

Aranhas

e musas:
representações
de poeta,
subjectividades
e identidades
na poesia*

Ana Luísa Amaral
Rosa Maria Martelo
Universidade do Porto, Portugal

A Spider sewed at Night
Without a Light
Upon an Arc of White.

Emily Dickinson

Mas o poeta é aos novelos;
Mas o poeta já não tem a certeza
De segurar a musa, aquela
Que tantas vezes arrastou pelos cabelos...

Alexandre O' Neill

1.

>>

Na literatura europeia, a aranha tem sido, ao longo dos séculos, predominantemente utilizada como símbolo da crueldade e da traição, raramente adquirindo o valor que, do ponto de vista simbólico, lhe foi conferido noutras culturas, como por exemplo na cultura hindu, onde certos mitos fundadores e cosmológicos fazem referência a um tear primordial e a uma aranha cósmica. E todavia, alguns dos poetas mais marcantes para o devir da poesia da Modernidade deram uma relevância positiva à sua imagem, estabelecendo complexas relações entre a criação poética e a figuração da construção da teia como trabalho de arte.

A articulação entre a aranha e o artista estava, de resto, já presente na mitologia clássica, através da figura de Aracne, a talentosa tecelã que, esquecendo serem os dons humanos uma dádiva dos deuses, comete a ousadia de se considerar inigualável na arte de tecer. Conforme nos é narrado nas *Metamorfoses*, nem perante Atena a jovem Aracne se retrata de tal ousadia, chegando a propor uma competição com a deusa: “Qu’elle lutte avec moi, dit-elle; vaincue je me soumets à tout”. (Ovídio 2002, VI: 1) Nessa competição, a jovem cria uma tela onde representa Júpiter e vários deuses que procuraram concretizar os desejos amorosos junto de outras divindades e de seres humanos, sob diferentes aparências, frequentemente tomando a forma animal. Deste modo, o desafio instaura-se duplamente, pois não

só os humanos são apresentados como fonte de tentação para os deuses, mas ainda o deus supremo é representado de modo ambivalente – ao mesmo tempo poderoso e vulnerável. Se o mérito de Aracne reside no facto de produzir um trabalho de irrepreensível beleza, o crime pelo qual será castigada decorre da sua presunção de autonomia enquanto criadora e da subestimação do papel dos deuses como verdadeiros detentores dos talentos conferidos aos humanos. Quando Atena, irritada com a perfeição do trabalho apresentado, agride Aracne com a lançadeira, a jovem não resiste a tão extrema humilhação e enforca-se. É nesse momento que, arrependida da violência do seu gesto, a deusa a transformará numa aranha, condenando-a a permanecer para sempre suspensa de um fio e a tecer até ao fim dos tempos.

As representações da aranha em ligação com a ideia de criação artística dialogam, pois, com este mito fundador, podendo dele convocar diferentes facetas e interpretações, como o reconhecimento de uma relação de indissociabilidade entre poeta e obra ou a hipervalorização da tessitura poética. A tematização da aranha e da teia neste tipo de acepções está presente em autores como Walt Whitman, Emily Dickinson ou Stéphane Mallarmé; e, embora não seja tão fácil encontrá-la na poesia romântica, ela ocorre já num poeta da segunda geração romântica inglesa, John Keats, que, em 1818, numa carta a John Reynolds, escreve:

Memory should not be called knowledge – Many have original Minds who do not think it – they are led away by Custom – Now it appears to me that almost any Man may like the Spider spin from his own inwards his own airy Citadel – the points of leaves and twigs on which the Spider begins her work are few and she fills the air with a beautiful circuiting: man should be content with as few points to tip with the fine Web of his Soul and wave a tapestry empyrean – full of Symbols for his spiritual Eye, of softness for his spiritual touch, of space for his wandering of distinctness for his Luxury (...).
(Keats 1958: 45-6)

É difícil compreender inteiramente a figuração do poeta enquanto aranha sem que seja evocada a concepção romântica do artista e o que esta tem de coincidente com a afirmação demiúrgica subjacente ao gesto de desafio de Aracne, já que o poeta romântico se entende a si mesmo como a manifestação da própria condição criadora do espírito. Como sublinhava Wordsworth, no Prefácio a *Lyrical Ballads* (1800), o poeta é “the rock of defence for human nature, an upholder and preserver” (Wordsworth 1952: 396), e ainda “a man pleased with his own passions and volitions (...), delighting to contemplate similar volitions and passions as manifested in the goings-on of the Universe, and habitually impelled to create them where he does not find them” (*idem*: 393). Nessa medida, o poeta reivindica o papel de congregar em si a experiência do absoluto e do ilimitado. De resto, também Coleridge dirá, na sua *Biographia Literaria* (Cap. XIV):

>>

The poet, described in ideal perfection, brings the whole soul of man into activity, with the subordination of its faculties to each other, according to their relative worth and dignity. He diffuses a tone, and spirit of unity that blends and (as it were) fuses, each into each, by that synthetic and magical power, to which we have exclusively appropriated the name of imagination.

(Coleridge 1975: 173-4)

A imaginação é, para o poeta romântico, a fonte de onde nasce a poesia, produzida num estado de possessão que não decorre já de uma qualquer força exterior, porque pressupõe a indistinção entre interioridade e exterioridade. Por isso, essa possessão, ou imaginação, equivale a “a more than usual state of emotion, with more than usual order; judgement ever awake and steady self-possession, with enthusiasm and feeling profound or vehement”. (Coleridge 1990: 210)

É nesta medida que a *psicofania*, noção sugestivamente utilizada por José Guilherme Merquior para sublinhar que a

arte romântica se entende a si mesma como “manifestadora da alma” (Merquior 1980: 49), é, na verdade, concebida como a própria epifania. “A subjectividade é a luz espiritual que a si mesma se ilumina”, escrevera Hegel (1993: 293), depois de afirmar ser “[o] verdadeiro conteúdo da arte romântica (...) constituído pela intrinsecidade absoluta, e a forma correspondente pela subjectividade espiritual consciente da sua autonomia e da sua liberdade”. (*idem*: 292) Correlativamente, à poesia era dado como objecto “o reino infinito do espírito” (*idem*: 536); e esse seria, de facto, o reino do poeta romântico, que convocava a expressão de uma força criadora pela qual dificilmente a alma se distinguia da poesia em si mesma. Graças à sua sensibilidade, diria ainda Hegel, “o artista faz do seu assunto e da forma que o concebe algo que se confunde consigo mesmo, que lhe pertence propriamente, que faz parte do seu mundo mais íntimo e mais subjectivo”. (*idem*: 161) Não é, pois, de estranhar que esta perspectiva estética vá gerar uma poética onde a obra se apresenta indissociável de uma experiência vivencial de poeta, como se depreende do uso de expressões como “*mémoires d’une âme*” (Victor Hugo) ou “autobiografia de um pensamento” (Antero de Quental) para designar a obra produzida.

Podemos entrever neste tipo de formulações a afirmação de um sincretismo que a imagem da aranha, tecendo os fios da teia a partir da sua própria substância, simbolicamente exprime, assim se reiterando uma relação de absoluta reciprocidade, passível de ser projectada retrospectivamente na incapacidade de sobrevivência de Aracne à desvalorização da sua obra. Compreende-se, por isso, que a figuração do poeta enquanto aranha possa ser já detectada em algum Romantismo, embora só com a emergência das poéticas da Modernidade venha a ganhar toda a sua dimensão e complexidade.

Essa complexidade é já visível numa carta de Mallarmé a Théodore Aubanel, de 1866. Nessa carta, Mallarmé escreve:

(...) je venais de jeter le plan de mon œuvre entier, après avoir trouvé la clef de moi-même, — clef de voûte, ou centre, si tu veux, pour ne pas nous brouiller de métaphores, centre de moi-même, où je me tiens comme une araignée sacrée, sur les principaux fils de mon esprit, et à l'aide desquels je tisserais *aux points de rencontre* de merveilleuses dentelles, que je devine, et qui existent déjà dans le sein de la Beauté.
(Mallarmé 1995 : 315-16)

São ainda reconhecíveis nesta figuração da aranha traços das poéticas românticas, quer através da ideia de sacralização do artista, quer pela manutenção de uma perspectiva neo-platónica, já que o poeta trabalharia, a partir do seu espírito, uma teia de algum modo pré-existente ao próprio movimento da criação poética. E é importante sublinhar esta relação porque ela permite ver em que medida o primeiro Mallarmé, embora valorizando explicitamente a *poiesis* enquanto trabalho de arte, reactiva ainda a hiper-subjectividade romântica.¹

Num dos poemas de *Leaves of Grass*, “A Noiseless Patient Spider”, cuja primeira publicação data de 1868, sendo pois praticamente coetâneo desta carta de Mallarmé, é também possível detectar esta dupla presença. Whitman associa a figura da aranha a uma visão sacralizadora do poeta que, relevando embora da manutenção da tradição romântica, indicia já a sua desagregação:

A noiseless patient spider,
I mark'd where on a little promontory it stood isolated,
Mark'd how to explore the vacant vast surrounding,
It launch'd forth filament, filament, filament, out of itself,
Ever unreeling them, ever tirelessly speeding them.
And you O my soul where you stand,
Surrounded, detached, in measureless oceans of space,
Ceaselessly musing, venturing, throwing, seeking the spheres
to connect them,
Till the bridge you will need be form'd, till the ductile anchor
hold,
Till the gossamer thread you fling catch somewhere, O my
soul.
(Whitman 1973: 450)

>>

Whitman estabelece uma homologia entre a alma e a aranha, enfatizando a condição de exceção de uma e de outra e figurando-as numa posição elevada onde se defrontam com a imensidão e o sublime.² A aproximação whitmaniana entre a “alma” (o poeta) e a aranha assenta numa condição de excepcionalidade e de vidência, na percepção da magnitude e, sobretudo, na auto-suficiência com que tanto o poeta como a aranha se apresentam completos em si mesmos, ao desdobrarem, a partir de si, os fios da sua arte. Paralelamente, são sublinhados a luta com o vazio e o trabalho incansável com que, ao vazio, alma e aranha contrapõem a sua tessitura. Ao extremar a subjectividade, Whitman reitera, como o indica o duplo movimento do texto — que formalmente separa o trabalho da aranha e o trabalho da alma em duas estrofes distintas —, o estatuto do poeta enquanto visionário. A poesia mantém-se ainda liberta da teia do poema, subordinando-se a uma *poesis* lata, ou a um princípio criador de que o poeta seria a máxima expressão.

Todavia, o cruzamento entre “alma” e aranha, presente nos dois últimos versos, ao culminar numa metáfora que indistingue as duas figuras, aponta já, de algum modo, para o aprisionamento da subjectividade poética nos limites da textualidade imposta pelo poema. E este é um aspecto a reter, porque, tal como acontecia com a carta de Mallarmé, permite ver em que medida a hiper-subjectividade romântica, ao incorporar a alteridade de modo absoluto, se coloca em risco de desagregação, acabando por gerar a condição intratextual e despolarizada que virá a assumir na poesia da Modernidade.

Também na obra de Emily Dickinson é possível encontrar, em poemas que trabalham a figura da aranha, alguns pontos de contacto com esta problemática. Nos textos 605 e 1138 (“The Spider Holds a Silver Ball” e “A Spider Sewed at Night”), a aranha surge associada a imagens românticas que se prendem com a ideia da poesia como vidência, com a infabilidade do trabalho poético e com a condição do poeta perante o vazio, ou com a solidão derivada do estatuto de excepcionalidade do artista:

(P. 605)

The Spider holds a Silver Ball
In unperceived Hands -
And dancing softly to Himself
His Yarn of Pearl - unwinds -

He plies from Nought to Nought -
In unsubstantial Trade -
Supplants our Tapestries with His -
In half the period -

An Hour to rear supreme
His Continents of Light -
Then dangle from the Housewife's Broom -
His Boundaries - forgot -
(Dickinson 1955: 454)

>>

(P. 1138)

A Spider sewed at Night
Without a Light
Upon an Arc of White.

If Ruff it was of Dame
Or Shroud of Gnome
Himself himself inform.

Of Immortality
His Strategy
Was Physiognomy.
(Dickinson 1955: 800)

Expressões como “Silver Ball”, “unperceived Hands”, “unsubstantial Trade”, “Continents of Light”, no primeiro poema, ou “Arc of White”, no segundo, são atravessadas pela mesma ânsia de absoluto. Da mesma forma, “A Silver Ball” e “A Spider (...) at Night / Without a Light / Upon an Arc of White” são imagens que claramente se emprestam do sublime romântico, ao aproximarem o ofício do poeta-aranha de algo que é da ordem da vidência e da revelação de um mundo espiritual, e ao sugerirem a capacidade de, através da imaginação, se aflorar o infinito.

E todavia, é possível surpreender, na forma como essas imagens se desenvolvem, uma dimensão de subversão que as desagrega ao mesmo tempo que as investe de um sentido outro. É que, nestes textos, a aranha surge contextualizada por um universo essencialmente doméstico, o que opera uma redução de escala e uma espécie de concreção do jogo de limites. Se, no poema de Whitman, tal redução de escala estava apenas levemente indicia- da – por exemplo, quando a palavra “promontório” surgia ante- cedida do adjetivo “pequeno”, assim se relativizando a posição da aranha³ –, ela surge agora agravada, na medida em que no poema de Dickinson a construção da teia é associada a elementos e a situações do quotidiano feminino. Dickinson faz depender o voo da aranha, e portanto também o jogo da superação dos limi- tes, de um ponto de suspensão que os relativiza, já que esta ara- nha se baloiça suspensa de uma “Housewife’s Broom”. Por outro lado, se bem que para destacar a sua superioridade, é com as tapeçarias domésticas (“our Tapestries”) que a teia é comparada; e, embora esta aranha trabalhe “Upon an Arc of White”, o verbo usado para descrever a sua actividade é “to sew”, verbo que, ao estar presente numa equação que alude ao sublime romântico, não pode deixar de provocar estranhamento. A acentuar esse estranhamento, é acrescentada à aranha uma dimensão subtil- mente perturbadora: a sua dança solitária e suave, investida de ludismo e de auto-comprazimento, não só subverte a noção de partilha, tão importante na poética whitmaniana, em que a natu- reza e seus elementos falam com uma energia disponível para todos, e em que a linguagem surge como um catalisador univer- sal, mas contraria ainda a atitude de exposição ao mundo, cele- brada por Whitman no conhecido verso de “Song of Myself”: “I am large, I contain multitudes”. (Whitman 1973: 88)

Emily Dickinson inscreve, assim, a aranha num mundo fechado, doméstico, tradicionalmente associado ao feminino. Nesse mundo, a aranha adquire uma condição terrena e vulne- rável que não deve ser dissociada da construção de uma subjec- tividade frágil através da qual é des-sacralizada, arrastando

neste movimento a imagem de poeta que lhe estivera associada. Num outro poema, datável de 1870, Dickinson irá ainda mais longe neste processo:

(P. 1167)

Alone and in a Circumstance
Reluctant to be told
A spider on my reticence
Assiduously crawled

And so much more at Home than I
Immediately grew
I felt myself a visitor
And hurriedly withdrew

>>

Revisiting my late abode
With articles of claim
I found it quietly assumed
As a Gymnasium
Where Tax asleep and Title off
The inmates of the Air
Perpetual presumption took
As each were special Heir -
If any strike me on the street
I can return the Blow -
If any take my property
According to the Law
The Statute is my Learned friend
But what redress can be
For an offense nor here nor there
So not in Equity -
That Larceny of time and mind
The marrow of the Day
By spider, or forbid it Lord
That I should specify.
(Dickinson 1955: 815)

Agora, a aranha surge como uma figura claramente implicada na expressão da cisão da subjectividade. Ela ocupa os

aposentos de um eu que passa a sentir-se visita em sua própria casa e que, incapaz de provar ou reivindicar a sua propriedade, é vítima de um processo de ocupação indefinido em relação ao qual não pode encontrar a protecção da lei. Tornando-se um invasor ao qual não se pode retribuir a ofensa, como aconteceria se uma situação similar ocorresse "on the street", a aranha advém, portanto, o outro de ele/a mesmo/a, já que emerge da própria interioridade. É esta uma formulação semelhante à que pode ser encontrada no poema 670:

40>41

Ourself behind ourself, concealed -
Should startle most -
Assassin hid in our Apartment
Be Horror's least.

The Body - borrows a Revolver -
He bolts the Door -
O'erlooking a superior spectre -
Or More -
(Dickinson 1955: 516-7)

Por conseguinte, a imagem do poeta-aranha, antes associada à sacralização do criador, que trabalharia a partir de si mesmo a sua obra, pode igualmente des-sacralizar-se, num movimento que acompanha o enfraquecimento da subjectividade romântica e deixar antever o agravamento e a consciencialização do processo de alterização inerente a uma subjectividade moderna que nela tivera a sua origem. No poema 1167, o sujeito poético não se compara à aranha: esta é antes o seu duplo. Assim, o movimento do eu, que "hurriedly withdrew" perante a invasão dos seus "aposentos", exprime um processo de fractura e de desdobramento. "When I state Myself as the Representative of the Verse — it does not mean — me — but a Supposed Person" (Dickinson 1958: 412), escreverá Dickinson num carta de 1862, antecipando a célebre equação de Rimbaud na carta a Izambard de 13 de Maio de 1871, ou as várias equações em que Mallarmé defende a impessoalidade e a "dispari-

tion élocutoire du poète” (Mallarmé 1945: 366) como condição da escrita.⁴

Esta outra figuração do poeta enquanto aranha reflecte, assim, o processo de des-sacralização da poesia encenado por Baudelaire, num dos poemas em prosa de *Le Spleen de Paris* (“Perte d’auréole”, incluído na edição de 1869), no qual o poeta, não sem algum alívio e mesmo com irónica indiferença, perde definitivamente a auréola no meio do tráfego citadino. (Baudelaire 1975: 352) Depois desta espécie de abdicação, a personagem baudelairiana anteveria o seu futuro anonimato; e dela não mais será possível dizer o que Mallarmé viria a afirmar a propósito de Victor Hugo: que “il était le vers personnellement”. (Mallarmé 1945: 360)

>>

A suspeita de que a subjectividade romântica, tal como a descrevera Hegel, entrara num processo de desagregação é obliquamente anunciada por Baudelaire, em “Perte d’auréole”.⁵ O anonimato antecipado na alegoria baudelairiana é já uma forma de afirmar o hiato entre a poesia e o poeta, hiato esse que irá abrir a possibilidade de se desenvolver uma reflexão sobre a subjectividade poética, desvinculando-a de qualquer forma de subordinação a uma figura de poeta. Entendida como emergindo no texto e do processo de produção de sentido, a experiência da subjectividade tornar-se-á, assim, indissociável do poema, ficando o “poeta”, ou melhor, o que dele resta enquanto subjectividade infixa, preso na urdidura da escrita como uma aranha enredada na própria teia.

Quando, cerca de cem anos depois da publicação de *Le Spleen de Paris*, Barthes propõe o neologismo *hifologia* (de *hyp-hos*, teia de aranha e tecido) para sintetizar a sua concepção de uma teoria do texto, tem atrás de si um longo passado de reflexão acerca das relações entre a escrita e a experiência da subjectividade, passado esse que radica nesta tradição. “Texto quer dizer tecido”, diz Barthes, e acrescenta:

mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu acabado, por detrás do qual se conserva,

mais ou menos escondido, o sentido (a verdade), nós acen-
tuamos agora, no tecido, a ideia generativa de que o texto se
faz, se trabalha através do entrelaçamento perpétuo; perdido
neste tecido – nesta textura – o sujeito desfaz-se, como uma
aranha que se dissolvesse a si própria nas secreções constru-
tivas da sua teia.

(Barthes 1976: 112)

42>43

Através da ênfase colocada na textura e na tessitura do
texto, e através desse fazer/desfazer-se pelo qual caracteriza a
relação entre textualidade e subjectividade, Barthes inscreve a
sua hifologia numa tradição ao fundo da qual podemos ver, des-
tacadas, a figura de Mallarmé e a aporia mallarmeana do Livro.
O conceito de texto assim proposto retoma a rigorosa coinci-
dência entre a poesia e o processo da sua textualização, o confi-
namento da experiência da poesia nas margens do poema e,
portanto, todo um conjunto de inflexões textualistas conducen-
tes ao entendimento da subjectividade como uma posição
enunciativa essencialmente intratextual, e já não *psicofânica*
como o fora no contexto do Romantismo.

Barthes identifica o sujeito com uma aranha que se dis-
solvesse na teia produzida sem poder separar-se dela, impli-
cando nesta imagem a descoincidência entre o sujeito da escri-
ta e a figura do autor e afirmando a autonomia criadora do
texto-teia. Paralelamente, e apesar de este tópico não ser refe-
rido, é ainda notória a correlativa valorização do trabalho de
escrita como matriz da textualidade que assim se confunde com
a própria inspiração. Nesta medida, a teorização de Barthes é
inequivocamente devedora das poéticas da Modernidade pós-
baudelairiana, das quais parte para, num movimento inverso, a
elas retornar, legitimando-as e conferindo-lhes uma amplitu-
de que as coloca acima de qualquer relativização. E não é difícil
reconhecer que, neste tipo de reflexões, a aranha figurada por
Barthes é herdeira das várias aranhas que aqui foram sendo
apresentadas.

Assim, a figuração do poeta enquanto aranha, sagrada

primeiro, des-sacralizada depois, contrapõe-se (embora num diálogo complexo que sempre tem em conta esse outro lado da criação poética), às várias formas de reconhecimento de que o acto de criação excede as capacidades mobilizáveis pelo poeta e escapa à sua premeditação, pressupondo, de algum modo, o *entusiasmo*, isto é, uma forma de possessão. E, no entanto, ao propor uma leitura de Mallarmé enquanto poeta-aranha, Jean-Michel Maulpoix recorda um comentário de Valéry, no qual é possível entrever a sugestão de esta perspectiva poder conter ainda uma reformulação da ideia de visitação ou de ditado: “la Syntaxe, qui est calcul, reprenait rang de Muse” (*apud* Maulpoix 2002:165), concluía o poeticista, assim sublinhando o redesenhar textual de um sentido que, uma vez mais, excederia as capacidades mobilizáveis pelo poeta.

>>

A questão talvez possa colocar-se, agora, nos termos em que a colocara Friedrich Schlegel quando considerava ser a poesia romântica “uma poesia universal progressiva”, falando a seguir da necessidade de “por vezes misturar e outras vezes fundir poesia e prosa”. (Schlegel, *in* Lacoue-Labarthe e Nancy 1978: 112)⁶ Poesia significaria, assim, acima de tudo, devir. “O género poético [*Dichtart*] romântico – acrescenta ainda Schlegel – está ainda em devir. E a sua própria essência consiste em não poder ser senão devir, e nunca se realizar inteiramente”. (*ibidem*) É precisamente a esta ideia que regressa Jean-Luc Nancy para esclarecer o sentido da palavra “poesia”:

«Poesia» não tem exactamente um sentido, mas antes o sentido do acesso a um sentido a cada momento ausente, e transferido para longe. O sentido de «poesia» é um sentido sempre por fazer.

(Jean-Luc Nancy 2005 a :10)

Esta é a equação que leva Nancy a dizer, mimetizando a linguagem da informática, “para aceder a POESIA, clique em PRO/SA»” (Nancy 2005 b: 29), formulando uma instrução em que o sinal de fim de verso é usado para separar (ligar?) as duas

sílabas da palavra *prosa*. Recordar aqui esta equação de Nancy equivale a lembrar que a aranha que, no centro da teia se des-sacraliza, se afasta também das musas para reencontrar a poesia num espaço que se situa para além da própria memória da poesia.

Não devemos esquecer que, emergindo de uma tradição oral, as musas eram, na sua origem, inseparáveis da autoridade, da tradição — e da memória (Clark 1997:41); e que, num mundo onde os saberes se transmitiam oralmente, elas representavam o garante de uma verdade partilhada. Ora, a concepção psicofônica em que assenta a poética romântica é radicalmente diferente, ao procurar alcançar uma verdade que precisamente está por revelar e faz parte do devir, tal como é diferente o sentido ambicionado pelo textualismo mallarmeano, ao lançar-se numa aventura discursiva onde a Sintaxe funciona como única garantia.

44>45

2.

“How have you left the ancient love / That bards of old enjoy'd in you! / The languid strings do scarcely move! / The sound is forc'd, the notes are few!” — com estes versos, os que fecham “To the Muses” (Blake 1981: 31), William Blake prenunciava já uma nova consciência poética, alicerçada no princípio de liberdade criadora que o Romantismo viria a tornar um vector estruturante: a indissociabilidade entre eu poético e Visão. O poeta advém, assim, aquele que escreve não sem memória, mas, de algum modo, contra o que na memória possa existir de limitativo para a imaginação. Nessa medida, até no plano da construção da identidade, o sujeito lírico se torna uma figura mais marcada pelo devir e pela busca do que pelo passado.⁷

“Prends l'éloquence et tors-lui le cou”, diria Verlaine, no conhecido poema “Art Poétique”, um século depois de Blake, tal como, mais tarde, num ensaio de 1933 sobre a expressão artística, Federico García Lorca falará de “dar un puntapié a la musa” (*ibidem*). Nesse ensaio, Lorca distingue três figurações

da criação: anjo, musa e duende. Para Lorca, a musa dita, ou sopra, a partir do cânone:

Angel y musa vienen de fuera; el ángel da luces y la musa formas. (...) Pan de oro o pliegue de túnica, el poeta recibe normas en su bosquecillo de laureles. En cambio, al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre.

(Lorca 1994: 330)

Todavía, ao contrário do que acontecia na tradição clássica, onde a musa representava a possessão, despojando, deste modo, o poeta de qualquer capacidade racional, neste caso, precisamente porque, além de representar a memória e a tradição, se transformou já num *topos* poético, a musa passa a representar a ordem, o racional e, por isso, o convencional. É não é possível ouvir o seu ditado sem ouvir também a forma que o enforma, sem ficar sujeito a uma inteligência que vem de fora, em condição de exterioridade, e que é tida como inimiga da poesia. É dentro desta tradição que o expressivismo valorizado por Lorca (o duende, nas suas palavras) refaz em interioridade a origem da possessão, a qual, na verdadeira poesia, emergiria agora do próprio poeta, relegando as musas para uma posição de mero destinatário e/ou pretexto do poema.

Enquanto, na tradição clássica, as musas são filhas de Mnemósine (a deusa da memória), a aranha, entendida como imagem da subjectividade poética, encontra, como vimos, a sua matriz no gesto de desafio de Aracne, a orgulhosa tecelã na qual, como diz o poeta Thom Gunn, "(...) skill and pride and hope / Strangled against each other in the rope (...)". (Gunn, *in* Hofman e Lasdun 1994: 145) Tal como podemos reconhecer nestes versos, o crime inicial de Aracne teria consistido precisamente numa falta contra a memória, decorrente da presunção da auto-suficiência criadora do sujeito, já que Aracne minimiza a condição de exterioridade da inspiração enquanto dádiva dos deuses, assim se desvinculando da ordem social e da verdade garantida pelas musas.

>>

Se, na auto-suficiência criadora do sujeito, tal como a aranha a representa, está inscrita uma relação libertária pela qual a poesia se lança no devir, essa perspectiva conduz a que a presença da musa na escrita poética deva ser reequacionada em moldes diferentes. Embora a relação entre poeta e musa tivesse sido desde sempre sexuada, a dimensão de sacralização também sempre se sobrepusera a esse aspecto, ainda quando presente de modo puramente convencional ou simbólico. Figura feminina à qual o poeta (homem) se dirigia, a musa tenderá, a partir do Romantismo, a ver enfatizada a sua figuração como mulher, suscitando, por isso, uma relação de maior intimidade, e mesmo uma cumplicidade erotizada. “Poète, prends ton luth et me donne un baiser”, diz a musa de Musset, em “La nuit de Mai”. (Musset 1951 : 312-317)

Ao mesmo tempo que se vai agudizando uma consciência de crise da inspiração, compensada pela sobrevalorização da ideia de trabalho poético, a musa, tal como a aranha (o poeta-aranha), é des-sacralizada. Assim a vê Baudelaire, em *Les Fleurs du Mal* (1857), dedicando-lhe dois poemas, “La Muse Malade” e “La Muse Vénale” (Baudelaire 1975: 14-15) No primeiro, o sujeito interpela a musa com familiaridade (“Ma pauvre muse, hélas! qu’as tu donc ce matin?”), lamentando que o seu estado seja agora de fraqueza e esterilidade, em contraponto ao vitalismo que a caracterizara nas suas origens míticas. No segundo poema, a musa é representada como uma figura feminina decadente e sujeita a uma prostituição miserável.⁸ E, em “Les Bons Chiens” (*Le Spleen de Paris*), o poeta descreve-a como uma mulher viva, familiar, cidadina e, principalmente, não académica:

Arrière la muse académique! Je n'ai que faire de cette vieille bégueule. J'invoque la muse familière, la citadine, la vivante, pour qu'elle m'aide à chanter les bons chiens, les pauvres chiens, les chiens crottés, ceux-là que chacun écarte, comme pestiférés et pouilleux, excepté le pauvre dont ils sont les associés, et le poète qui les regarde d'un œil fraternel.
(Baudelaire 1975: 360)

Do outro lado de Atlântico, Whitman propunha-se, em “Song of the Exposition” (1871) transferir a musa do espaço da tradição e da memória, que a velha Europa representava, para um novo mundo, reabilitando-a à luz do devir e acentuando, ele também, os seus traços femininos:

She comes! I hear the rustling of her gown,
I chant the odor of her breath’s delicious fragrance,
I mark her step divine, her curious eyes a-turning, rolling,
Upon this very scene.

The dame of dames! can I believe then,
Those ancient temples, sculptures classic, could none of
them restrain her?
(Whitman 1973:197)

>>

Na verdade, a poesia europeia não parecia particularmente interessada em actualizar o quadro de referências tradicionalmente associado às musas. Em 1921, em *The Waste Land*, T. S. Eliot retomava precisamente essa consciência de crise da figura da musa já presente em Baudelaire, e à qual Whitman procurara responder. As ninfas do Tamisa, evocadas através da citação repetida do verso de Spenser, em “Prothalamion”, “Sweet Thames, run softly till I end my song”, contrariamente ao que acontecia no ambiente mágico e idílico descrito pelo poeta do século XVI, são agora associadas a um Tamisa degradado e metamorfoseadas em raparigas procuradas pelos filhos dos directores da City. E, sobretudo, partiram já,⁹ deixando atrás de si um rasto de vazio:

(...) The nymphs are departed.
Sweet Thames, run softly, till I end my song.
The river bears no empty bottles, sandwich papers,
Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends
Or other testimony of summer nights. The nymphs are
departed.
And their friends, the loitering heirs of City directors;

Departed, have left no addresses.
By the waters of Leman I sat down and wept . . .
Sweet Thames, run softly till I end my song,
Sweet Thames, run softly, for I speak not loud or long.
(“The Waste Land” vv. 174-183)

Este tratamento já modernista da musa, que opera a sua menorização, reduzindo-a a figuras estereotipadas do feminino, irá encontrar eco também no modernista Álvaro de Campos, a ponto de este vir a estabelecer uma correlação inequívoca entre o desaparecimento das musas e a condição do sujeito auto-devorado na própria teia, confrontando-se com a ausência de si a si mesmo:

48>49

Os antigos invocavam as Musas.
Nós invocamo-nos a nós mesmos.
Não sei se as Musas apareciam —
Seria sem dúvida conforme o invocado e a invocação —
Mas sei que nós não aparecemos.

Quantas vezes me tenho debruçado
Sobre o poço que me supponho
E balido «Uh!» para ouvir um echo,
E não tenho ouvido mais que o visto —
O vago alvor escuro com que a água resplandece
Lá na inutilidade do fundo.
Nenhum eccho para mim...
Só vagamente uma cara, que deve ser a minha porque não
pode ser de outro,
É uma coisa quase invisível,
Excepto como luminosamente vejo
Lá no fundo...
No silêncio e na luz falsa do fundo...

Que musa!...
(Pessoa 1990: 314)

Ao longo do século XX pode ser detectada uma visão afirmativa em diferentes poetas. Sem preocupações de exaustividade, e cingindo-nos ao contexto português, recordemos alguns exem-

plos. Na segunda metade do século, encontramos o poema de Alexandre O'Neill "«Albertina» ou O insecto-insulto» ou «O quotidiano recebido como mosca»", de *No Reino da Dianamarca* (1958), onde, depois da apresentação do poeta como alguém "completamente só" diante da página em branco, se lê:

Mas o poeta é aos novelos;
Mas o poeta já não tem a certeza
De segurar a musa, aquela
Que tantas vezes arrastou pelos cabelos...
(O' Neill 1982: 87)

>>

E de facto, em lugar da musa, é a mosca Albertina que, "(...) fingindo que o poeta a esperava...", "[v]em agora ao papel, como um insecto-insulto", distraíndo-o em vez de o inspirar e impedindo-o de, tentativamente, encontrar o verso procurado:

— Albertina!, deixa-me em paz, consente
Que eu falhe neste papel tão branco e insolente
Onde belo e ausente um verso eu sei que está!

— Albertina!, eu quero um verso que não há!...
(*ibidem*)

A imagem do poeta "aos novelos", proposta por O' Neill, quadra-se com este compasso de espera caracterizado não já pela visita da musa, mas pela necessidade de "falh[ar]" no papel. Como vimos anteriormente, também aqui a procura do verso define o poeta-aranha e faz pensar nos princípios enunciados um século antes por Poe, no ensaio "Philosophy of Composition" (1846), onde este revelava já que o "furor poético" tem atrás de si um trabalho meticuloso, hesitante, feito, desfeito e refeito numa montagem sucessiva e vacilante.¹⁰ Sintomaticamente, nos poetas modernistas, ou as referências à musa eram inexistentes, ou então o que se encontrava era essa espécie de canto da sua ausência, já observado em *The Waste Land*. E, de acordo com essa tradição, as poéticas de incidências mais tex-

tualistas, ao promoverem uma valorização da tessitura do texto, secundarizam a musa e o conceito de *poiesis* que ela representa: “É por ti que escrevo que não és nem musa nem deusa / mas a mulher do meu horizonte / na imperfeição e na incoincidência do dia-a-dia”, ler-se-á em Ramos Rosa (2001: 340).

A musa, ou já não visita o poeta, como acontecia no Modernismo, ou visita-o agora essencialmente como mulher, o que faz com que se revista de uma dimensão mais carnal e mesmo erotizada, ainda quando retoma ambigualmente a sua antiga função de inspiradora. Veja-se o poema II, de *Eléctrico* (1943-45), de José Gomes Ferreira:

50>51

(*Num carro para Campolide. Dia sexual.*)

Uma mulher de carne azul,
semeadora de luas e de transes,
atravessou o vidro
e veio, voadora,
sentar-se ao meu colo
na nudez reclinada
dum desdém de espelhos.

(Mas que bom! Ninguém suspeita
que levo uma mulher nua nos joelhos.)
(Ferreira 1990: 313)

Embora tal não surja explicitado no poema, esta “mulher de carne azul” adquire claramente um estatuto idêntico ao da musa. Dotada ainda de poderes sobrenaturais, ela é descrita como responsável pelo sonho e pela possessão (v. 2), a sua condição de criatura etérea, voadora, evocando as musas aladas (recorde-se *Hesíodo e a Musa*, de Gustave Moreau) e aproximando-a, de resto, da própria descrição do poeta possuído, no *Íon*, de Platão.¹¹ E todavia, a epígrafe, quer através do recurso ao quotidiano e a uma especificidade temporal e espacial, quer na referência explícita à sexualidade, sugere, tal como o dístico final, não apenas a erotização da musa, mas ainda, e principal-

mente, a sua des-sacralização.¹²

Parece, pois, possível concluir que a des-sacralização do poeta-aranha se faz acompanhar da des-sacralização da musa. No entanto, depois da desvalorização operada pela tradição poética da Modernidade, particularmente pelas poéticas modernistas, a figura da musa irá regressar, associada à revitalização de uma perspectiva neo-romântica que procura retirar a experiência da poesia dos limites textualistas que lhe tinham sido impostos pelo Pós-romantismo e pelo Modernismo. Assim se compreende que a tenhamos reencontrado num poema dos anos 40 e num autor como José Gomes Ferreira — no qual o fingimento poético sempre assumiu uma vertente pseudo-autobiográfica e acolheu um registo lírico. >>

A partir da década de 70, ao assistir-se à emergência de um paradigma neo-romântico, a musa ressurgue de uma forma particularmente ambígua, tanto mais que se associa agora a uma atenção pelo circunstancial. Isto mesmo se verifica no poema de Nuno Júdice “O problema da musa”:

Hoje, pergunto o que fazer com a musa?
Vejo-a sentada no sofá, com uma revista na mão,
como se estivesse à espera de entrar
para a consulta; e deixo o tempo passar,
sem saber se a chame ou se a deixe em paz, com
a sua revista, enquanto acabo o poema. No entanto,
à medida que escrevo, a dúvida instala-se: e se ela
estivesse comigo, se as suas mãos pousassem nos
meus ombros, e os seus lábios respirassem com força
para cima de mim, seria outro este poema? Que
desejo o percorreria, ou a que rosto ausente o verso
daria forma, sob a sua inspiração? Devagar, sem
fazer barulho, deixo a página e espreito-a: a sua mão
disfarça um bocejo; e fecha os olhos, como
se o sono a dominasse. Então, prefiro
não a acordar; e acabo o poema sem ela, esperando
que venha ter comigo, num outro dia.
(Júdice, *in* Homem, org. 2005: 110)

Apesar da sua aparência quase frívola, e sobretudo banal, a musa não deixa, no entanto, de suscitar por parte do sujeito poético uma meditação (já indiciada no título do poema) onde o seu poder inspirador é associado à imagem convencional do sopro, lembrado através da relação entre inspiração e respiração. Embora entediada e ociosa, esta musa possui ainda um ascendente sobre o acto criativo, na medida em que o sujeito poético se interroga acerca do que seria o devir do poema no caso de este ser escrito sob a intervenção da musa. Por outro lado, nunca fica absolutamente clara a distinção entre uma musa tornada mulher e uma mulher tornada musa – tópico que se tornará frequente na poesia contemporânea. Encontramo-lo também em Vasco Graça Moura, que, no poema “Auto-retrato com a musa”, combina o auto-retrato com uma representação da amada onde predominam sugestões de pendor petrarquista: “(...) em mais ninguém conheço / tal porte do pescoço / nem tão esguias mãos / com aro de safira, / nem tanta luz tão húmida / que sai do seu olhar, (...)”. (Moura, *in* Júdice 2005: 96) Nos versos que fecham o poema, a musa é objecto de uma figuração convencional, aproximando-se do poeta e repetindo em este-reótipo uma posição corporal tradicionalmente associada à figuração do acto da inspiração:

(...)
 é quando eu sinto a musa
 pousando no meu ombro
 sua cabeça, assim
 me enredo horas a fio
 e fico a magicar.
 (*Ibidem*)

Extremando este tipo de ambivalências, José Miguel Silva retoma, em “A minha musa” (Silva 2002: 24-26), o tópico da musa sentada nos joelhos do poeta, tal como anteriormente o observámos no poema de José Gomes-Ferreira. A musa permanece secularizada, sem que a sua relação com a inspiração deixe

de estar presente. Apresentada como “furtiva, insolente, caprichosa”, “exigente, snob, tnhosa”, ela mantém alguns traços em comum com a musa citadina de Baudelaire; mas, simultaneamente, afasta-se dela, pelo facto de ser detentora de uma energia e de uma vitalidade que sugestivamente contrastam, agora, com a debilidade do poeta. Perdidas as capacidades de decisão e de controle, este sente-se de algum modo à sua mercê:

(...)

É natural que se farte de mim,
raramente estou em casa
quando chega, prefiro dormir
a ver televisão com ela
sentada nos meus joelhos.

>>

(...)

Meteu na cabeça fazer
de mim poeta, quando
o que eu gostaria era de ser
aviador. (Mas tenho medo
das alturas e ela sabe-o.
Aproveita-se da minha debilidade.)

(...)

É tão exigente, tão snob, tão
tinhsa. Por ela não havia
domingos nem feriados,
não havia verão. (...)

Déspota, esta musa confronta novamente o poeta com o mistério e a possessão,¹³ forçando-o a enfrentar o perigo, o desconhecido. De uma forma falsamente melodramática, Luís Miguel Silva alude, em registo de paródia, à experiência do sublime, desenhando um quadro de terror e de êxtase. É como se, num tom menor, aqui reencontrássemos a experiência romântica da poesia, tal como a configurava Emerson que, no

ensaio "The Poet", assim invectivava o poeta: "Stand there, balked and dumb, stuttering and stammering, hissed and hooted...". (Emerson 1971: 226) Numa versão *soft*, lemos agora:

Marca-me duelos — é louca! —
com temíveis espadachins,
à vista dos quais a minha alma
treme dos pés à cabeça. Diz que
me faz bem sangrar um bocado (...)

54>55

Opinativa, perfeccionista, aparentemente anti-lírica, esta musa detém ainda o poder da transfiguração, manuseando as palavras em linhas associativas que refazem o mundo a partir de diversas formas de "atração vocabular" (Oliveira 1992: 590):

Diz que é uma porcaria
escrever com lágrimas, recita
Mallarmé, levanta-se de noite
para me rasgar os poemas.
Não é fácil aturá-la.

Só para me irritar, muda
o nome de todas as coisas:
se vê um massacre chama-lhe
acre de terra lavrada,
vê um mendigo chama-lhe
trigo, vê uma porta
e chama-lhe susto.
Às vezes pergunto-me
se não será parva.

Inspirado, solitário, infeliz, o poeta que aqui se representa reelabora um estereótipo romântico, salvaguardado por uma ironia que, embora em permanente diálogo com o Romantismo, o refaz agora, numa escala diferente. Por isso o poema termina da seguinte forma:

A verdade é que não sou feliz
com ela, apenas um pouco
mais solitário.
Mas sem ela — vejam que
tristeza, que abandono, que.
(Silva 2002: 24-26)

Retomando agora o ponto de partida deste estudo, parece tornar-se evidente que o destino da musa a partir do Romantismo é articulável com o surgimento das várias representações de poeta enquanto aranha que aqui foram sendo observadas. Fazendo deslizar a questão (romântica) da conjunção entre o poeta e a poesia para a questão (moderna) da dissociação entre a poesia e o poeta, chega-se à valorização da condição “arquitetural e premeditada” da poesia, feita de “raccords — rapports” (Mallarmé *in* Scherer 1977: 43 (A)), o que irá conduzir à omissão do autor, tal como o último Mallarmé a virá a equacionar, em “Crise de vers” (Mallarmé 1945: 366), já quase na viragem do século. E chega-se também à valorização do texto-teia, que introduz na experiência da poesia uma dimensão de devir face à qual a musa se refaz numa condição diferente.

No entanto, dificilmente a poesia poderia permanecer contida nos estreitos limites em que coincide com o poema. Retomando de forma interrogativa esta tradição pós-mallarmeana, António Franco Alexandre narra, em *Aracne*, as vicissitudes de alguém que, ao tornar-se poeta, se transforma em aranhão, numa mudança de morfologia que leva a recordar a *Metamorfose*, de Kafka:

Gregor transformou-se em barata gigante.
Eu não; fiz-me aranhão,
tão leve que uma leve brisa o faz
oscilar no seu fio de baba lisa.
Até que, contra a lei da natureza,
creio que tenho peso negativo,
e me elevo no ar se me não prendo
ao canto mais escuro desta ilha.
(Alexandre 2004: 7)

>>

A leveza com que este aranhaço-poeta se eleva no ar aproxima-o da descrição platónica presente no *Íon*, mas o poema de António Franco Alexandre vai interrogar ainda os efeitos da alterização poética. Num registo marcado pela ironia, o aranhaço irá rever-se nessa aranha inseparável da própria teia que produz:

Dizes tu que cintilam, os meus fios,
feitos de boa fibra resistente
ao sol feroz e à acidez das chuvas;
e também o desenho e a estrutura
mostram no seu melhor o jeito inato,
que me fez abraçar a arquitectura.
(...)
E eu falei-te da arte, dos mistérios
da sexta dimensão, e outras lérias
de quem já não tem fio, mas tem ideias;
(...)
depois recolho ao centro do meu verso
com esta reflexão modesta e triste:
de tudo quanto viste e mal ouviste,
em mim, do que mais gostas é da baba.
(Alexandre 2004: 17-18)

56>57

Porém, esta é uma subjectividade que, inconformada com o seu recolhimento ao centro do verso, reivindica a exterioridade do texto, tanto mais que o aranhaço aproveita a sua condição de leveza e a sua extrema mobilidade para se aproximar fisicamente do ser amado. Num regresso nostálgico à condição romântica de pretender fazer da experiência da poesia uma forma de religação absoluta, mais vivencial do que textual, algo que o poema cristalizasse mas que de algum modo o excedesse, este aranhaço procura uma saída que o transporte além da sábia arquitectura que criou e que, simultaneamente, lhe conferiu o estatuto de "arquitecto", ou poeta. Se, por um lado, ao reconhecer-se preso na teia do poema, este arquitecto/poeta dialoga com a tradição da Modernidade, por outro lado, ele não deixa de reconhecer também que essa teia lhe facultava uma espécie de alargamento de mundo. E, de uma forma ambivalen-

te, coloca-se ora fora ora dentro do seu texto-teia, lamentando o drama de apenas no poema, e apenas através dele, ser capaz de se fazer amar.

Quando Thom Gunn, no texto já aqui citado, reescreve a metamorfose de Aracne, retomando-a no preciso momento em que Ovídio a deixara, é afinal de um drama semelhante que nos fala. Nas duas últimas estrofes, vemos a aranha em que Aracne se transformou recuperar não a sua forma humana inicial, mas a sua extraordinária capacidade de tecer:

(...)

What an exact artificer she had been!
Her daintiness and firmness are reduced
To lumpy shadow that the dark has noosed.
Something is changing, though. Movements begin
Obscurely as the court of night adjourns.
A tiny busyness at the center turns.

>>

So she spins who was monarch of the loom.
Reduced indeed, but she lets out a fine
And delicate yet tough and tensile line
That catches full day in the little room,
Then sways minutely, suddenly out of sight,
And then again the thread invents the light.
(Gunn, *in* Hofman, Lasdun 1994 :145)

O poema constrói-se sobre a permanente oscilação entre dois pólos: de um lado, encontramos a fragilidade e a redução de estatuto dessa que em tempos fora “an exact artificer”, bem como a redução de escala que agora caracteriza o seu trabalho e o seu mundo; do outro lado, vemos enfatizada a magnitude e o poder que, apesar tudo, a sua criação mantém. A própria estrutura sintáctica, assente em movimentos contraditórios (marcados pela presença de adversativas), reitera esse contraponto, aproximando a construção do poema em si da teia que nele vai sendo tematizada.

Se a precisão e a firmeza de Aracne surgem reduzidas a uma “sombra indistinta”, aprisionada pela escuridão, o momen-

to de mudança (ou de metamorfose), que aqui equivale ao minúsculo ofício que no centro da teia se revolve, irá dar lugar ao início da criação. Não é por acaso que Gunn utiliza o mesmo particípio ("reduced") para adjectivar primeiro os atributos de Aracne e depois a própria Aracne: é que são justamente estes atributos o que lhe resta no final do poema, e não já uma identidade. Na aparente insignificância da condição a que se encontra reduzida, Aracne tece somente, deixando de ser "the monarch of the loom"; mas traz para dentro do pequeno quarto em que se encontra o pleno dia, preso nos filamentos da sua teia.

58>59

O culminar deste processo de metamorfose encontra-se no desaparecimento de Aracne que, num gesto que evoca a condição do poeta moderno, se afasta da teia, assim cedendo "a iniciativa às palavras" (Mallarmé), ou seja, ao sentido que o texto, autonomamente, agora gera: "Then sways minutely, suddenly out of sight, / And then again the thread invents the light." Assim, o que parece aproximar o poema de Thom Gunn do poema de António Franco Alexandre é uma idêntica condição de precaridade identitária, a par de um mesmo reconhecimento do poder da palavra, cuja magnitude inventiva contrasta com o drama de se substituir à vida.

Retomando as duas figuras que orientaram este estudo, a aranha e a musa, parece ser possível concluir que elas não são senão duas margens da mesma instabilidade: porque o devir do sentido e o desvanecimento da identidade sempre estiveram, sob múltiplas formulações, sujeitos à lei da metamorfose. O drama que é comum aos dois poemas é, por consequência, mais amplo e tece-se dos fios da memória de uma tradição antiquíssima: a do desejo paradoxal de igualar os deuses sem abdicar da dimensão humana; a da ambição sem medida de um poder de criação que excede o próprio criador. Musa e aranha são, pois, duas figuras de alteridade que respondem, de maneiras diferentes e a partir de poéticas diferenciadas, a um idêntico reconhecimento do processo de alterização implicado na escrita. <<

NOTAS

* Esta comunicação foi elaborada no âmbito do Projecto “Interidentidades” do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Unidade I & D financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, integrada no Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Oinovação (POCTI), do Quadro de Apoio III (POCTI-SFA-18-500).

[1] Muito significativamente, nesta passagem da carta a Aubanel, Mallarmé começa por escrever “centre de mon oeuvre” para depois substituir esta expressão por “centre de moi-même”, num gesto em que podemos ler uma progressiva ênfase na identificação total entre a obra e o poeta. (Mallarmé 1995: 316)

[2] Não por acaso, em 1855, no prefácio à primeira edição de *Leaves of Grass*, Whitman escrevia:

The greatest poet hardly knows pettiness or triviality. If he breathes into anything that was before thought small it dilates with the grandeur and life of the universe. He is a seer he is individual he is complete in himself the others are as good as he, only he sees it and they do not. (Whitman 1973: 715) >>

[3] Não deixa de ser interessante comparar a imagem do promontório e a ideia de magnitude de visão que lhe subjaz com a declaração de Whitman “I am afoot with my vision”. (Whitman 1973: 61)

[4] Recorde-se, por exemplo, a afirmação contida numa carta a Henri Cazalis, de 14 de Maio de 1867: “C’est t’apprendre que je suis devenu impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, – mais une aptitude qu’a l’Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi ». (Mallarmé 1995 : 343)

[5] Esta mesma obliquidade e a mesma consciência da impossibilidade de uma visão totalizadora é, sensivelmente pela mesma época, detectada por Dickinson, que a exprime no poema 1129: “Tell all the Truth, but tell it slant - (...) / The Truth must dazzle gradually / Or every man be blind -”. (Dickinson 1955: 792)

[6] Esse cruzamento entre prosa e poesia pode ser igualmente encontrado no Prefácio às *Lyrical Ballads*. “[T]he language of Prose may yet be well adapted to Poetry; (...) a large portion of the language of every good poem can in no respect differ from that of good Prose”, escrevia Wordsworth, acrescentando: “We will go further. It may be safely affirmed, that there neither is, nor can be, any essential difference between the language of prose and metrical composition”. (Wordsworth 1952: 391-2)

[7] Como faz notar Karlheinz Stierle, o sujeito lírico “[e]s un sujeto en busca de su propia identidad, cuya articulación lírica está contenida en el movimiento de esta misma búsqueda”. Daí que o ensaísta o caracterize como uma “identidad sentimental” (Stierle *in* Aseguinolaza 1999:224), assim sublinhando a sua permanente deriva libertária face às identidades sociais.

[8] “Ô muse de mon cœur, amante des palais, / Auras-tu, quand Janvier lâchera ses Borées, / Durant les noirs ennuis des neigeuses soirées, / Un tison pour chauffer tes deux pieds violets? // Ranimeras-tu donc tes épaules marbrées / Aux nocturnes rayons qui percent les volets? / Sentant ta bourse à sec autant que ton palais, / Récolteras-tu l’or des voûtes azurées? // Il te faut, pour gagner ton pain de chaque

soir, / Comme un enfant de chœur, jouer de l'encensoir, / Chanter des *Te Deum*
auxquels tu ne crois guère, // Ou, saltimbanque à jeun, étaler tes appas / Et ton rire
trempé de pleurs qu'on ne voit pas, / Pour faire épanouir la rate du vulgaire.”
(Baudelaire 1975:15)

[9] Este passo de *The Waste Land* pode ser posto em paralelo com um outro passo da
secção III do poema (“The Fire Sermon”), no qual as ninfas do Reno vêem o seu canto
reduzir-se, até praticamente emudecerem. (vv. 276-306)

[10] “Most writers – poets in especial – prefer having it understood that they compose
by a species of fine frenzy – an ecstatic intuition – and would positively shudder at
letting the public take a peep behind the scenes, at the elaborate and vacillating
crudities of thought – at the true purposes seized only at the last moment – at the
innumerable glimpses of idea that arrived not at the maturity of full view – at the fully
matured fancies discarded in despair as unmanageable – at the cautious selections
and rejections – at the painful erasures and interpolations – in a word, at the wheels
and pinions – the tackle for scene-shifting – the step-ladders and demon-traps – the
cock’s feathers, the red paint and the black patches, which, in ninety-nine cases out
the hundred constitute the properties of the literary *histrion*”. (Poe [1967] 1984: 481)

[11] “(...) [I]ls nous disent, n'est-ce pas? les poètes, que c'est à des sources de miel,
dans certains jardins et vallons des Muses qu'ils butinent les vers pour nous les
apporter à la façon des abeilles, et voltigeant eux-mêmes comme elles. Et ils disent
vrai: c'est chose légère que le poète, ailée, sacrée; (...). (Platão 1956:36-534b)

[12] Note-se, de resto, que o carácter alado da mulher neste poema retoma uma
representação convencional da musa que sucessivos pintores e escultores
representaram justamente alada e/ou nua. Recorde-se, a título de exemplo, o famoso
trabalho de Rodin “O escultor e a musa” ou algumas das musas de Picasso.

[13] Note-se que esses semas se encontram, por exemplo, no soneto “A minha musa”,
em *Senhora da Noite* (1909), de Teixeira de Pascoaes. Cf. a primeira quadra: “Senhora
da manhã vitoriosa / E também do crepúsculo vencido. / Ó senhora da noite
misteriosa, / Por quem ando, nas trevas, confundido.” (Cesariny, org. 2002: 87)

BIBLIOGRAFIA

- Alexandre, António Franco (2004), *Aracne*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Barthes, Roland (1976), *O Prazer do Texto* [1973], 2ª ed., trad. de Margarida Barahona, Lisboa, Edições 70.
- Baudelaire, Charles (1975), *Oeuvres Complètes I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Blake, William (1981), *The Complete Poems of William Blake*, ed. Alicia Ostriker, Harmondsworth, Penguin Books.
- Pessoa, Fernando, *Poemas de Álvaro de Campos*, ed. de Cleonice Berardinelli, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990. >>
- Cesariny, Mário (org.) (2002), *Poesia de Teixeira de Pascoaes*, ed. de António Cândido Franco, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Clark, Timothy (1997), *The Theory of Inspiration – Composition as a crisis of subjectivity in Romantic and post-Romantic writing*, Manchester and New York, Manchester University Press.
- Coleridge, Samuel Taylor (1975), *Biographia Literaria, or Biographical Sketches of my Literary Life & Opinions*, ed. George Watson, London, J. M. Dent and Sons Ltd.
- Dickinson, Emily (1955), *The Poems of Emily Dickinson*, ed. Thomas H. Johnson, 3 vols., Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Dickinson, Emily (1958), *The Letters of Emily Dickinson*, ed. Thomas H. Johnson, 3 vols., Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Eliot, T. S. (1983), *The Waste Land and Other Poems*, London, Faber and Faber.
- Emerson, R. W. (1971), *Emerson's Essays*, London, J. M. Dent & Sons.
- Ferreira, José Gomes (1990), *Poeta Militante*, Lisboa, D. Quixote.
- Hofman, Michael, Lasdun, James (ed.) (1994), *After Ovid, New Metamorphoses*, London, Faber and Faber.

Gusmão, Manuel (2003), "O texto da filosofia e a experiência literária", *Scripta*, Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas, vol. 6, n^o 12, 1^o semestre, pp. 235-257.

Hegel (1993), G. W. Friedrich, *Estética*, trad. de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino, Lisboa, Guimarães Editores.

Homem, Rui Carvalho (org.) (2005), *Identidades – Alguns Poetas Europeus*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, col. FLUP e-DITA.

Keats (1958), *Selected Poems and Letters of John Keats*, ed. Robert Gittings. London, Heinemann.

Lacoue-Labarthe, Philippe et Nancy, Jean-Luc (1978): *L'Absolu Littéraire – Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil.

Lorca, Federico García (1994), "Juego y teoría del duende" [1933], *Obras VI*, Madrid, Edicions Akal. 328-339.

Mallarmé, Stéphane (1945) *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

-- (1995), Bertrand Marchal ed., *Correspondance Complète*, 1862-1871, *suivi de Lettres sur la Poésie* 1872-1898, Paris, Gallimard/Folio.

Merquior, José Guilherme (1980), "O Fantasma Romântico", *O Fantasma Romântico e Outros Ensaio*s, Petrópolis, Vozes, pp. 42-54.

Maulpoix, Jean-Michel (2002), "Portrait du Poète en Araignée", *Le Poète Perplexe*, Paris, José Corti. 155-169.

Musset, Alfred de (1951), *Poésies Nouvelles, Poésies Complètes*, texto estabelecido e anotado por Maurice Allem, Paris, Gallimard.

Nancy, Jean-Luc (2005a), "Fazer, a poesia" [1996], *Resistência da Poesia*, trad. de Bruno Duarte, Lisboa, Edições Vendaval. 9-20.

-- (2005b), "Contar com a poesia" [1995], *Resistência da Poesia*, trad. de Bruno Duarte, Lisboa, Edições Vendaval, pp. 23-44.

O' Neill, Alexandre (1982), *Poesias Completas 1951/1981*, Lisboa, Imprensa-Nacional-Casa da Moeda.

Oliveira, Carlos de (1992), *O Aprendiz de Feiticeiro* [1971], *Obras*, Lisboa, Caminho.

Ovídio (2002), *Les Métamorphoses*, 7^a ed., trad. de Georges Lafaye e revisão de Henri Le Bonniec, Paris, Les Belles Lettres.

Platão (1956), *Íon, Oeuvres Complètes*, Tomo V, 1, trad. Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres.

Poe, Edgar Allan (1984 [1967]), "The Philosophy of Composition" [1846], *Selected Writings*, Harmondsworth, New York, Victoria.

Rosa, António Ramos (2001), *Antologia Poética*, org. Ana Paula Coutinho Mendes, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

Scherer, Jacques (1977), *Le «Livre» de Mallarmé*, Paris, Gallimard.

Silva, José Miguel (2002), *Ulisses já não Mora Aqui*, Lisboa, & Etc. >>

Stierle, Karlheinz (1999), "Lenguaje e identidad del poema, El ejemplo de Hölderlin" [1997], in Aseguinolaza, Fernando Cabo (org.), *Teorías sobre la Lírica*, Madrid, Arco Libros.

Whitman, Walt (1975), *Leaves of Grass*, ed. Sculley Bradley, Harold W. Blodgett, New York, London, Norton.

Wordsworth, William (1952), *The Poetical Works of William Wordsworth*, ed. E. De Sellincourt, vol. 2, Glasgow, New York, Oxford at The Clarendon Press.