosidade, ultrapassa o entendimento de sua época e acaba por gerar uma aderência mítica que, com o passar dos tempos, se funde ao fato histórico. Outras vezes, a matéria épica é elaborada literariamente mediante a intervenção criativa do poeta que recolhe no âmbito cultural de uma comunidade de povo, elementos simbólicos e históricos de sua cosmologia e os funde literariamente na elaboração poética do poema. Silva define a epopeia como “uma realização literária específica de uma matéria épica” (Silva, 1980), ou seja, reconhecida como uma manifestação legítima do discurso épico, investido por uma concepção literária específica, vinculada discursivamente a um determinado modelo épico.

1.2 Os modelos épicos

Para apresentar os modelos épicos, Silva ressalta que sua teoria percebe as transformações estruturais da epopeia, operadas pelas diferentes concepções literária investidas no discurso épico, como etapas evolutivas da epopeia que permitem resgatar a trajetória crítico-evolutiva da épica ocidental. Nessa perspectiva, propõe as categorias críticas que definem, de acordo com as diferentes concepções literárias investidas no discurso épico, os modelos épicos clássico, renascentista, árcade/neoclássico e parnasiano, vinculados à Retórica Clássica; os modelos épicos medieval, barroco, romântico e simbolista, vinculados à Retórica Romântica; e os modelos épicos moderno e pós-moderno, vinculados à Retórica Moderna. Cada um desses modelos, configurado por uma concepção literária específica, define uma manifestação diferente do mesmo discurso épico.

O modelo épico clássico, conforme Silva, já está definido por Aristóteles. Esse modelo trabalha uma matéria épica que se forma ao nível do real. Desse modo, o narrador não pode participar da matéria narrada, é desse distanciamento que decorrem as demais características que compõe o modelo clássico: o passado; a memória; o uso da 3ª pessoa; o desenrolar progressivo; a grandiloquência; a inalterabilidade de ânimo; a uniformidade métrica; a relativa autonomia das partes.

Enquanto o modelo clássico diz respeito às manifestações do discurso épico na antiguidade, contaminadas pela concepção literária clássica, o modelo renascentista refere-se à produção épica do século XVI, contaminada, portanto, pela concepção literária renascentista. Sabemos que o renascimento e a antiguidade clássica estão identificados pela mesma postura retórica, de fato, há um classicismo (espécie de adoração ao clássico) nas manifestações estéticas do renascimento; no entanto, constitui-se um equívoco analisar a produção épica desse período pelas categorias críticas de Aristóteles que se relacionam à épica clássica, isto é, produzida na antiguidade.

Muitas são as afinidades entre os modelos clássico e renascentista: a matéria épica formada ao nível do real,

o distanciamento do poeta com relação ao fato narrado, a perspectiva do passado, a memória, uso da 3ª pessoa, desenrolar progressivo, uniformidade métrica e a relativa autonomia das partes. Porém, apesar das semelhanças, a epopeia renascentista apresenta elementos novos que definem outra etapa evolutiva do discurso épico.

A primeira novidade é o papel da grandiloquência na épica clássica, responsável por transpor o relato do histórico para o mítico, o que, na épica renascentista, passa a ser feito através de alegorias, geralmente usando a mitologia pagã. Já a principal modificação com relação ao modelo clássico, diz respeito a uma maior participação da instância de enunciação lírica que se projeta nos chamados episódios líricos, através deles, o poeta/narrador participa da matéria narrada, não podendo mais manter a inalterabilidade de ânimo.

Finalmente, o modelo épico moderno aplica-se à produção épica do século XX, contaminada pela concepção literária modernista. Enquanto os modelos épicos clássico e renascentista centravam-se na dimensão histórica da matéria épica, o modelo moderno irá centrar-se na dimensão mítica, com a participação plena do narrador na matéria narrada, uma vez que a matéria épica será criada literariamente, e não ao nível do real como ocorria nos modelos anteriores.

Criar literariamente uma matéria épica torna-se possível quando uma estrutura mítica é usada como forma de representação histórica. O mito é um arquétipo, e, por isso, ocupa um espaço vazio de entendimento, ou seja, ele responde e dá sentido a algo que não pode ser explicado de outra maneira. Essa função do mito, por si só, confere-lhe um significado: o arquétipo mítico significa a própria pergunta para qual ele é a resposta.

O preenchimento do mito constitui o relato maravilhoso, que podemos compreender como lenda. Assim, um mesmo mito pode ter vários relatos ou lendas para expressá-lo. Estamos falando aqui dos mitos naturais, aqueles que nascem da situação existencial do homem, e não dos mitos fabricados pela cultura de massa que são constituídos por outro processo.

Utilizando o mito como forma de representação histórica, o poeta moderno esvazia o relato lendário original do arquétipo mítico para conferir-lhe um relato histórico, elaborando literariamente a matéria épica. É por esse motivo que, na epopeia moderna, o herói é apresentado inicialmente na sua condição mítica, caminhando, em seguida, rumo ao plano histórico para atingir sua condição humana.

Na epopeia moderna o herói faz o caminho inverso àquele feito pelo herói clássico ou renascentista, esses últimos partem do histórico para o maravilhoso, enquanto o herói épico moderno parte do maravilhoso para o histórico. Com isso, ao invés de centrar-se na dimensão histórica da matéria épica, como na epopeia clássica ou na renascentista, o relato épico moderno está centrado na dimensão mítica.

O centramento na dimensão mítica da matéria épica liberta a epopeia moderna da temporalidade histórica, fazendo com que ela deixe de seguir a ordem sucessiva dos acontecimentos, além disso, a atemporalidade do mito presentifica o relato que acaba por perder a marca do passado e tom memorialista.

Outra mudança importante na evolução da Épica ocidental é a presença da primeira pessoa apenas na explicitação da intenção épica, Proposição, Invocação, Dedicatória, Narração e epílogo. Na epopeia clássica ela inexistia e o relato é todo feito em terceira pessoa. Na epopeia renascentista, apesar do relato ainda ser predominantemente em terceira pessoa, os episódios líricos já marcam a presença de uma primeira pessoa, finalmente, na epopeia moderna, pela elaboração literária da matéria épica, desenvolve-se um novo plano estrutural, o plano literário, que assume essa função devido a uma consciência lírica que se projeta através de uma primeira pessoa. Assim, na epopeia moderna é a instância de enunciação lírica que assume a função estruturante e passa a dominar e integrar a instância de enunciação narrativa. Enquanto a epopeia clássica é essencialmente narrativa e a renascentista é predominantemente narrativa, a épica moderna é predominantemente lírica, fazendo com que o eu lírico esteja projetado no relato, assumindo a instância enunciativa

do eu-lírico/narrador, participando plenamente da matéria épica.

1.3 A épica pós-moderna

Traçando o percurso épico brasileiro, o professor Silva reconhece ciclos épicos na literatura nacional, cada um correspondente a uma realização do discurso épico dentro de um estilo literário que o determina. Enquanto forma de representação, a literatura, e dentro dela a manifestação épica, sempre irá dialogar com o contexto epocal, portanto, os ciclos dão conta das etapas historiográficas da épica brasileira.

O foco desse estudo está no ciclo épico pós-moderno; contudo, embora o pós-modernismo já seja uma categoria crítica estabelecida, sua compreensão clara pede algumas considerações acerca do modernismo. Na verdade, modernismo e pós-modernismo são duas etapas de uma mesma era da modernidade, o primeiro marcado por diversas rupturas, e o segundo pelas consequências dessas rupturas que radicalizaram as transformações experimentadas no mundo contemporâneo.

O século XX foi marcado pela velocidade, as novidades borbulhavam freneticamente e de tal maneira, que o indivíduo se perdeu diante desse novo mundo. A era da máquina e dos “ismos” determinou o processo caótico em que o homem acabou sofrendo a anulação da sua individualidade.

O modernismo, refletindo a tensão existencial do homem de sua época, revelou esse caos e, ao mesmo tempo, propôs uma saída estruturalista para ele. Em outras palavras, o estruturalismo modernista tentou organizar retoricamente o caos dando uma aparência de ordem. Na verdade, a solução modernista falha, e o pós-modernismo, implode as estruturas não mais se preocupando em solucionar coisa alguma. Assim, enquanto o modernismo revela o caos e tenta apontar uma saída, o pós-modernismo é a vivência do caos sem uma perspectiva formulada de superação, quando não há apenas um caminho definido, mas sim um emaranhado de trajetórias e possibilidades.

A atitude pós-moderna seria inalcançável se não estivesse esteticamente sustentada pelo modernismo. O caos é o que não tem sentido, portanto vivenciá-lo seria inexplicável. Por esta razão, o pós-modernismo explica-se pelo modernismo, foi daí que surgiu a grande dificuldade por parte de vários seguimentos da crítica em aceitá-lo como uma nova estética. De fato, o pós-modernismo não rompe com o padrão modernista, pelo contrário, integra-se ao modernismo numa relação de espelho, figurando como o seu reflexo invertido, consequentemente sustentando-se nele.

A diferença fundamental entre a epopeia moderna e a pós-moderna, dá-se no contraste entre a representação modernista e a apresentação pós-moderna. A epopeia moderna representa uma imagem de mundo através de uma estrutura mítica, tendo a individualidade do herói diluída na representação metonímica de uma identidade coletiva. A epopeia pós-moderna apresenta a própria vivenciação caótica do mundo, quando o herói individualizado desaparece completamente, forjando um Eu não individualizado que funciona como arquétipo mítico para a expressão da subjetividade, impossibilitado de ser uma representação histórica. Viver passa a ser um ato épico, por isso o herói pós-moderno é o Eu impessoal buscando uma possível identidade histórica.

1.4. A vivenciação estética do caos

Expressar é uma atitude fundamentalmente humana. Desde o nascimento, o ser humano reage expressivamente a tudo que o cerca. Se tem fome, frio, ou mesmo medo, instintivamente expressa-se, utiliza todos os recursos de que dispõe para receber alimento, calor e segurança. Os recursos expressivos de uma criança nos primeiros dias não diferem muito daqueles com os quais os animais são dotados; contudo, em pouco tempo a criança desenvolve níveis expressivos que permitem cada vez mais que ela seja compreendida e, consequentemente, que compreenda. Em verdade, o homem está fadado à comunicação e aquisição da linguagem.

O binômio comunicação/linguagem constitui a base de toda sociedade humana, e é através dele que se torna

possível a construção de prédios, pontes e conceitos, bem como a elaboração da História, de valores e a organização do trabalho, em suma, a realidade só o é dentro desse binômio. Apesar disso, a necessidade expressiva do homem é existencial e ultrapassa o real levando-nos ao ficcional, à arte. Assim, mesmo parecendo uma atividade dispensável para a organização social, a arte é tão essencial para o homem quanto as atividades diretamente ligadas à produção, pois será a arte, “o espelho capaz de refletir a tensão existencial do homem” (Fischer, 1987, p. 17).

No século XX, a máquina, a eletricidade, a velocidade com que as transformações ocorrem atingem o homem como um furacão – “Eia todo o passado dentro do presente! /Eia todo o futuro já dentro de nós! eia!” (Pessoa, 1990, p. 386). As megalópoles, o automóvel, a vivência histórica nos centros, tudo isso irá mudar radicalmente a maneira do homem ver e agir no mundo e, consequentemente, a forma de expressá-lo artisticamente.

A arte moderna reflete, portanto, a tensão existencial do homem moderno. Assim, velocidade e multiplicidade serão marcas do modernismo. e disso resulta uma quantidade expressiva de “ismos”: Futurismo, Dadaísmo, Cubismo etc. que formam os desdobramentos da arte moderna. Outra característica do modernismo será a preocupação do autor com o ato da criação, a gênese artística que antes era objeto apenas da crítica interessará e muito ao artista, esse processo é chamado de *auto-referenciação* (Silva, 1975).

Lançando mão de uma metáfora, podemos associar a velocidade e potência do contexto e da produção modernista à velocidade e potência da eletricidade, emanando uma luz fortíssima, capaz de ofuscar as leituras à vela ou à querosene, descortinando sob essa nova ótica questões que antes permaneciam nas sombras.

É totalmente lícito afirmar que as transformações rápidas e efervescentes do início do século XX não diminuíram o seu ritmo, pelo contrário, as mudanças ocorrem tão mais rápido no século XXI que, não raro, um produto está obsoleto antes mesmo de chegar à fase

de distribuição e comercialização; o mesmo acontece também com as ideias e correntes de pensamento em várias áreas, que, recém postuladas, já encontram discrepâncias diante da realidade.

O momento atual não é marcado por uma ruptura radical e delimitada dos preceitos que nortearam as primeiras décadas do século XX. Na realidade, o que aconteceu é que mergulhamos no abismo aberto por esses preceitos e, no absurdo da queda livre, tememos o pressentimento de que se não tomarmos as rédeas dessa jornada iremos nos chocar com algo, encontrando a ruína colossal de nós mesmos.

Concebemos a Modernidade como esse período de aceleração contínua das transformações, que numa primeira etapa mantinha-se controlada por estruturas incapazes de, num segundo momento, suportarem o peso das mudanças, desintegrando-se e constituindo uma nova realidade caótica e incontrolável, líquida¹. O reflexo da tensão existencial na primeira etapa da era da modernidade constitui o Modernismo, enquanto a reação à segunda fase da era da modernidade constitui o Pós-modernismo.

Modernismo e Pós-modernismo, portanto, apresentam identidades e ligações, devido ao fato de ambos refletirem uma mesma era da modernidade. Contudo essa modernidade divide-se, pelo menos até agora, em duas vivências de realidades bastante distintas, o que possibilita uma diferenciação segura dos processos de produção da significação Modernista e Pós-modernista.

Retomando a metáfora, se a eletricidade é a marca do Modernismo, o Pós-modernismo é marcado pela energia atômica, suficientemente forte para sustentar o peso da atualidade e ao mesmo tempo incontrolável, subversiva e ameaçadora, obrigando-nos a um repensar crítico da própria era da Modernidade.

2. METRÔ, ESTAÇÃO DO CAOS

O poema *Metrô* de Adriano Espínola, publicado em 1993, não apresenta a divisão em cantos ou partes; ao

contrário, é escrito num continuum, incorporando vários recursos expressivos que podem ser identificados com diferentes concepções literárias, desde o Barroco de Gregório de Matos até as Vanguardas modernistas da década de 50. Por outro lado, aporta na literatura ocidental, utilizando-se dos textos literários mais representativos e convertendo os autores consagrados em personagens animados pela instância lírica, reunidos em um vagão especial. O sincretismo de tal atitude é característico da concepção literária pós-moderna, como o é também, a apresentação de variados esquemas métricos, rítmicos e estróficos. Tais características já sinalizam a possibilidade de reconhecer a obra como uma produção pós-moderna, cabendo agora demonstrar a sua condição épica para concebê-la como uma epopeia pós-moderna.

Considerando que uma epopeia se define como realização literária de uma matéria épica, que uma matéria épica se caracteriza pela apresentação de duas dimensões: uma mítica e outra histórica. No caso da epopeia pós-moderna, a matéria épica tem como dimensão mítica a expressão subjetiva do espaço lírico, e como dimensão real a proposição histórica do espaço narrativo.

Em *Metrô*, de Adriano Espínola, a proposição histórica dá-se na cidade do Rio de Janeiro configurando a dimensão real, enquanto a dimensão mítica é estabelecida pela vivenciação de uma experiência existencial nesse mesmo espaço.

Em termos estruturais, *Metrô* não se diferencia muito de *Táxi* (1986), poema épico anterior também de Adriano Espínola, apesar de um cuidado maior com os recursos gráficos. A palavra “metrô”, gravada no canto superior direito de todas as páginas, por exemplo, vai sofrendo um contínuo processo de contração e expansão, remetendo para o movimento de um trem metroviário, além disso, os elementos formais se repetem, assim como a abertura do poema com a citação de um poema anterior, no caso o próprio *Táxi*:

Depois da corrida inesperada do
Táxi por dentro da cidade
e da memória,
de ter penetrado no inominável
delírio do presente,
com o taxímetro marcando o
preço da eternidade.
(Espínola, 1993, p. 8)

Desse modo projeta-se a expressão subjetiva do Eu, que representa o plano maravilhoso, daí a citação não ser nenhuma medida meramente repetitiva, pelo contrário, mergulhar na experiência subjetiva do Eu é integrar a dimensão mítica, por isso torna-se um recurso épico.

Novamente em conformidade com *Táxi*, logo após a apresentação do Eu diante da sua dupla condição existencial, projetado no espaço lírico do poema citado, é colocada a dimensão real do espaço existencial:

Depois disso tudo,
Vamos lá, motorista, para casa, 3 anos depois,
De carona no banco traseiro do Táxi,
lá para a rua São Salvador, 59, no Rio.
(Espínola, 1993, p. 8)

A vivenciação estética do caos é presente em todo o poema, a estrutura do metrô é usada como arquétipo mítico que sustenta a subjetividade do Eu, por esse motivo, dentro do trem experimenta-se a atemporalidade do espaço mítico. Assim, nas composições é possível a ressurreição de outros poetas, como Dante ou Mário de Andrade, por exemplo, que inclusive dialogam com o Eu poético dentro do espaço mítico do trem, fora dele, no espaço real da cidade ao redor das estações, as figuras evocadas se diluem em meio à multidão, retomando-se o fio histórico da narrativa:

De repente, escuto um tiro
que sai do Palácio do Catete,
ferindo as águias que abrem
espantadas suas asas de ferro
sobre a cumeeira do Estado Novo.
(Espínola, 1993, p. 30)

Os procedimentos da intertextualidade, metalinguagem e autorreferencialidade, são constantes no poema,

na vivenciação estética do espaço lírico, o Eu dialoga com vários outros Eus-poéticos, todos projetados na sua própria condição existencial, resultado de uma consciência permanente do fazer poético:

Eu, pirata e poeta, desço para pilhar
e fundar na 3, rue de Chamrousse
minha ilha.
(Espínola, 1993, p. 69)

Após percorrer as estações do metrô, há o natural retorno para o fim que é mais um provável começo:

Sim, estamos sempre
voltando para casa.
Estamos sempre voltando
para a casa da amada.
(Espínola, 1993, p. 69)

Finalmente, agenciando sua experiência subjetiva que já se realizou no espaço real, a dupla condição existencial (histórica e mítica) estão completamente integradas, por sua vez, o espaço real integra-se ao espaço mítico da expressão subjetiva:

Daqui do alto deste apartamento
no 16º andar
minha *Ítaca* de concreto -
em que vejo defronte
os edifícios,
uma fatia do mar,
as montanhas de Niterói
e o avião Electra II da Varig,
descendo pela ponta Rio-São Paulo,
sinto por um segundo,
ao teu lado,
que tudo é viagem

até a última estação da paixão possível!
(Espínola, 1993, p. 204)

2.1 A natureza épica em *Metrô*

Em *Metrô*, não há a explicitação de uma intenção épica, na forma de proposição ou invocação; contudo, a consciência épica aparece no texto, manifestada em diálogos estabelecidos com produções épicas do pas-

sado, gerando uma identificação da empreitada lírica de *Metrô* com o cabedal da épica ocidental, chegando, em determinados momentos, a uma comunhão entre o Eu da instância lírica e instâncias criadoras do passado, possibilitando que o poeta “divida” o ato da criação com poetas já consumados historicamente que são, desse modo, presentificados no espaço da vivenciação lírica, como, por exemplo, na passagem em que o eu lírico/narrador se associa a Virgílio e Dante e juntos passeiam pela noite do Rio. Isso ocorre devido ao fato de o Eu no poema não se constituir numa individualidade, e sim, figurar como um Eu metonímico que representa o homem de seu tempo. Desse modo, no poema, não há um poeta que realiza a sua epopeia, há a poesia que se realiza epicamente dentro de um espaço que lhe é próprio e que constitui o plano literário. A consciência épica propriamente dita está diluída nesse plano literário através da articulação das dimensões histórica e mítica.

Toda epopeia representa a realização literária de uma matéria épica. Na epopeia pós-moderna, a dimensão mítica da matéria épica traduz-se na expressão subjetiva do eu lírico, enquanto a dimensão real é estabelecida pela proposição de realidade histórica do espaço narrativo. Assim, o herói, que pelo caráter metonímico do Eu também está incorporado nele, transfigura-se na própria instância lírica e a sua jornada não necessita de um referencial fatural reconhecido no nível da realidade, o trajeto que será percorrido pelo Eu-herói-metonímico é um trajeto lírico e o seu desafio é colocar epicamente a poesia. Diante dessa posição, duas coisas tornam-se imediatamente importantes; primeiro, a necessidade de integrar a experiência lírica anterior do poeta enquanto experiência mítica do Eu, é por isso que o poema começa referindo-se ao poema anterior do autor, *Táxi* (1986):

Depois da corrida inesperada do Táxi por dentro da cidade
e da memória,
de ter penetrado no inominável delírio do presente,
com o taxímetro marcando o preço da eternidade.
(Espínola, 1993, p. 7)

Na epopeia pós-moderna, a dimensão mítica da matéria épica se dá quando o Eu diante do mundo cria uma expressão subjetiva, que, a princípio está apartada do mundo. Reagindo a uma proposição de realidade histórica, o eu lírico estabelece uma vivência subjetiva desprovida da temporalidade cronológica da realidade histórica. Essa vivência do eu lírico constitui uma experiência atemporal e mítica que, sendo pessoal, não constitui um fato reconhecido no mundo. Para resgatar a sua individualidade terá que reintegrar essa vivência subjetiva do Eu, o que dá a impressão do exercício da memória, ou seja, ao reintegrar a experiência subjetiva na proposição de realidade que lhe deu origem, o Eu confere uma sequencialidade, ligada à ideia de sucessão/ação, criando a impressão de lembrança ou memória. Para presentificar a sua experiência subjetiva o Eu precisa organizá-la na própria memória:

Ah, repor os nervos e as sensações no lugar,
no conforto giratório de minha cadeira e da cama,
pensas de tanto sonhar e viajar pela noite adentro!

Porque de repente sempre pinta
em tudo um cansaço e uma curva,
por onde retornamos e recomeçamos noutra
lugar
o que foi esboço do passado e nervura do presente.
(Espínola, 1993, p. 9)

Em segundo, está a necessidade de projetar o trajeto lírico numa proposição de realidade histórica para estabelecer o espaço narrativo que, no poema, tem como ponto inicial a cidade do Rio de Janeiro, mapeada pelas estações e pelos trilhos do metrô, a partir do qual é representada uma imagem global de mundo. É por esse motivo, pelo fato da jornada empreendida no poema ser realizada no plano literário onde convergem a expressão subjetiva do eu lírico e a proposição de realidade histórica, que logo após referir-se à realização poética anterior tem-se que identificar o espaço físico da dimensão real com o espaço literário da dimensão poética, relacionando objetos concretos da realidade com os elementos da poesia:

Refazer os tacos e as sílabas do corredor.
 Pintar novamente de branco a sala espelhada
 da memória.
 Desentupir torneiras, sons antigos e presentes.
 Verificar as instalações elétricas das
 metáforas.
 A água encanada de Heráclito e da Cedae;
 o gás da cozinha e os canais imprevisíveis da
 fala.
 Colocar os móveis, camas, objetos, livros e
 cadeiras no lugar.
 Ajustar o corpo e a metafísica
 por entre coisas e sustos domesticados,
 (Espínola, 1993, p. 15)

Apenas após esses dois procedimentos é que se estabelecem as duas dimensões da matéria épica, a mítica pelo resgate da experiência subjetiva do eu lírico, e a histórica pela projeção da experiência lírica no real. A partir daí, o eu lírico, costurando as experiências na proposição de realidade histórica, elabora literariamente a matéria épica. Na epopeia essencialmente lírica a matéria épica se constitui no próprio poema, mediante a fusão de suas dimensões real e mítica. Constituída a matéria épica, o poeta assume a dupla instância de enunciação transfigurando-se num Eu-poeta-narrador-herói, que não se reconhece mais como individualidade agenciando múltiplas personalidades. Somente assim torna-se capaz de transitar livremente pelo cabedal da poesia ocidental, podendo articular desse bojo o que lhe aprouver, condição fundamental para que possa realizar epicamente a poesia, dando início à empreitada épico-lírica:

para que eu possa finalmente habitar
 a cidade e o instante desconhecidos...

TUDO COMEÇA SUBITAMENTE ONDE
 NÃO ESTOU

E é preciso descer,
 correr e ir em frente

(porque atrás vem gente, malandro).
 E eu persigo o que-não-tenho e o
 que-não-posso,
 (Espínola, 1993, p. 16)

A noção de percurso no sentido de uma jornada a ser empreendida é característica da epopeia, melhor dizendo, figura acentuadamente na tradição épica ocidental e está presente na estrutura de *Metrô*, o que denota mais uma evidência da consciência que o autor possui de estar realizando uma epopeia. Contudo, para que sobre esta afirmação não recaia a suspeita de arbitrariedade leviana, é de bom alvitre esclarecer como essa questão da jornada se apresenta dentro da linha evolutiva da epopeia, em seus diferentes modelos.

Nos modelos épicos clássico e renascentista é a instância de enunciação narrativa que assume a função estruturante do relato, devido à natureza da formação da matéria épica que é processada no nível do real e se dá pronta ao poeta. Retomando o que colocamos anteriormente no início do presente artigo, a matéria épica nesses modelos constitui-se a partir de um fato histórico grandioso que recebe uma aderência mítica, este fato ou envolve o empreendimento de uma jornada reconhecível no plano da realidade histórica, ou reporta a noção de viagem pela sucessão da ação que acompanha uma sequência narrativa desenvolvida linearmente no tempo. É o que podemos ver, por exemplo, na viagem de Ulisses na epopeia grega, na de Eneias em *Eneida* de Virgílio, ou na de Vasco da Gama na epopeia renascentista de Camões ou ainda no próprio trajeto Inferno – purgatório – céu na *Divina Comédia* de Dante, que é feito dentro de uma sequencialidade narrativa. No modelo épico moderno, apesar da instância lírica assumir a função estruturante do relato, uma vez que a matéria épica é elaborada literariamente, a noção de jornada continua presente na caminhada que o herói realiza no plano maravilhoso para o histórico, é o que podemos reconhecer, para dar somente um exemplo, em *Martim Cererê* (1974) de Cassiano Ricardo, onde os bandeirantes, assumindo a condição de heróis, “partem para a conquista do sertão desconhecido, convertendo, numa ação semelhante à dos navegantes na conquista do mar, o mito em história” (Silva, 1987, p. 89), ou na trajetória de *Cobra Norato*, do mito para o real histórico, na busca frenética da filha da rainha Luzia.

Na era da modernidade, que compreendemos como o processo de aceleração das transformações identificadas a partir do início deste século englobando o modernismo e o pós-modernismo, os grandes feitos, relacionados principalmente com a conquista espacial, representam conquistas das tecnologias e não do esforço sobre-humano, eliminando a condição épica do herói. Em outras palavras, torna-se difícil, se não impossível, a realização individual de um grande feito, capaz de ultrapassar o limite do conhecido, o que colocaria o seu realizador na condição de um ser que foi além dos limites humanos e naturalmente reconhecido como um herói épico. Isso porque, diante da diluição da individualidade que nos leva a conceber e experimentar o caos, o grande feito é existir, ou seja, na atualidade pós-moderna o fato que ultrapassa a compreensão é o de manter uma condição existencial pela vivenciação caótica da realidade, resgatando o primado do homem sobre a máquina, sobrevivendo ao processo de coisificação. Assim, se na epopeia moderna já é raro situarmos o acontecimento épico historicamente na realidade, embora isso aconteça, como por exemplo em *Romanceiro da Inconfidência* (1977) de Cecília Meireles, que nos remete ao acontecimento histórico da inconfidência mineira, na épica pós-moderna isso se torna impossível. O que teremos é uma expressão lírica subjetiva que se projeta na proposição de realidade que lhe deu origem. As experiências pessoais do poeta, diante da realidade, incitam a uma reação estética que se constitui numa expressão lírica subjetiva. Portanto as experiências pessoais do poeta não são fatos historicamente reconhecíveis até que sejam projetadas numa proposição de realidade, o que o poeta épico fará para dar dimensão real aos fatos que, dentro da expressão subjetiva do eu lírico, possuem apenas uma dimensão mítica.

Retomando a questão da jornada épica, na epopeia Pós-moderna, essa noção de viagem não é mais associada a uma jornada empreendida pelo herói reconhecível no plano da realidade histórica, tão pouco é marcada pela sequencialidade narrativa dos fatos; o que ocorre é que diferenciando-se do poema lírico que apenas cria uma expressão subjetiva que pressupõe na referencialidade sígnica a imagem de mundo que a gerou, a epopeia pós-

-moderna realiza a integração da experiência lírica na proposição de realidade histórica que a gerou e, ao fazê-lo, pratica uma ação que se identifica com a ação narrativa das epopeias clássica, renascentista ou mesmo modernista, redimensionando a noção de viagem.

Em *Metrô*, essa ideia é propositadamente desenvolvida, chegando até a funcionar como a linha de sustentação da estrutura do poema, evidenciando a clara intenção do poeta de desenvolver essa característica reconhecivelmente épica, filiando, desse modo, a sua produção ao conjunto da épica ocidental, o que mais uma vez demonstra a consciência de estar realizando uma epopeia. O próprio sentido de percurso do metrô indo até a estação terminal e retornando, já comprova o que acabamos de dizer; além disso, podemos destacar vários semas que funcionam como signos de viagem, tais como metrô, taxi, (...) “o avião Electra II da Várig, subindo pela ponte Rio-São Paulo” (...) (Espínola, 1993, p. 43), além dos signos de viagem já epicamente reconhecidos como a menção a *Ítaca*, a Ulisses e a Virgílio dentre várias outras que ocorrem durante todo o poema. Por fim, podemos destacar o próprio subtítulo do poema que remete para a ideia épica de jornada: “ou a viagem até à última estação da paixão possível” (Espínola, 1993, p. 204).

Seguindo o percurso do metrô do Rio de Janeiro, o eu lírico/narrador realiza a sua viagem, iniciando na estação Largo do Machado, indo até a estação terminal Saens Peña e retornando à estação inicial. Contudo, essa rota que podemos reconhecer no plano da realidade objetiva é, na verdade, um recurso para que a sua experiência lírica possa concretizar-se como um fato da realidade histórica, conquistando a dupla condição, mítica e real, indispensáveis para a formação da matéria épica. É por isso que o eu lírico/narrador, além de parar em estações que podem ser reconhecidas no plano da realidade, faz paradas em estações que existem apenas poeticamente, e que são projetadas na rota do metrô do Rio de Janeiro passando a existir também no plano histórico. Em verdade, a jornada épica em *Metrô* se realiza no plano literário e dentro do espaço físico do apartamento que é identificado como a “*Ítaca* de concreto”, o tempo dessa viagem é o imensurável do

instante, melhor dizendo, se dá na atemporalidade da vivência mítica, é por isso que no final do poema o Eu está no mesmo lugar e quase que no mesmo momento do início, inclusive ainda sentindo a necessidade de lançar-se em viagem.

Vejamos o início do poema:

Trepado
entre o silêncio e o som furioso dos carros,
no alto deste apartamento no 16º andar,
em que vejo defronte os edifícios,
uma fatia do mar,
as montanhas de Niterói
e o avião Electra II da Varig;
subindo
pela ponte Rio-São Paulo,
- eu, condômino do precário,
aceno
para o mundo, eiáá!,
para todos a bordo desse instante
(Espínola, 1993, p. 10)

Confirmando o que dissemos, na penúltima página do poema, esse trecho é praticamente repetido, denotando que tudo o que ocorreu no decorrer do poema, aconteceu nesse instante em que o Eu, debruçado à janela do seu apartamento, contempla o mundo em sua vivência caótica e reage esteticamente a ele. Esse instante da criação é marcado temporalmente pelo subindo/descendo do Electra.

Daqui do alto deste apartamento no 16º andar
- minha Ítaca de concreto -
em que vejo defronte
os edifícios,
uma fatia do mar,
as montanhas de Niterói
e o avião Electra II da Varig,
descendo pela ponte Rio-São Paulo,
- sinto por um segundo,
ao teu lado,
que tudo é viagem
(Espínola, 1993, p. 11)

Para que essa experiência pessoal e mítica do instante adquira concretude é preciso plasmá-la no mundo.

Esse impulso é o que motiva a produção do poema. Podemos agora reconhecer o poema *Metrô* como uma autêntica epopeia, uma vez que apresenta a dupla instância de enunciação através de um Eu-poeta-narrador, e a dupla condição da matéria épica, através da fusão, no plano literário, da dimensão mítica da experiência lírica subjetiva projetada na dimensão real da proposição de realidade histórica. Todos esses processos ocorrem contaminados pela concepção literária atual, o que sugere a formulação de um modelo épico pós-moderno.

2. 2 A heterreferenciação poética nos trilhos líricos de *Metrô*

A operacionalização teórica efetuada, nos impõe o reconhecimento da obra *Metrô*, de Adriano Espínola, como uma epopeia realizada dentro do molde pós-moderno. Passaremos agora a elucidar um dos processos semióticos da lírica pós-moderna, denominado heterreferenciação poética pelo professor Anazildo Vasconcelos da Silva (1996), no universo signo de *Metrô*, como forma de verificar a essencialidade lírica da epopeia pós-moderna.

A heterreferenciação poética é a atitude de fazer da enunciação poética a matéria do poema. Isto significa que na construção do poema, o que ocorre é a ressemiotização de enunciados poéticos. Hétero-referenciar é apropriar-se de enunciados poéticos já realizados, e que, portanto, figuram no mundo como fatos relacionados a um sentido próprio, distrair-lhes o sentido geral para, em seguida, ressemiotizá-los, ou seja, constituir um novo signo poético no qual o plano da expressão integrará tais enunciados. Não se trata, portanto, da mera menção a outras produções poéticas, nem da colagem de imagens poéticas anteriormente concebidas e reconhecidas. Trata-se, sim, de um processo criativo que gera um signo poético novo, cujo sentido independe daqueles que os enunciados heterreferenciados possuem.

Quando falamos em signo poético estamos nos reportando ao pensamento de A. J. Greimas (1972) que, na

introdução do seu *Ensaio de Semiótica Poética* (1975) busca a construção de um objeto de estudo a partir da aplicação da sua teoria semiótica ao poema, reconhecendo-o como um signo único que “definido, de acordo com a tradição saussureana” (Greimas, 1975, p. 8), compõe-se pela reunião de um significante e de um significado numa relação de isomorfismo, ou seja, identidade irrevogável entre forma e conteúdo. Essas duas faces do signo poético são associadas aos níveis prosódicos e sintáticos, diz Greimas:

A decomposição do signo que constitui o discurso poético situa as articulações paralelas do significante e do significado: diremos que o significante se faz aí presente como nível prosódico do discurso, e o significado, como seu nível sintático.
(Greimas, 1975, p. 9)

Colocamos anteriormente que a epopeia pós-moderna é predominantemente lírica, acentuando a evolução da épica ocidental que passa de essencialmente narrativa na manifestação da épica clássica para a nova condição lírica da atualidade. Embora a predominância da instância enunciativa do eu-lírico, é a instância de enunciação híbrida do eu-lírico/narrador que exerce a função estruturante do relato, ou seja, a epopeia pós-moderna projeta a experiência do eu-lírico no relato épico. Assim, o processo da heterorreferenciação poética é reconhecido na produção lírica pós-moderna, figurando como o recurso de criação da concepção literária pós-moderna, que, por extensão, podemos reconhecer também na epopeia pós-moderna.

São inúmeros os exemplos de heterorreferenciação em o *Metrô*, por isso, selecionamos apenas alguns ao acaso, para exemplificar a presença desse processo na elaboração do signo poético da épica pós-moderna. Nosso primeiro destaque é:

apertado e infinito como a Via Láctea,
que avisto à noite pela janela,
pálido de espanto,
enquanto amo e entendo as estrelas
da televisão
ligada

nas alturas, ora direis,
dessa hora eletrônica.
(Espínola, 1993, p. 12)

A emulação épica do poema “Via Láctea” de Olavo Bilac é evidente, não só pela referência poética do título, mas também pela referência da imagem do eu lírico, à noite, *pálido de espanto diante da janela*; contudo, o sentido do texto de Bilac não é reproduzido; pelo contrário, esse sentido é desfeito ao se associar às estrelas, que o Eu lírico ama e entende, o aparato da *televisão, ligada* numa *hora eletrônica*. Em Bilac, as estrelas são signos de evasão do mundo real; em Adriano, são signos de aportação do real, integrados à criação do significante poético que institui o espanto - a estrela da televisão pode ser ouvida. A ressemiotização cria a ambiguidade, impedindo o diálogo entre os textos. Não se pode, portanto, falar aqui em uma intertextualidade dentro dos moldes modernistas, uma vez que o sentido dos versos e imagens de Bilac estão vinculados ao novo objeto poético do relato épico, inviabilizando o reconhecimento desse trecho como uma “ilha” de sentido diverso do restante do poema, o que faria com que o poema se remetesse a outro texto estabelecendo um diálogo, próprio da intertextualidade modernista. O que ocorre é a incorporação desses elementos no nível prosódico enquanto significante de um novo referente poético intratextualizado no relato épico.

Sendo a heterorreferenciação um processo de criação que, convertendo o segmento heterorreferenciado em significante de um novo referente poético, desfaz a vinculação do enunciado referenciado com o referente poético original, para, em seguida, incorporá-lo na nova condição significante de um referente poético internamente construído no novo poema. É o que acontece nessa passagem:

Daqui atiro meu tontoolhar
tontoolhar
contra a paisagem aquém muito aquém
daquela serra,
que ainda azul no horizonte
do meu desejo,
(Espínola, 1993, p. 11)

O enunciado heterorreferenciado nesse trecho desloca-se do referente original, *Iracema* de José de Alencar, para vincular-se ao novo referente poético de Metrô de Adriano. Aparentemente, o que ocorre é uma migração do gênero narrativo para o lírico; contudo, sendo o poema em questão uma epopeia, a instância de enunciação narrativa também está presente - embora não exerça a predominância da função estruturante - garantindo a licitude épica de tal incorporação. A dessemiotização do enunciado também pode ser reconhecida nessa passagem, o eu lírico/narrador, ao invés de “além muito além daquela serra” como no texto de José de Alencar, está “aquém muito aquém”, a ideia de distância e vastidão que o enunciado possui no texto alencarino é desfeita, criando um novo sentido que repousa na ideia de proximidade e interioridade “contra a paisagem (...) / do meu desejo (...)”.

Outro aspecto da heterorreferenciação é o de não dessemiotizar um enunciado propriamente dito, mas utilizar sememas que remetem para enunciados ou signos poéticos que sofrem esse processo. É o que ocorre em:

- num vagão da Nederlandse
Sporwegem, ao lado de Ana
de Amsterdam que logo me per-
gunta com açúcar pelos desafetos
de Calabuarque &
Matias Beck, perdido em 1650 por entre as
dunas do Ceará:
(Espínola, 1993, p. 69)

Assumindo uma condição universalista e agregadora típica do pós-modernismo, o Eu-lírico/narrador funde matizes nacionais e europeias, remetendo-nos para a obra do compositor Chico Buarque, representada pelas canções *Anna de Amsterdam* e *Com açúcar e com afeto*. A dessemiotização aqui, é aplicada à própria obra do compositor metamorfoseado em *Calabuarque* que junto de *Matias Beck* aparece *perdido em 1650 por entre as dunas do Ceará*.

Uma das passagens mais interessantes de *Metrô*, que consideramos o ponto alto do poema, se dá a partir da página 144, quando o eu lírico/narrador penetra um vagão repleto de poetas entrando em plena comunhão com eles. Através

da emulação épica, o eu lírico/narrador amplia a identidade heroica, compartilhando a instância de enunciação com outras personalidades épicas, o que é perfeitamente possível devido ao seu caráter metonímico.

Subir novamente aos céus,
correndo pelos trilhas da linguagem,
para descobrir de repente
outros poetas que
te querem e te chamam,
a cada canto deste Metrô-tarô,
embaralhado de versos
& visões viajantes!
(Espínola, 1993, p. 144)

Os poetas que figuram na galeria desse vagão têm nacionalidades diversas; no encontro com o primeiro deles revela-se a integração do eu lírico/narrador com as demais personalidades, na construção do novo herói relacional pós-moderno, composto pela superposição e inter-relacionamento de diversas identidades heroicas na instância enunciativa do eu-lírico/narrador.

Quem vejo no primeiro vagão?
- Walt Whitman,
turbulento, carnal,
sensual, comendo, bebendo, trepando
com todos os rapazes e moças - inclusive eu -
(...)
Sopra no meu ouvido, ó grande
baitola, filho de Manhattan
e mãe de todos os atletas e poetas vencedores
e felizes!
Fala-me da bolinagem
sagrada das coisas everywhere
e me ensina novamente a nomear a cidade e
os amores!
(Espínola, 1993, p. 146)

Pelo processo da heterorreferenciação, é possível que o eu-lírico/narrador compartilhe a instância de enunciação com outras vozes líricas e épicas na construção de um novo canto universal, incluindo a participação de Fernando Pessoa, que aparece no poema fundido aos seus heterônimos:

- Quando é que passará este
drama sem teatro, ó pá?

Ergue-se, excitado,
Fernando Álvaro Pessoa de Campos,
engenheiro esotérico
e masturbador sensacionista do universo,
(Espínola, 1993, p. 148)

Vários outros poetas aparecem nesta condição: Pablo Neruda, Vinícius, que “quer compor ali mesmo um sambinha com Drummond”, Ginsberg gritando – “O peso do mundo é o amor”, Murilo Mendes “com um microfone na mão, / ao lado de Nossa Senhora das Vitórias”, Jorge de Lima, autor do poema épico *Invenção de Orfeu*, que é convocado a somar a sua experiência épica ao *Metrô*:

Jorge de Lima, possesso,

ajuda-lhe a incrementar
o forrobodó místico do Metrô:
convoca para o meio do vagão
anjos, demônios, epopeias, fúrias.
E a banda pop de Orfeu,
agitando o pedaço.
(Espínola, 1993, p. 153)

Estão presentes neste vagão de poetas muitas outras personalidades, desde Mário e Oswald de Andrade, passando por Décio Pignatari e chegando a Gregório de Matos, sem mencionar os ligados à MPB como Jorge Benjor e Caetano Veloso, todos integrados pelo processo da heterorreferenciação.

Jorge de Lima, possesso,

ajuda-lhe a incrementar
o forrobodó místico do Metrô:
convoca para o meio do vagão
anjos, demônios, epopeias, fúrias.
E a banda pop de Orfeu,
agitando o pedaço.
(Espínola, 1993, p. 153)

Demonstrar cada uma das “aparições” no poema seria por demais extenso e nos desviaria da proposta de utilizar o texto apenas como “corpus” para a operacionalização teórica. Acreditamos ter tornado nítido que, investido pela concepção literária pós-moderna, o dis-

curso épico torna-se predominantemente lírico e, assim como a poesia desse período, utiliza o processo da heterorreferenciação poética na sua semiose, seja hetero-referenciando um enunciado que é dessemiotizado e ressemiotizado como um novo signo gerando ambiguidade; seja utilizando sememas que remetem para enunciados ou signos poéticos que foram dessemiotizados e ressemiotizados e estão hetero-referenciados; ou ainda a heterorreferenciação, não de enunciados, mas de instâncias enunciativas que são, desse modo, incorporadas ao eu lírico/narrador do poema. Acreditamos, desse modo, termos demonstrado a veracidade da proposta da heterorreferenciação lírica pós-moderna, convertida no recurso mimético da emulação épica, devido à natureza híbrida do discurso épico, como foi demonstrado nesse poema.

2.3 O herói épico no vagão cosmopolita

O herói épico se define pela dupla condição existencial, uma vez que articula as duas dimensões da matéria épica, a mítica e a histórica. Nas manifestações épicas clássica e renascentista, o herói é um ser histórico que, em função do seu feito grandioso, desrealiza-se historicamente pisando o solo do maravilhoso; desse modo, nessas manifestações épicas o herói caminha do real para o mítico. Na manifestação épica moderna, o herói aparece primeiramente na sua dimensão mítica, uma vez que é utilizada uma estrutura mítica arquetípica, de onde o herói metonimicamente representa o homem moderno e parte em busca da sua condição histórica. Nesse modelo épico, ao contrário dos modelos anteriores, o herói caminha do maravilhoso para o histórico atingindo a dupla condição existencial.

Do ponto de vista teórico, o modo pelo qual o herói é constituído, advém da tensão humano-existencial que se modifica com o passar da história, gerando diferentes concepções literárias que irão contaminar o discurso épico. Assim, o herói épico pós-moderno, adequado a este período reflete a vivenciação caótica da existência na qual a individualidade está diluída. O herói na epopeia pós-moderna se converte na própria instância lírica, sendo que esse Eu-Herói-metonímico

representa o Homem pós-moderno na vivenciação do caos e agencia as duas dimensões da matéria épica pela projeção da sua experiência lírica subjetiva na proposição de realidade histórica que lhe deu origem.

Ainda há pouco, tratando da heterorreferenciação em *Metrô*, de Adriano Espínola, dissemos que através desse processo o Eu lírico se funde à instâncias criadoras do passado que, desse modo, participam da ação épica. Através desse procedimento o Eu lírico se reconhece como herói épico, dialogando com heróis épicos do presente e do passado. É o que podemos destacar em:

OrfEu mestiço, vou descendo as
escadarias do céu e do inferno,
revivendo tudo o que vejo e toco:
a espada de Enéias e a espaçonave de amanhã
na entrada de teu corpo,
ó cidade,
plataforma das sensações mais reais,
viajando no ano 2700
até o buraco mais próximo.
(Espínola, 1993, p. 20)

Em *OrfEu*, o uso da maiúscula no *E*, denota que o Eu lírico se identifica como herói épico nos remetendo para a obra de Jorge de Lima, Dante “escadarias do céu e do inferno” e de Virgílio “a espada de Enéias”. Outro aspecto que podemos destacar é que o herói pós-moderno se reconhece, pela identidade heroica relacional, como um herói intemporal, associado aos signos do passado, da atualidade presente, “ó cidade” e do futuro “espaçonave de amanhã / (...) / viajando no ano 2700”.

Assim, assumindo multiplicidade de sua identidade heroica, o herói pós-moderno vivencia esteticamente o caos existencial de sua viagem épica:

nesta viagem a dois cer-
cado de milhões de eus,
deslizando lá fora aos esbarrões,
encontrando-se e desencon-
trando-se sobre as calçadas,
por entre vidraças e vitrinas,

- multiplicando-se den-
tro das lojas, elevadores, bancos,
balcões, oficinas, escritó-
rios, mercadorias & ambições,
salários, febres, fracassos,
pilhas de ouro & trambiques,
tumulto de papéis, pala-
vras, trepadas & promessas
escorrendo sonoras por entre edifícios,

barcos de concreto levando
toda essa gente-ansiedade,
galáxia em fuga para o ver-
melho e o negro de si-mesma,
universo girando pelo cen-
tro imaginário da felicidade
e os subúrbios da loucura;
(Espínola, 1993, p. 32-33)

Primeiramente, o Eu lírico/narrador multiplica-se “cercado de milhões de eus” e, vivenciando o caos da pós-modernidade, sofre a fragmentação imposta pela multiplicidade identitária, “encontrando-se e desencontrando-se”. Após a tentativa frustrada de encontrar a sua identidade subjetiva individualizada, fragmenta-se novamente “multiplicando-se”, desafiando vários sememas que remetem para signos da pós-modernidade: “lojas, elevadores, bancos, balcões” etc. Ou ainda para os sentimentos do homem atual “gente-ansiedade, galáxia em fuga”. Esses signos de massa caracterizam a diluição da individualidade.

Finalmente, podemos dizer que a identidade heroica do *Metrô* integra a identidade subjetiva do próprio Eu lírico, definindo o novo herói relacional da épica pós-moderna, que heroiciza o homem comum na vivenciação caótica da experiência existencial compartilhada. Sua condição épica de herói é estabelecida dentro do molde pós-moderno e se dá pela articulação, no plano literário das duas dimensões da matéria épica, mítica e real, processo esse que ocorre pela projeção da experiência lírica subjetiva na proposição de realidade histórica que a gerou. Tendo consciência do seu papel de herói, o Eu se identifica com heróis do passado, inserindo-se na tradição épica e, por outro lado, tendo consciência da sua condição pós-moderna, vivencia esteticamente o caos da experiência humano existencial.

CONCLUSÃO: O TRILHO DA BRASILIDADE

A título de conclusão da abordagem do texto, trataremos da questão da brasilidade na obra *Metrô* de Adriano Espínola. O importante é acompanhar o desenvolvimento de uma consciência literária da nacionalidade. Alertamos no item 6 do capítulo 1, que discutir a brasilidade na epopeia pós-moderna exige um cuidado especial, uma vez que o herói ao vivenciar o caos, extrai fragmentos da realidade histórica como forma de reinserir-se na realidade. Tais fragmentos não seguem uma lógica geográfica ou cronológica e podem assumir várias identidades, nacionais e universais. A vivência caótica do pós-moderno é global; no entanto, dentro desse caos há fragmentos que remetem para uma nacionalidade. A integração da brasilidade se dá quando o poeta agencia fragmentos próprios da sua nacionalidade. Outro problema para a investigação da brasilidade na épica pós-moderna é a questão da ótica cultural estruturante. Vivenciando o caos universal, o poeta pode lançar mão de óticas culturais variadas. Assim a integração ou alienação da brasilidade se dará pela dosagem com que as óticas culturais são agenciadas o que permitirá o desenvolvimento ou não de uma consciência crítica.

O primeiro fragmento de *Metrô*, de Adriano Espínola que destacamos como representação particularizante, refere-se à cidade do Rio de Janeiro:

Depois disso tudo,
vamos lá, motorista, para casa, 3 anos depois,
de carona no banco traseiro do Táxi,
lá para a rua São Salvador, 59, no Rio.
(Espínola, 1993, p. 9)

Abundam no texto, referências à cidade do Rio de Janeiro, decorrência natural da rota do metrô carioca que é percorrida pelo eu-lírico/narrador; contudo, em algumas estações o poeta efetua uma revisitação crítica da história. É o que podemos ver em:

De repente, escuto um tiro
que sai do palácio do Catete,
ferindo as águias que abrem
espantadas suas asas de ferro
sobre a cumeeira do Estado Novo.
Foi um rio?

Foi um foguete?
Não.
Foi o Supervargas mandando bala, até hoje,
no peito do país,
(Espínola, 1993, p. 30)

A brasilidade aparece integrada no poema também através da incorporação de costumes e problemas sociais tipicamente nacionais:

Enquanto traço mais um chope
peço um frango a passarim
e chuto pra bem longe do meu prato
os pivetes e mendigos do País.
Qualé?!
Vão assaltar por aí!
Praticar a justiça social &
estética de meus versos
com uma navalha e um berro trêsdoião na
cintura!
(Espínola, 1993, p. 69)

Nesse trecho, o eu lírico/narrador resgata um costume tipicamente carioca “chope com frango a passarim” e, em seguida, se integra à problemática nacional do menor abandonado pivetes e mendigos e da violência resultante da desigualdade social “Praticar a justiça social & estética de meus versos”.

Partindo do regional, as estações do metrô carioca, o poema integra o nacional, seja pelo revisitar crítico da história e da problemática nacionais, seja pelo deslocamento geográfico das estações. Contudo, devido ao fato da crise pós-moderna ser global, o regional e o nacional são projetados no universal, chegando, em determinados momentos a serem fundidos numa mesma imagem poética. É o que acontece, por exemplo, quando “num vagão da *Nederlandse Spoorwegen*”, aparece “Ana de Amsterdam” que pergunta por “Calabuarque”, perdido com “Matias Beck” nas “dunas do Ceará”, como podemos ver na passagem:

- num vagão da *Nederlandse Spoorwegem*, ao lado de Ana de Amsterdam que logo me pergunta com açúcar pelos desafetos

de Calabuarque &
Matias Beck, perdido em 1650 por entre
dunas do Ceará:
(Espínola, 1993, p. 69)

O processo regional/nacional/universal, permite ao herói deslocar-se do metrô do Rio de Janeiro para qualquer lugar e visitar, por exemplo, um endereço em Paris:

Chegar em seguida ao aparta-
tamento de madame Stavri,
na 179, rue de l'Université,
famosa clarividente da Europa
que se tornou rica ao herdar do sr. Eliot
vastas porções do Waste Land
e agora hospeda jovens nem-
-tanto poetas de passagem
por Paris,
bonsoir, madame,
cercada de gatos, tapetes e vasos chineses.
(Espínola, 1993, p. 79)

Finalmente, podemos considerar que a brasilidade em *Metrô*, de Adriano Espínola, está perfeitamente integrada, já que o poema nos remete a um questionamento crítico da nacionalidade. Não podemos esquecer, no entanto, que, como já dissemos, dentro da pós-modernidade a problemática humano existencial é global, é o que o poeta alcança a partir da abordagem crítica da nacionalidade, perfeitamente coerente com a concepção literária pós-moderna.

REFERÊNCIAS

- Espínola, A (1993). *Metrô, ou, a viagem até a última estação da paixão possível*. Rio de Janeiro: Edições Água.
- Espínola, A. (1986). *Táxi ou poema de amor passageiro*. São Paulo: Global Editora.
- Fischer, E. (1987). *A necessidade da arte*. Tradução: Leandro Konder. Rio de Janeiro: Guanabara.
- Greimas, A. J (1975). *Ensaio de semiótica poética*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo, Cultrix.
- Pessoa, F. (1990). *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar.
- Silva, A. V. da. (1987). A teoria épica do discurso. In: *Letra*. Rio: UFRJ (1):59- 70, 1980.
- Silva, A. V. da. (1984). *Semiotização literária do discurso*. Rio: Elo Editora.
- Silva, A. V. da. (1987). *Formação épica da literatura brasileira*, 1ª ed. Rio de Janeiro: Elo Editora.
- Silva, A. V. da. (1975). A Auto referenciação poética. In: *Tempo Brasileiro*. Rio: Tempo Brasileiro, 40, p. 35-49.

NOTA

- 1 O conceito de modernidade líquida foi desenvolvido pelo sociólogo polonês Zygmunt Bauman e diz respeito a uma nova época em que as relações sociais, econômicas e de produção são frágeis, fugazes e maleáveis, como os líquidos. Pela nossa perspectiva a Modernidade Líquida pode ser compreendida como uma manifestação existencial dentro da Era da Modernidade.

O AUTOR

Cimélio Senna é Doutor em Semiologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2005). Professor da Universidade Veiga de Almeida Professor, das Faculdades Hélio Alonso e do Colégio Santo Agostinho. Atua também no setor empresarial público e privado ministrando cursos de treinamento em comunicação e redação.

