

**Telégrafo e fonógrafo: metáforas modernas
da fragmentação em António Nobre e Camilo Pessanha**

***Telegraph and phonograph: modern metaphors of fragmentation
in António Nobre and Camilo Pessanha***

Bruno Anselmi Matangrano

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo / Brasil

CNPq

bamatangrano@yahoo.com.br

Resumo: A partir da obra *Os meios de comunicação como extensões do homem* (1964), de Marshall McLuhan, o presente artigo pretende demonstrar como a noção de fragmentação da informação suscitada pelas inovações tecnológicas do século XIX – particularmente, pelo advento do fonógrafo e do telégrafo – se relaciona com as mudanças no comportamento humano, sobretudo no que diz respeito à própria percepção de si, e como esta nova percepção se manifesta nas novas formas artísticas oitocentistas que marcam o início da Modernidade, em especial, no simbolismo e no impressionismo. Em seguida, para demonstrar esta teoria, são analisados dois poemas simbolistas: o soneto 12, de António Nobre, centrado na imagem do telégrafo, e “Fonógrafo”, de Camilo Pessanha, através dos quais se espera mostrar como estas duas invenções modernas podem ser lidas como síntese metafórica da fragmentação do sujeito poético, manifesta por imagens, sintaxe e ritmo igualmente fragmentados, resultantes das mudanças de paradigmas artísticos, suscitados, por sua vez, pela mudança da percepção provocada pelas inovações tecnológicas.

Palavras-chave: modernidade; fragmentação do sujeito; arte e tecnologia; simbolismo; fragmentação da percepção.

Abstract: Based on Marshall McLuhan's *Os meios de comunicação como extensões do homem* (*Understanding media: the extensions of man*), this paper aims to discuss how 19th century technological innovation gave rise to the concept of information fragmentation – mainly with the appearance of both phonograph and telegraph – and how this notion relates to changes in human behaviour, mostly in that which concerns self-perception. Such understanding arises in new artistic ways in the 19th century, thus marking the beginning of Modernity, chiefly in Symbolism and Impressionism. Furthermore, in order to prove this theory, two Symbolist poems are analysed: António Nobre's sonnet 12, focused on telegraph imagery, and Camilo Pessanha's "Fonógrafo" ("Phonograph"). By analysing both texts we may infer that these technological images might be read as metaphorical synthesis of the split lyrical self, revealed by equally fragmented images, syntax, and rhythm, which are the result of changes in artistic paradigms, bestirred by perception changes brought about by technological innovation.

Keywords: modernity; fragmentation of the self; art and technology; symbolism; fragmentation of perception.

Recebido em: 30 de julho de 2016.

Aprovado em: 9 de dezembro de 2016.

Da fragmentação da informação à fragmentação da percepção

O advento daquilo que se convencionou chamar de "Modernidade", em meados do século XIX, quando do surgimento de tendências estéticas que, antecipando as vanguardas, questionavam as convenções e posturas tradicionais, aconteceu em simultâneo ao aparecimento de grandes inventos, como a fotografia, o telégrafo e o fonógrafo, que revolucionaram a vida humana e, por consequência, a sua forma de ver e de se relacionar com o mundo.

Tais inovações, tanto do ponto de vista artístico, quanto do tecnológico, já eram consequência de uma série de acontecimentos históricos de ruptura ocorridos ainda no século XVIII, como a Revolução Francesa, iniciada em 1789, os pensamentos filosóficos propostos pelos iluministas, as descobertas acerca da energia elétrica realizadas por

Benjamin Franklin (1706-1790) e Alessandro Volta (1745-1827), etc. Já no final do século XVIII, o romantismo se instaurou como movimento artístico predominante, com o declarado objetivo de quebrar paradigmas classicistas, desenvolvendo-se, ao longo da primeira metade do século XIX, como uma estética de ruptura, resultando no que Eric Hobsbawn aponta como uma “revolução dupla”:

Se fôssemos resumir as relações entre o artista e a sociedade nesta época em uma só frase, poderíamos dizer que a Revolução Francesa inspirava-o com seu exemplo, que a revolução industrial com seu horror, enquanto a sociedade burguesa, que surgiu de ambas, transformava sua própria experiência e estilos de criação.¹

Ou seja, se, por um lado, havia a ânsia pelo novo, pairava também certo receio em relação a tantas e tão rápidas mudanças. Com o desenvolvimento das máquinas, ao mesmo tempo em que o mundo se desenvolvia cultural e cientificamente, sintomas negativos deste crescimento acelerado começavam a despontar, como a poluição, a pobreza, o desemprego, naquilo que foi considerado pelos autores finisseculares como a decadência moral e física do mundo moderno. A figura de Charles Baudelaire (1821-1867) se destaca neste momento, pois, se por um lado tece o elogio ao artifício,² por outro critica vivamente o real circundante de uma Europa decadente nos poemas de *As flores do mal*, publicados em 1857, obra que é considerada um dos marcos inaugurais da Modernidade.

Paralelamente, surgem teorias científicas, como o evolucionismo, proposto pelo pesquisador inglês Charles Darwin (1809-1882) em sua obra *A origem das espécies*, de 1859, e sociológicas e econômicas, como as propostas por Karl Marx (1818-1883), a partir de *O capital*, lançado dez anos depois de *As flores do mal*. Todas essas teorias proporcionaram

¹ HOBBSAWN. *A era das revoluções: Europa 1789-1848*, p. 354.

² Este elogio pode ser identificado, por exemplo, em suas considerações acerca da superioridade da maquiagem em relação à beleza natural humana, bem como nas seguintes afirmações: “Tudo quanto é belo e nobre é o resultado da razão e do cálculo” e “O mal é praticado sem esforço, *naturalmente*, por fatalidade; o bem é sempre o produto de uma arte” (BAUDELAIRE. *Sobre a modernidade*, p. 62), buscando ainda seus famosos “paraísos artificiais”, por meio das drogas (Cf. BAUDELAIRE. *Les paradis artificiels*).

novas formas de se entender o mundo e inspiraram na literatura a poética conhecida como naturalismo.

É justamente neste contexto de pós-revoluções, efervescência cultural e múltiplas descobertas que surge o telégrafo, invenção do americano Samuel Morse (1791-1872). Rapidamente, o telégrafo se difundiu – a primeira linha dos Estados Unidos foi instalada em 1844 – e não demorou muito para alcançar outros países (chegou a Portugal em 1855 e ao Brasil em 1857), de maneira a relativizar (para não dizer “pôr em xeque”) as noções de “tempo” e “espaço”, já que as notícias passaram a circular em distâncias muito maiores em intervalos bastante curtos. Tal mudança na percepção espaço-temporal, no entanto, refletiu-se na forma como as informações passaram a ser enviadas, isto é, de modo cada vez mais breve e fragmentado. A esse respeito, em sua obra *Os meios de comunicação como extensão do homem* (1964), o canadense Marshall McLuhan (1911-1980), filósofo e teórico da comunicação, estabelece relações de contiguidade entre as inovações tecnológicas e o próprio ser humano, uma vez que a percepção humana e sua relação com o mundo é mediada pela tecnologia; portanto, pelo que se mostrou até aqui, logicamente a arte também é afetada por tais transformações, conforme comenta McLuhan no trecho abaixo:

À medida em que (*sic*) a era da eletricidade se foi firmando, nos fins do século passado, todo o mundo das artes começou a rumar de novo para as qualidades icônicas do tato e das correspondências entre os sentidos (sinestesia, como era chamado o fenômeno) – na Poesia como na Pintura.³

Para McLuhan, além de sinestésica, essa nova relação do homem com o mundo tornou-se também fragmentária; por sua vez, a segmentação das informações provocada pelas invenções tecnológicas, sobretudo com o advento do telégrafo, reflete-se nas artes. Ele cita, por exemplo, “as refrações luminosas” da pintura impressionista de Claude Monet (1840-1826) e Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), e, notadamente, a técnica do pontilhismo de Georges Seurat (1859-1891) que “se aproxima da técnica atual da transmissão de fotos pelo telégrafo e da imagem em mosaico

³ MCLUHAN. *Os meios de comunicação como extensões do homem*, p. 279.

da TV”.⁴ Na literatura, identifica a fragmentação já nas obras de Edgar Allan Poe (1809-1849) – lido por Baudelaire e pelos simbolistas –, ao propor formas que “exigem uma participação do leitor” em seus contos policiais e em seus poemas sugestivos.

Apresentando uma imagem ou processo incompleto, Poe envolvia seus leitores no processo criativo, coisa que influenciou e provocou a admiração de Baudelaire, Valéry, T. S. Eliot e muitos outros. Poe percebeu de imediato que a dinâmica elétrica era uma participação coletiva na criatividade.⁵

Ora, isso que McLuhan chama de “participação do leitor” em Poe em muito se parece com o princípio da “sugestão” dos simbolistas, teorizado por Stéphane Mallarmé (1842-1898), segundo o qual a poesia não deveria nomear sua intenção nem suas imagens, mas sim sugerir-las, pouco a pouco, deixando ao leitor o prazer de decifrá-las.⁶ Consequentemente, a partir destas inovações estético-formais, surgiriam inovações vanguardistas como a pintura abstrata e o verso livre; em seguida, vieram novas formas de arte como a própria fotografia e o cinema, fundindo arte à tecnologia. Por outro lado, tal fragmentação, vista como reflexo desta nova percepção do humano, resultaria em um sentimento de “angústia”, no caminho das teorias do filósofo dinamarquês Kierkegaard (1813-1855):

No mesmo ano de 1844, quando os americanos jogavam xadrez e apostavam na loteria pela primeira linha telegráfica, Soren Kierkegaard publicava o seu *O Conceito da Angústia*. Começara a Era da Angústia. Com o telégrafo, o homem dera início à projeção e extensão de seu sistema nervoso central, que agora vai-se identificando com a extensão da consciência – graças às emissões por satélites. Pôr para fora os próprios nervos, e para dentro do sistema nervoso, ou cérebro, os próprios órgãos físicos, é o mesmo que dar início à situação – senão ao conceito – de angústia.⁷

⁴ MCLUHAN. *Os meios de comunicação como extensões do homem*, p. 279.

⁵ MCLUHAN. *Os meios de comunicação como extensões do homem*, p. 363-364.

⁶ MALLARMÉ. *Œuvres complètes*, p. 869.

⁷ MCLUHAN. *Os meios de comunicação como extensões do homem*, p. 282.

Tal sentimento apontado no trecho acima, por sua vez, vai ao encontro do *spleen*, que afligia os românticos naquela mesma época, e do sentimento de melancolia, nostalgia e abulia que vão se abater sobre os decadentistas e simbolistas de *la fin-de-siècle* na Europa ocidental, em especial na França e em Portugal.

De volta às inovações tecnológicas, além do telégrafo – que sem dúvida modificou a comunicação e a percepção humana –, outra invenção de destaque foi o fonógrafo, criado em 1877 pelo americano Thomas Edison (1847-1931). Assim como a fotografia, que permitiu conservar imagens de coisas já existentes, o fonógrafo, ao propiciar a gravação de qualquer som, inclusive o da voz humana, da música e da natureza, tornava perene algo até então visto como extremamente fugaz. Por conta disso, logo seu uso se voltou para a música, apesar de, inicialmente, ter sido visto apenas como mais um meio de comunicação. Ainda segundo McLuhan, o fonógrafo alterou a forma como se lidava com a música, e, por consequência, com artes “aparentadas”, como a poesia e a dança, todas fortemente relacionadas ao conceito de tempo, já que esta nova invenção possibilitava a fruição de melodias e, consequentemente, a dança em lugares vários, sem necessidade de músicos tocando ao vivo. Em última instância, o fonógrafo deu nova importância para o que é próprio da fala, como comenta o estudioso no trecho abaixo:

Atrás da popularidade imediata do fonógrafo estava toda a implosão elétrica, que concorreu com uma nova tensão e uma nova importância para os ritmos da fala natural, na Música, na Poesia e na dança. [...] A aceitação de uma nova frase, de uma nova forma falada ou um novo ritmo de dança são provas diretas de manifestações às quais ele está relacionado de maneira significativa.⁸

Não parece, pois, exagero ver no fonógrafo e no telégrafo metáforas da fragmentação adotadas pela arte finissecular, sobretudo pela poesia simbolista, cujas consequências são a necessidade de interação do leitor (a quem cabe a função de “completar” o sentido *sugerido* pela obra de arte), a sinestesia (proveniente da confusão dos sentidos) e a angústia (originária da dificuldade de absorção desta nova realidade espaço-temporal relativizada).

⁸ MCLUHAN. *Os meios de comunicação como extensões do homem*, p. 310.

Tendo isso em mente, parece natural que essas imagens tenham sido resgatadas em dois poemas simbolistas: o soneto 12, de António Nobre (1867-1900), e o soneto “Fonógrafo”, de Camilo Pessanha (1867-1926), igualmente sinestésicos, sugestivos e fragmentários como previsto acima, escritos respectivamente em 1891 e 1896, no contexto do simbolismo português. À luz das teorias de McLuhan que estabelecem relações de continuidade entre a fragmentação da informação, a fragmentação da percepção, a fragmentação na arte (sobretudo, da pintura impressionista e da poesia e música simbolista) e a fragmentação do sujeito, pretende-se analisar estes dois poemas em perspectiva comparada.

Da fragmentação da percepção à fragmentação da sintaxe

Em uma leitura preliminar, tanto o soneto 12, de Nobre, quanto o “Fonógrafo”, de Pessanha, partem da relação entre o homem e as máquinas – o telégrafo e o fonógrafo, respectivamente. Ambos tratam da fragmentação da percepção típica destas invenções, sugerida nos textos a partir da fragmentação do ritmo e da sintaxe. Além disso, ambos trazem o elemento natural para se contrapor ao maquinário. Não obstante, a forma como cada autor compõe seu poema e, conseqüentemente, a conclusão que tiram de situações próximas, apresentam algumas diferenças significativas. Diferenças, aliás, sugeridas pelos próprios mecanismos em questão: 1) enquanto o telégrafo apenas transmite a mensagem, o fonógrafo a grava e reproduz, sem, no entanto, poder transmiti-la à distância; 2) enquanto o telégrafo transforma a mensagem em fragmento e é usado principalmente para comunicação, o fonógrafo grava a mensagem tal e qual foi feita, e, por isso, foi usado, sobretudo, na reprodução de peças musicais e de entretenimento.

Tais diferenças, coincidentemente, ou não, refletem características muito particulares das obras poéticas de cada um destes dois poetas. Pessanha é conhecido pela relação que estabelece com a música, tanto do ponto de vista formal – ao valer-se de recursos estilísticos (sobretudo aliterações, assonâncias, repetições, estribilhos e jogos rítmicos e rítmicos) para suscitar melodias e sonoridades – quanto do ponto de vista temático (grande parte de seus poemas traz imagens de instrumentos musicais ou fala explicitamente de música, como é o caso de “Fonógrafo”). Nobre, por outro lado, é conhecido pelo “tom de narrativa oral”, considerado por Annie Fernandes e Helder Garmes “um elemento estruturante

característico das composições mais bem acabadas do poeta”, sendo que muitas “delas são constituídas como se fossem histórias contadas oralmente por um ‘narrador’ que tem a sua volta seus ouvintes”,⁹ como acontece no soneto 12, que pode ser lido abaixo:

Não repararam nunca? Pela aldeia,
Nos fios telegráficos da estrada,
Cantam as aves, desde que o Sol nada,
E, à noite, se faz sol a Lua-cheia.

No entanto, pelo arame que as tenteia,
Quanta tortura vai, numa ânsia alada!
O Ministro que joga uma cartada,
Alma que, às vezes, d'Além-mar anseia:

– Revolução! – Inútil. – Cem feridos,
Setenta mortos. – Beijo-te! – Perdidos!
– Enfim, feliz! – ? – ! – Desesperado. – Vem.

E as boas aves, bem se importam elas!
Continuam cantando, tagarelas:
Assim, António! deves ser também.

Colônia, 1891¹⁰

O tom de narrativa oral mencionado acima abre o poema com uma pergunta feita para um interlocutor plural e genérico (“Não repararam nunca?”), a partir da qual introduz uma narrativa, em tom bastante popular. No restante da primeira estrofe, o sujeito poético conta que os pássaros pousados nos fios telegráficos ao longo da estrada da aldeia cantam dia e noite. Annie Gisele Fernandes comenta que “ainda no primeiro verso tem início a sua *experiência do contar* que, na estância do estudo, põe em evidência o mundo rural, aldeão, invadido pelos sinais do progresso”.¹¹ Nota-se ainda que as sensações (auditiva e visual, ao menos), ainda que não totalmente sinestésicas, estão presentes pelo som do canto das aves e pela luz da lua feita sol à noite.

⁹ FERNANDES; GARMES. Apresentação, p. 21.

¹⁰ NOBRE. *Só* (seguido de *Despedidas*), p. 207.

¹¹ FERNANDES. A experiência do contar e a questão da identidade na poesia de António Nobre, p. 140, grifos da autora.

A antítese entre estes “sinais do progresso”, metonimicamente representados pelos fios do telégrafo, e o mundo rural da aldeia não gera um conflito; os pássaros, assim como o povo da aldeia que talvez não lhes tenha dedicado atenção, parecem alheios ao que corre pelos fios metálicos. Todavia, a adversativa que marca o início da segunda estrofe demonstra que tal contraste não passa despercebido aos olhos do sujeito poético observador, sensível à ironia de saber que pelos fios (reduzidos a “arames”) correm muitas desgraças (“tortura”) em grande velocidade (“ânsia alada”). A ansiedade com que correm as notícias, em fragmentos, como se viu anteriormente, é classificada como “alada”, como se o sujeito fizesse um trocadilho entre a velocidade de sua transmissão e os pássaros sobre os fios pousados. Em um olhar histórico, poder-se-ia pensar que, por muito tempo, e, sobretudo antes dos telégrafos, os pássaros também eram portadores de notícias. O advento da eletricidade, porém, possibilitou outras formas de comunicação, mais rápidas do que os pombos-correios, tornados obsoletos. A oposição, assim, ganha outro contorno moderno ao evidenciar a passagem do tempo e o avanço dos meios de comunicação, que aos poucos substituem homens e animais por artificios mecanizados.

Apesar disso, no poema, os pássaros permanecem alheios aos horrores transmitidos sob seus pés. A este respeito, Ivani Ferreira Costa comenta que no “*Só*, pouco ou nada se retrata das cidades ou da industrialização iminente, diferentemente do que acontece na poesia de Cesário Verde [...]. Na obra de Antônio Nobre a tecnologia é vista com reserva; é vista também como algo que divide espaço com a natureza, sem, no entanto, substituí-la”.¹² Esta “reserva” com a qual o sujeito poético se volta à tecnologia se faz mais presente na quarta estrofe, como se verá adiante, pois não apenas “divide o espaço” como também relativiza o tempo, como se demonstrou.

A partir da metade da segunda estrofe, a fala do eu lírico começa a ser entrecortada por interferências das notícias telegráficas. Isso se dá primeiro de forma indireta em seu próprio discurso (“O ministro que joga uma cartada”), em seguida, por discurso direto marcado por travessões, já na terceira estrofe, na qual se opera uma mudança sintática e rítmica, marcadamente fragmentária. Nesta estrofe, está representada a própria forma com que se transmitiam as mensagens telegráficas, com frases nominais, e, na maioria das vezes, de uma só palavra.

¹² COSTA. *Antônio Nobre e a memória como reconstrução poética*, p. 40.

O uso abundante de exclamações chama a atenção para o tom desesperado e/ou aflitivo destas colocações (“torturas”, como dito na estrofe anterior) que se alternam em núcleos semânticos entrecortados, como se para mostrar duas conversas paralelas e representar a própria ideia de fragmento. Assim, lê-se um primeiro grupo de palavras, supostamente componentes de uma mesma conversa, cujo tema é a “Revolução”: “Cem feridos, / Setenta mortos.”, “Perdidos!”, “Desesperado.” Enquanto, paralelamente, há outra conversa, possivelmente entre um casal, na qual se lê: “Beijo-te!”, “Enfim, feliz!” e “Vem.” O termo “Inútil!” pode se enquadrar em qualquer uma das duas possíveis conversas fragmentárias; pode ainda fazer parte de uma terceira conversa, ou se referir à “cartada do ministro” da estrofe anterior, como sugere Fernandes.¹³ Na verdade, tudo é de tal forma segmentado que múltiplas combinações igualmente lógicas são possíveis.

Por sua vez, o ritmo acelerado por vários acentos secundários ao longo de quase todo o poema corrobora a noção de velocidade e de aflição. A esse respeito cabe lembrar que, segundo, novamente, o teórico Marshall McLuhan, a “aceleração é a fórmula para a dissolução e a ruptura de qualquer organização. Como toda a tecnologia mecânica do mundo ocidental se vinculou à eletricidade, foi conduzida a velocidades sempre mais altas”.¹⁴ Por conseguinte, a sensação de aceleração causada pelo ritmo sugere a fragmentação da percepção.

Na quarta estrofe, o poema se encerra com um conselho, após retomar, de forma cíclica, o tom prosaico do começo para retratar as aves indiferentes a tudo que se passa nos fios telegráficos – nada além de mero arame para elas, que “continuam cantando, tagarelas”. No conselho, o próprio poeta é evocado; o eu poético cindido em enunciador e ouvinte aconselha a si mesmo ser como as aves, o que significa ignorar os problemas que o rodeiam (no duplo sentido do termo, isto é, “fingir que não sabe o que se passa” ou, de fato, não saber).

Os pássaros (metonímia da natureza) parecem surgir, portanto, em oposição ao artificial e seus riscos, na contramão dos preceitos de Baudelaire, elencados brevemente no início deste artigo, e dos pressupostos desenvolvidos em *As avessas*, de J.-K. Huysmans (1848-

¹³ FERNANDES. A experiência do contar e a questão da identidade na poesia de Antônio Nobre, p. 141.

¹⁴ MCLUHAN. *Os meios de comunicação como extensões do homem*, p. 287.

1907), obra que retrata um duque imerso em seus “paraísos artificiais”. Por outro lado, tal visão parece ir ao encontro do Jacinto de *A cidade e as serras*, de Eça de Queirós (1845-1900), após ter aprendido a ponderar se de fato há benefício no excesso de artifícios tecnológicos em sua vida, em detrimento de elementos naturais.

Visto isso, falta ainda falar mais detidamente da cisão do eu poético entre enunciador e interlocutor; convém, contudo, ler primeiro o poema de Pessanha, pois a questão da fragmentação do eu, em ambos os poemas, será debatida brevemente mais adiante.

Fonógrafo

Vai declamando um cômico defunto.
Uma plateia ri, perdidamente,
Do bom jarreta... E há um odor no ambiente
A cripta e a pó, – do anacrônico assunto.

Muda o registo, eis uma barcarola;
Lírios, lírios, águas do rio, a lua.
Ante o Seu corpo o sonho meu flutua.
Sobre um paul, – extática corola.

Muda outra vez: gorjeios, estribilhos
Dum clarim de oiro – o cheiro de junquilhos,
Vívido e agro! – tocando a alvorada...

Cessou. E, amorosa, a alma das cornetas
Quebra-se agora orvalhada e velada.
Primavera. Manhã. Que eflúvio de violetas!¹⁵

Já em uma primeira leitura, é possível notar que muitos dos elementos do soneto 12, de Nobre, encontram-se no “Fonógrafo”, de Pessanha. Aqui também está presente a ideia de uma escrita ritmicamente fragmentária, que vai se desdobrar em uma sintaxe muito mais complexa, posto que truncada. A oralidade de Nobre não se faz presente neste poema cerebral de Pessanha, mas a relação entre tecnologia e natureza também se coloca. Ambos são construídos a partir do esquema tradicional petrarquiano de soneto: uma tese, uma antítese e uma conclusão. Em Nobre, a introdução do eu lírico na primeira estrofe é logo entrecortada

¹⁵ PESSANHA. *Clepsidra*, p. 82.

na segunda (antítese) pela conjunção adversativa “no entanto”. Por fim, a conclusão se dá na última, quando o tema da primeira é retomado para se concluir que a postura das aves em relação à segunda e à terceira estrofes deve ser imitada pelo poeta. Em Pessanha, tal esquema também se mantém, a partir das mudanças de *faixas* do cilindro fonográfico.

O soneto começa *in media res* com uma locução verbal (“Vai declamando”), que mostra uma continuidade e sugere um momento anterior, no qual a gravação já tocava. Quem “declama” é um “cômico”, isto é, um ator, mas já morto. A declamação é entrecortada por uma plateia que ri “perdidamente” daquele homem antiquado (“jarreta”). Não se sabe se por ele ser antiquado aos olhos da plateia ou se o é aos ouvidos de quem ouve o cilindro do fonógrafo. Reticências marcam, em seguida, uma suspensão da declamação, quando o eu lírico comenta que ao “anacrônico assunto” (declamado pelo “cômico defunto”, naturalmente) se soma um “odor” nauseabundo, talvez abafado e bolorento (pois evoca as imagens da “cripta” e do “pó”) no “ambiente”. Ao fim da primeira estrofe, não se sabe ao certo se o odor é fruto de uma lembrança evocada pela gravação fonográfica ou se de fato o eu lírico descreve o ambiente em que o fonógrafo se encontra.

A antítese do soneto se constrói na estrofe seguinte a partir da oração “Muda o registo”. Agora, ouve-se uma barcarola substituindo o ator morto. Com a mudança de “registo” muda também a atmosfera. Se antes um odor de pó pairava no ambiente, agora a imagem de lírios, de água corrente e da lua são evocadas. Imagens brancas e plácidas, que parecem transmitir a calma embalante da canção tipicamente veneziana. No verso seguinte, o eu poético se coloca pela primeira (e única) vez, pela partícula “meu” em oposição ao “seu”, marca de terceira pessoa que, por definição, caracteriza-se pela ausência. No entanto, este “eu” é descrito de maneira sugestiva e metafórica, uma vez que é designado como um “sonho” flutuante, diante de um corpo e acima de um pântano (o que parece retomar a atmosfera fúnebre da estrofe anterior), como se fosse uma flor em êxtase (“extática corola”). Novamente, não se sabe se essa descrição onírica e difusa se trata apenas das imagens suscitadas pela barcarola ou se, de fato, há alguma relação com o ambiente onde o sujeito poético se encontra, em uma cena quase shakespeariana, na qual o corpo no pântano parece evocar a morte de Ofélia, em *Hamlet*.

Na estrofe seguinte, a faixa muda outra vez, trazendo agora sons da natureza como os “gorjeios” das aves, sons humanos como

“estribilhos”, além do som de um clarim. A atmosfera é grandiosa, bem como as imagens evocadas. Os clarins são de ouro e o ambiente se deixa perfumar pelo odor ácido e vívido dos “junquinhos”. Percebe-se a alvorada, sinestesticamente evocada. O eu se ausenta de novo e o ambiente descrito no início desaparece, o que pode levar a crer que também fazia parte da descrição do local onde o “cômico defunto” se encontrava. No entanto, inesperadamente, toda essa melodia matutina acaba, não apenas com o vocábulo “cessou” no início da estrofe seguinte, mas igualmente com as reticências ao fim do verso onze, como se a calar os toques do clarim. Uma vez cessado o registro fonográfico, a natureza é evocada, dando continuidade natural à música que se encerra. Nas palavras de Gustavo Rubim:

O poeta lírico celebra a irrupção da Primavera como se a Primavera irrompesse, de facto, da música ouvida no fonógrafo, entrelaçando-se com o silêncio posterior ao cessar da música no fonógrafo, que não é um silêncio puro ou um puro silêncio, mas o *agora* em que a “alma das cornetas” se quebra “orvalhada e velada”.¹⁶

Em última instância, é como se nada mais houvesse para além dos registros fonográficos e das *impressões* (no sentido que os impressionistas davam ao termo) suscitadas no ouvinte-leitor. Ao contrário do que se viu no soneto de António Nobre, a natureza aparece como continuidade da tecnologia, enquanto a arte executada pela máquina representa a realidade, sem que nenhum conflito provenha disso, como atesta, outra vez, Gustavo Rubim:

Nenhuma angústia ou nostalgia do presente e da presença de uma Primavera absolutamente natural atravessa o poema de Pessanha. Isto é: nenhuma impossibilidade de concelebrar, nos limites do mesmo poema e do mesmo tempo, o fonógrafo e a Primavera, a técnica e a natureza.¹⁷

Além disso, do ponto de vista sonoro, o poema é igualmente muito expressivo, como demonstra a estudiosa italiana Barbara Spaggiari,

¹⁶ RUBIM. Mudar o registro – da fonografia considerada do ponto de vista poético, p. 151.

¹⁷ RUBIM. Mudar o registro – da fonografia considerada do ponto de vista poético, p. 151.

atentando para a forma como os sons vocálicos sugerem e/ou reforçam as imagens já suscitadas:

O soneto “Fonógrafo” [...] apresenta uma repartição rigorosa da matéria, que é distribuída estrofe por estrofe como as faixas de gravação que se sucedem nos sulcos de um disco. [...] O disco é antes de mais um registo físico da realidade, mas é no entanto um diafragma que dela se afasta e destaca, arquivando a experiência e relegando-a para o passado. E ao passado reconduzem com insistência os elementos lexicais da primeira quadra: [...] dominam aqui os fonemas nasais “a dar impressão de arrastar, de lentidão”. Uma pausa no sulco, e *muda o registo* coincidindo com a mudança de estrofe [...]. As vogais escuras e fechadas que dominam esta segunda quadra evocam um ambiente “nocturno, velado, dúbio”, onde ressalta por contraste o objectivo *extática*. Uma outra pausa, e o registo *muda outra vez*, com o som de um clarim agudo e penetrante, como o perfume dos junquinhos: vogais abertas e anteriores (*i* e *a*) adensam-se para ecoar, no limite da onomatopeia, as notas do clarim. Depois o silêncio, em que permanece como que suspenso o perfume das violetas, para evocar uma manhã de Primavera, a nostalgia do passado e da mocidade. Eis o que fica no final do disco, após o brusco despedaçar-se dos sonhos: os timbres vocálicos tornam a velar-se, e os sons apagam-se melancolicamente.¹⁸

A partir desta leitura, fica mais claro como os recursos sonoros evocam imagens, ao mesmo tempo, difusas e oníricas, desestabilizando o leitor, devido à parca referencialidade. O poema se mostra extremamente sugestivo. Segue uma lógica própria e hermética – típica à poética de Pessanha – que o torna passível de ser compreendido, mas não reduzido a uma “fábula”, posto que não seja inteiramente narrativo, na trilha dos postulados de Mallarmé. Ao contrário, compõe-se de diversas narrativas, enumeradas por cada uma das faixas tocadas pelo fonógrafo. Vale lembrar ainda, como sistematizado por Gilda Santos, que o campo semântico do poema serve tanto para a poesia como para música:

¹⁸ SPAGGIARI. *O simbolismo na obra de Camilo Pessanha*, p. 60-61.

Notem-se aqui sintagmas bivalentes, que tanto se associam à música como à poesia, ao discurso: “declamando”, “registro”, “barcarola”, “estribilho”, “alvorada”. Assim, o poema sintetizaria todo este itinerário, numa *grafia* onde várias paisagens reais ou oníricas, várias percepções sonoras, inumeráveis sinestésias aparecem para sempre fixadas, inscritas, registradas pelo fonógrafo, que, etimologicamente enuncia a própria escrita da língua.¹⁹

Poesia e música se entrelaçam, então, como é comum na obra do autor, de modo a fazer significante corroborar significado, sugerindo imagens e/ou atmosferas – como faz nos poemas “Foi um dia de inúteis agonias”, “Viola chinesa”, “Meus olhos apagados”, para citar apenas alguns exemplos –, recurso largamente utilizado não apenas por Pessanha, mas também pela maioria dos simbolistas, como o francês Paul Verlaine (1844-1896) e o brasileiro Cruz e Sousa (1861-1898). O fonógrafo, por sua vez, ao executar música, torna-se metáfora do poema.

Ainda a respeito da sonoridade, Spaggiari comenta também a dificuldade em se escandir este poema, dada a quantidade imensa de sinalefas, que tornam quase sempre a leitura dúbia e truncada,²⁰ espelhando a própria sintaxe marcada por *enjambements*, recurso que, por sua vez, representa, segundo Giorgio Agamben “a consonância entre som e sentido”:

O *enjambement* exibe uma não coincidência e uma desconexão entre o elemento métrico e o elemento sintático, entre o ritmo sonoro e o sentido, como se, contrariamente a um preconceito muito generalizado, que vê nela o lugar de um encontro, de uma perfeita consonância entre som e sentido, a poesia vivesse, pelo contrário, apenas da sua íntima discórdia. O verso, no próprio ato com o qual, quebrando um nexos sintático, afirma a sua própria identidade, é, no entanto, irresistivelmente atraído para lançar a ponte para o verso seguinte, para atingir aquilo que rejeitou fora de si: esboça uma figura de prosa, mas com um gesto que atesta a sua versatilidade. Nesse mergulho de cabeça sobre o abismo do sentido, a unidade puramente

¹⁹ SANTOS. *Clepsidra*, uma via de leitura, p. 35.

²⁰ SPAGGIARI. *O simbolismo na obra de Camilo Pessanha*, p. 75.

sonora do verso transgride, com a sua medida, também a sua identidade.²¹

O *enjambement* marca, assim, a tensão sintática e rítmica fragmentária do poema, emulando, por sua vez, a execução das múltiplas faixas do cilindro fonográfico, assim como Nobre procurou emular a forma entrecortada do telégrafo. Pessanha vale-se ainda de frases escritas através de inversões, que quebram a expectativa sintática do leitor, ao mesmo tempo em que os *enjambements* supracitados alteram a leitura do poema, conferindo-lhe um aspecto prosaico e poético, tornando o poema mais musical e hermético, ao gosto de Mallarmé, a despeito da regularidade rítmica quase sempre em versos sáficos e heroicos; tensionados, no entanto, pelas sinalefas mencionadas por Spaggiari.

Da fragmentação da sintaxe à fragmentação do sujeito

Lidos os poemas, falta retomar o aspecto deixado em suspenso acerca do sujeito poético e de sua fragmentação, que, por sua vez, se vincula ao enunciado no início deste artigo a partir das reflexões de McLuhan sobre o telégrafo e do fonógrafo, interpretados como metáforas da fragmentação na Modernidade. Ou seja, se a partir do advento destes meios de comunicação a percepção do homem se alterou, fragmentando-se, a ponto de afetar sua relação com o mundo e a forma de fazer arte, parece natural tais mecanismos terem sido tema de poemas, cuja forma sintática e rítmica segmentada procurou emulá-los. Também parece possível depreender que deriva deste mesmo movimento a fragmentação do próprio sujeito poético, típica da poesia do período, culminando em dois movimentos possíveis: no “outrar-se”,²² atitude que, em sua forma extrema, pode ser vista na experiência heteronímica de Fernando Pessoa (1888-1935), cuja cisão produzirá, a partir de uma, várias vozes; ou, em um segundo movimento, na “desaparição elocutória do eu”, como previsto por Mallarmé, isto é, a diluição do sujeito poético no discurso até apagar-se (ou quase), adquirindo um papel passivo em uma forma literária (a poesia lírica) tradicionalmente marcada pela expressão do eu.

²¹ AGAMBEN. *Ideia da prosa*, p. 31.

²² Pensa-se, por exemplo, no verso rimbaudiano “Je est un autre” ou nos versos de Mário de Sá-Carneiro (1890-1916): “Não sou eu nem sou o outro, / Sou qualquer coisa de intermédio”.

Diante disso, acerca de “Fonógrafo”, assim como do soneto 12, parece fazer sentido falar *tanto* em fragmentação do sujeito *quanto* em “desaparição elocutória do eu”, posto que, no primeiro, o sujeito só se apresente pela partícula “meu”, e que no segundo não chegue a ser enunciado diretamente, de modo a deixar o sujeito diluído ou (quase) ausente. No primeiro, tudo o que lhe resta é a imagem vaga de um “sonho que flutua”, talvez existente apenas na atmosfera da barcarola. Tal como o cômico de outrora, cuja voz e memória só se fazem vivas pelo fonógrafo, o eu lírico só existe pelo poema. Assim como a música da barcarola, tudo cessa afinal, e nada resta além de uma manhã perfumada de primavera.

Já no segundo soneto, o eu se coloca apenas em relação ao outro. Primeiro, ao fazer a pergunta que abre o poema e, ao fim, ao se dirigir a si mesmo nominalmente, em um processo de “outrar-se”, isto é, através da capacidade de tornar-se outro para si mesmo. Para Annie Fernandes, esse recurso, comum nos poemas de Nobre, serve para o sujeito poético “salvaguardar-se do peso da dor, da consciência do mal que o aflige”.²³ Além disso, Antônio Martins Gomes percebe ainda, no poema de Nobre, uma fragmentação do eu em relação a dois estados de alma e um sentimento de “angústia”, o que McLuhan considera como resultado da fragmentação e da mudança de percepção advindas das novas tecnologias, como se vê no trecho abaixo:

Em termos teóricos, a forma de construção do poema de Nobre adapta-se ainda a uma estrutura paradigmática enunciada originalmente por William Wordsworth: de acordo com este autor inglês da primeira geração romântica, a poesia é formada, por retrospecto, a partir de poderosas emoções sentidas em momentos calmos; porém, através de uma reação inesperada, a tranquilidade desaparece e dá lugar a um período de agitação violenta. Ao transpormos esta teoria para o poema nobriano, encontramos, com efeito, essa mesma sequência temporal, da qual deriva uma forte oscilação entre dois estados de alma distintos, como se o poeta, fragmentado, se dilacerasse na fronteira entre dois universos inconciliáveis. O ponto de equilíbrio encontrar-se-á, por certo, no fio telegráfico, o elemento de convergência simbólica entre

²³ FERNANDES. A experiência do contar e a questão da identidade na poesia de Antônio Nobre, p. 143.

a pacatez inocente do mundo bucólico, radicada na primeira e última estrofes, e a violência perversa da cidade, espartilhada nas estrofes intermédias.²⁴

O telégrafo e, por contiguidade, o fonógrafo, portanto, tal como destacou Gomes, servem como “elementos de convergência” entre a natureza e a cidade. Símbolos da fragmentação, oriunda da própria tecnologia, acabaram por alterar a percepção do homem e, em consequência, tornaram-se tema e *tópos* artístico, como exposto por Marshall McLuhan.

Em Pessanha e Nobre, estes símbolos emulados por recursos linguísticos, estéticos e sonoros foram trabalhados de modo a demonstrar as relações entre natureza e máquina, máquina e arte, homem e máquina, que se aproximam e se distanciam de acordo com as especificidades de cada poeta. Enquanto em Pessanha a relação com a música proporcionada pelo fonógrafo foi explorada, Nobre se dedicou à oralidade cotidiana do telégrafo; não obstante, ambos os sonetos se pautaram no percurso da segmentação suscitado por estas imagens: da fragmentação da informação à da percepção, desta à fragmentação da sintaxe e do ritmo, culminando na fragmentação do próprio sujeito poético, tema intrínseco à Modernidade.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. *Les paradis artificiels*. Edição de Claude Pichois. Paris: Gallimard, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Tradução de Teixeira Coelho. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1996.

COSTA, Ivani Ferreira Dias Meneses. *António Nobre e a memória como reconstrução poética*. 2006. 118 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

²⁴ GOMES. *Às armas*: o republicanismo na literatura portuguesa entre o 31 de janeiro e o 5 de outubro, p. 63.

FERNANDES, Annie Gisele. A experiência do contar e a questão da identidade na poesia de António Nobre. In: BUENO, Aparecida de Fátima *et al.* *Literatura portuguesa: história, memória e perspectivas*. São Paulo: Alameda, 2007. p. 135-146.

FERNANDES, Annie Gisele; GARMES, Hélder. Apresentação. In: NOBRE, Antônio. *Só (seguido de Despedidas)*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GOMES, António Martins. *Às armas: o republicanismo na literatura portuguesa entre o 31 de janeiro e o 5 de outubro*. 2006. 381 f. Tese (Doutorado em Estudos Anglo-Portugueses) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2006.

HOBSBAWN, Eric J. *A era das revoluções: Europa 1789-1848*. Tradução de Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. 20. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2006.

MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Edição e notas de Henri Mondor e G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard, 1974.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1969.

NOBRE, Antônio. *Só (seguido de Despedidas)*. Apresentação e notas de Annie Gisele Fernandes e Helder Garmes. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

PESSANHA, Camilo. *Clepsidra*. Organização, apresentação e notas de Paulo Franchetti. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

RUBIM, Gustavo. Mudar o registo – da fonografia considerada do ponto de vista poético. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, Lisboa, Colibri, n. 15, p. 139-151, 2003.

SANTOS, Gilda. *Clepsidra*, uma via de leitura. In: SANTOS, Gilda; LEAL, Izabela. *Camilo Pessanha em dois tempos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SPAGGIARI, Barbara. *O simbolismo na obra de Camilo Pessanha*. Tradução de Carlos Moura. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982. (Biblioteca Breve, 66).