

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**O ROMANTISMO RESISTENTE E O CLASSICISMO POSSÍVEL: PRINCÍPIOS ESTÉTICOS NA
POESIA MODERNA BRASILEIRA E SUA SUBVERSÃO NA OBRA TARDIA DE MÁRIO
FAUSTINO**



ARTUR ALMEIDA DE ATAÍDE

Recife, fevereiro de 2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ARTUR ALMEIDA DE ATAÍDE

**O ROMANTISMO RESISTENTE E O CLASSICISMO POSSÍVEL: PRINCÍPIOS ESTÉTICOS NA
POESIA MODERNA BRASILEIRA E SUA SUBVERSÃO NA OBRA TARDIA DE MÁRIO
FAUSTINO**

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Letras da
UFPE como requisito necessário à
conclusão do mestrado em teoria da
literatura

Área de concentração: Teoria da Literatura
Orientador: Prof^a. Dr^a. Ermelinda Maria Araújo Ferreira

Recife, fevereiro de 2008

Ataíde, Artur Almeida de

O Romantismo resistente e o classicismo possível: princípios estéticos na poesia moderna brasileira e sua subversão na obra tardia de Mário Faustino / Artur Almeida de Ataíde. – Recife: O Autor, 2008.

167 folhas.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, 2008.

Inclui bibliografia.

1. Poesia brasileira - Séc. XX. 2. Modernismo (Literatura). 3. Classicismo. 4. Romantismo. I. Faustino, Mário - Crítica e interpretação. II. Título.

**869.0(81)
B869**

**CDU (2.ed.)
CDD (20.ed.)**

**UFPE
CAC2008-30**

ATA DA REUNIÃO DA COMISSÃO EXAMINADORA PARA JULGAR A DISSERTAÇÃO INTITULADA: "**O ROMANTISMO RESISTENTE E O CLASSICISMO POSSÍVEL: PRINCÍPIOS ESTÉTICOS NA POESIA MODERNA BRASILEIRA E SUA SUBVERSÃO NA OBRA TARDIA DE MÁRIO FAUSTINO**", DE AUTORIA DE: **ARTUR ALMEIDA DE ATAÍDE**, ALUNO DESTES PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS.

O julgamento ocorreu às 09h do dia 27 de fevereiro de 2008, no Centro de Artes e Comunicação/UFPE, para julgar a Dissertação de Mestrado intitulada: "*O Romantismo Resistente e o Classicismo possível: Princípios Estéticos na Poesia Moderna Brasileira e sua Subversão na Obra Tardia de Mário Faustino*", de autoria de Artur Almeida de Ataíde, aluno deste Programa de Pós-Graduação em Letras. Presentes os membros da comissão examinadora: Prof.^a Dr.^a **Ermelinda Maria Araujo Ferreira** (Orientadora), Prof. Dr. **Lourival Holanda**, Prof. Dr. **Alfredo de Oliveira Moraes**. Sob a presidência da primeira, realizou-se a arguição do candidato. Cumpridas as disposições regulamentares, foram lidos os conceitos atribuídos ao candidato: Prof.^a Dr.^a Ermelinda Maria Araujo Ferreira: **Aprovado com Distinção**, Prof. Dr. Lourival Holanda: **Aprovado com Distinção**, Prof. Dr. Alfredo de Oliveira Moraes: **Aprovado com Distinção**. Em seguida, a prof.^a Ermelinda Maria Araujo Ferreira comunicou ao candidato Artur Almeida de Ataíde, que sua defesa foi aprovada pela comissão examinadora. E, nada mais havendo a tratar eu, Jozaias Ferreira dos Santos, Auxiliar em Administração, encerrei a presente ata que assino com os demais membros da comissão examinadora.

Recife, 27 de fevereiro de 2008.

Jozaias Ferreira dos Santos
- *Ermelinda Maria Araujo Ferreira*
- *Alfredo de Oliveira Moraes*
- *Holanda*

Em tempo. A banca indicou por unanimidade a dissertação para concorrer ao prêmio de melhor dissertação 2008.

A André

A Mara e a Adriana

A Carolina

Aos primos, tios e avós

*A todos os meus amigos: sem notar
me foram professores*

*A todos os meus professores: sem
notar me foram amigos*

La estética intenta domesticar el lomo rotundo e inquieto de Pegaso; pretende encajar en la cuadrícula de los conceptos la plétora inagotable de la sustancia artística. La estética es la quadratura del círculo; por consiguiente, una operación bastante melancólica.

José Ortega y Gasset, "Adán en el paraíso", III

Así se explica el desdén que los aficionados al arte sienten por la estética; les parece filistea, formalista, anodina, sin jugo ni fecundidad; quisieran ellos que fuera aún más bella que el cuadro o la poesía. Mas para quien tiene conciencia de lo que significa una orientación exacta en asuntos como este, la estética vale tanto como la obra de arte.

José Ortega y Gasset, "Adán en el paraíso", III

Ouve a canção sem voz! Ouve a canção!

Jorge de Lima, *Invenção de Orfeu*, Canto II, XIV

há entretanto um verbo, um verbo sempre

Mário Faustino, "Vida toda linguagem"

Sumário

O ROMANTISMO RESISTENTE E O CLASSICISMO POSSÍVEL: PRINCÍPIOS ESTÉTICOS NA POESIA MODERNA BRASILEIRA E SUA SUBVERSÃO NA OBRA TARDIA DE MÁRIO FAUSTINO

Resumo.....	06
Abstract.....	07
Introdução.....	08
Pequeno parêntese metodológico.....	16
I A formulação de um problema: tensões entre poesia e ‘objeto’.....	21
1. Do modo “ingênuo” ao modo “sentimental” (Schiller): plenitude e declínio da objetividade épica.....	21
Os <i>Discorsi</i> de Tasso e a perfeição épica.....	23
A crise da substância: Schiller e o exemplo de <i>Os Timbiras</i> , de Gonçalves Dias.....	38
Substância e ornamento na anti-épica de Castro Alves.....	52
2. De ‘dizer objetos’ a ‘criar objetos’: a experiência de Stéphane Mallarmé.....	58
De Bergson a Mallarmé.....	59
Dois ‘objetos’.....	65
II Uma primeira resposta: o modo “sentimental” e a modernidade poética brasileira.....	70
Cabral: raciocinando Tebas.....	70
Drummond e o estado puro do viver comum.....	86
Jorge de Lima e a “Biografia”.....	105
III Uma nova resposta possível: o modo “ingênuo” e os <i>Fragments de uma obra em progresso</i>	138
Movimento e silêncio.....	141
“Criação-em-percepção”.....	149
Coda.....	163
Bibliografia.....	164

Resumo

A partir da leitura de textos de Tasso, Schiller e Mallarmé, analisados segundo suas relações com a questão da objetividade na poesia, pretende-se identificar alguns dos princípios estéticos supostamente dominantes da poesia moderna brasileira para, em seguida, demonstrar o quão amplas podem ser, diante dos mesmos, as implicações tanto estéticas quanto filosóficas de um dos últimos projetos de Mário Faustino (1930-1962), o inconcluso *Fragmentos de uma obra em progresso*. As contribuições daqueles três autores constituiriam um arcabouço válido para a identificação de duas poéticas distintas em nossa modernidade: uma inaugurada pelos *Fragmentos*, que subverteria princípios da poesia moderna ao reabilitar certas concepções e práticas estilísticas pré-românticas, e uma outra, que irmanaria poetas tão díspares quanto Drummond, Cabral e Jorge de Lima.

Palavras-chave: poesia brasileira, modernidade, classicismo, romantismo, Mário Faustino.

Abstract

Based upon some representative texts by Tasso, Schiller and Mallarmé, chosen for their relation to the general matter of poetry's objectivity, we intend to identify some of the most influent aesthetical principles underlying the poetical works of Brazilian modernity and then demonstrate how far-reaching may be the diverging aesthetical and philosophical implications in Mário Faustino's (1930-1962) unconcluded *Fragmentos de uma obra em progresso*. Those three authors' contributions would prove a valid basis for the postulation of two major trends within Brazilian modern poetics: the one would challenge modernity's own aesthetical principles through the renewal of pre-romantic conceptions and poetical procedures, and would be represented solely by the *Fragmentos*; the other would gather poets as distinct among themselves as Cabral, Drummond and Jorge de Lima.

Key words: Brazilian poetry, modernity, classicism, romanticism, Mário Faustino.

Introdução

A argumentação levada a cabo nas próximas páginas, ao contrário do que a cronologia implícita no sumário possa sugerir, não busca atender a um propósito filológico ou histórico. A tarefa é, antes de tudo, de cunho *explicativo* ou *sintético*: é ler alguns textos à luz de outros para integrá-los numa ordem mais ampla de inteligibilidade, ficando suspensas, ao menos por ora, quaisquer considerações sobre o valor de tal articulação enquanto verdade histórica. Os nexos lógicos potenciais entre um e outro texto, demonstrados com o máximo de clareza a nós possível, assumem aqui o papel que caberia, em estudos filológicos, a evidências devidamente documentadas; indícios necessários, por exemplo, à reputação segura de um texto como derivado de um outro, ou de um autor como interlocutor consciente das preocupações de um outro. Uma investigação de fato filológica poderia vir a ser uma etapa adicional e ulterior, mas o objetivo do que segue é menos ambicioso: indicar, através da articulação de alguns textos aparentemente díspares, provenientes da literatura, da crítica literária e da filosofia, um caminho *válido*, e apenas em última análise *necessário*, para a postulação do que poderiam ser os princípios estéticos dominantes da poesia moderna brasileira e do quão peculiares, estética e filosoficamente falando, podem ser, em relação aos mesmos princípios, as implicações de um dos últimos projetos de Mário Faustino (1930-1962), os *Fragmentos de uma obra em progresso* (2002).

A nossa argumentação, com o fim de demonstrar a pertinência dessa idéia, precisou se dividir em duas fases principais. A primeira delas, compreendida apenas pelo capítulo I, expõe e analisa alguns episódios da história da poesia, episódios que nos parecem decisivos para a compreensão dos princípios acima mencionados. Essa primeira fase, sem dispensar os respectivos exemplos 'práticos', constitui-se, ao fim, como um repertório de teorias sobre as formas possíveis de relação entre poema e mundo, entre poema e coisa.

Esse capítulo, que abre a argumentação, apresenta pelo menos três formas de relação possíveis entre um poema e o que tomamos comumente por 'objeto' ou 'coisa'. São elas: o imediatismo perceptivo e a hegemonia da "substância" (cf. capítulo I, tópico 1) próprios da poesia épica clássica e

classicista, segundo no-la apresenta Torquato Tasso (1544-1595) em seus *Discorsi dell' arte poetica*, de 1587; a transformação que o modo “sentimental” (cf. capítulo I, tópico 1) dos românticos vai impor a essa mesma forma de relação, segundo as idéias de Friedrich Schiller (1759-1805) em *Über naive und sentimentalische Dichtung*, de 1795; e, em um tópico à parte (cf. capítulo I, tópico 2), a formulação *sui generis* dada ao problema por Stéphane Mallarmé (1842-1898) em seus poemas, para o que será essencial o *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, de Henri Bergson (1859-1941). Terminado esse capítulo, teremos definido satisfatoriamente o repertório de idéias e práticas estilísticas que nos acompanhará até o fim.

A segunda fase, mais decisivamente ligada ao nosso objetivo, compreendida pelos capítulos II e III, pretende demonstrar como duas supostas poéticas de nossa modernidade, a da poesia moderna brasileira como um todo e a dos *Fragmentos* de Mário Faustino, se articulariam, cada qual a seu modo, com o complexo de idéias e práticas estilísticas apresentado no capítulo inicial. Duas combinações diferentes a partir desse arcabouço é que vão constituir os dois conjuntos de princípios de uma e de outra das poéticas: a dos modernos, contemplada no capítulo II; a dos *Fragmentos*, no capítulo III.

No capítulo II, veremos como a nossa poesia moderna, aqui representada nos nomes de Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Jorge de Lima, pode estar ligada tanto ao modo “sentimental” identificado por Schiller quanto a alguns elementos da poesia de Mallarmé. O capítulo III é a seção em que, por fim, trataremos da posição diferenciada assumida pela obra de Faustino diante do complexo de idéias exposto no capítulo I, posição a que nos referiremos mais à frente como ‘classicismo possível’. Os *Fragmentos* representariam uma tentativa válida, esteticamente eficiente, de combinar princípios da poesia de Mallarmé com o imediatismo sensório dos clássicos, ou, no dizer de Schiller, com o modo “ingênuo” que lhes fora característico. Faustino passaria ao largo, portanto, dos procedimentos “sentimentais” comuns a seus contemporâneos, e, assim, faria de sua poesia um desafio a um só tempo estético e filosófico, como veremos.

Num último resumo: o arcabouço da primeira fase (capítulo I) formula implicitamente o problema artístico que, em cada um dos capítulos seguintes (capítulos II e III), caberá a cada uma das poéticas solucionar, cada qual

gerando sua modalidade peculiar de poesia. Ainda que não o possamos afirmar como fonte historicamente comprovada dos princípios da poesia moderna no Brasil, é o arcabouço formado na primeira fase, como se vê, que nos servirá como fonte primária de tudo aquilo que utilizaremos em nossa explicação, fornecendo as medidas-chave de cada uma das análises subseqüentes. Sem ele não poderíamos demonstrar a unidade de princípios que cremos subjazer à multiplicidade de manifestações de nossa poesia moderna, nem, tampouco, demonstrar a ruptura que supomos empreender Faustino com os seus *Fragmentos*.

Em virtude da circulação relativamente restrita da obra de Faustino, e dos próprios *Fragmentos* em particular, parece-nos conveniente que comecemos por ela.

A obra de Mário Faustino, como um todo, foi produzida num ambiente cultural bastante conhecido não apenas dos que se ocupam do estudo da poesia no Brasil, como também, ao que tudo indica, dos que hoje simplesmente se interessam por ela como leitores: foi o mesmo ambiente em que conviveram, por exemplo, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Jorge de Lima, Manuel Bandeira e Cecília Meireles, nomes cuja presença forte em nossa memória literária pode ser constatada nas estantes de nossas livrarias, onde alguns têm espaço cativo. Os mesmos nomes, não por acaso, estão entre os mais citados pelo próprio Faustino na página semanal que manteve por mais de dois anos (de 1956 a 1959) no *Jornal do Brasil*, a *Poesia-Experiência*.

Apesar da constante atividade poética de Faustino, reafirmada a cada semana no JB, o único livro que teve publicado em vida foi o volume de poemas *O homem e sua hora*, de 1955, que, por alguma razão, não foi o suficiente para que seu nome pudesse figurar na lista acima. Algum motivo talvez pudesse ser apontado, fosse ele uma eventual inaptidão do poeta ou a deficiência de nossa memória cultural, ou, ainda, a pobreza dos meios de que dispomos, enquanto público leitor, para a apreciação de um poema.

Diante de tal questão, no entanto, razões como essas talvez resultem excessivamente simplistas, uma vez que a permanência de um nome ou de uma obra em meio ao fluxo contínuo da cultura pode envolver um conjunto francamente indeterminado de variáveis, que ultrapassam em muito o âmbito

da teoria da literatura ou dos juízos da crítica. Podem incluir desde questões editoriais, políticas ou pessoais a fatalidades simplesmente à prova de análises. Nem à crítica nem à teoria seria dado, por exemplo, reverter o incêndio da biblioteca de Alexandria.

A compreensão do relativo anonimato de Faustino, segundo pensamos, também não poderia deixar de lidar com um dado impenetrável: poucos anos depois de encerrada a Poesia-Experiência, mais precisamente no ano de 1962, o poeta morreria trágica e prematuramente num desastre de avião, aos 32 anos de idade. Diante disso, sob a pena de sermos injustos em relação ao poeta, precisaríamos incluir na investigação um pequeno exercício de futurologia, e analisar, quem sabe à maneira da estética da recepção, as relações do público leitor com uma obra meramente hipotética. Alguns trechos do legado de Faustino justificam essa idéia.

Em uma entrevista concedida em dezembro de 1956, por exemplo, Faustino comenta:

eu ainda estou, e assim continuarei pelo menos por mais uns dez anos, em minha incubadeira, em período de formação, errando aqui, acertando acolá, fazendo laboratório ético e estético pelas ruas e em minha humílima biblioteca.

(Faustino, 2003:505)

E, mais adiante, com maior ênfase:

Quanto ao que já publiquei, em livro ou alhures, gostaria de aproveitar esta oportunidade para esclarecer, “a quem interessar possa”, que tudo que faço, por enquanto, tem um sentido de experimentação, tanto no nível ético, metafísico, psicológico, quanto no plano estético. Quero ser, ainda por muito tempo, um poeta em formação e transformação: um dia, quando estiver mais realizado como homem e como artista, então começarei minha verdadeira obra, que espero sirva de alguma coisa como documento humano e como contribuição para a transformação da sociedade, da língua e da poesia do Brasil. Você que me perdoe a pretensão, ainda que transferida para futuro bastante remoto.

(Faustino, 2003:507)

E, em 1957, no balanço do primeiro ano de Poesia-Experiência, revela:

Depois de *O homem e sua hora* (espécie de relatório de meia dúzia de anos de aprendizado poético), nossa presente “fase”, como poeta: especialmente imprópria para publicação; ausência de produtos acabados (os que mais se aproximam dessa condição é que são publicados; não os mais importantes, não os que nos levam adiante, pois estes geralmente não assumem forma suficientemente fixa); a ausência de “linha” — passagem de linha, hesitações, apalpadelas.

(Faustino, 2003:489-90)

O homem e sua hora, diante de tais comentários, adquire a feição de uma obra que, paradoxalmente, digamos, ainda ‘não é’, apesar da materialidade incontestada do seu volume na estante ou em nossas mãos. Frente à crítica, parece assumir uma condição bastante *sui generis* de existência: é como o instantâneo de um movimento mais amplo, movimento que, ele mesmo, não há como figurar claramente, pela interrupção brusca de que é vítima antes mesmo de ensaiada uma estabilidade mínima; e, sem que se conheça algo mais dessa totalidade apenas esboçada, aquele mero instantâneo se vê órfão de uma quantidade imprevista de fatos que, decisivamente, contribuiriam para lhe dar sentido. A obra de Faustino, em outras palavras, é uma que perdemos sem nunca termos chegado a possuir; parece um objeto que vive à sombra de outro — a sua “verdadeira obra” —, do qual depende, mas que podemos apenas entrever, como algo que perturba o nosso campo de visão sem se deixar, no entanto, circunscrever a ele.

O homem e sua hora, diante disso, e não obstante suas qualidades, termina por parecer pouco representativo da multiplicidade de direções e da consistência que poderiam vir a adquirir as pesquisas estéticas de Faustino como poeta, digamos, *formado*, sobretudo se tentamos imaginar o que poderia dar seqüência à publicação dos *Fragmentos de uma obra em progresso*. Talvez aí esteja um motivo preponderante, entre tantos possíveis, para que Faustino permaneça em relativo anonimato, distante, principalmente, do público leitor atual: o pouco tempo que teve para ruminar o que vinha reunindo em seus anos de aprendizagem e de experimentação.

Se, no entanto, há algum momento de sua poesia em que, finalmente, o amplo feixe de promessas que a constituiu desde o início chega a se organizar em função de um propósito único e claro, harmonizando aquisições técnicas, ambições temáticas e pensamento teórico, unidade que Drummond, Cabral e Jorge de Lima, por exemplo, tiveram mais tempo de encontrar, esse momento parece ser o dos *Fragmentos*, obra sua de que, conforme já aludido, nos ocuparemos.

Falecido em 1962, Faustino vinha trabalhando nesse conjunto de poemas desde 1958, época em que já era de seu conhecimento, por exemplo, a experiência concretista, e em que sua militância como crítico de poesia no *Jornal do Brasil* já havia rendido muitos frutos. Os *Fragmentos*

corresponderiam ao terceiro dos três momentos que Benedito Nunes identifica na obra do poeta: “o momento de *O homem e sua hora*, o intermediário, dos poemas ditos ‘experimentais’, e o final, dos ‘fragmentos’” (Nunes, 2002:49).

Talvez a melhor introdução às preocupações estéticas e filosóficas desse Faustino mais maduro seja aquela que, em meio a seus textos críticos, fragmentariamente, ele mesmo fornece.

No já citado balanço, referente ao primeiro ano da página Poesia-Experiência, diz o crítico que “a verdadeira poesia é feita com palavras vivas, com palavras-coisas, e não apenas, e muito menos, com conceitos, impressões, confissões” (2003:486). Até aqui, ao menos aparentemente, nada além de uma reelaboração de bandeiras já presentes, por exemplo, em Poe e Baudelaire, e testadas até o limite em obras como a de João Cabral de Melo Neto. As nuances mais características de Faustino, na verdade, aparecerão em outras páginas do mesmo texto — como, por exemplo, quando planeja

o poema como um objeto vivo, composto de outros objetos vivos — as palavras — esteticamente organizados num todo equilibrado e suscetível de ser eficazmente percebido — com *um máximo de imediação e simultaneidade possível* [grifo nosso]

(Faustino, 2003:487-8)

Um pouco mais adiante, a passagem decisiva:

Estou procurando criar poemas longos — vastas *formas significantes* (S. K. Langer) e relevantes — que constituam uma poesia “criação-em-percepção”, co-nascendo com a linguagem, *sendo* antes, durante e depois da linguagem. A meta, em meu caso, é existir com o poema, isto é, ser falando, ser nomeando — por mais obscuro e pretensioso que isso tudo pareça.

(Faustino, 2003:492-3)

Num resumo apenas provisório, poderíamos dizer que, a essa altura, a busca de Faustino era, estilisticamente, “a poesia como linguagem menos discursiva possível, que *apresenta* em vez de *representar* o objeto [grifos nossos]” (Nunes, 2002:50), e, filosoficamente, a postulação de uma forma nova de conceber — e, sobretudo, de experienciar — as relações entre língua e realidade: “a linguagem se organifica, a vida se verbaliza” (Nunes, 2002:52), promovendo-se assim “o mútuo envolvimento de palavra e coisa” (Nunes, 2002:52). Ao comentar “Vida toda linguagem”, poema de *O homem e sua hora*

que já anuncia essa nova poética, pode Nunes então dizer: “desde o começo, o poema fala do mundo como de si mesmo — de um mundo de versos, de verbos e de nomes” (Nunes, 2002:60).

Numa tentativa de parafrasear a fórmula, eis mais uma vez seus dois termos essenciais: uma linguagem que comunique tão imediatamente quanto a nossa percepção do mundo por meio dos cinco sentidos; e, ao mesmo tempo, uma linguagem que não seja passível de se interpretar segundo parâmetros tradicionais sobre o que seja o mundo (entidade dotada de uma existência em si) e a língua (instituição humana terminantemente apartada daquela outra e condenada a nunca ter acesso ao segredo universal que, supostamente, aquela guarda em si). Mais uma vez, no dizer sintético de Faustino: “Criação-em-percepção”.

Não se espera, claro, que essas explicações sejam desde já auto-evidentes. Em todo caso, cumpre completá-las com a transcrição de pelo menos um exemplo de como Faustino teria posto em prática tais princípios. Eis o primeiro dos *Fragmentos*, sem cortes (as reticências finais e iniciais integram cada um dos *Fragmentos*):

...

Cambiante floresta, rio, jóias,
um repuxo de garças brotava
o pescador se erguia
os lábios contra a urna
e a palmeira chovia luz-de-sol
e a superfície d'água cintilava e mudava de cor.
Um repto, ao caçador, a sarça bruta,
palma de mão fechada em cano frio,
cinto de brotos, artelhos frios,
caçador de joelhos,
a parede de folhas cintilava, não mudava de cor.
Lontras mudas, caça-e-pesca, lontras frias.
São, ao sul, as estrelas. São seus restos, a parada noturna —
câmbio de chaves, a cruz-ao-sul, os astrolábios,
o coração argüia, o coração supérfluo,
vácuo, fluxo-e-refluxo, arcano, arcanjo,
ar carregado, arfante, a flor e o resto.

...

(Faustino, 2002:117)

Ao início desta introdução, propusemo-nos uma meta: indicar, através da articulação de alguns textos aparentemente díspares, provenientes da literatura, da crítica literária e da filosofia, um caminho *válido*, e apenas em última análise *necessário*, para a postulação do que poderiam ser os princípios

estéticos dominantes da poesia moderna brasileira e do quão peculiares, estética e filosoficamente falando, podem ser, em relação aos mesmos princípios, as implicações dos *Fragmentos* de Faustino. É exatamente assim, ou seja, situando-os numa discussão mais ampla, que os *Fragmentos*, segundo pensamos, não somente poderão ser mais bem compreendidos em sua singularidade, mas também poderão contribuir para o reconhecimento de novas oposições e afinidades em meio à constelação de poetas da nossa modernidade.

A nossa hipótese sobre Faustino: com o seu experimento, teria reabilitado, transformando-os, alguns princípios poéticos mantidos à margem da tradição desde os românticos, e que assim teriam permanecido, inclusive, ao longo da nossa modernidade. O texto dos *Fragmentos*, quando analisado em suas relações de atração e repulsão com alguns elementos da história da poesia, revelaria o modo singular de combinação que impôs aos mesmos, gerando uma resposta distinta já em seus fundamentos daquela que nos teriam fornecido os outros modernos. O modo como destes se afastaria Faustino, mais radicalmente do que se permitiriam afastar quaisquer deles entre si, nos autorizaria a falar em pelo menos duas grandes poéticas de nossa modernidade: uma representada tão-somente pelos *Fragmentos* e outra cujos princípios irmanariam obras tão heterogêneas quanto as de Drummond, Cabral e Jorge de Lima.

Os poemas de *Fragmentos de uma obra em progresso* permaneceram inéditos até 1966, quando foi organizada a sua primeira edição. Atualmente, podem ser encontrados em *O homem e sua hora e outros poemas* (Faustino, 2002:115-145), edição por nós utilizada como fonte não apenas dos poemas do próprio Faustino, como também de todas as informações de cunho biográfico até aqui reproduzidas, extraídas do ensaio introdutório da organizadora (*cf.* Boaventura, 2002).

Pequeno parêntese metodológico

Depois de *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*, de Lukács (2000), parecem ter se consolidado de uma vez por todas, como um parâmetro indispensável em qualquer discussão sobre a idade clássica grega e as culturas modernas do ocidente, as idéias de “cultura fechada” e de “indivíduo problemático”, as idéias de comunhão e de cisão entre sujeito e sociedade (cf. Lukács, 2000). Há várias outras formulações para o mesmo processo histórico subjacente a tais idéias, processo do qual dão conta, inclusive, outros campos do conhecimento além da teoria da literatura, como a filosofia, a história ou o direito, por exemplo.

Ainda que nosso texto tangencie, em certa medida, o mesmo problema, não é a generalidade de um fenômeno “histórico-filosófico”, como em Lukács (2000), o que nos vai interessar em primeiro plano, mas, sim, o rastreamento de certas diferenças observáveis num plano da cultura que reputamos mais palpável: aquelas que observamos, antes de tudo, entre os respectivos estilos de alguns poucos textos. Essa restrição tem por objetivo nos prevenir já de início contra algum eventual excesso de liberdade, como talvez seja lícito objetar em relação à obra de Lukács: uma interpretação antes de tudo aberta, fortemente marcada pela especulação e pela intuição, dos supostos sentidos ora definidores de duas épocas distintas, ora constituintes inalienáveis de duas formas literárias, o gênero épico e o romance. Tanto a idéia de gênero, como parâmetro, quanto a de etapas supostamente harmônicas da cultura, como conclusão, não parecem compatíveis com as restrições que nos impomos, conforme explicamos a seguir.

A partir do momento em que um gênero literário é submetido a uma análise histórica, instaura-se um problema fundamental: a transformação, seja do ponto de vista da estrutura ou da significação, que sofre um gênero constantemente, através da interação contínua e livre com a cultura, torna mais difícil o estabelecimento de um protótipo que, reunindo um conjunto de traços necessários, possa caracterizar satisfatoriamente, do primeiro ao último, cada texto de uma mesma série. A lírica de Petrarca, por exemplo, não será rigorosamente a mesma que a de Baudelaire, que não será a mesma que a do dadaísmo ou a de João Cabral de Melo Neto. Quanto à poesia épica, as

diferenças já existirão entre Homero e Virgílio, os dois grandes modelos, e, com a intervenção do novelesco sobre o gênero, mesmo a estrutura da ação sofrerá alterações profundas, a exemplo do *Orlando Furioso* ou de *El Nuevo Mundo*, mais tardio. O romantismo, por sua vez, com sua preferência pelo drama, também não deixaria de imprimir marcas bastante particulares aos poucos textos épicos — ou pseudo-épicos — que deu a lume. Alguns textos aqui abordados, por fim, como os de Castro Alves, ou mesmo certas manifestações não tão decisivamente épicas, como os mais recentes *Mensagem*, de Fernando Pessoa, e o próprio *O homem e sua hora*, de Mário Faustino, chegam ao extremo de prescindir da ação — elemento central segundo as idéias de Tasso.

Talvez, em lugar do termo 'gênero', que inspira uma proximidade analiticamente demonstrável entre os termos que reúne, fosse válido o uso de uma denominação mais flexível, que pudesse abarcar um espectro mais variado de concretizações. Talvez a denominação algo vaga de 'poema de tema heróico'. Estaríamos assim diante de uma série de textos que compartilhariam de um mesmo espírito fundamental: a grandiloquência temática que, elevando uma história particular à condição de história total, convoca os espíritos a uma atitude ativa frente às coisas, seja esta, simplesmente, o orgulho sem objeto, o orgulho intransitivo provavelmente experimentado pelo português do século XVI ao ler *Os Lusíadas*, seja a disposição francamente combativa diante de circunstâncias específicas mais concretas, como na poesia de convocação à luta, de Castro Alves. Mas, como essa mesma distinção entre Camões e Alves atesta, a variedade ainda se impõe. O sentido algo prospectivo do poema heróico à *la Victor Hugo* — caso de Castro Alves — já parece digno de constituir espécie em oposição à épica clássica, ainda que considerado apenas em seu aspecto temático. Da mesma maneira, no que diz respeito a experiências posteriores, como ignorar a tonalidade melancólica de que se investe o heroísmo — se é que assim o podemos chamar — em *Mensagem*? O "Valete, Frates" que fecha o poema parece estabelecer, entre o poeta e seus compatriotas, um vínculo de caráter menos beligerante: o messianismo pessoano é puramente ideal, e irmana os portugueses na visão melancólica do futuro incerto.

Nem estruturalmente nem tematicamente, como já atestam tais exemplos, parece possível estabelecer um núcleo ideal estável, incontroverso, comum a *todos* os textos aqui mencionados — a não ser que não pensemos em termos de gênero. O que dizer, por exemplo, dos momentos de grandiloquência temática que veremos em Drummond? O lírico e o épico se contaminariam mutuamente. O exemplo dos *Fragmentos* seria ainda mais desconcertante. Mesmo em alguns exemplos não tão próximos de nós no tempo, como a *Divina Comédia* de Dante, o pressuposto da exclusão mútua entre os gêneros, a idéia de se definirem límpida e incontroversamente, desde sua motivação central até suas mínimas componentes formais, já parece mostrar a sua impropriedade. O diálogo entre as formas, na verdade, seria constante. Ao tomar por medida-chave a idéia de gênero, apenas criaríamos um problema paralelo e desnecessário, na medida em que os elementos que pretendemos rastrear num e noutro dos textos podem traçar seus caminhos à revelia das unidades mais amplas e ideais que os próprios gêneros constituem. Em resumo: fazer de nossa discussão uma análise de gênero poderia, sim, ser válido, mas, em todo caso, constituiria um capítulo à parte, uma vez que nossa pedra fundamental estaria em unidades menores, em processos mais pontuais.

Essas considerações nos trazem de volta à concepção algo cética de estudo histórico que aqui admitimos. Se nossa investigação, por um lado, pretende se basear, tanto quanto possível, em elementos fornecidos antes de tudo pelos textos em análise, não havendo uma fundamentação em teorias mais gerais e pré-dadas seja sobre as épocas envolvidas seja sobre os processos da história em geral; se o nosso próprio objeto já nos adverte sobre a inocuidade de o tentarmos abordar como uma questão de teoria dos gêneros literários; e se, por fim, os resultados que prevemos querem se assumir não como verdades históricas positivas, mas apenas como uma forma razoável, aceitável, de conferir inteligibilidade ao nosso objeto: assumidas tais condições, pretender lidar com uma grande transformação harmônica da cultura, como o Lukács hegeliano de *A teoria do romance*, ou com os percalços históricos de uma entidade mais abrangente, ideal e impalpável, ainda que defensavelmente existente na cultura — o gênero épico ou lírico —, equivaleria ora a incorrer em contradição flagrante, ora a alçar, simplesmente, a alturas muito mais elevadas que o razoável um edifício teórico que se sabe, desde o início, mera escultura

de ar. A postulação de grandes unidades ideais, homogêneas, unívocas, como componentes efetivas, operantes, dos processos da cultura nos estaria vedada exatamente pelas limitações que de início nos impomos. O nosso método não nos parece adequado, enfim, para gerar resultados dessa natureza; esta seria uma atribuição de outras espécies de estudo que não a do nosso. À maior inteligibilidade do texto de Faustino, ainda que *produzida*, será concedida em nosso texto todo o privilégio, em detrimento, por exemplo, de qualquer constatação, ainda que *documentada*, da nossa impossibilidade de compreensão frente à história da cultura; mas a nossa busca, por outro lado, não poderia pretender desvelar as supostas engrenagens-chave dessa mesma história, como se a atingir, ou mesmo meramente tangenciar, a explicação total dos seus processos.

A opção que assim termina por nos restar seria, digamos, a de uma história mais livre, mais heterogênea, mais impura — e provavelmente menos simples, menos clara. A questão passaria antes pela possibilidade de algumas idéias e práticas estilísticas terem sido repassadas e, com ora maior, ora menor obediência, terem sido absorvidas por escritores e críticos; e a possibilidade de essas idéias e práticas, já uma vez absorvidas e desfiguradas, terem sido novamente absorvidas e repassadas, até reamalgamarem-se, juntamente com outras de procedência heterogênea e nem sempre clara, em artefatos altamente contraditórios e híbridos do ponto de vista, por exemplo, dos primeiros épicos. É aí que encontraríamos os poemas de Gonçalves Dias, Castro Alves, Pessoa, Faustino e outros muitos; poemas estes que, por sua vez, não fluiriam numa corrente paralela terminantemente apartada das criações de Drummond, Bandeira e Cabral, por exemplo — nossos pretensos ‘líricos’ —, como se a cultura constituísse um feixe de corredores paralelos. A univocidade mutuamente excludente dos gêneros, na verdade, terminaria por maquiar relações mais sutis que se podem estabelecer entre esses textos: os entrelaçamentos que entre eles se operam por meio dos fios mais fugitivos do estilo. As etapas harmônicas da cultura, por outro lado, maquiarão a ressignificação constante por que passam tais fios ao se integrarem em novas obras.

Esperamos que, assim, fique justificada a circunscrição algo pobre aos textos, e a espécie, sim, mais sintética — ‘sintética’ porque criadoramente

'explicativa', 'interpretativa' — de investigação, mas cujas sínteses querem se distanciar o mínimo possível do substrato analítico de onde partem, ou seja, os próprios textos. Que as teorizações de carácter mais generalizante fiquem, dentro do possível, suspensas, e que sejam substituídas pelo rastreamento de possíveis diálogos, travados, antes de tudo, entre indivíduos: diálogos ora intelectual e conscientemente articulados (o caso de Schiller nos parece o mais impressionante), ora levados a cabo por vias mais subterrâneas, como o tecido de pressuposições subjacente a seus enunciados, ou como as ênfases em que se deixam incorrer, aqui e ali, os construtos estéticos a que dão lume, provando que, por meio do estilo, não deixam de se posicionar axiologicamente frente a aspectos específicos da cultura.

I A formulação de um problema: tensões entre poesia e ‘objeto’

1. Do modo “ingênuo” ao modo “sentimental” (Schiller): plenitude e declínio da objetividade épica

O exame de alguns aspectos do gênero épico, lugar privilegiado, conforme veremos, do imediatismo sensorial em sua formulação mais antiga, parece-nos a introdução ideal à problemática da objetividade na poesia, problemática que será retomada bem mais tarde pelo Faustino dos *Fragmentos*. O plano para esta seção é, lançando mão de exemplos de Camões, Gonçalves Dias e Castro Alves, expor o caminho que o gênero teria sido levado a percorrer até assumir, por fim, certas características estilísticas tidas por inconciliáveis — conforme as opiniões de Tasso — com seu espírito original. A constatação desse afastamento paulatino em relação a suas matrizes — essencialmente Homero e Virgílio — é o que se espera resultar do confronto daqueles textos entre si e, principalmente, deles com o testemunho crítico remanescente dos *Discorsi dell’ arte poetica*, de Torquato Tasso, e *Über naive und sentimentalische Dichtung* ([s/d]), de Friedrich Schiller. De início, façamos um primeiro contato, epidérmico, com o problema.

Na poesia brasileira, o último suspiro audível da épica — ou de *certa* épica, conforme veremos — parece ter sido justamente *Os Timbiras*, o “poema americano” inacabado de Gonçalves Dias. Camões, entre os autores épicos de língua portuguesa, é o que mais decisivamente se opõe a ele no aspecto que nos interessa. As passagens que seguem são descrições da aurora retiradas de *Os Lusíadas*:

Mas, assi como a Aurora marchetada
Os fermosos cabelos espalhou
No céu sereno, abrindo a roxa entrada
Ao claro Hiperião, que acordou,
Começa a embandeirar-se toda a armada
E de toldos alegres se adornou,
Por receber com festas e alegria
O regedor com festas que partia.
(Canto I, estrofe 59)

Já Flégon e Piróis vinham tirando,
C’os outros dous, o carro radiante,
Quando a terra alta se nos foi mostrando

Em que foi convertido o grão gigante.
(Canto V, estrofe 61)

O “grão gigante” ao fim do último verso é o gigante Adamastor, tema do episódio que aí termina.

Camões, vale frisar, apesar de abrir a série de autores aqui abordados, representa na verdade um elo intermediário, localizado a meio caminho no longo processo de transformação por que o gênero vai passar ao longo dos séculos, de Homero aos românticos.

O exemplo seguinte é uma descrição da aurora retirada daquele que seria um dos termos finais do mesmo processo histórico, *Os Timbiras*:

Era hora em que a flor balança o cálix
Aos doces beijos da serena brisa,
Quando a erva soberba alteia o colo,
Roçando apenas o matiz relvoso;
Quando o sol vem doirando os altos montes,
E as ledas aves à porfia trinam,
E a verde coma dos frondosos cerros
Move o perfume, que embalsama os ares;
Quando a corrente meio oculta soa
De sob o denso véu da parda névoa;
Quando nos panos das mais brancas nuvens
Desenha a aurora melindrosos quadros
Gentis orlados com listões de fogo;
Quando o vivo carmim do esbelto cáctus
Refulge a medo abrihantado esmalte,
Doce poeira de aljofradas gotas,
Ou pó sutil de pérolas desfeitas.

Era a hora gentil, filha de amores,
Era o nascer do sol, libando as meigas,
Risonhas faces da luzente aurora!
Era o canto e o perfume, a luz e a vida,
Uma só coisa e muitas, — melhor face
Da sempre vária e bela natureza:
Um quadro antigo, que já vimos todos,
Que todos com prazer vemos de novo.

Ama o filho do bosque contemplar-te,
Risonha aurora, — ama acordar contigo;
Ama espreitar nos céus a luz que nasce,
Ou rósea ou branca, já carmim, já fogo,
Já tímidos reflexos, já torrentes
De luz, que fere oblíqua os altos cimos.
Amavam contemplar-te os de Itajuba
Impávidos guerreiros, quando as tabas
Imensas, que Jaguar fundou primeiro
Cresciam, como crescem gigantescos
Cedros nas matas, prolongando a sombra
Longe nos vales, — e na copa excelsa
Do sol estivo os abrasados raios

Parando em vasto leito de esmeraldas.

(Gonçalves Dias, 2002:118-9)

A diferença na extensão das passagens já é sintomática. Mas, embora essa e outras diferenças pareçam gritantes, é possível submeter grande parte delas a uma única outra: aquela existente entre os princípios mais gerais que regem uma e outra forma artística. É para a explicitação de tais princípios que serão fundamentais os textos de Tasso e de Schiller.

Os *Discorsi* de Tasso e a perfeição do épico

Certa particularidade dos *Discorsi*, publicados em 1587, faz deles um texto fundamental para a compreensão do que mais profundamente caracterizou — ou do que aos olhos atuais é mais passível de caracterizar — os principais modelos da épica. Tasso deixa entrever com clareza quais os mecanismos necessários para que o poema ostente, em primeiro plano, aquilo que nele haja de, digamos a seu modo, *real e verdadeiro*.

A paixão de Tasso pelo *real* permearia cada um dos três discursos, número que corresponde aos níveis de composição de um poema:

A tre cose deve aver riguardo ciascuno che di scriver poema eroico si prepone; a sceglier materia tale, che sia atta a ricevere in sé quella più eccellente forma che l'artificio del poeta cercarà d'introdurvi; a darle questa tal forma; e a vestirla ultimamente con que' più esquisite ornamenta, ch' a la natura di lei siano convenevoli

(Discorso I, §1)

A três coisas se deve ater quem se proponha a escrever um poema heróico: escolher uma matéria tal que esteja apta a acolher em si a forma mais elaborada que o engenho do poeta tratará de lhe impor; dar a ela [à matéria] esta forma; e, finalmente, vesti-la com os ornamentos mais atraentes que convenham à sua natureza¹

São os três níveis tradicionais da *inventio*, da *dispositio* e da *elocutio*, ou, respectivamente: a história em sua forma bruta, ou seja, os acontecimentos em sua seqüência cronológica; a história estruturada segundo um enredo com fins estéticos (como faz Sófocles com o mito de Édipo, por exemplo); e o que hoje

¹ As traduções desta seção são de nossa autoria.

se conhece mais propriamente por estilo, como, por exemplo, o tom ou solene ou irônico adotado, os usos específicos do metro ou da rima, a escolha vocabular, a escolha dos símiles, etc. Os conselhos de Tasso dizem respeito a cada um desses particulares.

Quanto à *inventio* ou matéria — ou, ainda, quanto ao assunto ou argumento —, o primeiro cuidado consistiria no *páthos* particular que a ação escolhida está apta a inspirar. A matéria por si só já ocasiona uma determinada disposição afetiva, de forma que, para Tasso, ela tem um papel determinante, um papel entre os mais decisivos, para a composição satisfatória do poema, conforme se depreende da seguinte passagem:

non è alcun dubio, che la virtù de l'arte non possa in un certo modo violentar la natura de la materia, sí che paiano verisimili quelle cose che in sè stesse non son tali, e compassionevoli quelle che per sè stesse non recarebbono compassione, e mirabili quelle che non portarebbono meraviglia; così anco non v'è dubio che queste qualità, molto più facilmente, ed in un grado più eccellente, non s'introducchino in quelle materie che sono per sè stesse disposte a riceverle.

(Discurso I, §3)

não há qualquer dúvida de que a arte possa, em certa medida, desrespeitar a natureza da matéria, de forma que pareçam verossímeis coisas que por si mesmas não o sejam, e piedosas aquelas que por si mesmas não inspirem piedade, e admiráveis aquelas que não tragam maravilha; mas também não há dúvida de que estas qualidades sejam muito mais facilmente incorporadas, e com maior grau de excelência, a uma matéria por si mesma já disposta a recebê-las.

O exemplo que segue, tomado ao gênero trágico, é aclarador:

Onde presuponiamo che co'l medesimo artificio e con la medesima eloquenza, altri voglia trarre la compassione d'Edippo, che per semplice ignoranza uccise il padre; altri da Medea, che molto bene consapevole de la sua sceleraggine, lacerò i figliuoli: molto più compassionevole riuscirà la favola tessuta sovra gli accidenti d'Edippo, che l'altra composta nel caso di Medea; quella infiammarà gli animi di pietà, questa a pena sarà atta a intepidirli, ancora che l'artificio ne l'una e ne l'altra usato sia non solo simile, ma eguale.

(Discurso I, §3)

Diante disso, suponhamos que, por meio de artifícios similares e com a mesma eloquência, alguém nos queira instilar a compaixão por Édipo, que, por pura ignorância, assassinou o pai; e, por outro lado, alguém nela queira inspirar por Médéia, que, consciente o bastante de sua perversidade, dilacerou os filhos: muito mais compaixão logrará a fábula que se teça sobre os acidentes de Édipo, muito mais do que a outra, composta a partir do caso de Médéia; aquela inflamará os ânimos de compaixão, a outra estará apta apenas a impedi-la, ainda que o artifício num e noutro caso seja não apenas similar, mas idêntico.

Sem a matéria adequada, portanto, não há artifício, seja ao nível da *dispositio* ou da *elocutio*, que salve a composição. Esse particular é digno de atenção por revelar a posição privilegiada, nesses poemas, da ação, *substância* a que os outros níveis composicionais estão fadados a servir, apenas para garantir sua eficiência estética máxima, corrigindo pequenas imperfeições fortuitas e sublinhando suas virtudes constitutivas.

As características mais tipicamente tassianas, no entanto, no que diz respeito à matéria, são — “dovento l’epico cercare in ogni parte il verisimile”, segundo pressupõe seu “principio notissimo” (Discorso I, §4)² — a preferência pela matéria retirada da História e a opção pelo maravilhoso cristão, em oposição ao pagão.

A veracidade dos sucessos narrados tem para Tasso uma função fundamental junto aos leitores, que,

falsi stimandoli, non consentono cosí facilmente d’essere or mossi ad ira, or a terrore, or a pietà; d’esser or allegrati, or contristati, or sospesi, or rapiti; ed in somma, non attendono con quella espettazione e con quel diletto i successi de le cose, come farebbono se que’ medesimi successi, o in tutto o in parte, veri stimassero.

(Discorso I, §4)

tomando-os por falsos, não consentirão tão facilmente serem conduzidos à ira, ao temor ou à compaixão; terem o espírito alegrado, entristecido, suspenso ou aprisionado; e, por fim, não presidirão aos sucessos das coisas com o interesse e o deleite com que o fariam se, aos mesmos sucessos, no todo ou em parte, tomassem por verdadeiros.

A autoridade da História contribuiria, digamos, para o efeito de realidade do relato. A necessidade, aliás, de uma matéria “finta”, ou ‘inventada’, mais ao gosto popular, defendida por alguns pela sua “novità” intrínseca, não se justificaria, uma vez que, para Tasso, “la novità del poema non consiste principalmente in questo, cioè che la materia sia finta e non più udita; ma consiste ne la novità del nodo e de lo scioglimento de la favola” (Discorso I, §5).³ A novidade dependeria, portanto, para Tasso, da eficiência do poeta em termos de *dispositio*. Sobre a questão do maravilhoso, confessa:

² “devendo o épico buscar em toda parte o verossímil”; “principio máximo”

³ “a novidade do poema não consiste principalmente nisso, ou seja, que a matéria seja inventada e nunca antes ouvida; mas consiste antes na novidade do nó e do desenlace da fábula”

Poco dilettevole è veramente quel poema, che non ha seco quelle meraviglie, che tanto muovono non solo l'animo de gl'ignoranti, ma de' giudiziosi ancora: parlo di quelli anelli, di quelli scudi incantati, di que' corsieri volanti, di quelle navi converse in ninfe, di quelle larve che fra' combattenti si tramettono, e d'altre cose sí fatte; de le quali, quasi di sapori, deve il giudizioso scrittore condire il suo poema

(Discorso I, §6)

de pouco deleite, é bem verdade, será o poema que não traga em si aquelas maravilhas que, não só o espírito dos incultos, mas também o dos judiciosos, têm o poder de mover: falo dos anéis, dos escudos encantados, dos corcéis alados, dos navios que se convertem em ninfas, dos espectros que se interpõem entre as milícias e outras coisas do gênero; das quais, quase como de temperos, deve o escritor judicioso lançar mão para condimentar seu poema

Apesar disso, a convicção de Tasso é inabalável:

La poesia non è in sua natura altro che imitazione; e questo non si può richiamare in dubbio: e l'imitazione non può essere discompagnata dal verisimile, però che tanto significa imitare, quanto far simile; non può parte alcuna di poesia esser separata dal verisimile; ed in somma, il verisimile non è una di quelle condizioni richieste ne la poesia a maggior sua bellezza e ornamento; ma è propria ed intrinseca de l'essenza sua, ed in ogni sua parte sovra ogn'altra cosa necessaria.

(Discorso I, §7)

A poesia, em sua essência, não é nada além de imitação, e isso não se pode pôr em dúvida; a imitação não pode prescindir do verossímil, uma vez que imitar é o mesmo que fazer igual; porção alguma da poesia pode se separar do verossímil; e, por fim, não é o verossímil uma das condições a se exigir da poesia para sua maior beleza e ornamento, mas é, antes, próprio e intrínseco à sua essência, e, em cada porção dela, mais que qualquer coisa necessário.

A solução para o impasse entre o verossímil e o maravilhoso, a fórmula para “che l'una a l'altra non ceda, ma l'una da l'altra sia temperata” (Discorso I, §7)⁴ sem prejuízo para qualquer das partes, é encontrada por Tasso no maravilhoso cristão, que, por uma contradição apenas aparente, é, sim, verossímil, já que se trata de uma “religione tenuta vera da noi” (Discorso I, §9)⁵ — assim como parecia verdadeiro aos gregos, por exemplo, o deus Apolo. Anjos, demônios e milagres, portanto, estariam em plenas condições de prover o maravilhoso necessário, com a vantagem de não perturbar a verdade do poema.

⁴ “que uma não ceda à outra, mas seja uma por meio da outra regulada”

⁵ “religião tida como verdadeira por nós”

É esse mesmo cuidado para com o verossímil, aliás, o que subjaz ao conselho sobre se dever preferir “l’istorie de’ tempi, nè molto moderni nè molto remoti” (Discorso I, §11).⁶ O desconhecimento sobre a matéria excessivamente remota pode levar o poeta a incorrer em erros risíveis sobre os costumes, por exemplo, quebrando o encanto da verdade sobre o leitor mais atento; além disso, o poema tomará por matéria-prima fatos sobre os quais, possivelmente, não há versão historicamente documentada, ficando entregues a manipulações fantasiosas. Seu caráter mais lábil termina por tornar essa matéria menos apta a capturar a atenção dos leitores contemporâneos. A escolha de um tempo excessivamente recente, por outro lado, traz o inconveniente de não poder ser nem minimamente manipulável, como é necessário para certas manobras referentes à *dispositio*, conforme explica Tasso no segundo discurso.

Entre alguns outros aspectos menos importantes, como algumas observações sobre a extensão da matéria e sobre as personagens, parece digna de menção, ainda no primeiro “discurso”, a passagem seguinte, que define em poucas palavras de que caráter deve ser a grandiloquência dos fatos narrados no poema épico:

L’illustre del tragico consiste ne l’inaspettata e subita mutazion di fortuna e ne la grandezza de gli avvenimenti, che portino seco orrore e misericordia; ma l’illustre de l’eroico è fondato sovra l’imprese d’una eccelsa virtù bellica, sovra i fatti di cortesia, di generosità, di pietà, di religione; le quali azioni, proprie de l’epopeia, per niuna guisa convengono a la tragedia

(Discorso I, §14)

O ilustre do trágico consiste na súbita e inesperada mudança da fortuna, e na grandiosidade dos acontecimentos que trazem consigo horror e misericórdia; o ilustre do heróico, no entanto, fundamenta-se nas empresas de nobre poderio bélico, nas obras da cortesia, da generosidade, da piedade e da religião; ações que, próprias da epopéia, sob guisa alguma convêm à tragédia

O segundo “discurso” trata das características que convém imprimir à *fábula*, ou seja, à forma peculiar de ordenação da matéria escolhida pelo poeta. Embora os pontos levantados por Tasso sejam vários, e sua argumentação, em várias passagens, toque em aspectos cruciais para a cultura da época, apenas algumas de suas observações merecem atenção especial diante do

⁶ “as histórias de tempos nem muito modernos nem muito remotos”

nosso problema. Uma delas, aquela com que, aliás, inicia o discurso, diz respeito mais uma vez a certo aspecto da verossimilhança:

quello che principalmente costituisce e determina la natura de la poesia, e la fa da l'istoria differente, é il considerar le cose non come sono state, ma in quella guisa che dovrebbero essere state, avendo riguardo più tosto al verisimile in universale che a la verità de' particolari; prima d'ogn'altra cosa deve il poeta avvertire se ne la materia, ch'egli prende a trattare, v'è avvenimento alcuno, il quale altrimenti essendo successo, o più del verisimile, o più del mirabile, o per qual si voglia altra cagione, portasse miglior diletto; e tutti i successi, che sí fatti trovará, cioè che meglio in un altro modo potessero essere avvenuti, senza rispetto alcuno di vero o di istoria, a sua voglia muti e rimuti, e riduca gli accidenti de le cose a quel modo ch'egli giudica migliore, co'l vero alterato il tutto finto accompagnando.

(Discorso I, §1)

o que constitui e determina essencialmente a natureza da poesia, e a faz distinta da história, é considerar as coisas não como sucederam, mas, sim, segundo o modo como deveriam ter sucedido, atendo-se antes ao verossímil em sentido amplo que à verdade dos particulares; antes de tudo deve o poeta verificar se, na matéria de que pretende tratar, há qualquer acontecimento que, ocorrendo de outra maneira, pudesse proporcionar maior deleite, seja pela maior verossimilhança, pela maior maravilha ou qualquer outra causa; e, a todos os sucessos que assim encontrar, ou seja, aos sucessos que talvez lhe pudessem servir melhor se outramente ocorridos, os mude e re-mude a seu bel-prazer, sem respeito algum à verdade e à história, e reduza os acidentes de cada coisa à forma que julgue melhor, à verdade alterada fazendo o inventado acompanhar.

O exemplo citado por Tasso para ilustrar essa espécie de manipulação da verdade é a *Eneida* de Virgílio, que poderia vir acompanhada da *Gerusalemme Liberata*, obra do próprio Tasso. Mais adiante, dá o contra-exemplo de Lucano:

E s'io credo Lucano non esser poeta, non mi muove a ciò credere quella ragione ch'induce alcuni altri in sí fatta credenza, cioè che egli non sia poeta perché narra veri avvenimenti. Questo solo non basta: ma poeta non è egli, perché talmente s'obliga a la verità de' particolari, che non ha rispetto al verisimile in universale; e pur che narri le cose como sono state fatte, non si cura d'imitarle come dovriano essere state fatte.

(Discorso II, §4)

E se não creio Lucano um poeta, não me move a tanto a razão que a alguns outros, a essa opinião, induz, isto é, a de que não seja poeta porque narra acontecimentos verdadeiros. Isso, apenas, não basta: poeta ele não é, na verdade, porque se obriga de tal maneira à verdade dos particulares que não tem respeito ao verossímil em sentido amplo; e porque narra as coisas tal como ocorreram, não cuidando de imitá-las segundo deveriam haver ocorrido.

Daí se depreende que a *dispositio* não se restringe a questões de montagem, de construção de um enredo a partir do reordenamento de fatos de uma história prévia; arredondamentos do real, alguns, pelo menos, são permitidos. Essa última observação, junto àquela sobre a maior conveniência do maravilhoso cristão, acena para a *ordo artificialis* subjacente à força da *verdade* épica, à sua força, digamos, “natural”, como, depois de examinarmos o texto de Schiller, poderemos dizer.

A questão que ocupa mais páginas do segundo “discurso” é a das três propriedades supostamente necessárias à ação, ou fábula, quais sejam: que “sia intera, o tutta che vogliam dire, sia di convenevol grandezza, e sia una” (Discurso II, §5).⁷ Assim fica definida a primeira delas:

intiera è quella favola, che in sè stessa ogni cosa contiene, ch'a la sua intelligenza sia necessaria; e le cagioni e l'origine di quella impresa che si prende a trattare, vi sono espresse; e per li debiti mezzi si conduce ad un fine, il quale nessuna cosa lassi o non ben conclusa o non ben risoluta.

(Discurso II, §5)

inteira é a fábula que em si mesma contenha cada coisa necessária à sua inteligibilidade; em que as causas e a origem da empresa a ser tratada estejam expressas; e que pelos devidos meios se conduza a um fim em que nada reste ou não-bem-concluído ou não-bem-resolvido.

Quanto à “grandezza”, ou ‘extensão’, “la memoria commune a de gli uomini è dritta estimatrice de la misura conveniente del poema” (Discurso II, §10).⁸

À unidade da ação, terceira e última da lista — “interezza”, “grandezza” e “unità” —, Tasso dedica a discussão mais exaustiva. O motivo para tanto, ao que parece, estaria no sucesso inequívoco de *romanzi* como o de Ariosto, que reúne os mais díspares episódios num único poema. Ao considerar argumentos em prol da unidade e contra ela, Tasso se utiliza de exemplos que vão da prosódia das línguas grega, latina e italiana à distinção aristotélica entre acidente e substância. A passagem seguinte, no entanto, parece servir de bom resumo de qual seja a sua posição:

sí come in questo mirabile magisterio di Dio, che mondo si chiama, e 'l cielo si vede sparso o distinto di tanta varietà di stelle; e discendendo poi giuso di mano in mano, l'aria e il mare pieni d'uccelli e di pesci; e la terra

⁷ “seja inteira ou toda, digamos; seja de extensão conveniente; e seja uma”

⁸ “a memória comum aos homens é que estima a medida conveniente de um poema”

albergatrice di tanti animali così feroci come mansueti, ne la quale e ruscelli e fonti e laghi e prati e campagne e selve e monti si trovano; e qui frutti e fiori, là ghiacci e nevi, qui abitazioni e culture, là solitudine ed orrori; con tutto ciò, uno è il mondo che tante e sí diverse cose nel suo grembo rinchiude, una la forma e l'essenza sua, uno il modo, dal quale sono le sue parti con discorde concordia insieme congiunte e collegate; e non mancando nulla in lui, nulla però vi è di soverchio o di non necessario: così parimente giudico, che da eccellente poeta (il quale non per altro divino è detto, se non perché al supremo artefice ne le sue operazioni assomigliandosi, de la sua divinità viene a partecipare) un poema formar si possa, nel quale, quasi in un picciolo mondo, qui si leggano ordinanze d'eserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città, scaramucce e dueli, qui giostre, qui descrizioni di fame e di sete, qui tempeste, qui incendi, qui prodigi; là si trovino concili celesti ed infernali, là si veggiano sedizioni, là discordie, là errori, là venture, là incanti, là opere di crudeltà, di audacia, di cortesia, di generosità; là avvenimenti d'amore, or felici, or infelici, or lieti, or compassionevoli; ma nondimeno uno sia il poema, che tanta varietà di materie contegna, una la forma e la favola sua, e che tutte queste cose siano di maniera composte che l'una l'altra riguardi, l'una a l'altra corrisponda, l'una da l'altra o necessariamente o verisimilmente dependa; sí che una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto ruini.

(Discorso II, §26)

assim como neste admirável magistério de Deus, que mundo se chama, vê-se o céu, esparso ou diverso pela tamanha variedade das estrelas; e, descendo, mãos dadas um ao outro, o mar e os ares, que os peixes e aves enchem; e a terra, que abriga os animais, os mansos e os ferozes, e os rios e lagos, e as fontes e planícies, e o prado; aqui, o fruto e as flores; ali, granizo e neve; aqui, as culturas e as aldeias; ali, o horror e a solidão; apesar disso, apenas um é o mundo que tantas coisas, e assim diversas, em si mesmo encerra; apenas uma é a forma e a essência sua; apenas um é o modo segundo o qual suas partes, em discórdia concorde, convergem, coligam-se; e nada falta a esse mundo, e nem, tampouco, lhe sobra algo dispensável: assim julgo, semelhantemente, que o bom poeta (que não por outra coisa é dito divino, senão porque, assemelhando-se ao supremo artífice em seu proceder, vem a compartilhar de sua divindade) possa dar forma a um poema em que, quase como num pequeno mundo, se possam ler, aqui, a ordenção de exércitos; aqui, batalhas terrestres e navais; aqui, a expurgação de uma cidade, escaramuças e duelos; aqui, torneios; aqui, descrições de fome e sede; aqui, tempestades; aqui, incêndios; aqui, prodígios; e, ali, reúnam-se concílios celestes e infernais; e, ali, se assista a sedições; ali, a discórdias; ali, a erros; ali, a venturas; ali, a encantos; ali, a obras de crueldade, audácia, cortesia ou generosidade; ali, a episódios amorosos, ora felizes, ora não, ora alegres, ora piedosos; ainda que, em todo caso, seja apenas um o poema com tal variedade de matérias; uma a forma e a fábula suas; e que todas essas coisas sejam compostas de forma que uma reflita noutra, que uma a outra corresponda, que uma da outra, necessariamente, dependa, sem dispensar o verossímil; de forma que uma só parte se excluindo, ou tendo-se alterado seu lugar, o todo ceda arruinado.

Tasso assim reafirma mais uma vez qual partido toma para si: “l’unità de la favola, la saldezza e ‘l verisimile, che ne’ poemi d’Omero e di Virgilio si vede” (Discurso II, §25).⁹

A *elocutio*, finalmente, é o último nível da composição a ser tratado, e o é de variadas formas no terceiro “discurso”. O estilo “sublime”, ou “magnífico”, característico do tom épico, por exemplo, é explicado a partir de três prismas complementares: o dos “concetti”, que compreende as figuras de estilo a se utilizar; o das “parole”, em que se deve primar pelos empréstimos lingüísticos e pelos neologismos; e o da “composizione”, em que devem ser comuns as inversões, a longa extensão dos períodos, a predominância de sons consonantais (Discurso III, §8-13). Mesmo as duas outras modalidades de estilo, a “mediocre” e a “umile”, são analisadas por Tasso, a fim de chamar a atenção para a forma atenuada que devem assumir ao, nos episódios em que convenham, mesclarem-se à dicção épica. O terceiro “discurso” dá lugar inclusive a discussões de caráter mais teórico, como a avaliação da afirmativa de Dante, segundo a qual o estilo nasce não “dal concetto, ma da le voci” (Discurso III, §17),¹⁰ ou seja, das palavras elas mesmas. O aspecto que primeiro nos interessa, no entanto, é um outro.

Ainda que a *elocutio* viesse a ser tratada apenas no último “discurso”, Tasso sinalizara para uma questão fundamental do estilo épico já no primeiro dos *Discorsi*:

dovento il poeta con la sembianza de la verità ingannare i lettori, e non solo persuader loro che le cose da lui trattate sian vere, ma sottoporle in guisa a i lor sensi, che credano non di leggerle, ma di esser presenti, e di vederle, e di udirle, è necessitato di guadagnarsi ne l’animo loro questa opinion di verità; il che facilmente con l’autorità de l’istoria gli verrà fatto (...)

(Discurso I, §5)

se deve o poeta com a verdade aparente enganar os leitores, e não apenas persuadi-los de que as coisas tratadas sejam verídicas, mas apresentá-las de tal forma a seus sentidos que não as creiam ler, mas, sim, tê-las presentes diante de si, vê-las, ouvi-las, faz-se necessário instilar-lhes na alma a convicção de que são verdades; o que, com a autoridade da história, consegue-se facilmente (...)

Essa propriedade, a necessidade de, através da palavra, conseguir falar aos cinco sentidos como a presença mesma das coisas, teria a função que têm

⁹ “a unidade da fábula, a solidez e o verossímil, que nos poemas de Homero e Virgílio se vêem”

¹⁰ “não dos conceitos, mas das vozes”

na tragédia os atores no palco, em plena ação (Discurso III, §16). É um exemplo do que E. E. Cummings chamaria de “mímica verbal”: “Quelle traslazioni, che mettono la cosa in atto” (Discurso III, §16).¹¹ Em sua explicação, Tasso recorre a Dante:

Nasce questa virtù da una accurata diligenza di descrivere la cosa minutamente; a la quale però è quasi inetta la nostra lingua; benché in ciò Dante pare che avvanzi quasi sè stesso, in ciò degno forse d'esser agguagliato ad Omero, principalissimo in ciò quanto comporta la lingua. Leggasi nel *Purgatorio*:

Come le pecorelle escon dai chiuso
Ad una a due a tre; e l'altre stanno
Timidette atterrando l'occhio e 'l muso:

E ciò che la fa prima, e l'altre fanno,
Addossandosi a lei s'ella s'arresta,
Semplici e quete, e lo' mperché non sanno.
(Discurso III, §16)

Essa virtude nasce do acurado empenho em descrever a coisa minuciosamente; virtude para a qual nossa língua é quase inepta; se bem que em tal particular Dante talvez tenha alcançado, ou quase, a dignidade de se igualar a Homero, principalmente diante do que a língua comporta. Leia-se no *Purgatório*:

Como as ovelhas saem de mansinho
do reduto, e uma, e duas, e três são
baixando a terra os olhos e focinho

e onde vai a primeira, as outras vão,
encostando-se a ela, se ali resta,
quedas e simples, sem saberem quão;¹²

Lessing, em suas observações sobre poesia e pintura, comenta pelo mesmo motivo certa passagem do quarto livro da *Ilíada*. Tão detalhada é a descrição de cada etapa do uso do arco e da flecha por Pândaro que, mesmo quem nunca tenha empunhado a arma, ao ler a passagem, poderia aprender a manuseá-la (Lessing, 1999:22). Depois de se perguntar o motivo de uma passagem como essa se prestar tão bem à poesia, e de a pintura, de um modo geral, privilegiar passagens de outra espécie, como o tão recorrente concílio dos deuses, Lessing chega à conclusão

daß jener eine sichtbare fortschreitende Handlung ist, deren verschiedene Teile sich nach und nach, in der Folge der Zeit, ereignen,

¹¹ “aqueles artificios, que põem as coisas em plena ação”

¹² A tradução aqui citada do texto de Dante é da autoria de Vasco Graça Moura. O trecho compreende os versos 79-84 do canto III do *Purgatório*.

dieser hingegen eine sichtbare stehende Handlung, deren verschiedene Teile sich nebeneinander im Raume entwickeln

(Lessing, 1999:23)

de que aquela é uma ação visível progressiva, cujas várias partes uma a uma, na marcha do tempo, acontecem; esta, ao contrário, é uma ação visível estática, cujas várias partes se desenvolvem contiguamente no espaço

Há um exemplo típico de Camões (encontra-se tanto na lírica como em outras passagens de *Os Lusíadas*, a exemplo do Canto II, estrofe 108) em que o princípio se deixa entrever ainda mais claramente; é a descrição da aparição da lua:

Mas já o planeta que no céu primeiro
Habita, cinco vezes apressada,
Agora meio rosto, agora inteiro,
Mostrara, enquanto o mar cortava a armada,
Quando da etérea gávea um marinheiro,
Prompto coa vista: — Terra, Terra, brada.
Salta no bordo alvoroçada a gente,
Cos olhos no horizonte do Oriente.

(Canto V, estrofe 24)

O terceiro verso do trecho acima — assim como o “a una a due a tre” do verso de Dante, embora falte aí a explicitude introduzida por Camões com o uso peculiar do advérbio “agora” — simplesmente *justapõe* duas fases distintas da progressão de um acontecimento. O átimo em que passamos de uma palavra a outra é o átimo que existe entre a meia-lua por detrás do horizonte e a lua inteira, ou o átimo que existe, no verso de Dante, entre a passagem de um e de outro grupo de ovelhas pela porteira do curral. O tempo da leitura e o tempo do relato, digamos, interseccionam-se por alguns segundos, gerando uma das formas mais eficientes de realismo sensorial.

Se esse expediente, por um lado, é utilizado desde Homero, por outro, nem sempre se opta pelas palavras apropriadas, ou seja, “quelle parole, che a la cosa, che l’uom vuole esprimere, sono naturali” (Discorso III, §16),¹³ como sugere Tasso. O valor desse conselho pode ser medido a partir do já citado trecho de *Os Timbiras*, que parece seguir exatamente na direção oposta:

Ama o filho do bosque contemplar-te,
Risonha aurora, — ama acordar contigo;

¹³ “aquelas palavras que, à coisa que se queira exprimir, sejam naturais”

Ama espreitar nos céus a luz que nasce,
Ou rósea ou branca, já carmim, já fogo,
Já tímidos reflexos, já torrentes
De luz, que fere oblíqua os altos cimios.

(Gonçalves Dias, 2002:119)

Ao que parece, Gonçalves Dias (ver os três últimos versos) estava menos preocupado em sugerir a progressividade da ação que em prover de força pirotécnica cada quadro individual. Em *Camões* e em Dante a denotação nua, privada de adornos, contribui para deixar a expressividade do movimento em evidência. Segundo Lessing, em Homero não seria diferente:

Ich finde, Homer malet nichts als fortschreitende Handlungen, und alle Körper, alle einzelne Dinge malet er nur durch ihren Anteil an diesen Handlungen, gemeinlich nur mit *einem* Zuge.

(Lessing, 1999:25)

Creio que Homero não retrate nada mais que ações progressivas, e, a cada corpo, a cada coisa isolada, retrate-os apenas na porção sua que tome parte em tais ações, fazendo uso, no mais das vezes, de *um único* traço.

Todas essas observações, bem como tudo que foi exposto sobre o segundo e principalmente sobre o primeiro dos *Discorsi*, parece-nos pôr em condições de afirmar que o poema épico, segundo a perspectiva de Tasso, tem como um dos princípios fundamentais certa força *substantiva*: a estrutura dos acontecimentos, sua verdade inabalável, nunca é perdida de vista, e os artifícios do estilo reafirmam a palpabilidade de tudo a cada momento, para satisfação dos nossos cinco sentidos.

É verdade que *Os Lusíadas* não pode, em alguns aspectos, constituir o exemplo ideal da epopéia tassiana: *Camões* não somente faz uso do maravilhoso pagão, mas desce, como ao fim do Canto V, talvez com demasiada audácia, da grandiloquência épica ao tom de quem, em meio a uma conversa, medita; além disso, nem sempre estabelece ligações tão claramente necessárias entre as células narrativas, a exemplo do episódio dos doze pares de Inglaterra (Canto VI, estrofe 40). No plano da *elocutio*, no entanto, os exemplos daquela “força substantiva” são vários. Não poderia, entre eles, deixar de figurar a descrição de alguma batalha:

Qual cos gritos e vozes incitado,
Pola montanha, o rábido moloso

Contra o touro remete, que fiado Na força está do corno temeroso; Ora pega na orelha, ora no lado, Latindo, mais ligeiro que forçoso, Até que em fim, rompendo-lhe a garganta, Do bravo a força horrenda se quebranta:	5
Tal do rei novo o estômago acendido Por Deus e pelo povo juntamente, O bárbaro comete, apercebido Co animoso exército rompente. Levantam nisto os perros o alarido Dos gritos; tocam a arma, ferve a gente, As lanças e arcos tomam, tubas soam, Instrumentos de guerra tudo atroam!	9 13
Bem como quando a flama que ateadada Foi nos áridos campos (assoprando O sibilante Bóreas), animada Co vento, o seco mato vai queimando; A pastoral companha, que deitada Co doce sono estava, despertando Ao estridor do fogo que se atea, Recolhe o fato e foge pera a aldeia:	17 21
Desta arte o mouro, atônito e torvado, Toma sem tento as armas mui depressa; Não foge, mas espera confiado, E o ginete belígero arremessa. O português o encontra denodado, Pelos peitos as lanças lhe atravessa; Uns caem meio mortos, e outros vão A ajuda convocando do Alcorão.	25 29
Ali se vêem encontros temerosos, Pera se desfazer ua alta serra, E os animais correndo furiosos Que Neptuno amostrou, ferindo a terra; Golpes se dão medonhos e forçosos; Por toda parte andava acesa a guerra. Mas o de Luso arnês, couraça e malha, Rompe, corta, desfaz, abola e talha.	33 37
Cabeças pelo campo vão saltando, Braços, pernas, sem dono e sem sentido, E doutros as entranhas palpitando, Pálida a cor, o gesto amortecido. Já perde o campo o exército nefando Correm rios do sangue desparzido, Com que também do campo a cor se perde, Tornado carmesi de branco e verde	41 45

(Canto III, estrofes 47-52)

Em mais de um momento, nesse trecho, o verso se comporta como um filme de edição um tanto ágil. As passagens que mais impressionam, pela força sugestiva dos quadros que se alternam em um mesmo verso, são as

compreendidas nos seguintes intervalos: 5-8; 14-16; 40 e 41-44. Mesmo na passagem compreendida pelos versos 25-32, de movimento menos intenso, não é outro senão aquele apontado por Tasso — e esmiuçado por Lessing — o princípio composicional subjacente.

Outra passagem similar é a conhecida descrição que faz Camões do fenómeno da tromba d'água. Talvez seja um dos poucos casos em que o maravilhoso não é de origem nem pagã, nem cristã, nem sequer religiosa, e, sim, introduzido no poema como a descrição de um prodígio natural. Tasso não poderia exigir mais:

Eu o vi certamente (e não presumo
Que a vista me enganava) levantar-se
No ar um vaporzinho e sutil fumo,
E do vento trazido rodear-se;
De aqui levado um cano ao pólo sumo
Se via, tão delgado, que enxergar-se
Dos olhos facilmente não podia;
Da matéria das nuvens parecia.

la-se pouco a pouco acrescentando
E mais que um largo mastro se engrossava;
Aqui se estreita, aqui se alarga, quando
Os golpes grandes de água em si chupava;
Estava-se co as ondas ondeando;
Em cima dele ua nuvem se espessava,
Fazendo-se maior, mais carregada,
Co cargo grande d'água em si tomada.

Qual roxa sanguessuga se veria
Nos beiços da alimária (que, imprudente,
Bebendo a recolheu na frente fria)
Fartar co sangue alheio a sede ardente;
Chupando, mais e mais se engrossa e cria,
Ali se enche e se alarga grandemente:
Tal a grande coluna, enchendo, aumenta
A si e a nuvem negra que sustenta.

Mas, depois que de todo se fartou,
O pé que tem no mar em si recolhe
E pelo céu, chovendo, enfim voou,
Porque coa água a jacente água molhe;
Às ondas torna as ondas que tomou,
Mas o sabor do sal lhes tira e tolhe.
Vejam agora os sábios na escriptura
Que segredos são estes de natura!

(Canto V, estrofes 19-22)

E fecha com uma apóstrofe cuja citação, aqui, justifica-se antes de tudo pelo último verso:

Se os antigos filósofos, que andaram
Tantas terras, por ver segredos delas,
As maravilhas que eu passei passaram,
A tão diversos ventos dando as velas,
Que grandes escripturas que deixaram!
Que influição de sinos e de estrelas,
Que estranhezas, que grandes qualidades!
E tudo sem mentir, puras verdades.

(Canto V, estrofe 23)

Há momentos em que mesmo uma descrição estática, como aquela contida nos dois primeiros versos que seguem, termina por comunicar através da prosódia uma impressão difusa de movimento:

No mais interno fundo das profundas
Cavernas altas, onde o mar se esconde,
Lá donde as ondas saem furibundas,
Quando às iras do vento o mar responde,
Neptuno mora e moram as jocundas
Nereidas e outros deuses do mar, onde
As águas campo deixam às cidades
Que habitavam estas úmidas deidades.

(Canto VI, estrofe 8)

No caso presente, o primeiro verbo que, de fato, denota movimento só vem aparecer no terceiro verso da estrofe, mas algo no jogo das nasais do primeiro e do segundo já parece anunciar a violência das ondas. É mais uma forma de prestar honras à concretude do mundo: a orquestração dos fonemas ilude os ouvidos a ponto de fazê-los convocar a memória difusa de cada um dos outros quatro sentidos, e, por uma fração de instante, o objeto se nos põe diante.

A “solidez” da arte épica — a “saldezza” de que fala Tasso —, que os últimos exemplos vieram apenas endossar, vai sofrer um grande abalo com o advento do romantismo. Os textos de Schiller e de Gonçalves Dias funcionam como uma espécie de retrato inverso do que foi apresentado até aqui.

A crise da substância: Schiller e o exemplo de *Os Timbiras*, de Gonçalves Dias

Ainda que Gonçalves Dias só tenha escrito quatro cantos do seu longo poema, a sua peculiaridade diante de um texto como o de Camões é de tal forma evidente, manifestando-se em cada uma de suas estrofes, que o material excede, e muito, o necessário para se constatar, de forma convincente, a submissão da composição geral a outra espécie de princípio. Se a aurora, num e noutra dos poemas, foi descrita tão diversamente, que dirá uma cena de luta entre dois grandes guerreiros, no caso, o chefe dos Gamelas e o cacique dos Timbiras, Itajuba — o trecho vai transcrito sem cortes:

Chegou, e fez saber que era chegado
O rei das selvas a propor combate
Dos timbiras ao chefe. — “A nós só caiba,
(Disse ele) a honra e a glória; entre nós ambos
Decida-se a questão do esforço e brios. 5
Estes, que vês, impávidos guerreiros,
São meus, que me obedecem; se me vences,
São teus; se és o vencido, os teus me sigam:
Aceita ou foge, que a vitória é minha.”

“Não fugirei”, responde-lhe Itajuba, 10
“Que os homens, meus iguais, encaram fito
O sol brilhante, e os não deslumbra o raio.”

“Serás, pois que me afrontas”, torna o bárbaro,
“Do meu valor troféu, — e da vitória,
Qu’hei de certo alcançar, despojo opimo. 15
Nas tabas em que habito ora as mulheres
Tecem da sapucaia as longas cordas,
Que os pulsos teus hão de arrochar-te em breve;
E tu vil, e tu preso, e tu coberto
D’escárnio e d’irrisão! — Cheio de glória, 20
Além dos Andes voará meu nome!”

O filho de Jaguar sorriu-se a furto:
Assim o pai sorri ao filho imberbe,
Que, desprezado o arco seu pequeno,
Talhado para aquelas mãos sem forças, 25
Tenta doutro maior curvar as pontas,
Que vezes três o mede em toda a altura!

Travaram luta fera os dois guerreiros.
Primeiro ambos de longe as setas vibram;
Amigos manitôs, que ambos protegem, 30
Nos ares as desgarram. Do Gamela
Entrou a frecha trêmula num tronco
E só parou no cerne; a do Timbira,
Ciciando veloz, fugiu mais longe,
Roçando apenas os frondosos cimos. 35
Encontram-se os Tacapes, lá se partem;

Ambos o punho inútil rejeitando,
 Estreitam-se valentes: braço a braço,
 Alentando açodados, peito a peito,
 Revolvem fundo a terra aos pés, e ao longe 40
 Rouqueja o peito arfado um som confuso.

Cena vistosa! quadro aparatoso!
 Guerreiros velhos, à vitória afeitos,
 Tamanhos campeões vendo n'arena,
 E a luta horrível e o combate aceso, 45
 Mudos quedaram de terror transidos.
 Qual daqueles heróis há de primeiro
 Sentir o egrégio esforço abandoná-lo?
 Perguntam; mas não há quem lhes responda.

São ambos fortes: o Timbira ardido, 50
 Esbelto como o tronco da palmeira,
 Flexível como a frecha bem talhada.
 Ostenta-se robusto o rei das selvas;
 Seu corpo musculoso, imenso e forte 55
 É como rocha enorme, que desaba
 De serra altiva, e cai no vale inteira.
 Não vale humana força desprendê-la
 Dali, onde ela está: fugaz corisco
 Bate-lhe a calva frente sem parti-la.

Separam-se os guerreiros um do outro, 60
 Foi dum o pensamento, — a ação foi d'ambos.
 Ambos arquejam; descoberto o peito
 Arfa, estua, eleva-se, comprime-se,
 E o ar em ondas sôfregos respiram. 65
 Cada qual, mais pasmado que medroso,
 Se estranha a força que no outro encontra,
 A mal cuidada resistência o irrita.
 Itajuba! Itajuba! — os seus exclama.
 Guerreiro, tal como ele, se descora 70
 Um só momento, é dar-se por vencido.
 O filho de Jaguar voltou-se rápido.
 Onde essa voz partiu? Quem no aguilhoa?
 Raiva de tigre anuviou-lhe o rosto
 E os olhos cor de sangue irados pulam.

“A tua vida a minha glória insulta!” 75
 Grita ao rival, “e já demais viveste”.
 Disse, e como o condor, descendo a prumo
 Dos astros, sobre o lhama descuidoso,
 Pálido o prende nas torcidas garras,
 E sobe audaz onde não chega o raio... 80
 Voa Itajuba sobre o rei das selvas,
 Cinge-o nos braços, contra si o aperta
 Com força incrível: o colosso verga,
 Inclina-se, desaba, cai de chofre, 85
 E o pó levanta e atroa forte os ecos.
 Assim cai na floresta um tronco anoso,
 E o som da queda se propaga ao longe!

O fero vencedor um pé alçando,
 “Morre!” lhe brada “e o nome teu contigo!” 90
 O pé desceu, batendo a arca do peito
 Do exânime vencido: os olhos turvos,
 Levou, a extrema vez, o desditoso

Àqueles céus d'azul, àquelas matas, Doce cobertas de verdura e flores!	
Depois, erguendo o esquálido cadáver Sobre a cabeça, horrivelmente belo, Aos seus o mostra ensangüentado e torpe; Então por vezes três o horrendo grito Do triunfo soltou; e os seus três vezes O mesmo coro em grito repetiram.	95 100
Aquela massa enfim voa nos ares; Porém na destra do feliz guerreiro Dividem-se entre os dedos as melenas, De cujo crânio marejava o sangue!	
Transbordando ufania do sucesso Inda recente, recordava as fases Orgulhoso o guerreiro! Ainda escuta A dura voz, inda a figura avista Desse, que ousou atravessar-lhe as sanhas; Lembra-se! E da lembrança grato enlevo	105 110
Lhe cõa n'alma em fogo: longos olhos, Enquanto assim medita, vai levando Por onde o céu e as selvas se confundem, Por onde o rio, em tortuosos giros, Queixoso lambe as empedradas margens.	 115
Assim o jugo seu não escorjassem Tredos Gamelas co'a noturna fuga! Pérfidos! o herói jurou vingar-se! Tremei! qu'há de o valente debelar-vos! E enquanto segue o céu, e o rio, e as selvas, Crescem-lhe brios, força, — alteia o colo, Fita orgulhoso a terra, onde não acha, Nem crê achar quem lhe resista; (...)	 120

(Gonçalves Dias, 2002:86-91)

Diante da extensão do excerto, talvez seja oportuno um breve resumo, a fim de explicitar o modo peculiar, e oscilante, com que a narrativa dá conta do que se passa. Eis a ação essencial do trecho: o chefe dos Gamelas, ao chegar, desafia Itajuba (9 versos); Itajuba aceita (3 versos); o Gamela replica com ameaças (9 versos); Itajuba as desdenha (6 versos); lutam (14 versos); os espectadores (e o narrador) se impressionam (8 versos); nada, a rigor, acontece (10 versos); separam-se os guerreiros, momento em que Itajuba escuta uma voz misteriosa o chamar e se enche de raiva (15 versos); golpe de Itajuba derruba o oponente (13 versos); golpe de misericórdia de Itajuba (7 versos); Itajuba ergue o cadáver do vencido (10 versos); Itajuba relembra a luta caminhando pela selva (11 versos). A quantidade de versos utilizada para cada etapa da ação parece sugerir que a concisão típica de Camões não é uma das virtudes do texto. Mas isso, agora, é o que menos importa, se o que interessa é

entender a que outra espécie de valor tal estilo pode estar buscando fazer jus. Se não é propriamente da ação que os versos de *Os Timbiras* se ocupam, que objeto, se há algum, perseguem com resultados tão profusos? As observações de Schiller em *Über naive und sentimentalische Dichtung*, de 1795, fornecem pistas indispensáveis.

Antes de tratar mais objetivamente de peculiaridades de estilo, Schiller faz uma longa introdução a respeito de diferenças mais gerais entre duas espécies possíveis de cultura, epitomizadas, respectivamente, pela antiga e pela moderna (os termos utilizados, no entanto, são outros, conforme se verá). Um atrativo particular de sua argumentação é o modo pelo qual observações um tanto empíricas — a descrição e a análise de experiências psicológicas tanto dele quanto de seus circunstantes — dão lugar pouco a pouco à caracterização consistente de dois princípios artísticos bem distintos. Eis o início do texto:

Es gibt Augenblicke in unserm Leben, wo wir die Natur in Pflanzen, Mineralien, Thieren, Landschaften, so wie der menschlichen Natur in Kindern, in den Sitten des Landvolks und der Urvwelt, nicht weil sie unsern Sinnen wohlthut, auch nicht, weil sie unsern Verstand oder Geschmack befriedigt (von beiden kann oft das Gegentheil Statt finden), sondern bloß weil sie *Natur* ist, eine Art von Liebe und von rührender Achtung widmen. Jeder feinere Mensch, dem es nicht ganz und gar an Empfindung fehlt, erfährt dieses, wenn er im Freien wandelt, wenn er auf dem Lande lebt oder sich bei den Denkmälern der alten Zeit verweilet, kurz, wenn er in künstlichen Verhältnissen und Situationen mit dem Anblick der einfältigen Natur überrascht wird. Dieses nicht selten zum Bedürfniß erhöhte Interesse ist es, was vielen unserer Liebhabereien für Blumen und Thiere, für einfache Gärten, für Spaziergänge, für das Land und seine Bewohner, für manche Produkte des fernen Alterthums u. dgl. zum Grund liegt; vorausgesetzt, daß weder Affektation, noch sonst ein zufälliges Interesse dabei im Spiele sei.

(Schiller, [s/d]:90)

Há momentos em nossa vida em que dedicamos, à natureza nas plantas, nos minerais, nos animais, na paisagem, bem como à natureza nas crianças, nos costumes do campo e do mundo antigo, uma espécie de amor ou atenção comovida; e não porque nos agradem os sentidos, nem porque satisfaçam nosso entendimento ou gosto (podendo mesmo suceder o oposto em ambos os aspectos), mas, simplesmente, porque *são a natureza*. Qualquer espírito sutil, ao qual não falte em absoluto sensibilidade, experientia-o, se vive no campo, ao vagar ao ar livre, ou ao demorar-se diante dos monumentos da Antigüidade — em suma, ao se deixar surpreender, em meio a circunstâncias e situações artificiais, com o vislumbre da simples natureza. Esse interesse, por nós erigido não raro em necessidade, é o que fundamenta vários dos sentimentos que nutrimos pelas flores e pelos animais, pelos jardins simples, pelos passeios, pelo campo e por seus habitantes, pelos produtos da mais longínqua Antigüidade, etc., desde que não esteja em jogo qualquer afetação ou interesse circunstancial.

Schiller fala de um sentimento peculiar frente ao “natural”, em suas mais variadas manifestações. O que estaria por detrás de tais experiências, como reitera mais adiante, não diria respeito ao prazer dos sentidos, à beleza formal dos objetos “naturais” ou a qualquer outra propriedade a eles intrínseca. A compreensão do fenômeno, na verdade, depende diretamente do conceito de “naiv”, ou “ingênuo”, e de uma implicação lógica a ele atrelada — a de que existem, pelo menos, dois mundos possíveis, ou duas formas de relação dos homens para com o “natural”. Começemos com alguns exemplos:

Wenn ein Vater seinem Kinde erzählt, daß dieser oder jener Mann vor Armut verschmachte, und das Kind hingeht und dem armen Mann seines Vaters Geldbörse zuträgt, so ist diese Handlung naiv; denn die gesunde Natur handelte aus dem Kinde, und in einer Welt, wo die gesunde Natur herrschte, würde es vollkommen recht gehabt haben, so zu verfahren. (...) Die Handlung des Kindes ist also eine Beschämung der wirklichen Welt, und das gesteht auch unser Herz durch das Wohlgefallen, welches es über jene Handlung empfindet.

(Schiller, [s/d]:95)

Se um pai explica ao filho que este ou aquele homem definha por pobreza, e o filho vai até o homem e lhe entrega a bolsa de dinheiro do pai, este é um ato ingênuo; a natureza sã age através do menino, e, num mundo em que a natureza reinasse, estaria plenamente justificado proceder dessa forma. (...) O ato da criança, portanto, envergonha o mundo real, e isso é o que nos confessa nosso próprio coração com a sensação agradável que experimenta diante da cena.

O seguinte é semelhante:

Wenn ein Mensch ohne Weltkenntniß, sonst aber von gutem Verstande, einem andern, der ihn betrügt, sich aber geschickt zu verstellen weiß, seine Geheimnisse beichtet und ihm durch seine Aufrichtigkeit selbst die Mittel leiht, ihm zu schaden, so finden wir das naiv. Wir lachen ihn aus, aber können uns doch nicht erwehren, ihn deßwegen hochzuschätzen. Denn sein Vertrauen auf den Andern quillt aus der Redlichkeit seiner eigenen Gesinungen; wenigstens ist er nur insofern naiv, als dieses der Fall ist.

(Schiller, [s/d]:95-6)

Se um alguém, de pouca experiência sobre o mundo, mas de bom entendimento, a um outro, que o trai, mas que sabe fingir, confessa seus segredos, e a ele, por obra de sua própria sinceridade, fornece os meios para que o prejudique, então o achamos ingênuo. Dele zombamos, mas não podemos deixar de louvá-lo pela atitude. A sua confiança no outro provém da honestidade de suas intenções; ou, ao menos, será ingênuo apenas enquanto for esse o caso.

O terceiro, e último, é particularmente interessante por identificar o “naiv” numa situação não-humana, ao contrário dos anteriores. Faz parte de uma nota de rodapé:

Kant (...) errinert, daß, wenn wir von einem Menschen den Schlag der Nachtigall bis zur höchsten Täuschung nachgeahmt fänden und uns dem Eindruck desselben mit ganzer Rührung überließe, mit der Zerstörung dieser Illusion alle unsere Lust verschwinden würde.

(Schiller, [s/d]:90)

Kant (...) lembra que se escutássemos o canto do rouxinol imitado por alguém com o máximo grau possível de semelhança, e, à impressão do mesmo, nos abandonássemos comovidos, com a destruição da ilusão toda a graça se desfaria.

As relações entre os dois primeiros são, evidentemente, mais claras, mesmo porque são casos aos quais a palavra “naiv”, ou “ingênuo”, se aplica em seu sentido corrente. Desses dois trechos já é possível inferir algumas propriedades essenciais do “ingênuo” para a argumentação de Schiller: tanto a criança quanto a pessoa do segundo exemplo agem segundo leis próprias; são como habitantes de um mundo perfeito e justo transladados para um mundo deteriorado a que, contudo, permanecem alheios; suas ações, mesmo que possam provocar o riso, envergonham em certa medida a nós, e não deixam de nos parecer louváveis; e entre o pensamento e a ação há uma transparência perfeita, sem cálculos ou hesitações: a ação da criança do exemplo lhe parece tão natural quanto nos parece natural a lei da gravidade. Embora possa não parecer, a relação disso tudo com o terceiro exemplo não é tão absurda.

Em primeiro lugar, o exemplo confirma o que fora dito antes: o canto, antes e depois de revelado o rouxinol impostor, é o mesmo, e é idêntico ao de um rouxinol de verdade (“bis zur höchsten Täuschung nachgeahmt”),¹⁴ e isso significa que não são propriedades do objeto em si o que realmente importa. Em segundo lugar, o essencial: o que teria mudado com a revelação do truque, na verdade, diria respeito às impressões do ouvinte hipotético: o que era o som advindo de um mundo perfeito, de um mundo fechado em si mesmo como o da “natureza”, ou, numa palavra, o que era a “Naivetät” ou “ingenuidade” comunicada pelo canto de uma ave real, foi transformado subitamente no

¹⁴ “com o máximo grau possível de semelhança”

resultado de uma ação humana consciente, com o intuito muito preciso e humano de enganar. Ouvir o canto verdadeiro do rouxinol, em outras palavras, seria uma experiência similar à do pai diante do filho e do mendigo no primeiro exemplo. Em ambos os casos, trata-se de alguém que, como diz Schiller no trecho inicial já citado, “in *künstlichen* Verhältnissen und Situationen mit dem Anblick der *einfältigen* Natur überrascht wird [grifos nossos]”¹⁵: promovendo um encontro fortuito entre aqueles mundos opostos já aludidos, mundos opostos já latentes — vemos agora — nas primeiras linhas do texto.

Deixemos, por fim, que o próprio Schiller resuma o exposto até aqui, e prepare o salto da psicologia para a história:

Es sind nicht diese Gegenstände, es ist eine durch sie dargestellte Idee, was wir in ihnen lieben. Wir lieben in ihnen das stille schaffende Leben, das ruhige Wirken aus sich selbst, das Dasein nach eignen Gesetzen, die innere Nothwendigkeit, die ewige Einheit mit sich selbst.
Sie *sind*, was wir *waren*; sie sind, was wir wieder *werden sollen*.
(Schiller, [s/d]:91)

Não são esses objetos, e, sim, uma idéia por eles representada o que, neles, amamos. Amamos neles a vida grassando calma, o agirem silenciosos de si para si, o existirem segundo leis próprias, a interioridade de cada uma de suas necessidades, a unidade perene deles consigo mesmos.
Eles *são* o que nós *éramos*; eles são o que *devemos*, novamente, *vir a ser*.

É a partir de sua teoria da história que Schiller elabora os dois conceitos de poesia presentes no título do texto. As duas grandes fases que postula para a história são a transposição para termos culturais daqueles dois mundos: o “nosso” e o da “Naivität”. Não é por acaso que, na página imediatamente anterior à primeira referência de Schiller aos gregos, encontramos uma formulação ainda metafórica de sua idéia:

Wir sehen alsdann in der unvernünftigen Natur nur eine glücklichere Schwester, die in dem mütterlichen Hause zurückblieb, aus welchem wir im Uebermuth unserer Freiheit heraus in die Fremde stürmten. Mit schmerzlichem Verlangen sehnen wir uns dahin zurück, sobald wir angefangen, die Drangsale der Kultur zu erfahren, und hören im fernen Auslande der Kunst der Mutter rührende Stimme. So lange wir bloße Naturkinder waren, waren wir glücklich und vollkommen; wir sind frei geworden und haben Beides verloren.
(Schiller, [s/d]:100)

¹⁵ “ao se deixar surpreender, em circunstâncias e situações *artificiais*, com o vislumbre da *simples natureza*”

Vemos, pois, na natureza não-racional, apenas uma irmã mais feliz que permaneceu no lar materno, de onde nos precipitamos, em nosso ímpeto de liberdade, rumo ao estranho. Com anseio sófrego sonhamos com a volta, tão logo começamos a experienciar os percalços da cultura, tão logo ouvimos ecoar, na terra estrangeira do artificial, a voz tocante da mãe. Quando éramos filhos simples da natureza, éramos felizes e perfeitos; tornamo-nos livres e ambas as coisas perdemos.

A imbricação efetiva entre psicologia e história, no entanto, se revela mais claramente em outros trechos. Vários deles talvez pudessem, inclusive, ter sido escritos por Lukács — se é que não foram: excetuando-se pela sua relação com o romance, salvo engano, as teses principais desenvolvidas pelo teórico já se encontram em Schiller. Um exemplo:

So lange der Mensch noch reine, es versteht sich, nicht rohe Natur ist, wirkt er als ungetheilte sinnliche Einheit und als ein harmonierendes Ganze. Sinne und Vernunft, empfangendes und selbstthätiges Vermögen, haben sich in ihrem Geschäfte noch nicht getrennt, vielweniger stehen sie im Widerspruch mit einander. Seine Empfindungen sind nicht das formlose Spiel des Zufalls, seine Gedanken nicht das gehaltlose Spiel der Vorstellungskraft; aus dem Gesetz der *Nothwendigkeit* gehen jene, aus der *Wirklichkeit* gehen diese hervor. Ist der Mensch in den Stand der Kultur getreten, und hat die Kunst ihre Hand an ihn gelegt, so ist jene *sinnliche* Harmonie in ihm aufgehoben, und er kann nur noch als *moralische* Einheit, d. h. als nach Einheit strebend sich Äußern. Die Uebereinstimmung zwischen seinem Empfinden und Denken, die in dem ersten Zustande *wirklich* Statt fand, existiert jetzt bloß *idealisch*; sie ist nicht mehr in ihm, sondern außer ihm, als ein Gedanke, der erst realisiert werden soll, nicht mehr als Thatsache seines Lebens.

(Schiller, [s/d]:106)

Enquanto o homem é natureza pura (não natureza crua, entenda-se), apresenta-se como totalidade indivisível dos sentidos e como todo harmônico. Sentidos e razão, faculdades adquiridas e faculdades inatas, em seus atos, ainda não se distinguem, nem, muito menos, contrapõem-se. Suas sensações não são o jogo informe do acaso; seus pensamentos, não o jogo oco da imaginação; sob o signo do *necessário* regem-se aquelas, e sob o da *realidade* regem-se estes. Tão logo adentre o homem um estado de cultura, e nele pouse a mão o artificial, aquela harmonia *dos sentidos* é suspendida, e apenas *moralmente* lhe é dado ser uno, ou seja, como perseguidor da unidade. A harmonia entre sensação e pensamento, que no primeiro estado *realmente* existia, existe agora apenas *idealmente*; ela não mais se encontra dentro dele, mas, sim, fora dele, como uma idéia que precisa se realizar e não como um fato de sua existência.

De todos os aspectos da suposta transformação cultural aí descrita, no entanto, o que se relaciona mais diretamente com a arte produzida num e noutro dos dois períodos, e abre com isso o caminho de volta para o centro de nossa discussão, conhece formulações de clareza inequívoca:

So wie nach und nach die Natur anfang, aus dem menschlichen Leben als *Erfahrung* und als das (handelnde und empfindende) *Subjekt* zu verschwinden, so sehen wir sie in der Dichterwelt als *Idee* und als *Gegenstand* aufgehen.

(Schiller, [s/d]:102)

Na medida em que a natureza, pouco a pouco, começa a desaparecer da vida humana como *experiência* e como *sujeito* (que age e percebe), vemo-la surgir na poesia como *idéia* e *objeto*.

Ou ainda mais concisamente:

Sie [die Alten] empfanden natürlich, wir empfinden das Natürliche.

(Schiller, [s/d]:102)

Eles [os antigos] percebiam naturalmente; nós percebemos o natural.

O raciocínio aqui é o mesmo que se pode aplicar ao conceito de “ingênuo”: para o indivíduo ingênuo, a ingenuidade não existe; esta só pode existir para alguém que, *fora dela*, ou seja, a partir da perspectiva do mundo degradado, observa com admiração as ações daquele indivíduo. A Idade de Ouro é um mito possível apenas aos que acreditam a terem perdido. Assim é a relação, para Schiller, entre os antigos gregos, a natureza, que os *constituía*, e nós, que a perdemos e buscamos como *idéia*. E é segundo os mesmos parâmetros que vão se diferenciar os poetas, já que estes seriam, “*schon ihrem Begriffe nach, die Bewahrer der Natur*” (Schiller, [s/d]:103)¹⁶. É assim que finalmente chegamos à diferenciação entre “das Sentimentalische” e “das Naive”:

Sie [die Dichter] werden also entweder Natur *sein*, oder sie werden die verlorene *suchen*. Daraus entspringen zwei ganz verschiedene Dichtungsweisen, durch welche das ganze Gebiet der Poesie erschöpft und ausgemessen wird. Alle Dichter, die es wirklich sind, werden, je nachdem die Zeit beschaffen ist, in der sie blühen, oder zufällige Umstände auf ihre allgemeine Bildung und auf ihre vorübergehende Gemüthsstimmung Einfluß haben, entweder zu den *naiven* oder zu den *sentimentalischen* gehören.

(Schiller, [s/d]:103)

Eles [os poetas], portanto, deverão ou *ser* a natureza ou *buscar* a natureza perdida. Daí surgem duas modalidades totalmente distintas de poesia, que abarcam a extensão completa de seu território e lhe servem de medida. Todos os poetas que verdadeiramente o sejam deverão ser — pelo caráter do tempo em que floresçam ou por circunstâncias

¹⁶ “já por definição, os *guardiões* da natureza”

casuais que lhes influenciem a formação ou mesmo estados passageiros de espírito — ou *ingênuos* ou *sentimentais*.

A filiação a uma ou a outra dessas categorias, como não poderia deixar de ser, implica um comportamento estilístico particular. A poesia de um Homero, por exemplo, o “naiv” por excelência, é “im höchsten Grade genau, treu, umständlich in Beschreibung” ([s/d]:101)¹⁷ dos objetos “naturais”, mas não há quaisquer marcas de afetividade em relação àqueles. Mais claramente: os objetos “naturais”, na verdade, são *todos*, todos habitam a mesma grande unidade “natural”; não há, por isso, qualquer “moraliches Gefühl” ([s/d]:101)¹⁸ que distinga, como acontece ao romântico, uma árvore em relação a um escudo, por exemplo; a “Liebe für das Objekt” ([s/d]:101)¹⁹ característica do poeta “antigo”, ou “ingênuo”, é irrestrita. A passagem mais aclaradora de todo o texto, nesse aspecto, é a comparação entre dois trechos, um de Ariosto e outro de Homero.

O que chama a atenção de Schiller na passagem homérica, que dá testemunho da nobreza de caráter de Diomedes e Glauco, é o fato de a não seguir sequer um verso de louvor ou admiração diante do gesto de ambos, enquanto Ariosto dedica toda uma estrofe à exclamação sobre o cristão e o mouro que, por uma causa nobre, terminam por dividir o mesmo cavalo. É o que acontece em *Os Lusíadas* depois do episódio de Egas Muniz:

Ó grão fidelidade portuguesa
De vassalo, que a tanto se obrigava!
Que mais o persa fez naquela empresa
Onde rosto e narizes se cortava
Do que ao grande Dario tanto pesa,
Que mil vezes dizendo suspirava
Que mais o seu Zopiro são prezara
Que vinte Babilônias que tomara.
(Canto III, estrofe 41)

Outro exemplo de *Os Lusíadas* é a apóstrofe já citada de Camões depois da descrição da tromba d’água: admirar-se ante os “segredos de natura” não condiria com a “Naivität” do mundo sempre auto-evidente dos gregos. Das sereias à corda que amarrou Ulisses, tudo integra um mesmo universo “natural” e uno — como, aliás, muito coerentemente, parece querer simular Tasso ao

¹⁷ “no mais alto grau, exato, fiel e exaustivo na descrição”

¹⁸ “afetividade moral”

¹⁹ “amor pelo objeto”

submeter mesmo o maravilhoso ao princípio da verossimilhança. E é de Tasso que nos lembramos ao ler a passagem seguinte, em que Schiller descreve em essência a atitude do poeta “naiv”:

Die trockene Wahrheit, womit er den Gegenstand behandelt, erscheint nicht selten als Unempfindlichkeit. Das Objekt besitzt ihn gänzlich, sein Herz liegt nicht, wie ein schlechtes Mettal, gleich unter der Oberfläche, sondern will, wie das Gold, in der Tiefe gesucht sein. Wie die Gottheit hinter dem Weltgebäude, so sieht er hinter seinem Werk; *er* ist das Werk, und das Werk ist *er*; man muß des erstern schon nicht werth oder nicht mächtig oder schon satt sein, um nach ihm nur zu fragen.

(Schiller, [s/d]:103)

A verdade seca com que trata o objeto nos parece, não raro, insensibilidade. O objeto o possui por inteiro; seu coração não jaz imediatamente abaixo da superfície, como um metal ordinário, e, sim, como o ouro, quer ser procurado nas profundezas. Como a divindade por detrás do edifício do mundo, assim o vemos por detrás de sua obra; *ele* é a obra, e a obra é *ele*; é preciso já não ser digno do primeiro, ou ignorá-lo, ou dele já estar farto, para perguntar apenas por ele.

Essa nudez *substantiva*, a existência de “keinen Herzantheil” (Schiller, [s/d]:103)²⁰ por parte do poeta “naiv”, o condenaria, no entanto, à consideração de uma única perspectiva em relação ao objeto representado. Essa limitação, que, aliás, não deve ser entendida como falta, sendo ela um dos pressupostos necessários para que os “antigos” alcancem sua grandeza, não existiria para o poeta “novo”:

Ganz anders verhält es sich mit dem sentimentalischen Dichter. Dieser *reflektiert* über den Eindruck den die Gegenstände auf ihn machen, und nur auf jene Reflexion ist die Rührung gegründet, in die er selbst versetzt wird und uns versetzt. Der Gegenstand wird hier auf eine Idee bezogen, und nur auf dieser Beziehung beruht seine dichterische Kraft. Der sentimentalische Dichter has es daher immer mit zwei streitenden Vorstellungen und Empfindungen, mit der Wirklichkeit als Grenze und mit seiner Idee als dem Unendlichen zu thun

(Schiller, [s/d]:108-9)

A esse respeito é totalmente outro o caso do poeta sentimental. Este *reflete* sobre a impressão que os objetos lhe causam, e apenas em tal reflexão está fundamentada a comoção que é levado a experimentar e que nós experienciamos. O objeto, aqui, é vinculado a uma idéia, e apenas por meio dessa vinculação é que se investe de força poética. O poeta sentimental, por isso, tem sempre de se haver com o conflito entre o percebido e o imaginado; com a realidade limitante, por um lado, e com sua própria idéia ilimitada, por outro.

²⁰ “nenhum engajamento afetivo”

Em suma: enquanto o poeta “naiv” “ist mächtig durch die Kunst der Begrenzung; dieser ist durch die Kunst des Unendlichen” ([s/d]:108);²¹ enquanto os “antigos” “rühren uns durch Natur, durch sinnliche Wahrheit, durch lebendige Gegenwart; diese rühren uns durch Ideen” (Schiller, [s/d]:107).²²

Diante disso, parece que a eficiência do poema romântico deve ser buscada em outro plano. Não é a força substantiva do objeto ou ação representados o efeito primeiro buscado por seu estilo, como entre os “antigos”; sua eficiência deve ser medida, sim, segundo o impacto de suas reflexões *a partir* do objeto ou ação representados. Seus versos se concentram numa operação, digamos, *adjetiva* em relação àqueles — e que não deixa, aliás, de ser uma operação adjetiva em relação à realidade degradada que os cerca. O mérito não está na vivacidade descritiva, mas sim na inflação não raro hiperbólica do sentido que tais ações ou objetos podem carrear consigo, indicando o caminho sem fim para que recuperemos a nobreza inicial perdida. Diz Schiller:

Dieser Weg, den die neuern Dichter gehen, ist übrigens derselbe, den der Mensch überhaupt sowohl im Einzelnen als im Ganzen einschlagen muß. Die Natur macht ihn mit sich Eins, die Kunst trennt und entzweiet ihn, durch das Ideal kehrt er zur Einheit zurück. Weil aber das Ideal ein Unendliches ist, das er niemals erreicht, so kann der kultivierte Mensch in *seiner* Art niemals vollkommen werden, wie doch der natürliche Mensch es in der seinigen zu werden vermag. Er müßte also dem letztern an Vollkommenheit unendlich nachstehen, wenn bloß auf das Verhältniß, in welchem beide zu ihrer Art und zu ihrem Maximum stehen, geachtet wird. Vergleicht man hingegen die Arten selbst mit einander, so zeigt sich, daß das Ziel, zu welchem der Mensch durch Kultur *strebt*, demjenigen, welches er durch Natur *erreicht*, unendlich vorzuziehen ist. Der eine erhält also seinen Werth durch absolute Erreichung einer endlichen, der andere erlangt ihn durch Annäherung zu einer unendlichen Größe.

(Schiller, [s/d]:107)

O caminho dos novos poetas, aliás, é o mesmo que o homem, como indivíduo e como espécie, deve trilhar. A natureza se faz com ele um só; o artificial o separa, cinde-o; por meio do ideal ele retorna à unidade. Como é infinito, no entanto, esse ideal, que nunca alcança, o homem cultivado nunca poderá, à *sua* maneira, perfazer-se, como pode o homem natural à sua própria. Aquele seria, portanto, superado pelo último infinitamente em perfeição, se considerados os dois, meramente, na posição que assumem em relação a seu gênero e a seu máximo. Se, no entanto, comparamos os gêneros eles mesmos entre si, faz-se evidente que a meta a que, por intermédio da cultura, o homem *aspira* é

²¹ “é eficiente na arte do limitado; este o é na arte do ilimitado”

²² “nos tocam através da natureza, através da verdade dos sentidos, através da presença viva; estes nos tocam através de idéias”

infinitamente preferível àquela que, por intermédio da natureza, ele *alcança*. Se o valor de um, portanto, está na consumação absoluta de uma grandeza limitada, o do outro está na aproximação a uma grandeza ilimitada.

Por fim, num último resumo:

Wendet man nun den Begriff der Poesie, der kein anderer ist, als *der Menschheit ihrem möglichst vollständigen Ausdruck zu geben*, auf jene beiden Zustände an, so ergibt sich, daß dort in dem Zustande natürlicher Einfachheit, wo der Mensch noch, mit allen seinen Kräften zugleich, als harmonische Einheit wirkt, wo mithin das Ganze seiner Natur sich in der Wirklichkeit vollständig ausdrückt, die möglichst vollständige *Nachahmung des Wirklichen* — daß hingegen hier in dem Zustand der Kultur, wo jenes harmonische Zusammenwirken seiner ganzen Natur bloß eine Idee ist, die Erhebung der Wirklichkeit zum Ideal oder, was auf eins hinaus läuft, die *Darstellung des Ideals den Dichter machen muß*.

(Schiller, [s/d]:106)

Se relacionamos a esses dois estados a função da poesia, que não é outra senão *ser da humanidade a mais completa expressão*, teremos que ali, no estado da simplicidade natural, onde o homem, com todas as forças a uma só vez, apresenta-se como unidade harmônica; ali, onde o todo de sua natureza encontra expressão completa na realidade, o que cabe ao poeta é a mais completa possível *imitação da realidade*; e aqui, no estado de cultura, onde o operar conjunto dessa natureza é apenas uma idéia, o que cabe ao poeta é alçar a realidade ao ideal, ou, o que dá no mesmo, o que lhe cabe é a *representação do ideal*.

O desaparecimento do *substantivo* — o objeto, a ação — em meio à profusa massa *adjetiva* do verso romântico: não será esse processo, interpretado por Schiller como a passagem da poesia de “naiv” à “sentimentalisch”, o que faz da luta entre dois guerreiros, em *Os Timbiras*, parecer o duelo entre dois oradores no púlpito? Cada fala parece não ter outra função que não a de ressaltar a nobreza de espírito de Itajuba e do “rei das selvas”, seu oponente; é por meio das vestimentas adjetivas da ação, e não por ela mesma em sua nudez, que o poema nos quer impressionar.

A proporção entre ação e verso observada no trecho citado do poema não deve ser diferente se considerado o poema em sua totalidade. A matéria é bastante simples: Itajuba, ao morrer seu pai, chamado Jaguar, teria dele herdado um feitiço que protegia seu corpo contra flechas; um dia, entretanto, foi flechado por alguém não identificado; os índios das redondezas se animaram para tomar o seu lugar, já que o feitiço se provou falso; o Gamela é o primeiro, e é derrotado; em decorrência disso surge uma tensão entre as duas tribos; um mensageiro é enviado por Itajuba aos Gamelas, para que os

convença de que é suicídio desafiar os Timbiras para vingar seu chefe; a tribo recebe Juruçei, o mensageiro, mas, diante da expectativa de que este venha anunciar a rendição timbira, em vez de tão orgulhoso pedido de paz, matam-no declarando guerra. A ação principal termina aí, tendo ficado interminada a obra. Entremeada a essa narrativa há ainda duas outras: a que envolve um antigo amor lembrado por Itajuba (a índia Coema) e o desaparecimento de Jatir, com destaque para a dor do seu pai, Ogib. A impressão diante da matéria do poema, se comparada à variedade que experimentamos diante de *Os Lusíadas*, por exemplo, é a de uma ação algo claustrofóbica, e que permanece inexplorada quanto ao mínimo de movimento novelesco que talvez pudesse ter. E eis o ponto: o que há no poema de *substantivo* é quase que mero pretexto para o que há de *adjetivo*. O exemplo mais radical talvez seja o início do canto terceiro, em que a aurora dá ensejo inclusive a um discurso sobre a “América infeliz!” (2002:121).

No trecho citado do poema é possível identificar pelo menos um momento em que essa hipertrofia adjetiva parece fugir ao controle: os versos 93-94 são tão enfáticos em relação à natureza em volta que, por pouco, se não fosse a violência da luta, não acreditamos estar em meio a um episódio lírico. Gonçalves Dias parece esquecer, encantado pelas flores, que contava “a luta horrível” (verso 45).

As estrofes que se iniciam, respectivamente, nos versos 42 e 95, por sua vez, parecem exemplos para a “Manier so vieler neuen Dichter (...), die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen” (Lessing, 1999:25).²³ a renúncia ao movimento, nessas passagens, dá lugar à admiração da cena como quadro estático. Outra característica que diversas vezes aparece em lugar da vivacidade descritiva é aquela que Merquior, em *De Anchieta a Euclides*, chama de “psicofania”: é quando o narrador se ocupa de processos internos às personagens, como pensamentos e sentimentos. A segunda das partes que, em nosso trecho, realmente se ocupam da luta entre os guerreiros (a estrofe iniciada no verso 60) apresenta vários exemplos desse tipo, em que o *visível* é substituído pelo *invisível*. Tudo isso contribui para o aspecto mais *discursivo* do estilo desses poemas. A sintaxe de períodos longos, em nenhum momento,

²³ “maneira de tanto novos poetas, que em um trecho querem competir com o pintor”

cede espaço para a *justaposição* de elementos (a exemplo da estrofe iniciada no verso 28): como foi visto em Tasso e Camões, a falta de elementos sintáticos explícitos entre quadros de uma ação confere uma impressão de rapidez e imediaticidade ao texto, como que numa imitação dos nossos processos de percepção.

Por fim, cumpre perguntarmo-nos o que Tasso, que adverte sobre a linha tênue entre o estilo “sublime” e a “gonfiezza”, diria das últimas linhas do que segue:

Aos vis Tupinambás nunca os eu veja,
Ou morra, antes de mim, meu nome e glória
Se os não hei de punir ao recordar-me
A aurora infausta que me trouxe aos olhos
O cadáver...” Parou, que a estreita gorja
Recusa aos cavos sons prestar acento.
(Gonçalves Dias, 2002:112-3)

Há vários outros exemplos, que, inclusive, destoam, como talvez se possa dizer de *Os Timbiras* como um todo, das pequenas obras-primas da lírica de Gonçalves Dias, entre cujas qualidades, não raro, está, sim, a contenção. Mas o que há de muito particular e digno de nota em *Os Timbiras* talvez seja a sua posição na tradição épica do Brasil (se há realmente alguma): como sua estrutura parece indicar, o poema parece se perder a meio caminho entre a exigência épica por um fio narrativo e a profusão, digamos, *invisível* da “sentimentalische Dichtung”. Talvez a vontade de escrever seu grande épico, que, ao menos tradicionalmente, não poderia deixar de ser um longo poema narrativo, tenha sabotado o que se realiza tão bem em outros poemas indianistas, de equilíbrio no mais das vezes indiscutível (“O canto do guerreiro”, “O canto do piaga”, “Deprecação”, entre outros). Uma solução possível para o impasse parece se consubstanciar nos poemas de Castro Alves, cujas características, no entanto, fazem algo inexata a sua filiação ao poema épico.

Substância e ornamento na anti-épica de Castro Alves

O que aqui apelidamos a anti-épica não é senão a forma mais decisiva com que, em comparação com o poeta de *Os Timbiras*, a “sentimentalische Dichtung” é assumida por Castro Alves. Estamos diante do mesmo

soterramento adjetivo da matéria, da substância, mas a proporção desse desequilíbrio e o modo como o poeta converte-o em valor, sobretudo através do trabalho realizado ao nível da *elocutio*, parece aproximá-lo da forma também *sui generis* de épica — ou anti-épica — que os já citados *Mensagem* e *O homem e sua hora* assumiriam mais tarde. Suas peculiaridades podem ser resumidas facilmente. Começemos por aquelas que dizem respeito à matéria.

Se, com base nas observações de Schiller, ser-nos-ia possível reputar ao poema de Gonçalves Dias algum caráter prospectivo, ainda que implícito, apenas, naquele desejo etéreo de, ao fim dos tempos, encontrar-se com o “natural”, no caso do poeta de *Espumas Flutuantes* esse mesmo caráter ganha contornos bem mais firmes. O *ideal* a ser comunicado pelo poema, de modo a alçar a realidade atual a um grau mais alto de nobreza — e aqui nos mantemos presos às teorias de Schiller —, são as bandeiras de 89. A matéria dos poemas foi, no mais das vezes, extraída justamente de episódios então recentes da história em que tais valores foram defendidos. Apesar de esse pormenor temático, igualmente peculiar a *O Uruguai*, que também trata de sucessos históricos recentes à época da composição, já contribuir em algo para um afastamento em relação aos princípios tassianos, o que salta verdadeiramente à vista diz respeito antes à fábula e à *elocutio*, e não à matéria.

Um exemplo está em “Pedro Ivo”, poema de *Espumas Flutuantes*. O título do poema já indica de que matéria se trata: Pedro Ivo foi líder da Revolução Praieira, de caráter liberal, ocorrida em meados do século XIX em Pernambuco. A Revolução foi sufocada em 1849, e o poema é de 1865. A particularidade de como Castro Alves se apropria de sua matéria está na concessão total ao que Schiller chamaria de “sentimentalische Dichtung”, conforme um curto resumo de cada uma das cinco partes da fábula pode atestar: I. Descrição da noite e aparecimento de um vulto sobre um monte; II. Discurso do vulto à cidade que dorme; III. Continua o discurso, que se entende agora dirigido a Pernambuco; IV. Some o vulto; e V. Nada “acontece”. Não raro, o tema a que dedica versos não passa de um discurso em louvor de algum movimento ou herói, não havendo mesmo ação alguma (cf. “Ao dois de julho”, ou “O século”, entre outros). Por outro lado, o caráter universal de que busca revestir episódios da história nacional, e num estilo que, de tão efusivamente sublime, beira a “gonfiezza” de que fala Tasso, parece fazer dele

o herdeiro mais autorizado de quaisquer manifestações heróicas anteriores em nossa poesia.

Vejam alguns exemplos. O que segue é o início da terceira parte de “Pedro Ivo”, que compreende a segunda parte de seu discurso:

“Pernambuco! Um dia eu vi-te
Dormido imenso ao luar,
Com os olhos quase cerrados,
Com os lábios — quase a falar...
Do braço o clarim suspenso, 5
— O punho no sabre extenso
De pedra — *recife* imenso,
Que rasga o peito do mar...

E eu disse: Silêncio, ventos!
Cala a boca, furacão!
O sonho daquele sono
Perpassa a Revolução!
Este olhar que não se move 13
‘Stá fito em — Oitenta e Nove —
Lê Homero — escuta Jove...
— Robespierre — Dantão.

Naquele crânio entra em ondas
O verbo de Mirabeau...
Pernambuco sonha a escada,
Que também sonhou Jacó;
Cisma a República alçada, 21
E pega os copos da espada,
Enquanto em su’ alma brada:
“Somos irmãos, Vergniaud”.

Então repeti ao povo:
— desperta do sono teu!
Sansão — derroca as colunas!
Quebra os ferros — Prometeu!
Vesúvio curvo — não pares, 29
Ígnea coma solta aos ares,
Em lavas inunda os mares,
Mergulha o gládio no céu.

República!... Vôo ousado
Do homem feito condor!
Raio de aurora inda oculta,
Que beija a frente ao Tabor!
Deus! Por qu’ enquanto que o monte 37
Bebe a luz desse horizonte,
Deixas vagar tanta frente,
No vale envolto em negror?!...

(Castro Alves, 2001:62-3)

O que, apesar do retoricismo exagerado, próprio da época, faz da *elocutio* de Castro Alves muito mais atraente que a de *Os Timbiras* diz respeito primeiramente à economia vocabular: não há sobras. Cada adjetivo contribui

com algum dado novo para o efeito total do verso, ao contrário, por exemplo, do “ensangüentado e torpe” do trecho já citado de *Os Timbiras* (verso 97). Outro aspecto é a naturalidade das construções, e mesmo do vocabulário, como na segunda estrofe acima citada. As inversões, por sua vez, quando as há, é porque ou obtêm efeito expressivo, ou foram imposições realmente inarredáveis do esquema rímico; raramente são gratuitas. Outra característica que parece permear quase em totalidade um livro extenso como *Espumas Flutuantes* é a fluidez absoluta de cada verso. Em Castro Alves os ouvidos poderiam, sim, suprir a falta que fazem aos olhos, no Gonçalves Dias de *Os Timbiras*, as descrições camonianas. Mas, ao que parece, há ainda algo mais: algo daquele imediatismo sensorial camoniano volta a figurar no poema, mas em condições novas.

Parece que estamos diante de um novo grau de desequilíbrio entre a substancialidade da ação e a vestimenta adjetiva a ela imposta. A diferença nos parece bastante sensível: essa nova vestimenta é composta de metáforas plasticamente elaboradas, e se impõe de uma tal forma à sensibilidade que parece em luta para se afirmar independentemente do corpo “sólido” (Tasso) e já tão parco da ação. Se em Camões o imediatismo perceptivo se mantém preso à substancialidade narrada, em Alves o plástico entra como ingrediente a mais no ornamental e acessório em relação à matéria, ornamental de que se ocupa, quase que exclusivamente, sua poética. O apelo aos sentidos está, por exemplo, nos “lábios — quase a falar” (versos 1 a 4) do Pernambuco metaforizado; na espada de pedra “que rasga o peito do mar” (versos 5 a 8); no verbo que “entra em ondas” (verso 17); na “ígneia coma” de lava a subir do “Vesúvio curvo” (versos 29 a 32), ponto talvez plasticamente mais eficaz sobretudo pela sonoridade; na república a pegar os copos da espada (verso 22) ou a assomar como aurora iminente (verso 35). Tais elementos não compõem, a rigor, a fábula; apenas contribuem para matizar axiologicamente elementos como Pernambuco, o cenário, o povo, a república e, sobretudo, o caráter do próprio Pedro Ivo. No dizer de Schiller, poderíamos dizer que antes constituem a “reflexão” sobre o objeto, a reflexão avaliativa própria da “sentimentalische Dichtung”, ou seja, não constituem, propriamente, o objeto do poema. Um último exemplo de como isso acontece em “Pedro Ivo” se encontra

na primeira parte do poema. É escrita em quadras (sete ao todo) em arte maior, com a acentuação tradicional anfibráquica (- ´ - /- ´ - /- ´ - /):

Rebramam os ventos... Da negra tormenta
Nos montes de nuvens galopa o corcel...
Relincha — troveja... galgando no espaço
Mil raios desperta co' as patas revel.
(Castro Alves, 2001:58)

É um metro também bastante utilizado por Gonçalves Dias, como em “I-Juca-Pirama” ou “Deprecação” (não em *Os Timbiras*), que usa sua marcação forte como índice de grandiloqüência. Apesar de Castro Alves fazer uso desse metro em ocasiões mais “amenas”, como em “O baile na flor”, no caso de “Pedro Ivo” o intuito é o mesmo que o dos poemas gonçalvinos, mas há um pormenor adicional que valoriza sobremaneira o trecho no aspecto que vimos analisando: é impossível não relacionar o ritmo acentual ao galope da tempestade, figurada em corcel pelo poeta. É o ritmo que embala cada uma das sete estrofes, criando o cenário onde se desenrolará a quase nenhuma ação do poema. O cenário tenebroso ele mesmo, reiteremos, termina por ser um índice da posição do eu lírico em relação ao fracasso provisório da revolução: cumpre esperar a aurora republicana.

Em suma: o poema de Castro Alves não nos quer contar a história de Pedro Ivo. A forma como ali se constitui a fábula, desprovida ao limite da “interezza” exigida por Tasso, condenaria a tentativa a um fracasso absoluto. A meta subjacente ao poema seria antes, na verdade, transfundir esteticamente um posicionamento axiológico em relação àquela história — uma meta, digamos, “sentimental”. A sua grande diferença em relação ao Gonçalves Dias de *Os Timbiras* é haver emprestado à reflexão da “sentimentalische Dichtung” a dose mínima de concretude exigida pelos nossos cinco sentidos.

Todas essas reflexões, indo de Tasso a Schiller, do “ingênuo” ao “sentimental”, de Camões a Castro Alves, pretendem haver esclarecido o funcionamento de duas grandes formas possíveis de se combinar, numa composição poética, ao menos dois elementos básicos, hierarquizando-os: de um lado, a força de presença e verdade de um suposto mundo autônomo à nossa volta, a que deveríamos alguma obediência, de modo a fazer do poema, dentro do possível, uma sucursal daquela mesma força, de presença e

verdade; de outro, a filtragem incessante desse mundo autônomo por uma consciência subjetiva, sempre à espera de uma boa oportunidade de assumir tirânica e ostensivamente as rédeas do que diz sobre o mundo, conforme a vimos lograr, orgulhosamente, em poemas como o de Castro Alves. A predominância marcante de um ou de outro desses elementos, a adoção de um ou outro como princípio maior de uma obra, das motivações mais amplas aos traços mais sutis do estilo, levaria a uma ou outra das grandes formas artísticas que agora podemos reconhecer. São exatamente as estruturações, respectivamente, “ingênua” e “sentimental” as primeiras medidas de que, mais adiante, na segunda fase de nossa argumentação, vamos nos servir.

2. De ‘dizer objetos’ a ‘criar objetos’: a experiência de Stéphane Mallarmé

Embora a poesia “sentimental” e a poesia “ingênua”, como formulações específicas sobre qual o lugar dos “objetos” na poesia, sejam essenciais em nossa argumentação para a diferenciação das experiências, respectivamente, dos nossos modernos e do Faustino dos *Fragmentos*, pouco poderíamos compreender destas se deixássemos de considerar a poesia de Stéphane Mallarmé (1842-1898). A particularidade que a diferencia radicalmente das formulações clássica e romântica é a interdição sistemática, reafirmada quase que a cada vocábulo de suas composições, de qualquer lugar reservado às coisas no poema. No dizer de Costa Lima, é uma obra que “se alimenta da expulsão do real” (2003:174). É exatamente a partir dessa expulsão, no entanto, que Mallarmé inaugura formas outras de relacionar poesia e objetividade, conforme veremos ao fim desta seção. A meta será desenvolver um raciocínio que nos permita interpretar com um mínimo de clareza aquilo em que consistiu, essencialmente, sua experiência. Como introdução, à maneira da seção anterior, o contato imediato com um de seus poemas, ao qual voltaremos mais adiante:

Une dentelle s’abolit
Dans le doute du Jeu suprême
A n’entr’ouvrir comme un blasphème
Qu’absence éternelle de lit.

Cet unanime blanc conflit
D’une guirlande avec la même,
Enfui contre la vitre blême
Flotte plus qu’il n’ensevelit.

Mais, chez qui du rêve se dore
Tristement dort une mandore
Au creux néant musicien

Telle que vers quelque fenêtre
Selon nul ventre que le sien,
Filial on aurait pu naître.
(Mallarmé, 1991:72)

Um rendado se vê desfeito
Na dúvida do Jogo extremo
A entreabrir como um supremo
Não uma ausência de leito.

Esta branca discórdia oculta
De uma voluta com seu mesmo,

Contra a vidraça em luta a esmo
Mais flutua do que sepulta.

Mas junto a quem o sonho doura
A dor adormece a mandora
Ao oco Nada musical

Tal que através qualquer vitral
Sem outro ventre que o seu ser,
Filial se pudera nascer.
(Trad. Augusto de Campos)

O arcabouço de que lançaremos mão inclui as observações de Costa Lima (2003) e Hugo Friedrich (1991) sobre o poeta, mas tem como ponto de partida a teorização de Bergson (1988) acerca do tempo.

De Bergson a Mallarmé

Das várias implicações do pensamento de Bergson sobre o tempo, a mais radical parece ser a de, com o *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* (Bergson, 1988), a idéia de tempo ter-se, em certa medida, desagregado: de um lado, o tempo como realidade física, como parte integrante da objetividade do mundo externo, da objetividade de um pretense real; de outro, o tempo como resultado de um processo subjetivo, uma operação significativa para a qual concorreriam, além de certo caráter do mundo externo ainda não processado pelo aparelho perceptivo, algumas propriedades supostamente inerentes à psicologia humana. A importância de Bergson para a arte reside no questionamento implícito do valor epistemológico de certas formas de estruturação da temporalidade, como, por exemplo, a narrativa. Não é por acaso que as teorias bergsonianas podem servir de plano de referência para a explicação de muitas das formas desenvolvidas pelas vanguardas européias do início do século.

Bergson vem quebrar com um acordo tácito: o de que a natureza seria, em certo sentido, *narrativa*. Faz parte ainda do senso-comum a idéia de que o movimento, por exemplo, é um fenômeno puramente físico, independente do aparelho perceptivo humano — e assim o faz pensar a ciência física. Segundo o filósofo (Bergson, 1988), no entanto, as ciências naturais que,

pretensamente, lidam com o movimento — e, por conseguinte, com o tempo — trabalham na verdade com as *posições* iniciais, intermediárias ou finais do percurso de um determinado móvel, seja ele um carro, uma molécula ou um planeta. O movimento de um braço para a física, por exemplo, não passa de uma sucessão de posições: são recortes, quadros estáticos extraídos de um processo na verdade dinâmico. O movimento em si, o movimento *em progresso, acontecendo*, o movimento como *processo* ou *duração* não faz parte de seu escopo, não serve de base de cálculo.

Essa atitude da ciência diante do tempo, como o próprio Bergson talvez pudesse dizer, é apenas uma entre as várias manifestações do que se poderia denominar uma *especialização* da realidade temporal. O próprio tempo sucessivo, medido nos relógios através de unidades idênticas e, ao mesmo tempo, mutuamente excludentes, como intervalos idênticos de uma mesma reta, não corresponderia à verdadeira essência dos fenômenos temporais. Esse tempo espacializado organizar-se-ia como uma *multiplicidade distinta e homogênea*, exatamente como na linguagem numérica. Tome-se o exemplo do numeral 3: sua forma de multiplicidade é *distinta* porque pressupõe a distinção, a independência, de cada uma das unidades que o formam, e é *homogênea* porque essas unidades são idênticas — são iguais a 1. Em outras palavras, para que se possa contar até 3 é necessário que o primeiro 1 seja igual ao segundo e ao terceiro (como obviamente acontece) e que, por outro lado, o primeiro *não seja o mesmo* que o segundo nem que o terceiro, e assim todos entre si mutuamente. Bergson também chama esse esquema de “multiplicidade quantitativa” (Bergson, 1988:89).

A experiência original do tempo, em contrapartida, da qual a multiplicidade quantitativa seria já uma derivação, organizar-se-ia segundo uma outra forma de multiplicidade: a *multiplicidade indistinta e heterogênea*, a forma do tempo com a qual a consciência humana estaria verdadeiramente familiarizada e que, das duas, seria a única passível de abrigar a real *duração*. A *multiplicidade qualitativa*, como também a chama, seria essencial, por exemplo, para a compreensão plena do fenômeno do movimento.

Para Bergson, o movimento seria um fenômeno da *consciência*, não da natureza. O presente temporal possível à multiplicidade quantitativa da física seria um quadro congelado e absolutamente distinto do quadro seguinte —

exatamente como pressupôs Zenão de Eléia, ao afirmar que a flecha, em cada momento, está parada, e utilizar esse argumento como “prova” da inexistência do movimento. O presente temporal da multiplicidade qualitativa — aquele que experienciamos concretamente em nossas consciências —, porém, configurar-se-ia antes como um complexo confusamente múltiplo, porque síntese constante entre memória, expectativa e impressões sensoriais de fato presentes. Apenas através do borramento de fronteiras entre essas três realidades, que tomamos comumente por momentos distintos da sucessão, a experiência concreta do movimento, ou seja, do movimento enquanto processo, seria possível: “a duração e o movimento são sínteses mentais, e não coisas” (Bergson, 1988:84). À fragmentação matemática em unidades mutuamente excludentes, própria da multiplicidade *quantitativa*, a multiplicidade *qualitativa* oporia a síntese constante de sensações, idéias e sentimentos empreendida pela consciência. Daí a sua *heterogeneidade*, ainda que *indistinta*, ou confusa. É o que permite ao filósofo dizer que “existe então multiplicidade sem quantidade” (Bergson, 1988:85).

Bergson sempre lança mão de exemplos aclaradores:

Quando sigo com os olhos, no mostrador de um relógio, o movimento da agulha que corresponde às oscilações do pêndulo, não meço a duração, como parece acreditar-se; limito-me a contar simultaneidades, o que é muito diferente. Fora de mim, no espaço, existe somente uma posição única da agulha e do pêndulo, porque das posições passadas nada fica. Dentro de mim, prossegue-se um processo de organização ou de penetração mútua dos factos de consciência, que constitui a verdadeira duração. É porque duro desta maneira que represento o que chamo as oscilações passadas do pêndulo, ao mesmo tempo que percepciono a oscilação actual. Ora, suprimamos por um instante o eu que pensa as oscilações do pêndulo, uma só posição do pêndulo: não há duração, por consequência. Suprimamos, por outro lado, o pêndulo e as suas oscilações; ficará apenas a duração heterogênea do eu, sem momentos exteriores uns aos outros, sem relação com o número.

(Bergson, 1988:77-8)

Ou ainda:

É evidente que os sons do sino me chegam sucessivamente; mas de duas uma. Ou conservo cada uma destas sensações sucessivas para as organizar com outras e formar um grupo que me lembra uma ária ou um ritmo conhecido: então, não *conto* os sons, limito-me a recolher a impressão, por assim dizer, qualitativa que o seu número exerce em mim. Ou, então, proponho-me explicitamente contá-los, e importará, pois, separá-los, e que esta separação se realize em algum meio homogêneo em que os sons, privados de suas qualidades, de alguma maneira vazios, deixem vestígios idênticos da sua passagem.

(Bergson, 1988:64)

A possível contribuição da doutrina bergsoniana à teoria da narrativa, no entanto, parece pedir ainda um outro ponto de articulação. O terceiro e último capítulo do *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* é dedicado ao tema da liberdade. Para entender de que forma Bergson o relaciona com a experiência da duração, o trecho seguinte talvez seja suficiente:

O próprio sentimento é um ser que vive, se desenvolve e, conseqüentemente, muda sem cessar; caso contrário, não se compreenderia como nos levou pouco a pouco a uma resolução: a nossa resolução seria imediatamente tomada. Mas vive porque a duração em que se desenvolve é uma duração cujos momentos se penetram: ao separarmos esses momentos uns dos outros, ao desenrolarmos o tempo no espaço, fizemos perder a este sentimento a sua animação e cor. Eis-nos, pois, perante a sombra de nós mesmos: julgamos ter analisado o nosso sentimento, mas, na verdade, substituímo-lo por uma justaposição de estados inertes, traduzidos por palavras, e que constituem, cada um, o elemento comum, conseqüentemente, o resíduo impessoal, das impressões experimentadas num determinado caso pela sociedade inteira.

(Bergson, 1988:92-3)

O eu bergsoniano é cindido: há uma região clara, dominada por representações compartilhadas socialmente, e um eu profundo, que não se entrega à linguagem verbal, pública e homogeneizante:

Em síntese, a palavra com contornos bem definidos, a palavra em bruto, que armazena o que há de estável, de comum e, por conseguinte, de impessoal nas impressões da humanidade, esmaga ou, pelo menos, encobre as impressões delicadas e fugitivas da nossa consciência individual. Para lutar com armas iguais, estas deveriam exprimir-se por palavras precisas; mas as palavras, logo que formadas, voltar-se-iam contra a sensação que lhes deu origem, e inventadas para testemunhar que a sensação é instável, acabariam por lhes impor a sua própria estabilidade.

(Bergson, 1988:92)

As implicações desse posicionamento de Bergson sobre a linguagem verbal, ao serem traduzidas em termos artísticos, podem levar-nos diretamente a certas manifestações literárias do início do século XX, bem como à experiência de Mallarmé.

Desde meados do século XIX, a arte, de uma maneira geral, tem se ocupado com a demolição de certas estruturas de inteligibilidade, partilhadas socialmente há séculos: a lógica, a narrativa e a sintaxe. Se analisadas em termos bergsonianos, uma característica parece unir as três: a de articularem, segundo leis próprias de encadeamento, unidades distintas que, por sua vez,

dão origem a um novo todo inteligível. Respectivamente: um encadeamento de fatos ou mesmo idéias que não infrinja a “ordem natural das coisas”, ou a estrutura da realidade segundo o senso comum (como *não* acontece em Kafka ou em E. T. A. Hoffmann); uma cadeia de acontecimentos que não infrinja as relações de causa e efeito entre um e outro dos seus elos (como *não* acontece em Kafka, em Proust, no *Hamlet* de Shakespeare, ou no *Grande Sertão: veredas*, por vários desses elos restarem à parte); e um encadeamento de palavras que não infrinja as leis de regência mútua entre preposições, verbos, substantivos, etc. (como *não* acontece em Mallarmé). Ao que parece, o movimento esboçado pela arte e o movimento empreendido por Bergson em sua análise do tempo e da língua são similares: as formas de inteligibilidade que compartilhamos, as representações unívocas e claras a que damos forma através da língua e de outras estruturas homogeneizantes do real, como o tempo sucessivo e as leis de causalidade, contribuiriam para o encobrimento da verdadeira complexidade de nossa percepção do mundo e de nós mesmos.

Em outras palavras: se uma arte pós-Bergson procura propiciar a experiência supostamente mais genuína da temporalidade, ou seja, aquela que não conhece a distinção, e, sim, a interpenetração de elementos, qual o valor da inteligibilidade de segundo grau que aquelas estruturas logram? Já não seria desafio suficiente — falamos sempre a partir da perspectiva de Bergson — ter de driblar a estabilidade duvidosa dos vocábulos? Qual a serventia de se construírem objetos impecavelmente coerentes do ponto de vista das representações compartilhadas, se o tecido móvel da verdade localizar-se-ia tão aquém do articulável, tão aquém da homogeneidade artificial produzida pela língua?

Se agora algum romancista audacioso, rasgando o véu habilmente tecido do nosso eu convencional, nos mostrar sob esta lógica aparente uma absurdidade fundamental, sob esta justaposição de estados simples uma penetração infinita de mil impressões diversas que já deixaram de o ser na altura em que os nomeamos, louvamo-lo por nos conhecer melhor que nós próprios.

(Bergson, 1988:93)

Mas a conclusão é algo cética:

Contudo, as coisas não se passam assim, e precisamente porque desenrola o nosso sentimento num tempo homogêneo e exprime os seus elementos com palavras, só nos proporciona, por seu turno, uma

sombra: apenas dispôs esta sombra de modo a fazer-nos suspeitar da natureza extraordinária e ilógica do objecto que a projecta; convidou-nos a reflectir pondo na expressão exterior algo da contradição, da penetração mútua, que constitui a própria essência dos elementos expressos. Encorajados por ele, afastamos por momentos o véu que interpúnhamos entre a nossa consciência e nós mesmos. Pôs-nos na presença de nós próprios.

(Bergson, 1988:93)

O que não é possível saber com a leitura do *Ensaio* é se o autor teve a oportunidade de analisar alguma das várias respostas que as artes tanto verbal quanto plástica e musical podem lhe ter deixado. Na literatura, a substituição de unidades *articuladas* por unidades meramente *justapostas* foi a fórmula-base de procedimentos poéticos os mais diversos: da “palavra total” de Mallarmé aos ideogramas de Pound. O que esses poetas fazem é provocar a vocação inata do leitor para a síntese, colocando-o diante de um material a que, advertidamente, não impuseram qualquer forma herdada de estruturação. Detenhamo-nos no exemplo de Mallarmé, em que a sintaxe é minada das mais variadas formas:

verbos no infinito absoluto (em lugar da forma conjugada que seria de se esperar), participios segundo o modelo do ablativo absoluto latino, inversões gramaticalmente injustificadas, supressão da diferença entre singular e plural, emprego do advérbio como adjetivo, alteração da ordem normal das palavras, artigos indeterminados de gêneros novos e assim por diante. (Friedrich, 1991:117)

Os resultados de tais expedientes sobre a leitura é exatamente o que nos leva de volta a Bergson: ao negar a si mesmas o acordo sintático, as palavras se negam a possibilidade de construir qualquer representação socialmente reconhecível. A leitura de um poema de Mallarmé é um processo ao fim do qual nada resta, ou quase nada, dos objetos aqui e ali referidos, das representações vagamente aludidas, a não ser *flashes*, cacos, ruínas de realismo em tensão plena, sem qualquer esperança de univocidade. É uma forma sinfônica de lidar com a significação: como explica Friedrich, ocorre uma fusão do “significado de uma palavra no da palavra que lhe está próxima” (Friedrich, 1991:117), ou, nas formulações do próprio Mallarmé: “As palavras resplandecem em seus mútuos reflexos” (*apud* Friedrich, 1991:117); “O poeta cede a iniciativa às palavras que são colocadas em movimento pelo embate de sua disparidade” (*apud* Friedrich, 1991:134). É assim que se cria, a partir “de

vários vocábulos, uma palavra nova, total” (*apud* Friedrich, 1991:115). O objetivo da sua “palavra total” — um acorde de vocábulos heterogêneos — seria exatamente o de “criar a palavra para um objeto inexistente” (Mallarmé *apud* Friedrich, 1991:123). Um dos versos mais conhecidos de Mallarmé, não por acaso, resume-se à justaposição de três vocábulos: “*Solitude, récif, étoile*” (Mallarmé, 1991:32).

Em uma fórmula mais explícita: se há alguma forma de lidar artisticamente com a língua e merecer algum crédito de Bergson, ou seja, desviar-se o menos possível da multiplicidade qualitativa (ou heterogeneidade indistinta) de nossa consciência profunda, essa forma dificilmente será outra que não a sinfonia vocabular de Mallarmé.

A alternativa que Mallarmé oferece, em oposição à aparente esterilidade das representações unívocas e coerentes da linguagem verbal, é fazê-las comunicar não por si mesmas, pela inteligibilidade de seus construtos, mas, sim, pelos interstícios em conflito que a sua justaposição ocasiona. A experiência da temporalidade não se deixa ordenar por quaisquer balizas componentes do objeto artístico: como nos planos em conflito do cubismo, nos elementos díspares do surrealismo e no diálogo intransitivo entre formas e cores do abstracionismo, a única (proto-) narrativa possível é a que o contato da obra com a consciência do leitor automaticamente põe em cena.

Dois ‘objetos’

Com a experiência de Mallarmé, duas modalidades de objeto ganham contornos firmes dentro da poesia, modalidades bastante *sui generis* se tomamos por referência as discussões de Tasso e Schiller. À medida que a arte de Mallarmé põe radicalmente em cheque a possibilidade de representação através da língua, a espécie de objeto de que se ocuparam os dois poetas está simplesmente fora de questão. O primeiro deles é aquele paradoxal “objeto inexistente”, que dura de forma difusa em nossa consciência tanto quanto dure o processo de leitura e, em nós, a impressão deixada pelo poema. É o novelo de sugestões que o poema nos lega.

No dizer de Costa Lima, em Mallarmé “Não há uma cena evocada, mas

uma cena produzida pela própria tessitura verbal” (Costa Lima, 2003:171). A “cena” é instaurada a partir do momento em que “palavras totais”, na espécie de palco em que se converte a consciência do leitor, passam a agir promovendo suas fusões, gerando os primeiros quadros de significações em conflito; a existência um tanto etérea dessa “cena” é reafirmada a cada momento pelo poema na medida em que as anáforas, ora mais ora menos explícitas, dizem respeito a fenômenos, a eventos sutis que a ela mesma remontam; são eventos surgidos no próprio intercurso, sempre acidentado, entre o leitor e cada um dos versos. O cenário de tudo o que acontece não é outro senão aquele recém-inaugurado pelo próprio poema ao ser lido. A epígrafe do autor a “Igitur ou a loucura de Elbehnon” (Mallarmé, 1990:73), um de seus escritos em prosa, é sintomática: “Este Conto dirige-se à Inteligência do leitor e ela própria encena as coisas”.

O mesmo poderá ser dito das metáforas de Mallarmé: em sua grande maioria, parecem formas de nomear essa mesma cena instável, etérea e, em última análise, francamente inominável, fruto da interação de signos radicalmente desestabilizados, como vimos, por intermédio da sintaxe. Em suma, o poema de Mallarmé procede, no mais das vezes, a uma análise em tempo real da produção de significados empreendida por ele mesmo. Voltemos ao poema citado ao início desta seção:

Une dentelle s’abolit
Dans le doute du Jeu suprême
A n’entr’ouvrir comme un blasphème
Qu’absence éternelle de lit.

Cet unanime blanc conflit
D’une guirlande avec la même,
Enfui contre la vitre blême
Flotte plus qu’il n’ensevelit.

Mais, chez qui du rêve se dore
Tristement dort une mandore
Au creux néant musicien

Telle que vers quelque fenêtre
Selon nul ventre que le sien,
Filial on aurait pu naître.
(Mallarmé, 1991:72)

Um rendado se vê desfeito
Na dúvida do Jogo extremo
A entreabrir como um supremo

Não uma ausência de leite.

Esta branca discórdia oculta
De uma voluta com seu mesmo,
Contra a vidraça em luta a esmo
Mais flutua do que sepulta.

Mas junto a quem o sonho doura
A dor adormece a mandora
Ao oco Nada musical

Tal que através qualquer vitral
Sem outro ventre que o seu ser,
Filial se pudera nascer.

(Trad. Augusto de Campos)

Cada uma das imagens nos parece referir o processo até aqui exaustivamente descrito, com a particularidade de matizá-lo de variadas formas, dando assim exemplos vivos de como o terreno em que nos movemos — o poema — é instável. Nele, a linguagem, sintaticamente perturbada (o “rendado se vê desfeito”), fala de si mesma e de mais nada (“conflito de uma guirlanda com ela mesma”), ou seja, está “oca” (“o oco Nada musical”), e o modo como fala não é outro senão aquele que instaura a “dúvida” entre os vocábulo e outros cacos representacionais (eis o “Jeu suprême”, a “ausência eterna de leite”, o “conflito branco e unânime” que “mais flutua do que sepulta”), impossibilitados de se resolverem ao fim em estruturas socialmente partilhadas (e eis a “blasfêmia”).

A poesia de Mallarmé vem tornar possível o antes inimaginável: as palavras podem *significar* sem *representar*, mantendo-se o tempo todo circunscritas ao meio que elas mesmas criam. É exatamente aí que se processa “a interdição de qualquer lugar reservado às coisas no poema”; e é exatamente aí que se processa a “expulsão do real” referida por Costa Lima. Em contrapartida, é essa poesia também a fonte de uma classe de objetos que apenas difusamente divisamos, e que logo nos foge do campo de visão. É o “vitral” que resta ao fim do poema citado acima: um “objeto inexistente”, o acorde dissonante de vocábulo. Há uma imagem de Paul Valéry que talvez nos sirva para caracterizar este objeto em poucas palavras:

Comme le fruit se fond en jouissance,
Comme en délice il change son absence
Dans une bouche où sa forme se meurt, (...)
(Valéry, *Le cimetière marin*)

Como o fruto transmuda em gosto a polpa
E a delícia em ausência numa boca,
Morre a forma e mal dura o seu sabor (...)
(Trad. Bruno Tolentino)

Nas palavras de Costa Lima, Mallarmé se faz assim o inaugurador de uma outra forma de *mímesis*, a *mímesis da produção* (cf. Costa Lima, 2003:172). Por meio do seu trabalho lingüístico, Mallarmé

esvazia a realidade a tal ponto que sua obra ultrapassa, digamos, a barreira do Ser [a realidade pré-existente e mimetizável] e abriga apenas o mínimo de referencialidade necessário para se tornar *produtora* [grifo nosso] do Ser [uma nova realidade] na linguagem (Costa Lima, 2003:174).

Depois do “objeto inexistente”, passamos finalmente ao segundo, bem mais palpável, e de definição mais simples. Uma das chaves possíveis para ele está numa das frases de Mallarmé citadas por Friedrich e por nós mais acima: “O poeta cede a iniciativa às palavras que são colocadas em movimento pelo embate de sua disparidade” (*apud* Friedrich, 1991:134). Já nos ocupamos suficientemente das “palavras que são colocadas em movimento pelo embate de sua disparidade”, mas não das conseqüências de o poeta “ceder a iniciativa” a elas, e é precisamente este ato o que nos possibilita falar do *poema* enquanto objeto.

O que Mallarmé parece aí anunciar é um novo estatuto para o poema: precisamente o poema como coisa, objeto. O índice peculiar dessa transformação é a ausência de um eu lírico. Essa ausência não diria respeito meramente à inexistência do pronome (cf. poema citado acima), mas à estrutura do texto em sentido mais amplo: não se trata de qualquer ato de linguagem reconhecível dos que tradicionalmente se operam num poema. Por exemplo: o poeta não medita, não lamenta, não explica, não ensina, não louva, não narra, não descreve, não zomba; o poeta, aliás, mal fala, porque não articula a língua propriamente. Não há marcas expressivas, não há mudança tonal: o poema parece se desligar do corpo que geralmente o anima, ao contrário do que ocorre em exemplos flagrantes como os de Castro Alves, com suas apóstrofes, pausas, perguntas retóricas e exclamações. O poema não faz uso do repertório de inflexões conhecidas da voz. Aclarando de uma vez a questão: o poema acima não é mais canto *de alguém*, ou voz *de alguém*; é,

como sinaliza Mallarmé, o canto *das palavras* elas mesmas, sua voz impessoal. É o *poema-coisa*, *poema-objeto*.

Embora possa não parecer à primeira vista, essa mesma propriedade pode nos levar de volta a Bergson: quando à palavra não mais cabe a faculdade de exprimir, ou seja, se é inapropriada como meio de traduzir a consciência profunda, nada resta à poesia senão abandonar suas pretensões expressionais e transformar-se num objeto capaz de *produzir* estímulos, estímulos que nos façam transcender por instantes a realidade pretensamente estável das coisas e de nós mesmos. É, certamente, uma equação inusitada para a lírica se temos em mente a visão romântica.

O que, em todo caso, nos interessa: o poema ele mesmo, o poema-coisa, é o segundo dos objetos legados por Mallarmé que nos vão servir nas próximas seções.

II Uma primeira resposta: o modo “sentimental” e a modernidade poética brasileira

A esta altura de nossa argumentação, conforme previsto, passamos a nos movimentar num espaço mais restrito — a modernidade da poesia no Brasil. É o momento em que trataremos de demonstrar as ligações possíveis entre o complexo de idéias e práticas estilísticas até aqui articulado e as supostas duas poéticas de nossa modernidade, mencionadas na introdução. Antes de passar ao exame da obra de João Cabral, com que abriremos a seção, listemos brevemente os atributos potenciais de um poema segundo o apresentado até aqui: 1. o imediatismo sensorial de pretensões substancialistas e/ou a fábula “verdadeira” ou “histórica” tassiana, característicos sobretudo da épica clássica, ou, no dizer de Schiller, da “poesia ingênua”; 2. a mediação dos objetos por um eu lírico que reflete sobre eles, como na “poesia sentimental” de Schiller; 3. a criação de um “objeto inexistente”, tal como acontece na poesia de Mallarmé; e 4. a criação de um ‘poema-objeto’, um poema que não é mais a ‘voz de alguém’, tal como acontece, mais uma vez, na poesia de Mallarmé. Essas serão as medidas de que nos utilizaremos nas próximas análises.

Cabral: raciocinando Tebas

Há um traço da obra de João Cabral que facilita sobremaneira a análise a que nos propomos: a sua impecável coerência interna. Cada uma das obras parece realizar um projeto único, mantido resolutamente a cada livro, conforme poderemos constatar a seguir, ainda que curtamente.

Apenas quatro poemas, de início, servir-nos-ão de objeto. Foram escolhidos de modo que pudessem representar o melhor possível, dentro dos limites relativamente restritos das análises desta seção, a obra de Cabral como um todo: correspondem ao primeiro poema de quatro livros diferentes do poeta, respectivamente: *Uma faca só lâmina (ou: serventia das idéias fixas)*, de 1955; *Quaderna*, escrito entre 1956 e 1959; *Serial*, escrito entre 1959 e 1961; e, por fim, *A educação pela pedra*, escrito entre 1962 e 1965. Os aspectos a se considerar, ao menos em primeiro plano, serão aqueles que mais

decisivamente contribuam para elucidar o modo peculiar de relação que, segundo supomos, pode haver entre essas obras e os atributos acima listados.

O primeiro poema da série, como muitos da obra de Cabral, é um longo poema formado de unidades menores, a exemplo de “O cão sem plumas” ou “Poema(s) da cabra”, entre muitos outros. A primeira estrofe do segundo segmento — intitulado, simplesmente, “A” — foi também citada abaixo, de modo a oferecer o que as estrofes anteriores, verso após verso, recusam-se a conceder: o complemento da estrutura sintática truncada que, juntas, compõem. Segue o poema:

Uma faca só lâmina (ou: serventia das idéias fixas)

Assim como uma bala
enterrada no corpo,
fazendo mais espesso
um dos lados do morto; 4

assim como uma bala
do chumbo mais pesado,
no músculo de um homem
pesando-o mais de um lado; 8

qual bala que tivesse
um vivo mecanismo,
bala que possuísse
um coração ativo 12

igual ao de um relógio
submerso em algum corpo,
ao de um relógio vivo
e também revoltoso, 16

relógio que tivesse
o gume de uma faca
e toda a impiedade
de lâmina azulada; 20

assim como uma faca
que sem bolso ou bainha
se transformasse em parte
de vossa anatomia; 24

qual uma faca íntima
ou faca de uso interno,
habitando num corpo
como o próprio esqueleto 28

de um homem que o tivesse,
e sempre, doloroso,
de homem que se ferisse
contra seus próprios ossos. 32

A

Seja bala, relógio,
Ou lâmina colérica,
É contudo uma ausência
O que esse homem leva.

36

(...)

Cabral, aqui, é mais explícito do que precisaríamos. Pelo menos dois elementos lingüísticos ostensivos podem ser destacados como ponte para a nossa lista. Começemos pelo que nos oferece o primeiro verso.

A expressão “assim como”, que introduz os versos 1, 5 e 21, e é substituída nos versos 9 e 25 por “qual” e no verso 13 por “igual a”, expressões que lhe equivalem, já nos parece dizer algo: não há a *apresentação* de um objeto — no caso, a “bala” —, mas, sim, a figuração desse objeto por um eu que pretende compará-lo a alguma outra coisa, coisa que ainda não sabemos. Estamos à mercê da voz de alguém, que compara realidades: parece em busca de uma definição mais precisa para algo, embora adie continuamente dar-lhe nome, escondendo-nos precisamente o segundo termo da comparação a que dá início com o poema. Assistimos então ao movimento pensante desse eu em torno de um objeto que apenas adivinhamos, até que, finalmente, no verso 35, ele se nos revela: trata-se do substantivo “ausência” — o vazio inquietante “que esse homem leva” e que terminamos nós mesmos por levar conosco enquanto o movimento sintático não se conclui.

O que de fato nos importa saber diante de semelhante roteiro: aquilo que o substantivo “ausência” nomeia não deixa de ser, em todo caso, um objeto sobre o qual um eu lírico reflete, matizando-o, avaliando-o, antes de entregá-lo a nós, e a importância dessa reflexão dentro do poema, a contribuição decisiva da mesma para seu efeito final e mesmo a quantidade expressiva dos versos que a compõem (32 ao todo) são aspectos que apenas sublinham o já evidente: o “sentimental” das teorias de Schiller está presente. Mas vejamos ainda o segundo dos elementos prometidos.

Os verbos em modo subjuntivo, que aparecem nos versos 9, 11, 17, 23, 29 e 31, são igualmente significativos, e reforçam o dito acima. Não estamos diante das coisas mesmas, como nos quer fazer crer a linguagem de Camões, por exemplo. Estamos diante, na verdade, de versões expressamente

hipotéticas dessas mesmas coisas, versões que ensaiam seu número no palco de nossa consciência sempre que precisamos, seja numa conversa ou num poema, recorrer à suposição: “uma bala que tivesse”, “uma bala que possuísse”, um “relógio que tivesse”, uma “faca” que “se transformasse”, “um homem” que “tivesse” e “se ferisse”. É articulando objetos meramente supostos que se tece, pouco a pouco, a vestimenta adjetiva que emprestará seus matizes à coisa considerada — aquilo que o substantivo “ausência”, no verso 35, pretende nomear. Se o subjuntivo, diante do exposto, é o desdobramento que impomos ao tempo via linguagem para falarmos do que não está diante de nós, a pretensão de substancialidade das coisas que presidem ao poema, diferentemente do proposto por Tasso, está longe de ser um princípio preponderante. Embora não haja um pronome que o nomeie, o eu pensante de Cabral está sempre ali, mediando cada coisa.

Em suma: como já acontece em Castro Alves, a pertinência estética do poema diz respeito a um espaço que a própria língua gera ao, digamos, articular-se à volta das coisas; a poesia cabe à voz que as canta, não à nudez de sua presença. No clássico, a voz se anula sob o magistério das coisas, corresponda este à pretensa substancialidade dos acontecimentos “históricos” devidamente encadeados ou à do mundo perceptivo que os acompanhe; já no presente caso, as coisas ficam, explicitamente, à mercê de quem sobre elas reflete. Apenas como ilustração de como os resultados a esse respeito poderiam ser diferentes, leia-se o seguinte trecho de Faustino, que deixaremos, ao menos por enquanto, que fale por si mesmo:

...

Espadarte em crista de vaga,
espadarte, espuma,
espadarte real,
espadarte atirado à praia, mar em fuga
espadarte, tumulto,
espadarte, areal,
raios de sol rodeiam
agonia de peixe,
raios de sol ressecam
o cadáver do peixe,
raios de sol rebrilham
contra os ossos do peixe e sua espada —
(...)

(Faustino, 2002:121)

Mas voltemos a Cabral. Eis o início do longo poema que abre *Quaderna*:

Estudos para uma bailadora andaluza

1. Dir-se-ia, quando aparece
dançando por *siguiriyas*,
que com a imagem do fogo
inteira se identifica.

Todos os gestos do fogo
que então possui dir-se-ia:
gestos das folhas do fogo,
de seu cabelo, sua língua;

gestos do corpo do fogo
de sua carne em agonia,
carne de fogo, só nervos,
carne toda em carne viva.

(...)

A estrutura, se não francamente a mesma, é similar àquela de “Uma faca só lâmina”. Construções verbais no futuro do pretérito, desta vez, marcam lingüisticamente o movimento da consciência em torno das coisas, como que para pensá-las, reunindo símiles hipotéticos apropriados e os entrelaçando segundo vá descobrindo ou criando os nexos possíveis entre os mesmos. Assim, aliás, articula-se a vestimenta adjetiva tipicamente sem brechas de Cabral, sempre atento para que não sobrem fios soltos. A retomada anafórica constante dos elementos recém-adicionados ao tecido é um sinal de sua disciplina, a exemplo de como procede com o substantivo “fogo” no poema acima.

No poema seguinte, que abre *Serial*, a reflexão não conta com índices tão ostensivos, mas ainda assim é possível rastreá-la:

A cana dos outros

1. Esse que andando *planta*
os rebolos de cana
nada é do Semeador
que se sonetizou.

É o seu menos um gesto
de amor que de comércio;
e a cana, como a joga,
não a planta: joga fora.

(...)

Há o uso do dêitico “esse”, que abre o poema. Reconhecemos no átimo a situação de alguém que fala sobre algo, algo que, antes de tudo, aponta: “Esse que andando *planta...*”. O cortador de cana, nesse caso, é que constitui o pretexto do poema: é o objeto da reflexão. O outro índice que identificamos é a avaliação subjetiva explícita que abre o segundo quarteto. Nessa passagem, a voz lírica interpõe entre o gesto do cortador de cana — o gesto do cortador de cana enquanto realidade dos cinco sentidos — e nós mesmos uma avaliação que se baseia em parâmetros nem um pouco palpáveis: tanto “amor” quanto “comércio” são substantivos de uma ordem menos concreta das coisas conhecidas; nomeiam representações que, socialmente, existem, mas não se oferecem aos cinco sentidos. São substantivos abstratos: *vemos* o casal de amantes e *vemos* o vendedor ambulante, mas *não vemos* o “amor” e *não vemos* o “comércio” em si mesmos, senão metaforicamente. O concurso desses objetos ideais é apenas mais um sinal: não estamos diante da nudez perceptiva, estamos diante de um mundo mediado por uma consciência pensante, consciência que, mais uma vez, deixa seus vestígios.

Há casos, no entanto, em que elementos lingüísticos assim tão pontuais não são identificáveis. O texto transcrito mais abaixo, que abre *A educação pela pedra*, talvez valha como um bom exemplo:

O mar e o canavial

O que o mar sim aprende do canavial:
a elocução horizontal de seu verso;
a geórgica de cordel, ininterrupta,
narrada em voz e silêncio paralelos.

O que o mar não aprende do canavial:
a veemência passional da preamar;
a mão-de-pilão das ondas na areia,
moída e miúda, pilada do que pilar.

(...)

O poema todo não seria outra coisa senão — mais uma vez — uma comparação, ainda que tenham sido suprimidos os índices que em “Uma faca só lâmina”, por exemplo, são ostensivos. O fato de constituir uma comparação já implicaria, de início, uma consciência que se desdobrasse, fazendo-se presente lingüisticamente através dos nexos que viesse a estabelecer entre um e outro dos objetos considerados — no caso, o mar e o canavial. Em lugar de

seguir essa pista, no entanto, gostaríamos de, a esta altura, chamar a atenção para um outro elemento.

Há um traço que, nos poemas de Cabral, não poderia ser ignorado. Encontremos ou não sinais tão claros do movimento pensante empreendido pela consciência, há algo inegável sobre a voz lírica cabralina: ela corresponde, sempre, a uma voz humana reconhecível. Explique-se: diferentemente da justaposição de quadros do trecho citado de Faustino mais acima, quadros impessoalmente *apresentados*, a linguagem de Cabral é *articulada*, ou seja, utiliza-se da sintaxe para construir seus raciocínios, ainda que retorça, aqui e ali, a mesma sintaxe, processo que não poderia equivaler, de forma alguma, à abolição programática da mesma encontrada em Faustino e Mallarmé, ou mesmo em algumas passagens da épica clássica, conforme já visto. A linguagem de Cabral, em outras palavras, é reconhecível como *língua* — o português — não apenas pelos vocábulos que encadeia, mas também pelas próprias regras de encadeamento que, sim, também toma de empréstimo ao português. A linguagem de Cabral seria portadora, ainda, de uma inflexão particular, de uma *tonalidade* reconhecível: damos ouvidos, em cada poema, a uma voz que define peremptoriamente tudo de que trata, uma voz monotonal, que fala no limite da intransigência ou rispidez; uma voz algo rude, sempre seca e direta. É o falar “bronco” típico de Cabral, sempre lacônico. Reconhecer a ubiqüidade dessa voz humana em sua obra, segundo nos parece lícito, corresponderia a reconhecer a sua condição permanente de “poesia sentimental”. A mediação do mundo estará, sempre, em pleno curso.

Apesar desse tom algo conclusivo, ainda estamos longe de esgotar nosso problema. O caso é que a voz lírica de Cabral, na medida em que se modula peculiarmente, torna-se protagonista de outro processo fundamental da mesma poética, processo tão decisivo para a sua caracterização quanto a sua condição “sentimental”. É desse processo que passamos a nos ocupar a partir de agora.

Ao tratar de Castro Alves, vimos que a substância épica havia se tornado um mero pretexto para a profusão dispersiva de suas metáforas. Fundamental e onipresente nas considerações de Tasso, aquela substância reduzia-se agora a uma coluna tênue, já em ponto de se partir sob a pressão de músculos fortíssimos, mas apenas minimamente coordenados, músculos como que

esquecidos do corpo que outrora movimentaram harmonicamente ao cooperar mútuo de suas forças. Em outras palavras, a ânsia pela pirotecnia de cada quadro individual — como vimos também no exemplo de *Os Timbiras* — teria ultrapassado a vontade de ordem, e as metáforas teriam passado a carregar de cores nem sempre apropriadas um pretexto que, freqüentemente, terminaria por se ofuscar entre elas. O que acontece em Cabral, no entanto, é bem diverso; a meta do seu trabalho verbal, ao que parece, não se esgota no sucesso individual de cada uma de suas imagens. Muito pelo contrário.

Em “*A palo seco*”, poema integrante de *Quaderna*, o próprio Cabral, como é comum em várias outras passagens de sua obra, encarrega-se de caracterizar sua voz lírica. Segue transcrito um trecho, que nos servirá de novo ponto de partida:

3.1. *A palo seco* é o *cante*
de todos mais lacônico,
mesmo quando pareça
estirar-se um quilômetro:

enfrentar o silêncio
assim despido e pouco
tem de forçosamente
deixar mais curto o fôlego.

3.2. *A palo seco* é o *cante*
de grito mais extremo:
tem de subir mais alto
que onde sobe o silêncio;

é cantar contra a queda,
é um *cante* para cima,
em que se há de subir
cortando, e contra a fibra.

3.3 *A palo seco* é o *cante*
de caminhar mais lento:
por ser a contra-pelo,
por ser a contra-vento;

é *cante* que caminha
com passo paciente:
o vento do silêncio
tem a fibra de dente.

3.4. *A palo seco* é o *cante*
que mostra mais soberba;
e que não se oferece:
que se toma ou se deixa;

cante que não se enfeita,
que tanto se lhe dá;
é *cante* que não canta,

cante que aí está.

Como a leitura de “*A palo seco*” nos sugere, há muito mais na modulação de voz tipicamente cabralina a ser considerado além do que nela já identificamos de, digamos, lingüisticamente comum, ou seja, o seu caráter articulado e a inflexão seca que nela podemos reconhecer. Aquela voz nos guia em meio às coisas sempre as decompondo como quem descasca uma fruta, e as considera sempre segundo o que nelas haja de seco, transparente, extenuante ou cortante — para citar apenas algumas das qualidades sobre as quais sempre se volta e que leva consigo. É uma voz obsessivamente empenhada no ato de, digamos, *raciocinar definindo*, ou *definir raciocinando*. Os expedientes estilísticos por detrás do matiz cabralino, provavelmente, são muitos, mas aqui vão listados apenas três: o uso de um vocabulário no mais das vezes concreto e preciso, como um repertório de coisas, despido ao máximo de adornos e de tudo o mais que lhe pudesse ser acessório, de modo a se preservar seu poder de denotação; o uso de imagens cerradamente articuladas, mantidos sempre à luz os nexos que as interligam e, igualmente sempre à luz, o espectro relativamente restrito de qualidades a que sempre retornam (o seco, o claro, o espúrio, o extenuante, o lacônico, o incisivo, o cortante, etc); e, finalmente, o emprego de um trabalho prosódico que nos lembra o ritmo forte e marcado com que se usa a enxada. A ação conjunta desses elementos resultam na prova viva: a modulação cabralina não se matiza apenas *lingüisticamente*, mas também, e sobretudo, *artisticamente*.

Antes de considerar as implicações mais amplas, segundo argumentamos, dessa harmonia estilística, pelo menos um dos três expedientes acima listados parece pedir maiores explicações: o trabalho prosódico de Cabral. A esse respeito, aliás, talvez não seja grande risco dizer que ele foi o único poeta de que se tem notícia que, em lugar de buscar o arredondamento dos versos, a harmonia interna de seus acentos, buscou deixar à mostra o choque entre eles. Talvez seja válido incorrer numa breve digressão para tornar mais claro esse aspecto.

Leiam-se, por exemplo, em voz alta e verso a verso, os hexassílabos já citados de “*A palo seco*”. Uma vez relido o texto de Cabral, faça-se o mesmo de alguns versos, também de seis sílabas, que escolhemos ao acaso em

Invenção de Orfeu (canto IV, poema VII), de Jorge de Lima:

VII

Intento contar logo
a sesta decorrida
com a fronte no equador,
os pés em sobriedade,
pousados em caminhos.
Quaisquer outros sentidos
perdidos em navios
de mares reversivos.

Olhando-me com lentes,
pessoa eu? Diversa.
Refúgio de meu corpo?
Vá lá o adormecido!
Sonhando nessas praias,
perdido em quietudes,
colado e resumido,
exponho-me aos incestos.

(...)

Deixemos por enquanto que a leitura valha por si mesma, e acrescentemos mais um termo à comparação. Seguem transcritos alguns versos da “Carta”, de Drummond:

Carta

Bem quisera escrevê-la com palavras sabidas, as mesmas, triviais, embora estremecessem	4
a um toque de paixão. Perfurando os obscuros canais de argila e sombra, ela iria contando	8
que vou bem, e amo sempre e amo cada vez mais a essa minha maneira torcida e reticente,	12
(...)	

Pede-se que seja lido com atenção especial o verso 7. Voltaremos em breve a ele.

Para que se compreenda mais objetivamente a peculiaridade prosódica do verso tipicamente cabralino, precisamos adentrar um pouco mais esse emaranhado de sutilezas que a fonética de uma língua esconde. Mattoso Camara Jr., em seu *Estrutura da língua portuguesa* (2000), ainda que inadvertidamente, termina por oferecer um material valioso para a

compreensão da dinâmica acentual de um verso, seja ele suave ou, digamos, pedregoso, como o de João Cabral.

Camara Jr. (2000:63) postula a existência de pelo menos quatro níveis de tonicidade no português. A importância desse refinamento, ao contrário do simples dualismo tônico-átono, está em permitir uma análise mais sutil de como se comporta a tonicidade de um vocábulo quando submetido ao fluxo da fala, ou seja, quando integrado a uma cadeia mais longa, formada por vários vocábulos. Vejamos um exemplo: o nome “Jesus Cristo”, quando usado como interjeição (“Jesus Cristo!”). É um caso curioso: se, por um lado, sabemos diante de uma palavra oxítona seguida de uma paroxítona, por outro, é comum a seguinte pronúncia:

/jɛ zuS criS tu/
3 1 2 0

em que os números 0, 1, 2 e 3 correspondem aos quatro graus de tonicidade identificados por Camara Jr. (2000:63). Apesar de constituído por duas palavras, o segmento acima, foneticamente falando, terminaria por gerar uma única unidade: há um único acento principal (grau 3), em torno do qual se reúnem, como que para reabsorver o seu impulso e remodelá-lo em novos graus de intensidade, uma segunda sílaba de força também expressiva, ainda que mais fraca (grau 2), e duas outras, às quais não resta senão a atonia, classificada também segundo dois graus diferentes (0 e 1). O princípio básico que rege esse rearranjo acentual, a que procedemos naturalmente ao falar, seria simples: a maior facilitação possível da pronúncia. Pelo menos dois fenômenos flagrantes concorrem para tanto nesse exemplo.

O primeiro fenômeno digno de nota é o deslocamento da tônica ocorrido na primeira palavra: ao se pronunciar “Jesús” como “Jésus”, evita-se o choque das duas tônicas geminadas (/zuS/ e /cris/), dotando-se o segmento da fluência que a interjeição pede: “Jésus Cristo!” em lugar de “Jesús Cristo!”. É um fenômeno freqüente na música popular e na poesia dos cantadores e repentistas, que podem aqui e ali sacrificar uma palavra, mas, apenas raramente, a cadência marcada do seu “*cante*”, cadência que já deve habitar a memória de seus pulmões e músculos articulatórios tão enraizadamente quanto um sotaque.

O segundo fenômeno a se considerar diz respeito à subordinação da tônica de um segmento à tônica de um outro, processo muito mais comum que o anterior, e que se realiza a cada vez que falamos.

Embora o grau de tonicidade da oxítone /jɛzuS/ e da paroxítone /criSto/ possa ser o mesmo se analisamos suas pronúncias isoladas, quando se integram ambas em nossa interjeição, o acento de uma tende a se sobrepor ao da outra, formando, foneticamente falando, uma única unidade. É o “grupo de força” de que nos fala Mattoso Câmara Jr. (2000:63). A sílaba /zuS/, que, no presente caso, torna-se átona, diferencia-se da última sílaba do segmento (/tu/) por um motivo simples: ao mantê-la com a tonicidade de grau 1, em lugar de a relaxar completamente, facilitamos o trabalho necessário à nova intensificação que terá lugar na próxima sílaba (/criS/), ainda que não se iguale em força à primeira (/jɛ/). A cada momento da fala, conforme demonstra o exemplo, estamos orquestrando tonicidades, de modo a aproveitar o menos despendiosamente possível o ar dos pulmões.

O que parece haver nos versos de Cabral, com uma constância que faz regra geral o que em outras obras constitui exceção, é a disposição dos acentos de um modo que antes dificulta o rearranjo de forças a que naturalmente tenderíamos. Em Jorge de Lima e Drummond, no mais das vezes, grupos de força harmônicos e claros se formam quase que automaticamente ao lermos o verso, o que denuncia a sensibilidade especial desses poetas para com o que poderíamos chamar a cantabilidade constitutiva de sua língua. O padrão acentual, a alternância das vogais e a combinação das consoantes confluem, nesses poetas, para a formação de versos musicalmente suaves. Em Cabral, a sensação dominante é a de que se ouve uma espécie de anti-canto, uma anti-música em que as palavras, irredutíveis como pedras, como que insistem em manter sua tonicidade individual, não havendo um acento único que se sobressaia e, tomando as rédeas aos outros, forme uma unidade harmônica mais extensa à sua volta.

Para exemplos concretos, basta a leitura dos poemas já citados. Enquanto os versos de Jorge de Lima e Drummond tendem a formar, harmonicamente, uma unidade fônica de apenas dois acentos principais, o verso 7 da “Carta” de Drummond e a quase totalidade dos versos citados de Cabral parecem constituir exemplos da briga acentual acima explicada. Em lugar de grandes

unidades rítmicas, parecem soar picos iguais, e inconciliáveis, de tonicidade.

Após essa não tão breve digressão, o que se espera é haver esclarecido suficientemente que a modulação peculiar de que se investe a voz de Cabral não poderia depender, apenas, das descrições de si que ela mesma ensaia, como no trecho citado de “*A palo seco*”; ela depende principalmente de como aquela voz *dramatiza*, além de explicar, as qualidades que arroga para si, fazendo-as presentes mesmo quando o objeto do poema é absolutamente outro. Ao fazer corresponder com firmeza o explicado e o dramatizado, e, sobretudo, ao orquestrar com sucesso sob um único desígnio um conjunto de traços estilísticos que abrangem do som à imagem, Cabral demonstraria uma disciplina francamente avessa à dispersão metafórica de Castro Alves. A diferença, ao contrário do que possa parecer, não diria respeito a uma mera opção de estilo, mas, sim, segundo argumentamos, a uma divergência mais profunda, uma divergência de princípios, entre as duas respectivas poéticas. A harmonia entre os músculos do poema — atributo outrora clássico — o faria caminhar agora à revelia de qualquer substância; o faria caminhar para um lugar absolutamente *outro*.

Eis, enfim, a nossa observação fundamental: a orquestração programática dos processos estilísticos, pouco significativa no contexto poético de Castro Alves, seria a condição *sine qua non* para a consecução do objetivo último da poética a que se filiaría Cabral, objetivo que não mais resumir-se-ia à avaliação reflexiva do mundo degradado em volta, como previsto pela “poesia sentimental”, mas, sim, à criação de um *outro mundo* a partir de como essa reflexão se processa em termos de estilo, ou seja, a partir do evolir harmônico de qualidades e texturas a que a reflexão dá lugar. Paralelamente à reflexão, portanto, gerar um outro mundo — ou, como queira, um “objeto inexistente”: o que interessaria a Cabral, em primeiro lugar, não seria simplesmente *qualificar* a “faca”, como se esperaria do “poeta sentimental”, e, sim, sobretudo, a partir das qualidades que a “faca” revela ao se refletir sobre ela, qualidades pelas quais Cabral teria se apaixonado desde muito cedo em sua trajetória artística, *criar* um novo espaço da sensibilidade, um espaço que não há no mundo. Diante do campo ilimitado das sugestões possíveis à língua, Cabral empreenderia a colonização de um território específico: a exatidão, a claridade solar, os contornos firmes, a nudez estrutural próprios de sua poesia combinar-

se-iam, como um acorde de qualidades, para formar um solo “inexistente” que, a cada poema, somos levados a palmilhar.

Em ainda outras palavras: à medida que a reflexão cabralina se desenvolve, ela mesma contribui para que aos poucos se erija, como um ramo lateral de cada poema, a cidade clara e solar que sua obra quer fazer nascer. Cada poema, ao exercitar a voz angulosa que lhe é própria, ofereceria um vislumbre desse objeto insubstancial, não obstante claro e exato.

Já Mallarmé teria ansiado por um “Ideal” que ele mesmo produzira: no caso, o espaço de indeterminação que ele mesmo aprendera a instaurar entre os signos, espaço em que parecia buscar a dissolução final de si mesmo, como numa espécie de mística da língua. Cabral também teria um destino último: a metafórica Tebas de sol fundada por Anfion em um de seus poemas.

O poema “Fábula de Anfion”, escrito nos anos de 1946 e 1947, narra a fundação, por Anfion, da cidade de Tebas, em meio ao deserto. A narrativa é simples: Anfion chega ao deserto, onde sua flauta termina por ressecar completamente ao sol; quando achava haver encontrado a esterilidade total que procurava, Anfion se encontra com o acaso, que faz sua flauta soar novamente, quebrando o silêncio; nesse momento acontece o “parto aéreo” de um “milagre”: Tebas surge; ao fim, diante da Tebas recém-criada, Anfion lamenta: não conseguiu erigir o “puro sol em si” com que sonhava, desilusão que o leva a emudecer de uma vez por todas, desfazendo-se de sua flauta.

A “Fábula de Anfion”, ao que parece, é a fábula da máscara lírica cabralina em sua luta para erigir sua própria cidade solar. Vejamos alguns trechos. A passagem abaixo transcrita corresponde ao encontro de Anfion com o acaso e à criação de Tebas:

Ó acaso, raro
animal, força
de cavalo, cabeça
que ninguém viu;
ó acaso, vespa
oculta nas vagas
dobras da alva
distração; inseto
vencendo o silêncio
como um camelo
sobrevive à sede,
ó acaso! O acaso
súbito condensou:
em esfinge, na

cachorra de esfinge
que lhe mordida
a mão escassa;
que lhe roia
o osso antigo
logo florescido
da flauta extinta:
áridas do exercício
puro do nada.

*

Diz a mitologia
(arejadas salas, de
nítidos enigmas
povoadas, mariscos
ou simples nozes
cuja noite guardada
à luz e ao ar livre
persiste, sem se dissolver)
diz, do aéreo
parto daquele milagre:

Quando a flauta soou
um tempo se desdobrou
do tempo, como uma caixa
de dentro de outra caixa.

Os dois segmentos finais do poema, reservados ao lamento de Anfion ante a cidade, podem ser lidos como a insatisfação do próprio Cabral diante de sua obra, que nunca lograria a consecução absoluta de seu ideal. O motivo: a linguagem em que está baseada estará sempre, de alguma maneira, ligada às coisas do mundo, denunciando assim “a sua origem menor”:

“Esta cidade, Tebas,
não a quisera assim
de tijolos plantada,

que a terra e a flora
procuram reaver
a sua origem menor:

como já distinguir
onde começa a hera, a argila,
ou a terra acaba?

Desejei longamente
liso muro, e branco,
puro sol em si

como qualquer laranja;
leve laje sonhei
largada no espaço.

Onde a cidade
volante, a nuvem

civil sonhada?”

O segmento que segue, com o qual concluímos, é o último do poema, e dá continuidade ao lamento de Anfiôn. Parece deixar poucas dúvidas sobre o quão central no poema é o tema da criação poética:

“Uma flauta: como
dominá-la, cavalo
solto, que é louco?”

Como antecipar
a árvore de som
de tal semente?

daquele grão de vento
recebido no açude
a flauta cana ainda?

Uma flauta: como prever
suas modulações,
cavalo solto e louco?

Como traçar suas ondas
antecipadamente, como faz,
no tempo, o mar?

A flauta, eu a joguei
aos peixes surdo-
mudos do mar.”

O que podemos depreender de toda essa exposição já parece suficiente para caracterizar ao menos a primeira das nossas duas poéticas. O primeiro dos seus traços essenciais está em sua estruturação “sentimental”: um mundo conhecido é mediado por uma voz, que o matiza. Há, portanto, uma máscara lírica humana que integra o poema, o que afastaria, por um lado, a radicalidade mallarmaica do ‘poema-objeto’ e, por outro, a pretensão substancial do imediatismo perceptivo. Este, em suas ocorrências algo raras, funcionaria meramente como tropo, ou seja, como parte integrante de uma vestimenta adjetiva explicitamente forjada pela voz lírica, a exemplo do visto em Castro Alves: a coisa em função da voz, e não a voz em função da coisa. Em outras palavras, a presença que se impõe hegemonicamente, como anterior a qualquer outra, é a presença de uma voz. Essa presença constituiria, assim, um verdadeiro corolário dos poemas em questão.

O segundo traço essencial seria o principal responsável por diferenciar essa poética moderna da poética romântica proposta por Schiller. A matização

por meio da reflexão, ou seja, a estruturação “sentimental” desses poemas, controlada estilisticamente em função de princípios claros, é apenas o meio de alcance para sua verdadeira meta: a criação paralela de um “objeto inexistente”. A *avaliação* do mundo conhecido cederia lugar à *ampliação* do mundo conhecido.

As próximas duas análises, ao contrário da que aqui concluímos em torno da obra de Cabral, pretendem percorrer um caminho menos longo, na medida em que a fórmula fundamental de nossa primeira poética já está esclarecida. O que nos resta agora é a identificação do modo peculiar como aqueles dois traços essenciais aparecem nas obras de Drummond e Jorge de Lima: de um lado, a propensão “sentimental” de suas vozes líricas; de outro, a criação, por meio do estilo, de um “objeto inexistente” como objetivo último de sua poesia.

Drummond e o estado puro do viver comum

Cabral, mesmo desafiando a associação imediata entre lirismo e expressão de um eu interior, tipicamente romântica, mesmo escrevendo, por exemplo, poemas como a “Antiode (contra a poesia dita profunda)”, não teria escapado de estruturar sua poesia segundo uma fórmula, digamos, romântica: o discurso de uma consciência lingüisticamente presente que, sempre vigilante, não cederia espaço nunca à fulguração das coisas elas mesmas, ao contrário da serva reverente e silenciosa que estas encontrariam, sempre segundo Schiller, na voz do aedo. Também não teria sido a meta de sua poesia, em última análise, avaliar o mundo em decadência à sua volta, mas, apesar disso, aí subsistiria como procedimento chave a estruturação “sentimental”. A poesia de Cabral, por fim, seria, sim, “sentimental”, mas há sempre a impressão de que o seria, digamos, *apesar de tudo*. Caso diferente nos parece o da poesia de Drummond.

Embora haja o complicador adicional de se tratar de uma obra de várias faces, antípoda, nesse aspecto, à monotonalidade de Cabral, o nosso trabalho frente à obra de Drummond termina por resultar mais simples, na medida em que sua poesia ostenta, como que por livre vontade, e até mesmo como uma

de suas grandes vocações, a porção “sentimental” de seu caráter. O eu lírico, em Drummond, pronuncia-se sem cerimônias. Ao pôr em cena, aqui e ali, modulações de voz mais engajadas, Drummond termina por nos oferecer composições que se aproximariam, sem maiores resistências, do poema-comentário típico de Castro Alves, por exemplo: um poema constituído antes de tudo como posicionamento particular do eu lírico diante de realidades do mundo. Abaixo vai transcrito um exemplo:

Elegia 1938

Trabalhas sem alegria para um mundo caduco,
onde as formas e as ações não encerram nenhum exemplo.
Práticas laboriosamente os gestos universais,
sentes calor e frio, falta de dinheiro, fome e desejo sexual.

Heróis enchem os parques da cidade em que te arrastas,
e preconizam a virtude, a renúncia, o sangue-frio, a concepção.
À noite, se neblina, abrem guarda-chuvas de bronze
ou se recolhem aos volumes de sinistras bibliotecas.

Amas a noite pelo poder de aniquilamento que encerra
e sabes que, dormindo, os problemas te dispensam de morrer.
Mas o terrível despertar prova a existência da Grande Máquina
e te repõe, pequenino, em face de indecifráveis palmeiras.

Caminhas entre mortos e com eles conversas
sobre coisas do tempo futuro e negócios do espírito.
A literatura estragou tuas melhores horas de amor.
Ao telefone perdeste muito, muitíssimo tempo de semear.

Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota
e adiar para outro século a felicidade coletiva.
Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição
porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan.

O eu lírico, dirigindo-se a si mesmo como “tu”, como numa conversa com o espelho, discursa de si para si. Ao fazê-lo, parece-nos tangenciar, verso após verso, aspectos múltiplos do mundo em volta, como se para compor uma pequena súplica de sua condição. E a compõe: sem se furtar nem o mínimo de sinceridade, a julgar pela dureza do cenário que, ao fim, nos lega. Entre as componentes de tal cenário, várias compareceriam num sem-número de outros poemas de Drummond, poemas que, num tom cético e desiludidamente irônico, sobre elas voltar-se-iam como sobre recantos específicos de um mesmo e único grande tema: a vida moderna.

Diante dos nossos objetivos, um particular a respeito dessas componentes seria fundamental: elas estariam indissociavelmente ligadas, sempre, a

disposições afetivas típicas da voz lírica drummondiana. Diferentemente da consciência cabralina, que se denuncia ao raciocinar sobre as coisas, a consciência do eu lírico típico de Drummond denunciar-se-ia ao se posicionar axiologicamente diante delas por meio do afeto. A partir daí, uma série de núcleos, digamos, *temático-afetivos* se definiria: temas recorrentes sempre matizados por uma disposição afetiva peculiar. Presenciamos, por exemplo, ao longo da obra de Drummond: a reticência do eu lírico em relação ao progresso, à modernidade de uma forma geral; seu ceticismo diante do que a poesia possa representar no atual contexto da cultura; sua reticência diante do padrão que, sobretudo nas grandes cidades, teria se estabelecido no que diz respeito às relações humanas; sua resignação diante de um mundo esvaziado de deuses, mundo sem nenhum sentido a não ser a imanência inclemente da vida social e das urgências do corpo; sua resignação diante da existência puramente ocasional, circunstancial, de cada coisa à nossa volta; entre outras. O mosaico formado por tais poemas constituiria, ao fim, uma apresentação abrangente, sempre afetivamente matizada, da condição moderna — daquele ‘mesmo e único grande tema’. Há tanto poemas que declaram seu tema abertamente, como o longo “Nosso tempo”, quanto aqueles que o escondem sob a forma da fábula. Mas voltemos, por ora, ao nosso exemplo.

Na “Elegia 1938”, o que seria a súpula de uma condição, como nos referimos mais acima, termina por se apresentar como uma enumeração de perdas, faltas e impotências. Certo matiz de desengano — desengano porém lúcido, sem auto-compaixão ou maiores derramamentos emotivos —, que a voz lírica empresta a cada aspecto contemplado, formando a tonalidade geral do poema, refletir-se-ia em vários elementos pontuais. Vejamos a lista: “sem alegria”, “mundo caduco”, “não encerram nenhum exemplo”, “laboriosamente”, “falta de dinheiro”, “fome e desejo sexual”, “te arrastas”, “renúncia”, “sangue-frio”, “sinistras”, “amas a noite pelo poder de aniquilamento que encerra”, “dormindo, os problemas te dispensam de morrer”, “o terrível despertar”, “pequenino, diante de indecifráveis palmeiras”, “caminhas entre mortos”, “a literatura estragou tuas melhores horas de amor”, “perdeste muito, muitíssimo tempo de semear”, “tens pressa de confessar tua derrota”, “adiar para outro século a felicidade coletiva”, “a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição”, “não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan”.

Outros índices, igualmente importantes, seriam os responsáveis mais imediatos por alçar a meditação do âmbito meramente pessoal e particular à esfera das grandes questões de uma época. Estariam concentrados, sobretudo, na primeira e na última estrofe: correspondem às várias referências à esfera do trabalho. Elas terminariam por matizar a imagem do mundo que o poema, pouco a pouco, constrói: o mundo passa, como de coadjuvante inexpressivo a antagonista maior, de cenário neutro, sem maiores implicações de sentido, a estrutura econômica transnacional responsável por nossa — ou, ao menos, do eu lírico — atual condição. Explique-se: é à sociedade moderna capitalista em sentido amplo que o eu lírico, ao desejar a ruína de um de seus centros — a ilha de Manhattan —, expressamente se opõe, ainda que sob uma forma algo resignada, auto-irônica e impotente de revolta. O “mundo caduco” para o qual trabalharíamos “sem alegria” só terminaria de se delinear no último verso, momento em que o poema revelaria mais nitidamente a amplitude de sua motivação: não o mero lamento egocêntrico, mas, sim, a crítica social.

Seria por meio do afeto, portanto, que esse eu lírico procederia à avaliação das realidades que considera. Estas, por outro lado, diferentemente da concretude dos objetos prezada por Cabral, corresponderiam a representações complexas, constituídas antes na vivência social do que em nossa interação pretensamente imediata com o mundo perceptivo. Tais poemas constituiriam, assim, comentários afetivos a respeito de um mundo por si mesmo pouco palpável: o mundo histórico, social e cultural que nos cerca. O poeta, digamos, estaria afastado do mundo das coisas “em dois graus” — como talvez dissesse, se não fosse platônico, Platão.

Em outras palavras: Drummond cantaria “sentimentalmente”, ou seja, através de uma voz mediadora lingüisticamente presente, o mundo de “sentimentalidades” que qualquer cultura já constitui, como forma mediada que é — coletivamente mediada — do mundo. Em vista disso, qualquer pretensão de substancialidade parece ainda mais terminantemente suspensa do que no caso de Cabral. Isso apenas reforça o quão mais desinibidamente o eu lírico de Drummond se permite passear pelo plano do “ilimitado” de que fala Schiller: o plano da idealidade, espelho ideal em que o mundo concreto desdobrar-se-ia infinitamente, bastando para isso uma consciência ativa e fértil que o considere.

Sobre considerar de “origem menor” essa matéria prima, tão insubsistente — o mundo povoado pelo humano, o mundo revestido pelas camadas e mais camadas de sentido da cultura —, Drummond não parece deixar dúvidas; seus planos parecem bem diferentes, por exemplo, daqueles sonhados por Cabral–Anfion. Leia-se o final de “Mãos dadas”:

Mãos dadas

Não serei o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.
Estou preso à vida e olho meus companheiros.
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.
Entre eles, considero a enorme realidade.
O presente é tão grande, não nos afastemos.
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.

Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,
não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela,
não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida,
não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins.
O tempo é minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,
a vida presente.

O final empático, a solidariedade a que o eu lírico termina por nos convocar para com o mundo circunstante e o tom de manifesto, tudo sob o meio-disfarce, mais uma vez, do discurso sobre si mesmo, assinalam o quanto mais decididamente esse mesmo eu, por um lado, permite-se fazer parte do poema, transbordando opiniões e afetos, não raro em primeira pessoa; e, por outro, permite-se, através do poema, tomar parte no mundo social, que acolhe sem pudores em sua fala, voltando-se a ele até mesmo com palavras de ordem ou desabafo, em todas as inflexões possíveis. Vejamos ainda alguns exemplos, de modo a reforçar o já dito.

A adjetivação do tempo em que vivemos, fórmula geral da “Elegia 1938”, repetir-se-ia ainda em muitos outros poemas. “Os ombros suportam o mundo”, em uma única estrofe, parece tocar concisamente em vários dos subtemas que listamos:

Os ombros suportam o mundo

Chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus
Tempo de absoluta depuração.
Tempo em que não se diz mais: meu amor.
Porque o amor resultou inútil.
E os olhos não choram.
E as mãos tecem apenas o rude trabalho.

E o coração está seco.

(...)

O “Anúncio da rosa” seguiria a mesma linha, com a diferença de se dedicar mais especificamente a apenas um dos mesmos subtemas: o valor da poesia no contexto moderno. Nesse poema, Drummond utiliza dois padrões rítmicos absolutamente distintos, que se alternam: um, o que abre o poema, é de uma voz que despeja aceleradamente aos circunstantes um discurso em favor da “rosa” (o poema, a poesia); o outro, mais sereno, como que dramatiza a delicadeza mesma da rosa, essa que semelha um objeto estranho num meio hostil — exatamente como o poema em meio à cultura moderna. Ao contraponto rítmico, portanto, corresponderia um contraponto ideológico. Mais uma vez, com a função que conhecemos, aparecem referências ao mundo do trabalho, do comércio, do dinheiro: engrenagens-chave do mundo atual. Seguem alguns trechos:

Anúncio da rosa

Imenso trabalho nos custa a flor.
Por menos de oito contos vendê-la? Nunca.
Primavera não há mais doce, rosa tão meiga
onde abrirá? Não, cavalheiros, sede permeáveis.

(...)

Vede o caule,
traço indeciso.

Autor da rosa, não me revelo, sou eu, quem sou?
Deus me ajudara, mas ele é neutro, e mesmo duvido
que em outro mundo alguém se curve, filtre a paisagem,
pense uma rosa na pura ausência, no amplo vazio.

Vinde, vinde,
olhai o cálice.

(...)

Selarei, venda murcha, meu comércio incompreendido,
pois jamais virão pedir-me, eu sei, o que de melhor se compôs na noite,
e não há oito contos. Já não vejo amadores de rosa.
Ó fim do parnasiano, começo da era difícil, a burguesia apodrece.

Aproveitem. A última
rosa desfolha-se.

Há ainda poemas como “Os dois vigários”, que se constituem a partir de

um pequeno núcleo fabular. O poema narra a história de dois religiosos, Júlio e Olímpio: um, pecador; o outro, santo. Seus últimos versos trar-nos-iam de volta ao sem-sentido da condição moderna, ao subtema da ausência de deuses e grandes verdades:

(...)
Dois raios, na mesma noite,
os dois padres fulminaram.
Padre Olímpio, Padre Júlio
iguazinhos se tornaram:
onde o vício, onde a virtude,
ninguém mais o demarcava.
Enterrados lado a lado
irmanados confundidos,
dos dois padres consumidos
juliolímpio em terra neutra
uma flor nasce monótona
que não se sabe até hoje
(cinquenta anos se passaram)
se é de compaixão divina
ou divina indiferença.

A narrativa, que assim termina, teria a mesma função assumida pelas metáforas na poesia de Castro Alves: formar uma vestimenta adjetiva. Esta, no presente caso, veio preparada sob medida para o nosso momento histórico, motivo subjacente do texto.

O poema que, no entanto, parece-nos a obra-prima de Drummond sobre o mesmo tema é “A máquina do mundo”, em que o eu lírico narra o seu encontro com o segredo último das coisas; seu encontro com “essa riqueza sobrando a toda pérola”, “essa ciência sublime e formidável, mas hermética”, “essa total explicação da vida”, “esse nexos primeiro e singular”. Narra:

(...) o absurdo original e seus enigmas,
suas verdades altas mais que tantos
monumentos erguidos à verdade;

e a memória dos deuses, e o solene
sentimento de morte, que floresce
no caule da existência mais gloriosa,

tudo se apresentou nesse relance
e me chamou para seu reino augusto,
afinal submetido à vista humana.

(...)

Diante da revelação, no entanto, numa atitude tipicamente drummondiana,

o eu lírico segue ceticamente seu caminho:

(...)
como se um dom tardio já não fora
apetecível, antes despiciendo,

baixei os olhos, incurioso, lasso,
desdenhando colher a coisa oferta
que se abria gratuita a meu engenho.

A treva mais estrita já pousara
sobre a estrada de Minas, pedregosa,
e a máquina do mundo, repelida,

se foi miudamente recompondo,
enquanto eu, avaliando o que perdera,
seguia vagaroso, de mãos pensas.

É digna de nota a escolha formal de Drummond: o tom solene, as longas estruturas sintáticas, sobretudo aquelas iniciadas por “e como...”, e os decassílabos em terça rima parecem uma referência clara à *Divina Comédia*, de Dante, poema que, em lugar de desdenhar, acolheu reverentemente a oportunidade de nos expor a “máquina do mundo”. Perguntamo-nos se não seria esta a fórmula subjacente também a “No meio do caminho”: a “pedra” de Drummond, ao truncar o verso “*Nel mezzo del cammin di nostra vita*”, que abre a *Comédia*, dir-nos-ia sem meias-palavras a orfandade de nossa época em relação às explicações universais. Não há “essa total explicação da vida”. Estaríamos, por fim, na mesma situação que “José” — outra possível metáfora-comentário de nossa condição atual.

Em suma: o que em Cabral é raciocínio que decompõe as coisas, em Drummond seria afeto que se adere a elas. Os termos da fórmula mudam sensivelmente, mas estaríamos, em todo caso, diante mais uma vez de um mundo mediado pela reflexão. É a fórmula da “poesia sentimental” — ainda mais ostensivamente que em Cabral, pela atitude expressamente avaliativa do eu lírico em relação ao mundo, ao modo romântico. O elemento-chave é o discurso de um eu que se interpõe entre nós e as coisas que considera; é a vestimenta adjetiva, em lugar de qualquer pretensa substância.

Embora Drummond se mantenha, em um número expressivo de casos, circunscrito à fórmula até aqui apresentada, haveria, sim, poemas em que a *avaliação* do mundo cederia espaço à sua *ampliação* via experiência estética. O primeiro dos dois traços essenciais, dos traços que apontamos como

distintivos da poética agora em questão, já parece bem representado; falta-nos examinar as formas de realização do segundo, ou seja, o modo como o gene da língua isolado por Mallarmé em seus poemas, o gene constitutivo que faculta a ela a criação de novas realidades, mostra-se plenamente atuante. Se, em Cabral, salvo engano maior, a dificuldade estaria na identificação de sua dívida para com a “sentimentalidade”, em Drummond, por outro lado, é a multiplicação de mundos que parece esconder-se. Começemos a tentativa de trazê-la à tona com a leitura de um poema, do qual segue transcrita a parte inicial — o longo “Desaparecimento de Luísa Porto”:

Desaparecimento de Luísa Porto

Pede-se a quem souber do paradeiro de Luísa Porto avise sua residência à Rua Santos Óleos, 48. Previna urgente	5
solitária mãe enferma entrevada há longos anos erma de seus cuidados. Pede-se a quem avistar Luísa Porto, de 37 anos, que apareça, que escreva, que mande dizer onde está.	10
Suplica-se ao repórter-amador, ao caixeiro, ao mata-mosquitos, ao transeunte, a qualquer do povo e da classe média, até mesmo aos senhores ricos, que tenham pena de mãe aflita e lhe restituam a filha volatilizada ou pelo menos dêem informações.	15
É alta, magra, morena, rosto penugento, dentes alvos, sinal de nascença junto ao olho esquerdo, levemente estrábica. Vestidinho simples. Óculos.	20
Sumida há três meses. Mãe entrevada chamando.	25
Roga-se ao povo caritativo desta cidade que tome em consideração um caso de família digno de simpatia especial. Luísa é de bom gênio, correta, meiga, trabalhadora, religiosa. Foi fazer compras na feira da praça. Não voltou.	30
Levava pouco dinheiro na bolsa. (Procurem Luísa.) De ordinário não se demorava. (Procurem Luísa.) Namorado isso não tinha. (Procurem. Procurem.)	35

Faz tanta falta.	40
Se todavia não a encontrarem nem por isso deixem de procurar com obstinação e confiança que Deus sempre recompensa e talvez encontrem.	
Mãe, viúva pobre, não perde a esperança.	45
Luísa ia pouco à cidade e aqui no bairro é onde melhor pode ser pesquisada. Sua melhor amiga, depois da mãe enferma, é Rita Santana, costureira, moça desimpedida, a qual não dá notícia nenhuma, limitando-se a responder: Não sei. O que não deixa de ser esquisito.	50
Somem tantas pessoas anualmente numa cidade como o Rio de Janeiro que talvez Luísa Porto jamais seja encontrada.	55
Uma vez, 1898 ou 9, sumiu o próprio chefe de polícia que saíra à tarde para uma volta no Largo do Rocio e até hoje.	60
A mãe de Luísa, então jovem, leu no <i>Diário Mercantil</i> , ficou pasma. O jornal embrulhado na memória. Mal sabia ela que o casamento curto, a viuvez, a pobreza, a paralisia, o queixume seriam, na vida, seu lote e que sua única filha, afável posto que estrábica, se diluiria sem explicação.	65
(...)	

Antes de tudo, reconhece-se no poema um núcleo fabular mínimo. Resumido já em seu título, seria o motor primeiro do poema. O poema: uma voz lírica, num longo discurso, intercede em nome de uma mãe que procura a filha desaparecida. Não há novos sucessos fabulares; o discurso se estende até o final da composição. Constituiria mais um exemplo de estruturação “sentimental”: a mediação de algo através do eu lírico é o que está no centro. Mas há alguns particulares adicionais.

Nos poemas anteriores, bem como nos de Castro Alves, o discurso mediador, ao se posicionar axiologicamente diante do mundo histórico à nossa volta, termina por nos devolver, ao fim da leitura, às coisas: são poemas que nos convocam a participar de um mundo que, não outro, é o mundo que vivemos como nosso. O “sentimental” realizar-se-ia neles plenamente: a reflexão vem matizar o conhecido, posicionar-se sobre ele, com o objetivo último de obter uma identificação empática com leitor, que, ao fim, reconhecer-

se-ia como irmão de condição do eu lírico. No caso de Drummond, a reticência diante do mundo moderno seria o lugar onde todos nós nos reencontraríamos, “de mãos dadas”, à saída de cada um daqueles poemas — lugar bem diferente, aliás, do deserto inabitável, fora do mundo, a que nos leva Anfião ao tocar sua flauta.

No caso do “Desaparecimento...”, no entanto, algumas peças parecem não se encaixar tão facilmente. Por exemplo: a convocação para o mundo, digamos resumidamente, não parece servir como fórmula cabal da motivação do texto. O intuito do poema não nos parece ser o de nos instilar uma real compaixão pela mãe de Luísa — “real” no sentido em que somos, por exemplo, convocados a nos solidarizar com o mundo no final empático de “Mãos dadas”; Drummond não estaria, digamos mais uma vez, com lágrimas nos olhos ao interceder por essa mãe. Não é um texto patético. Por outro lado, mesmo que pudéssemos tomar a situação da mãe de Luísa como uma nova metáfora para algum aspecto do nosso tempo, a exemplo da metáfora-comentário de “José”, uma pergunta seria inevitável: por que o eu lírico se prende tanto a minúcias, a particulares tão circunstanciais, como, por exemplo, a história do chefe de polícia desaparecido no Rio noutra época, história que teria sido lida num jornal — o “*Diário Mercantil*” — pela mãe, “então jovem”, de Luísa, ou como as considerações compreendidas pelos versos de 65 a 69, da mesma estrofe?

Tais particulares, aliás, não apenas se acumulam além do esperável ao longo do poema, mas também, em vários pontos, parecem assumir sozinhos a tarefa de gerar poesia, à revelia do núcleo fabular mínimo que os motivou. Um exemplo: o trecho final da estrofe 4 (versos de 41 a 52). O verso 52, particularmente, atinge-nos pelo sucesso com que, por meio da língua, legamos o reconhecimento instantâneo de uma atitude humana comum, prosaica. Drummond, ao retratar de forma tão viva a desconfiança da mãe em relação a Rita Santana, como que parodia estilisticamente a vida comum, com perfeição. Particulares como esse é que nos parecem o ponto de sustento do poema como objeto estético, como poema, como poesia. Não nos parece uma questão de *páthos*.

A estrutura do “Desaparecimento de Luísa Porto”, nesse sentido, seria bem diferente da reiteração constante do desamparo encontrada em “José”, e seria diferente, da mesma maneira, do discurso que, em “Mãos dadas”, como

que nos prepara desde o início para o seu final empático — “Mãos dadas” nos parece um anúncio, em *crescendo*, de sua própria conclusão, como acontece à “Elegia de agosto”, de Manuel Bandeira, e a muitos outros poemas de Drummond. Nesses exemplos, cada elemento parece apontar para um mesmo alvo inequívoco, alvo que ao fim nos pretende enlaçar empaticamente diante de uma circunstância existencial, diante de um fato da vida, diante de um traço da época. A estrutura do “Desaparecimento...”, em contrapartida, caracterizar-se-ia pela ramificação de um caminho principal — o núcleo fabular do desaparecimento — em múltiplos passeios secundários, em múltiplos rodeios em torno de particulares circunstanciais, como no exemplo mencionado mais acima. A relevância estética da dor da mãe de Luísa terminaria por se ofuscar diante da relevância estética de que se investem seus gestos mais sutis, dramatizados pelo estilo.

Diante de tais diferenças, uma segunda pergunta se faz necessária: que atitude, finalmente, seria a do eu lírico do “Desaparecimento...” diante do objeto que tomou como ponto de partida do poema? Que atitude seria a sua diante dessa realidade — uma mãe em desespero — que, em outros contextos artísticos, constituiria muito mais provavelmente um núcleo trágico, patético, melodramático, empático? O que estaria buscando essa voz, se não o que se esperaria dessa postura mais propriamente “sentimental”, ou seja, a cooptação dos ânimos?

Uma pista inicial pode estar na frase que os versos de 6 a 9 constituem, ou, mais precisamente, no sintagma “solitária mãe enferma”, nela compreendido. Salvo engano, uma impressão muito sutil pode ser licitamente associada a uma particularidade gramatical do segmento: a ausência de artigo. Parece-nos a linguagem sintética da página de classificados de um jornal, ou a linguagem, igualmente sintética, das manchetes. Em outros contextos, seria de se esperar o uso de um artigo definido, ou de um pronome possessivo que pudesse exercer a mesma função determinativa, relacionando “mãe” ao nome recém-referido no segundo verso; se não, ao menos um artigo indefinido, que, havendo, sinalizaria de alguma forma o status do substantivo introduzido, mesmo que fosse o de indefinição, colocando-nos diante de uma construção mais neutra, não-marcada, da língua. A leitura comparativa do trecho, ora com o acréscimo de ‘a’, de ‘sua’ ou de ‘uma’ como determinantes do sintagma, ora

sem qualquer alteração, ajudará a compreensão das pequenas variações semânticas que aqui consideramos.

A impressão sutil de que falamos, não por acaso, seria também experimentada ao se ler a página policial de um jornal, por exemplo, ou alguma outra seção em que o cotidiano da cidade, os dramas, comédias e tragédias da vida privada de outrem, seja notícia. Ao lermos, entramos em contato com nomes próprios e histórias particulares e reais que, no entanto, paradoxalmente, continuam em certa medida anônimos para nós, e em certa medida abstratos — salvo sejam nomes ou histórias ligados à nossa própria esfera pessoal. Estabelecemos com eles um modo de relação bastante peculiar: são nomes próprios e histórias concretas, mas, distantes da nossa própria vida privada, participam de nossa realidade como formas relativamente ocas, sem rosto definido. Tal impressão seria obra de uma linguagem da mera, digamos, informação: ‘sabemos’ as pessoas envolvidas nesse ou naquele crime, ‘sabemos’ alguns detalhes da vida da vítima ou da testemunha, mas não somos envolvidos empaticamente pelo sofrimento de pessoas concretas, de indivíduos presentes em nós, em nossa vivência, como indivíduos integrais. Diferentemente de casos em que se trate de um parente ou de um amigo próximo, aqueles nomes, rostos-quase-máscaras, parecem confundir-se com a massa amorfa que, em nossa consciência, a multidão de concidadãos que desconhecemos constitui. A linguagem do jornal, em suma, nos aproxima dos outros, mas nos aproxima com distância.

Esse modo de relação, tão peculiar, seria também o que estabelecemos, por exemplo, com “João Gostoso” do “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de Manuel Bandeira; realidade e irrealidade parecem combinar-se para formar um terceiro termo: a semi-ficção de um real que se desvincula, na medida exata, do nosso próprio real.

A ausência do artigo, levasse-nos ou não à linguagem algo asséptica do jornal, uma linguagem que nomeia para tornar anônimo, talvez pudesse ter justificados seus efeitos em termos, digamos, meramente gramaticais. Sem qualquer determinante, este “solitária mãe enferma”, por um átimo que seja, parece-nos se libertar da situacionalidade, da concretude de que se investe todo substantivo — quando devidamente sinalizado pelo artigo — ao tomar parte num discurso, ao ser utilizado numa situação concreta de comunicação;

por um átimo que seja, “solitária mãe enferma”, à semelhança de uma palavra isolada da vida na página de um dicionário, deixa de denotar algo de um mundo que, à nossa volta, efetivamente nos diz respeito para se afirmar como uma existência meramente lingüística, sem um referente concreto claro. A elisão do artigo, em outras palavras, como que nos daria uma representação quase que em absoluto — “solitária mãe enferma” — de algo cujo *habitat* original, numa situação comunicativa concreta, seria o mundo infinitamente circunstancializado da vida cotidiana. Esse mundo seria subtraído da língua ao se elidir o artigo, verdadeira ponte entre os dois. O “solitária mãe enferma” fulguraria num átimo como decalque semi-abstrato de uma realidade concreta. Em todo caso, portanto, posta em prática na camada mais sutil do sentido, camada suscetível a abalos por meio de elementos mínimos de estilo, estaríamos diante de uma fugaz geometrização da vida. Da vida nos aproximamos, mas aproximamo-nos com distância.

Se essa fórmula realmente procede, e se ela caracteriza a atitude dominante do eu lírico não apenas nesse pequeno trecho, mas, segundo pensamos, ao longo de todo o poema, aí estaria uma boa explicação para o que já havíamos pressentido: o “sentimental”, em “Desaparecimento de Luísa Porto”, estaria presente como forma de estruturação — há uma voz mediadora do mundo —, mas a tarefa de adjetivar o real em volta, atribuída por Schiller a essa modalidade de poesia, tarefa levada a cabo por Castro Alves e pelo próprio Drummond em outras passagens de sua obra, revela-se parâmetro insuficiente. Como acontece em Cabral, Drummond utilizar-se-ia, sim, da estruturação “sentimental”, mas seus fins seriam outros.

Em um poema como o “Desaparecimento...”, o eu lírico por-nos-ia em contato com o cotidiano enquanto forma esvaziada: a meio caminho entre a concretude da vida e os universais anônimos da língua, processar-se-ia a paródia estilística do viver comum. Constituiria ainda, em certa medida, a impureza da vida cotidiana, mas, paradoxalmente, em estado puro, em estado, digamos, de estilo. Constituiria o estado puro do viver comum. Se é, aliás, a vida comum, sem metafísicas, a única que para Drummond existe e merece cuidados, não poderia haver forma de pureza mais apropriada que essa para servir à sua poesia. Eis o seu paradoxal “objeto inexistente”.

Diante disso, são exatamente as minúcias cotidianas que, capturadas pelo

estilo, proporcionam nosso maior prazer. Listemos rapidamente alguns exemplos, além da já citada desconfiança da mãe de Luísa em relação a Rita Santana: o nome da rua em que mora Luísa, que por si mesmo já nos parece sugerir certa ingenuidade, como os nomes de rua em cidades pequenas ou em bairros afastados, avessos ao tom de oficialidade de que se revestem os nomes de rua dos grandes centros (verso 4); o detalhe circunstancial, em certa medida desconcertante por se tratar de um poema, de estar ali o número da casa de Luísa, “48” (verso 4); a coloquialidade na expressão “mandar dizer” (verso 11); a heterogeneidade da lista de profissionais iniciada no verso 13, que nos transmite uma forte impressão de circunstancialidade; o uso, no mesmo trecho, de um termo como “classe média”, verdadeiro insulto à pureza conhecida dos parnasianos; o apelo que dá início à segunda estrofe (verso 27), em que o estilo dramatiza com sucesso a solenidade simples de que se reveste o discurso da mãe diante do “povo caritativo desta cidade”, chamando atenção para um “caso de família” “digno de simpatia especial”; a naturalidade da fala que comparece no “não voltou” que fecha a estrofe (verso 33); o caráter circunstancial das informações que dá na estrofe seguinte (versos de 34 a 40), e sobretudo, novamente, a naturalidade coloquial do verso que a fecha: “Faz tanta falta”; o uso, nessa mesma estrofe, de um padrão inequivocamente marcado de inflexões: como numa espécie de semi-paródia do melodrama, seu esquema acelerado de pergunta e resposta parece emular, sempre auto-ironicamente, um duelo patético de vozes entre um recitante e o coro de uma ópera em seu clímax dramático, ou de uma tragédia grega; etc. Os exemplos são vários. O poema exala reconhecimento em cada verso, e muitas vezes é difícil redizer o que, exatamente, é reconhecível em sua modulação. A sensibilidade de Drummond para o falar comum, nesse sentido, termina por nos por em apuros: o rastreamento completo de todas as nuances de seu estilo pediria intimidade com as tantas modulações possíveis à fala, e o refinamento analítico de um lingüista. O fato, em todo caso, seria o de em tais versos estarmos próximos da vida comum — distantemente próximos, como vimos.

Assim como teria feito Cabral em sua “Fábula de Anfion”, também teria Drummond, em seus poemas, tomado por tema sua forma peculiar de criar novos mundos. Depois do exposto até aqui, algumas passagens de sua obra parecem se investir de um sentido bem preciso. Em “Procura da poesia”, por

exemplo, há passagens que metaforizariam com sucesso a espécie de vitrificação da vida, digamos, encontrada em poemas como “Desaparecimento...”:

Procura da poesia

Não faças versos sobre acontecimentos.
Não há criação nem morte perante a poesia.
Diante dela, a vida é um sol estático,
não aquece nem ilumina.

(...)

O canto não é a natureza
nem os homens em sociedade.
Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.

(...)

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.

(...)

A vida que se insinua em um poema como “Desaparecimento...” seria exatamente como esse sol paradoxal, que nem aquece nem ilumina. “Nudez” não estaria distante das mesmas questões, que, aliás, já parecem aludidas no título sugestivo. A “nudez” referida seria a do poema, “nu” de vida:

Não cantarei amores que não tenho,
e, quando tive, nunca celebrei.
Não cantarei o riso que não rira
e que, se risse ofertaria a pobres.
Minha matéria é o nada.
Jamais ousei cantar algo de vida:
se o canto sai da boca ensimesmada,
é porque a brisa o trouxe, e o leva a brisa,
nem sabe a planta o vento que a visita.

(...)

Entre os últimos versos do poema, abaixo transcritos, alguns mereceriam destaque especial (versos de 7 a 12), pela metaforização eficiente que constituem da idealidade vazia e impessoal do mundo da poesia:

(...)
O golfo mais dourado me circunda
com apenas cerrar-se uma janela.

E já não brinco a luz. E dou notícia
estrita do que dorme,
sob placa de estanho, sonho informe,
um lembrar de raízes, ainda menos,
um calar de serenos
desidratados, sublimes ossuários
sem ossos;
a morte sem os mortos; a perfeita
anulação do tempo em tempos vários,
essa nudez, enfim, além dos corpos,
a modelar campinas no vazio
da alma, que é apenas alma, e se dissolve.

Em “O lutador”, poema em que se narra a luta noturna com as palavras, há pelo menos dois trechos que parafraseariam, segundo o modo drummondiano, os versos anteriormente citados do “Cemitério marinho”, de Valéry. São metáforas do modo fugaz de ação de tudo aquilo que, por meio do estilo, ganha existência:

(...)
Luto corpo a corpo,
luto todo o tempo,
sem maior proveito
que o da caça ao vento.
Não encontro vestes,
não seguro formas,
é fluido inimigo
(...)

Iludo-me às vezes,
pressinto que a entrega
se consumará.
(...)
Mas ai! é o instante
de entreabrir os olhos:
entre beijo e boca,
tudo se evapora.
(...)

O trecho seguinte é um convite àquela mesma atitude, digamos, vitrificante do mundo em volta. Foi extraído da “Cantiga de enganar”:

(...)
Façamos, meu bem, de conta
— mas a conta não existe —
que é tudo como se fosse,
ou que, se fora, não era.
Meu bem, usemos palavras.
Façamos mundos: idéias.
Deixemos o mundo aos outros
já que o querem gastar.
Meu bem, sejamos fortíssimos
— mas a força não existe —

e na mais pura mentira
do mundo que se desmente,
recortemos nossa imagem,
(...)

Os exemplos poderiam seguir. Essa tensão entre vida e forma vazia parece igualmente viva em poemas como “Caso do vestido” e “O mito”. “Conversa informal com o menino” e “Queixa de maio”, duas obras-primas de construção, não parecem decidir-se claramente entre a criação de um ambiente puro de estilo e o poema-comentário: os dois lados parecem satisfatoriamente contemplados. Em “A mesa”, ainda que a confissão, o envolvimento empático do leitor, seja o elemento mais forte, ou seja, ainda que nele a presença de um sujeito mais próximo da integralidade existencial seja o que mais se pronuncie, um sujeito que transpira afeto, a lição drummondiana de música e naturalidade coloquial, o seu mundo estilístico, ali está — só não está sozinho. Nesse poema, bem como em “Relógio do Rosário”, em que a proporção entre discurso empático e criação lingüística nos parece semelhante, é possível identificar momentos como aqueles que examinamos no “Desaparecimento...”: momentos em que a vida geometrizada cintila, translúcida, num movimento de estilo. O eu lírico de Drummond, ao que parece, está sempre muito à vontade para passar de um modo de voz a outro, sem cerimônias; parece-nos fazer malabarismo com aqueles dois traços essenciais que, assim como à poética de Cabral, à dele atribuímos. A passagem seguinte, do “Poema-orelha”, parece tangenciar claramente essa tensão:

(...)
Não me leias se buscas
flamante novidade
ou sopro de Camões.
Aquilo que revelo
e o mais que segue oculto
em vítreos alçapões
são notícias humanas,
simples estar-no-mundo,
e brincos de palavra,
um não-estar-estando,
mas de tal jeito urdidos
o jogo e a confissão
que nem distingo eu mesmo
o vivido e o inventado.
Tudo vivido? Nada.
Nada vivido? Tudo.
(...)

É a tensão entre o sujeito integralmente inserido no mundo, sujeito que sofre e vive o mundo, como o de “Mãos dadas”, e o amante da vida esvaziada dela mesma, da vida em estado de palavra, como o de “Desaparecimento de Luísa Porto”. O que o primeiro deles vive, o segundo reutiliza como vivência esvaziada para seu aprendizado formal, para seu magistério do nada.

O seco e o desértico, de Cabral, em Drummond se convertem no circunstancial, no contingente, no coloquial, extraídos da vida comum; essas as qualidades por que teria se apaixonado.

O estado puro do viver comum, por fim, objeto buscado pelo segundo daqueles eus, seria um terceiro termo entre o mundo de pequenezas do cotidiano e os mundos insubsistentes que a poesia faz surgir à flor da língua; seria o terceiro termo entre a vida cotidiana e a criação. Como paródia estilística do viver comum, localizar-se-ia a meio caminho entre a concretude da vida e os universais anônimos da língua, conforme formulado mais acima.

Citemos por fim o poema “Morte do leiteiro”, em que Drummond nos lega uma formulação estranhamente bela do seu mundo. Eis a última estrofe:

(...)

Da garrafa estilhaçada,
no ladrilho já sereno
escorre uma coisa espessa
que é leite, sangue... não sei.
Por entre objetos confusos,
mal redimidos da noite,
duas cores se procuram,
suavemente se tocam,
amorosamente se enlaçam,
formando um terceiro tom
a que chamamos aurora.

O que pretendemos agora claro: apesar das grandes diferenças entre a poesia de Cabral e a de Drummond, ambas compartilhariam de uma mesma combinação de princípios estéticos fundamentais. De um lado, a mediação do mundo por um eu lírico, atributo da “poesia sentimental”; de outro, a criação de novos mundos por meio da língua, atributo que teria conhecido seu ápice de realização na poesia de Mallarmé. Continuamos circunscritos a formas de manifestação poética em que a hegemonia é, lingüisticamente rastreável, a da voz de alguém: as coisas pretensamente nuas do mundo perceptivo, aliás, em Drummond, parecem ainda mais distantes de nossos cinco sentidos.

Jorge de Lima e a “Biografia”

Quando o estudo de uma obra, sob a pena de perder o seu foco seguro, precisa se ater ao que nela haja de pretensamente mais essencial; quando a discussão, exatamente como a nossa a esta altura, precisa se ater antes de tudo ao que em tal obra constituiriam princípios fundamentais, um preço relativamente alto termina por ser pago. O caso é que poesia alguma se resume a seus princípios; a experiência da poesia se faz insubstituível exatamente pela miríade de processos concretos, os mais sutis e heterogêneos, que, paralelamente aos que a inteligência pode reconhecer, parafrasear e analisar, terminam por se constituir em vivências singulares e intransferíveis, inescapavelmente dependentes do contato direto do indivíduo leitor com a escultura lingüística que lhes corresponde. De outra forma, não teríamos precisado citar, palavra por palavra, trechos inteiros de Camões, Gonçalves Dias, Castro Alves, Mallarmé, Cabral ou Drummond.

A abordagem explicativa dos princípios subjacentes a uma obra, nesse sentido, se ocuparia do que nela pode haver de cognitivamente articulável, dirigindo-se, antes de tudo, à inteligência: tê-la preparada, advertida sobre esses mesmos princípios seria, por um lado, uma condição para que não nos perdêssemos em meio à profusão de vivências concretas desencadeadas pela própria obra, para que não nos perdêssemos, ao menos, a ponto de ver anulado o nosso próprio interesse; mas a atração principal, por outro lado, como em toda arte, seria ainda em todo caso aquela mesma profusão concreta, ou, digamos, *aquilo que de fato acontece* — ao lermos, assistirmos, ouvirmos ou vermos — nos palcos meramente preparados pela inteligência. Diga-se de passagem, aliás: nós mesmos pomos abaixo palcos semelhantes, e voltamos a reerguê-los, um sem-número de vezes numa mesma leitura, na medida em que vamos confirmando ou descartando interpretações rumo à nossa interpretação última: o espetáculo da concretude, verdadeiro centro, reordena a planta baixa do teatro que primeiramente lhe oferecemos, e o faz a cada minuto, e a seu contento. A rigidez de qualquer parede deve se anular em favor de sua dinâmica.

Diante disso, conhecer os padrões descritivos da mulher na poesia de Petrarca, por exemplo, não poderia, de forma alguma, *substituir* a leitura de um

de seus sonetos. Tal conhecimento, ao entremear um ou dois fios de razão numa tapeçaria de pura cor e textura, votada primeiramente à sensibilidade, apenas ampliaria o feixe de implicações possíveis a partir dos versos, servindo muitas vezes à experiência estética como uma espécie de catalisador. O resultado do esforço cognitivo de um crítico, assim, só se confirmaria como um mapa confiável depois de divisadas por nós leitores, de corpo presente no terreno, as trilhas prometidas: mapa algum, afinal, estaria em vias de substituir o monte verde, a catarata ou a cidade que apenas abstratamente sinaliza. São eles que queremos galgar, avistar ou percorrer; a eles deseja o mapa obedecer e reverenciar, e, uma vez testado, apenas diante deles pode vir a adquirir alguma serventia.

Sem mais delongas: o 'princípio' de uma poética, como diretriz meramente cognitiva que é, representaria, uma vez confirmada sua validade, apenas um dado entre muitos outros dos que presidem à leitura de um poema, e destes dependeria diretamente para se alçar ao plano da arte, para se transfundir em verdade artística.

É, pois, ao tratar de Jorge de Lima, mais do que Cabral ou Drummond, que nossa análise pagaria a essa particularidade o mais alto preço. Um livro como *Invenção de Orfeu*, por exemplo, apesar de se resumir com relativa simplicidade no que diz respeito aos dois princípios gerais que vimos considerando, está tomado de tal forma pela fertilidade orgiástica da poesia de Lima que não há seqüência de excertos que, a nossos olhos, pareça valer como amostra satisfatória da profusão de imagens, motivos e referências que lhe é própria. Parece-nos em franco desequilíbrio a proporção que ali há entre aqueles elementos que se prestariam à análise, que forneceria pistas cognitivamente válidas para um leitor em busca de um entendimento mínimo, e aqueles elementos não parafraseáveis, típicos da poesia, elementos que só parecemos acessar em sua força plena se a eles mesmos percorremos com os olhos em seu *habitat* de origem. A *Invenção de Orfeu*, a esse respeito, seria uma espécie de *Divina Comédia* a cujo autor estivesse temporariamente inacessível cada um dos modos conhecidos de conferir inteligibilidade ao mundo: nada de lógica escolástica, de teologias, de doutrinas morais ou mesmo do respeito à percepção usual das coisas em volta; em Lima dorme a razão e parece dormir cada uma das formas conhecidas da razoabilidade.

Mário Faustino comenta esse aspecto:

Na *Invenção* existe apenas a ordem da desordem; a unidade interior; o entrelaçamento de temas que se aproximam por semelhança ou dessemelhança.

Dentre muitas, interessam-nos aqui duas motivações básicas da arte: a necessidade de criar e a necessidade de organizar. As duas agem sempre um tanto em conjunto, uma sempre, contudo, domina. Em Jorge há o primado quase absoluto da criação sobre a organização. Pouco lhe interessa a estrutura de seu poema, no todo ou em partes.

(Faustino, 2003:244)

A tarefa de compreender, o mais amplamente possível, a personalidade estética de Jorge de Lima terminaria assim por depender, mais decisivamente do que seria de se esperar em outros casos, dos elementos concretos de sua poesia, ou seja, da articulação peculiar entre som e imagem que tem lugar em cada poema, em cada estrofe. Cada pequeno acontecimento passa a ser um acontecimento central, exatamente pelo motim generalizado, e bem sucedido, de que toma parte: um motim contra qualquer centro inequívoco de inteligibilidade. A ordem, muito mais do que em cada um dos poetas até aqui analisados, seria a fertilidade.

Embora essa caracterização inicial da obra de Lima pareça conspirar contra qualquer intuito analítico que a ela se pudesse dirigir, não poderíamos, a esta altura, fugir ao risco; risco tão maior quanto teimemos, em nossa interpretação, em submeter cada um dos traços para nós relevantes nessa poesia a um único traço geral, a uma única noção-chave. Os três pontos de que vamos tratar constituiriam aspectos complementares, interdependentes, dessa noção, dessa palavra-chave. Através da exposição desses pontos pretendemos cobrir a questão verdadeiramente crucial para esta seção: o modo como as obras do último Lima — o *Livro de sonetos* e a *Invenção de Orfeu* — combinariam os mesmos dois princípios que vimos em funcionamento nas obras de Cabral e Drummond.

Numa formulação sintética, eis a nossa noção-chave: enquanto o eu lírico de Cabral, de um modo geral, raciocina as coisas; e enquanto eu lírico de Drummond, de um modo geral, ora as matiza afetivamente, ora as esvazia de vida; o eu lírico de Jorge de Lima, de um modo geral, *delira*. Com esta palavra, mais que lograr algum efeito de retórica, queremos trazer à baila três implicações bastante precisas, cada qual correspondendo a um de nossos

pontos: primeiro, um ‘modo de encadeamento’ peculiar que as representações integrantes do poema poriam em cena; segundo, um modo peculiar de existência que as mesmas representações assumiriam; e terceiro, uma relação igualmente peculiar que, intrinsecamente, manteriam com o sujeito lírico, digamos, ‘delirante’.

Começemos por um dos poemas que integram o *Livro de sonetos*:

Vereis que o poema cresce independente
e tirânico. Ó irmãos, banhistas, brisas,
algas e peixes lívidos sem dentes,
veleiros mortos, coisas imprecisas,

coisas neutras de aspecto suficiente
a evocar afogados, Lúcias, Isas,
Celidônias... Paraí sombras e gentes!
Que este poema é poema sem balizas.

Mas que venham de vós perplexidades
entre as noites e os dias, entre as vagas
e as pedras, entre o sonho e a verdade, entre...

Qualquer poema é talvez essas metades:
essas indecisões das coisas vagas
que isso tudo lhe nutre sangue e ventre.

(Lima, 1997:477)

Apesar de curto — um único soneto —, esse poema nos parece tocar em pelo menos dois dos pontos-chave que nos interessam (o verso 8, aliás, nos leva de volta à observação de Faustino sobre a “desordem”: Lima faz aqui uma confissão que diríamos extensiva a toda a sua obra). Esses pontos compareceriam com força em dois trechos específicos do poema: o primeiro, o ‘modo de encadeamento’, na enumeração que tem início com o segundo verso; o segundo, o ‘modo de existência’, na frase que abre o poema. Vamos ao primeiro, e vejamos o modo peculiar como esse discurso encadeia suas unidades.

A enumeração a que nos referimos, iniciada no segundo verso, apesar de parecer, a uma primeira vista, irreduzível a qualquer princípio ordenador, não se aparentaria, por exemplo, ao folhear absolutamente aleatório das páginas de um dicionário, ou a alguma experiência dadaísta envolvendo o acaso. Seria possível, na verdade, identificar alguns laços entre os elementos listados. Há, por exemplo, a relação ora mais, ora menos vaga de muitos deles com a idéia de ‘mar’, embora a palavra não apareça no poema. Um outro campo

semântico, por outro lado, parece se enlaçar a esse sem a explicitação de qualquer nexos lógico entre ambos: a ‘morte’, que se insinua mais evidentemente em “veleiros mortos” e em “afogados”, mas que não deixa de contaminar, a nossos olhos, a “lividez” dos “peixes sem dentes” do verso 3. Os motivos, simplesmente, se justapõem.

O resultado dessa forma peculiar de construção já nos parece conhecido: os campos semânticos se entrelaçam matizando-se mutuamente, como na sinfonia vocabular de Mallarmé — sua “palavra total” —, e geram assim um quadro final cujos limites não podemos precisar, e que nos induz a palmilhar regiões fronteiriças de sentido. Diríamos mesmo que alguns outros campos semânticos — as noções de ‘falta’, ‘abandono’ e ‘ruína’, por exemplo —, embora não sinalizados diretamente, parecem também acessados pela imagem.

Estaríamos novamente próximos das idéias de Bergson: enquanto o caráter homogeneizante e estanque das palavras contribuiria, comumente, para o obscurecimento da relação de interdependência existente entre os múltiplos eventos da vivência psicológica, poemas como o de Lima, em contrapartida, logariam restituir-lhe a vida. As significações que guardamos na memória se permitiriam corresponder livremente, apenas estimuladas pelos pontos de referência algo esparsos legados por Lima. Daí decorre que a ‘morte’, por exemplo, nunca será apenas a ‘morte’, trazendo consigo toda uma série de associações que sua representação desencadeia em nós, como ecos mais ou menos distantes de sentido. Assim como chegam às margens de um lago, enfraquecidas, as ondulações originadas em seu centro profundo, assim se processaria esse modo característico de significar, que encontramos em Mallarmé e que aqui reencontramos.

Esse aspecto, no entanto, corresponderia, na verdade, ao *resultado* de certo procedimento. Para que se compreenda a singularidade assumida por este último na poesia de Lima é necessário que voltemos às palavras mesmas do poema — que nos concentremos no fio leve que, frouxamente, as mantém alinhavadas.

O caso é que, se em Mallarmé, segundo vimos, cada um dos elementos sintaticamente desarticulados são disciplinadamente burilados para apontar para um mesmo centro de sentido, qual seja: aquele evento sutilíssimo em que

o choque entre as palavras cria novos significados informes; se em Mallarmé, o poema depende de um controle racional e meticuloso da força produtora de significados de cada segmento de linguagem, de modo que a auto-referência do poema seja a mais perfeita e intransitiva — o poema como um retrato fugitivo e nebuloso de si mesmo —, seu caminho será bem diverso daquele trilhado por Lima ao conformar uma obra. E isso não impede, absolutamente, que os seus resultados em certa medida se aparentem: que se aparentem, digamos, no que diz respeito ao efeito geral, na consciência que lê, do seu modo de significação.

Uma chave útil para o que seria o 'modo de encadeamento' típico de Lima pode estar numa das várias metáforas recorrentes de suas últimas obras: o sono. Os liames frouxos que observamos entre os vários elementos ali presentes, diferentemente do que ocorre em Mallarmé, seriam similares aos que uma consciência adormecida (mal-) estabelece entre imagens, lembranças, idéias. Ao se abandonar a um fluxo de associações caudaloso e livre, como no sonho, o único princípio de ordenação que lhe resta é a sintaxe emaranhada e distendida do inconsciente. No *Livro de sonetos* há vários poemas em que esse processo é tematizado. Segue transcrito um deles:

Quando tu dormes vêm as albergálias
(aves noturnas de impalpáveis penas),
pousar nas tuas mãos atormentadas
um viveiro de larvas epicenas.

Descem contemplações anjo-animálias
com seus cálices, vinhos e patenas,
descem máscaras sempre renovadas
mudando-te em ator de novas cenas.

E papoulas enfeitam tua fronte,
ó sacerdote de ignorado rito
e de gozos com seres sem presença.

Poeta dormindo, subterrânea fonte,
quando gritas ninguém ouve esse grito
que antecedeu teu grito de nascença.

(Lima, 1997:487)

Mantendo-se a analogia, poderíamos dizer que o que lemos em Lima é o balbucio de um Orfeu adormecido: personagens informes, memórias de infância, horrores, êxtases, imagens inexplicáveis, vozes divinas, ascos, ecos de poemas alheios, visões do futuro, conversas com mortos, viagens por mares

inexistentes, animais santos, etc., vão se acumulando, resultando nesses compósitos apenas semi-articulados de entidades a que, muitas vezes, se resumem os poemas. O fluxo associativo do sonho substituiria a propensão ordenadora da consciência desperta. O eu lírico nos fornece, freqüentemente, pistas sobre o processo; são momentos particularmente reveladores: são lapsos de consciência em meio ao ‘delírio’ sem rédeas:

Não procureis qualquer nexa naquilo
que os poetas pronunciam acordados,
pois eles vivem no âmbito intranquilo
em que se agitam seres ignorados.
(...)

(Lima, 1997:473)

(...)
A memória em vigília alcança o solto
perpassar de episódios, uns futuros
e outros passados, vagos, ondulando
num implacável estribilho surdo.
(...)

(Lima, 1997:480)

Vinde ó alma das coisas, evidências,
cinzas, certezas, ventos, noites, dias,
rosas eternas, pedras resignadas,
que eu vos recebo à porta de meu limbo.
Vinde esquecidos seres e presenças
E coisas que eu não sei de tão dormidas.
Graças numes eternos: vai-se a tarde
E as corujas esvoaçam nas estradas.
(...)

(*Invenção de Orfeu*, Canto IV, IV)

Enumerações como a que identificamos em nosso primeiro soneto seriam apenas versões em menor escala de um processo que, na verdade, pode ser apontado como o princípio (des-) ordenador de obras inteiras como o *Livro de sonetos* ou a *Invenção de Orfeu*. Esse seria o ‘modo de encadeamento’ característico de Lima. Outro resumo, simples e eficiente, de seu funcionamento nos é dado por Mário Faustino, apesar de, no trecho, referir-se na verdade a um poema de Cassiano Ricardo:

Palavra puxa palavra: sentido puxa sentido, conotação puxa conotação,
som puxa som, imagem puxa imagem, sentido puxa imagem, som puxa
sentido, etc., etc. E tudo isso cria um objeto vivo, composto, equilibrado:
um poema, ser novo, acordado, rompente, inconfundível

(Faustino, 2003:201)

Haveria aí, ao que parece, certa liberdade, certa tendência à dispersão bastante peculiares se temos em mente o modo de composição de Mallarmé. Enquanto este submete a língua ao que pode ter sido a mais arduamente lúcida das tarefas empreendidas por sua consciência, Jorge de Lima entregaria a língua ao inconsciente, orquestrando os fluxos e refluxos daquela segundo o ondular estranhamente harmônico deste. No ponto de chegada, no entanto, um aspecto em comum: a fusão de elementos incongruentes para gerar novas significações.

Em se tratando de Jorge de Lima, falta-nos, porém, dizer algo mais sobre o papel do “som” das palavras, aludido por Faustino, em todo esse processo. A fundamentação quem nos fornece é a própria literatura.

Em uma das passagens mais conhecidas de *Em busca do tempo perdido* — a experiência do narrador com a *madeleine* —, Proust parece haver apreendido em palavras uma verdade tácita conhecida de todos: o nosso corpo pode saber coisas que a nossa consciência mais desperta mal vislumbra, e que, vislumbrando, mal pode articular. O corpo, usando não mais que a linguagem difusa, e nem por isso menos vívida, das sensações, linguagem com que vai inscrevendo em si mesmo, quase que indelevelmente, as experiências de toda uma vida, é capaz de, num átimo, bastando para tanto um primeiro estímulo desencadeador, nos transportar de volta à infância, como na passagem do romance. Essa porção do que em nós não seria integralmente verbalizável, articulável, constituída antes de tudo pela memória dos nossos cinco sentidos, seria acessada e posta em movimento não só pelas imagens oníricas de Lima, mas, sobretudo, pela irresistível música verbal de sua poesia, pela harmonia dos movimentos prosódicos em que resulta quando lida; elementos que, não raro, constituem a única justificativa — mais do que suficiente, aliás — deste ou daquele verso. O lugar que assumem olfato e paladar na experiência de Proust, assumem na experiência de ler seus poemas a audição e os automatismos musculares do corpo: a memória difusa dos músculos articulatórios, inteligência cega bem conhecida do nosso eu lírico, ao ser em nós estimulada, elevaria ao quadrado o potencial de sua poesia para despertar sensações ainda não catalogadas. Som e imagem parecem ter sido submetidos ao que menos sabemos, ao que menos entendemos; e é o que menos sabemos e entendemos o que, na leitura, vêm despertar em nós o soar

da língua e o projetar-se das visões.

Toda a obra de Lima nos parece recheada de exemplos. O que segue nos foi fornecido, mais uma vez, pelo *Livro de sonetos*. Som e imagem, aqui, confluem para a criação de uma atmosfera viva. As rimas dos tercetos nos parecem constituir um exemplo suficiente do quão decisivamente a música verbal pode contribuir para a intensificação do efeito geral de um poema:

Se essa estrela de absinto desabar
terei pena das águas sempre vivas
porque um torpor virá do céu ao mar
amortecer o pêndulo das vidas.

Sob o livor da morte coisas idas
já são as coisas deste mundo. No ar
as vozes claras, tristes e exauridas.
Há sombras ocultando a luz solar.

Galopes surdos, cascos como goma.
Viscosos seres, dedos de medusas
Contando silenciosos coisas nulas.

Verdoengo e mole um ser estranho soma:
Crânios como algas, vísceras confusas,
massas embranquecidas de medulas.

(Lima, 1997:469)

Essas mesmas considerações, que concluem o que tínhamos a dizer sobre o 'modo de encadeamento' próprio de Lima, modo para nós inescapavelmente implicado na noção de 'delírio', com suas inconsciências, nos servem de introdução ao segundo dos nossos pontos-chave. A idéia é começar nossa discussão sobre a problemática da substância na poesia de Lima exatamente pelo modo como, num exemplo concreto, a texturização sonora pode se relacionar com ela. Para tanto, será necessário relembrar algumas das análises já realizadas.

Ao considerarmos o uso da plasticidade sonora pelo épico, citamos, entre outros, o seguinte trecho de Camões:

No mais interno fundo das profundas
Cavernas altas, onde o mar se esconde,
Lá donde as ondas saem furibundas,
Quando às iras do vento o mar responde,
(...)

(Canto VI, estrofe 8)

Ao comentar o trecho, destacamos o papel expressivo das nasais, como que a fazer presente a fúria do mar, nomeado no segundo verso. Embora a imagem queira valer por si mesma, ultrapassando em beleza a moldura que a contém, a moldura subsistiria, imperturbada. Mais claramente: Camões vai narrar mais um concílio entre deuses, ocorrido desta vez no palácio marítimo de Netuno, e a imagem, por isso, tem raiz firme na fábula, na coluna vertebral dos acontecimentos a se narrar. A imagem, aqui, seria a presentificação das coisas exigida por Tasso: é a própria substância do épico que se põe diante dos nossos olhos.

Em Castro Alves, vimos uma função diferente assumida pela mesma plasticidade. Lembremos o trecho:

Rebramam os ventos... Da negra tormenta
Nos montes de nuvens galopa o corcel...
Relincha — troveja... galgando no espaço
Mil raios desperta co' as patas revel.
(Castro Alves, 2001:58)

A plasticidade sonora, aqui, seria o ingrediente intensificador de uma imagem, à maneira de como ocorre em Camões, mas com a diferença de essa mesma imagem — o “corcel” a galopar — se manter ligada à fábula de modo mais tênue. A metáfora, nela incluído o ‘galope’ prosódico, parece desdenhar a autoridade da moldura fabular proposta de início, cometendo a ousadia de, para a satisfação incondicional de olhos e ouvidos, ocupar-se de tal maneira da transfiguração de um de seus elementos individuais que a narrativa perde em centralidade. A texturização sonora, em Castro Alves, acompanhando o movimento dispersivo das metáforas, parece em luta para se libertar dos pretextos a que, reverentemente, deveria servir de ornamento — sua função dentro do poema já não parece ser aquela prevista por Tasso. É o que vimos ao examinarmos o caso da anti-épica: a força concreta das metáforas, e a avaliação que ao fim terminam por implicar dos elementos constituintes da fábula, é o que está no centro, e não o desenrolar da narrativa. Esta, enquanto desenrolar sucessivo de eventos, torna-se secundária, subsistindo apenas como pretexto inicial soterrado, embora subjacente sempre ao poema-comentário.

O caso de Lima, nesse particular, seria ainda outro. Consideremos o

trecho seguinte, extraído da *Invenção de Orfeu*. Há dois versos — os dois últimos abaixo citados — cuja força impressiva é garantida por um jogo de nasais, semelhantemente ao que acontece na descrição citada de Camões:

E depois das infensas geografias
e do vento indo e vindo nos rosais
e das pedras dormidas e das ramas
e das aves nos ninhos intencionais
e dos sumos maduros e das chuvas 5
e das coisas contidas nessas coisas
refletidas nas faces dos espelhos
sete vezes por sete renegados,
reinventamos o mar com seus colombos,
e columbas revoando sobre as ondas, 10
(...)

(*Invenção de Orfeu*, Canto I, III)

O poder sugestivo dos versos 9 e 10, o apelo que têm ante os nossos cinco sentidos, não teria raiz em qualquer forma de substancialidade: a plasticidade sonora, a ondulação nasal do verso, na verdade, concederia ela mesma existência, no ápice da leitura, a um mar que, a rigor, ‘não existe’. Melhor: um mar que ‘não existe’, ao menos, em termos tassianos, mas que, nos termos de Mallarmé, não constituiria senão mais um daqueles objetos sempre recém-inaugurados pelo poema — um “objeto inexistente”, conforme suas palavras. Objeto, sim, “inexistente”, mas que dispõe a seu modo, segundo vimos anteriormente e segundo nos parece assegurar o próprio exemplo, de alguma presença fugitiva, de alguma existência fugaz.

Condensando a comparação entre os excertos, poderíamos dizer: aquela força de dispersão que tínhamos observado em Castro Alves, força que já desafiava ao máximo o império da substancialidade, o poderio outrora absoluto da substância sobre os demais elementos do poema, aquela força centrífuga fundamental escondida sob as imagens da poesia condoreira, lograria agora, na obra de Lima, despedaçar irreparavelmente aquela mesma substancialidade, desintegrando-a verdadeiramente, sem deixar vestígios. O solo ainda identificável sob as imagens de Castro Alves, solo que divisávamos já ao longe, com dificuldade, desapareceria por completo do horizonte: como que libertadas de qualquer pretexto inicial, as imagens querem valer por si mesmas. O mar a se navegar, o mar reinventado que ondula nos dois versos acima, não nos remete a nada que não ele mesmo. O “mar” de Lima seria

precisamente o mar de pura imagem e som da metáfora despojada de seus substratos reconhecíveis: é a metáfora sozinha, a metáfora ela mesma, a metáfora sem um pedaço de mundo conhecido sob suas vestes. Como em Mallarmé, são meros cacos, diminutos, o pouco a nos alcançar, ainda, da realidade. Ficamos com um mundo, sim, 'vivo', como dissemos do soneto citado mais acima; um mundo móvel, pulsante. Mas logo também compreendemos: trata-se de um mundo "inexistente". O som faz seu próprio mundo; a metáfora faz seu próprio mundo.

Como conclusão às últimas observações — pequeno resumo do caminho trilhado pela substancialidade em nosso texto —, poderíamos acrescentar: se Camões é ainda épica, e se Castro Alves é anti-épica, Jorge de Lima, ao menos no que diz respeito a esse que seria para Tasso um traço fundamental — a própria substancialidade —, não poderia exemplificar, em absoluto, qualquer modalidade de épica. Mas deixaremos o exame detalhado desse ponto para mais adiante. O que cumpre agora é continuar nossa explicação sobre como Lima construiria o seu "objeto inexistente", deixando claro o modo como o relacionamos com a noção de 'delírio'.

Vimos que, em Cabral, o eu lírico raciocina à volta de alguns objetos para, abandonando-os em seguida, instituir um novo mundo — mundo de linguagem, mundo metafórico — a partir das impressões rarefeitas que aqueles lhe tenham deixado. Começamos na "faca", no "cortador", na "cana", ou na "pedra", e terminamos num mundo árido, anguloso e inclementemente franco que, impalpável, se erige através da língua. Em Drummond, o eu lírico olha o mundo em volta, observa ceticamente as cruzes típicas do nosso momento histórico, e, ou se posiciona explicitamente sobre elas, como também fizera Castro Alves, ou as esvazia para forjar suas esculturas de vidro, esculturas que nos imitam em nossa condição sem sentido.

Um caráter fundamental comum a todos esses processos, sejam eles instauradores de um novo mundo ou, meramente, avaliadores do mundo que tomamos por nosso, residiria no fato de serem levados a cabo, cada qual pelo seu respectivo eu lírico, em estado — digamos — de vigília. Mais claramente: enquanto um ato de raciocínio, por exemplo, procederia a uma filtragem subjetiva *relativamente* neutra do mundo segundo o conhecemos, a filtragem subjetiva por que passaria esse mesmo mundo num espírito que 'delira', ao

contrário, seria radicalmente transfiguradora. Seríamos assim capazes de reconhecer, ao ler a obra de Cabral, Drummond ou Castro Alves, a matéria prima de onde partem com relativa facilidade, seja ela o cortador de cana, o amor ao próximo ou a Revolução Praieira. Mesmo através de mundos ali criados, cremos entrever largas porções do nosso, ainda que disciplinadamente decompostas, como em Cabral, ou vitrificadas, como em Drummond. O discurso, digamos, 'delirante', por outro lado, não poderia se interpor entre nós e o mundo reconhecível senão como uma cortina metafórica das mais espessas; uma cortina que, opaca, ainda desviaria a pouca luz que a lograsse traspasar, como um espelho disforme: imagens se perdem, mudam de lugar e tamanho, se invertem, se contorcem. Este é que nos parece ser o caso de Lima.

Por vezes, na poesia de Lima, cremos reconhecer um cavalo, um barco, um edifício, mas logo em seguida compreendemos que a ordem que se insinua através deles, como uma aura de absurdo, é outra. Mas é aí que compreendemos: a situação em que, diante dessa poesia, nos encontramos não nos seria tão absolutamente estranha; mesmo a labilidade metamórfica das entidades que ali nos rodeiam nos parece remeter a um procedimento de desrealização a que, sim, constantemente submetemos, nós mesmos, o mundo à nossa volta. Vimos Drummond, ao esvaziar de vida destinos humanos, forjar ficções transparentes e impessoais, e vimos Cabral, para efeito de raciocínio, digamos, relegar objetos do mundo à condição de hipóteses: os entes de que agora nos ocupamos, no entanto, seriam os frutos anômalos do que aconteceria à mesma faculdade de fabulação ao dormir da razão, ao acordar da desrazão: são entes de sonho. Se insistem em persistir nas horas de vigília, trazidos à tona por uma espécie semi-automática de escrita, corrigimos: são entes de 'delírio'. Aí estaria a gênese da nossa cortina metafórica. Eis a sua "inexistência", carne-e-ossos do 'delírio'.

O 'delírio' de Lima, argumentamos, das formas de mediação com que vimos lidando, seria a que mais intransigentemente renegaria a substância do mundo conhecido, embora não deixasse de, como as outras, dela derivar suas criações. O caso seria o de cada coisa já nos chegar transfigurada para além de qualquer limite. Nada — uma explicação, uma pista — poderíamos pedir ao Orfeu que canta, porque Orfeu, em meio a sonhos, dorme: com ele, dorme o

próprio mundo conhecido, governado agora pela força estrangeira e cega do sonho. A partir de então passaria a fluir e refluir o “mar” de que fala Jorge de Lima tantas vezes; assim se fundaria a “ilha”, aludida em *Invenção de Orfeu*; assim se fundaria um colossal e vivo “objeto inexistente”, uma “invenção” que não conhece limites.

reinventamos o mar com seus colombos,
e columbas revoando sobre as ondas

(*Invenção de Orfeu*, Canto I, III)

A noção de ‘delírio’, tal como a temos utilizado, terminaria assim por resultar, como se vê, bastante conveniente como descrição do modo como Lima derivaria, do mundo conhecido, o seu próprio mundo. A peculiaridade que esse processo introduziria na aparência geral de sua poesia, diferenciando-a sensivelmente em seus resultados da de Drummond ou Cabral, teria levado críticos como Faustino a lhe atribuir uma posição de singularidade quase que absoluta. Alguns pontos a esse respeito, no entanto, talvez mereçam uma discussão mais detalhada. O exame de algumas passagens da obra crítica de Faustino talvez nos sirva ao duplo propósito, agora bem-vindo: por um lado, dar continuidade à nossa caracterização do mundo criado por Lima; por outro, começar a compreender o modo como Faustino dele se teria admirado, tomando-o por baliza segura para a sua própria poesia.

O primeiro trecho é um curto comentário, não à toa entusiástico, sobre o poema VI do Canto I da *Invenção de Orfeu*. O poema nos lembra — e ao próprio Faustino (cf. Faustino, 2003:247) — os procedimentos mais típicos de Cabral, entre eles incluída certa inflexão lacônica. Mas haveria uma diferença: a “proa”, objeto sobre o qual discursa o eu lírico, já nos parece, por si mesma, em estado de sonho, em estado de “inexistência”, à semelhança de cada um dos objetos a que, comumente, se refere Lima; a “proa”, aliás, ao que parece, pertenceria ao barco insubsistente que leva Orfeu e leva a nós mesmos em meio às águas do mar-metáfora, ou do mar-delírio. Eis o poema, seguido do comentário:

A proa é que é,
é que é timão
furando em cheio,
furando em vão.

A proa é que é ave,
peixe de velas,
velas e penas,
tudo o que é a nave.

A proa é em si,
em si andada.
Ave poesia,
ela e mais nada.

Soa que soa
fendendo a vaga,
peixe que voa,
ave, vôo, som.

Proa sem quilha,
ave em si e proa,
peixe sonoro
que em si reboa.

Peixe veleiro,
que tudo o deixe
ser só o que é:
anterior peixe.

Ora, isso é uma obra-prima. Isso não pode, como a maioria dos poemas que entre nós se escrevem, ser reduzido à prosa, à má prosa, a crônicas. A coisa — a proa — é aí: *da ist, ek-siste*. E o ritmo, senhores! Arre, que o melhor provençal não faria melhor.

(Faustino, 2003:247-8)

O segundo trecho fecha um comentário de Faustino acerca de outro poema da *Invenção*, o soneto XXVII do Canto I:

A coisa poética, esse soneto, é perpetuamente gerada e regenerada dentro dos limites do poema, cujas imperfeições como que se justificam: a essência é justa e a existência, se imperfeita, é existência, com todos os seus acidentes e contingências — uma coisa viva.

(Faustino, 2003:256)

Os dois trechos parecem sublinhar um mesmo aspecto: a “existência” — digamos à maneira de Faustino — de que se investiria, em Lima, a “coisa poética”. Vamos analisar mais de perto alguns desenvolvimentos dados por ele à idéia. A partir de nossa perspectiva, haveria neles algumas imprecisões que precisam ser esclarecidas. Sem dar esse passo, perderíamos não só a oportunidade de compreender alguns aspectos bastante particulares do mundo criado por Lima, mas também correríamos o risco de não encontrar uma coerência final entre alguns dos julgamentos críticos mais importantes de Faustino.

Descrevemos mais acima o processo fundamental por meio do qual Jorge de Lima, em seus poemas, lograria fundar o seu mundo quase que inteiramente “inexistente”. Traduzindo a idéia nos termos comumente utilizados por Faustino, diríamos: um mundo quase que inteiramente “poético”, ou um mundo quase que de pura “poesia”. A “coisa poética” de Faustino, analogamente ao que temos chamado de “objeto inexistente”, se oporia em seu discurso às coisas “verdadeiras” do mundo tassiano, ou, noutra fórmula, às coisas que integram nosso mundo conhecido e que, meramente “aludidas” e “comentadas”, se encontrariam, ainda segundo ele, em número excessivo na poesia de Drummond (cf. Faustino, 2003:208).

Até aqui, ao que parece, a diferença estaria meramente nos termos utilizados, sendo análoga à da nossa argumentação a estrutura de pensamento a eles subjacente: haveria poemas que, mesmo com o recurso da metáfora, se limitariam ao comentário do mundo conhecido, enquanto outros, a exemplo dos que vimos de Mallarmé, Cabral ou Drummond, instituiriam, cada um a seu modo, mundos novos por meio da linguagem. A “existência imperfeita” de que fala Faustino na segunda das passagens citadas não seria senão a nossa já conhecida “inexistência”.

Para Faustino, no entanto, o conceito de “linguagem poética”, não em poucas passagens, parece dar sinais de que implica outros atributos além da faculdade de criar novos mundos, de criar “objetos inexistentes”. O uso particular que vimos do termo “existência” na primeira das duas citações, segundo pensamos, teria relação com tais passagens. Eis uma delas:

Jorge atingiu uma linguagem poética, isto é, reificadora, coisificante.

(Faustino, 2003:230)

Seria essa, ao que parece, a idéia-chave também por detrás da crítica de Faustino a Drummond. O feito que na frase acima se atribui a Lima teria sido apenas “ocasionalmente” logrado pelo poeta de “A máquina do mundo”, rendendo a este último boas represálias na página Poesia-Experiência. Vejamos um exemplo:

Sobre a linguagem de Carlos Drummond de Andrade há muito que estudar, que optar, que decidir. Antes de mais nada, dentro de um conceito contemporâneo de linguagem poética, bem distinto da

linguagem prosaica e da linguagem retórica, e da “expressão sentimental ou imediata” (Croce), será essa linguagem realmente poética? A resposta seria, a nosso ver (neste momento, pelo menos, de nossa própria evolução): ocasionalmente, sim; o mais das vezes, não.

Ocasionalmente, sim. A linguagem de Carlos Drummond de Andrade sempre teve momentos indubitavelmente “poéticos” (i.e., linguagem de *criação*, e não só de *expressão*; meio de *doação*, e não só de *comunicação*; *apresentação* do objeto, e não apenas alusão ou comentário ao objeto)

(Faustino, 2003:208)

Nesta outra passagem, Faustino recorre em sua explicação a um excerto do Canto VIII da *Invenção*:

Como Poeta, entretanto, no sentido de Criador de palavras-realidades, somos levados a pensar que um Jorge de Lima — muito menos importante que ele [Drummond] sob qualquer outro aspecto — o vence nesta tarefa, por excelência da linguagem poética, de identificar magicamente sujeito e objeto de conhecimento poético, de recriar a palavra na ocasião do poema, tarefa de criação, repetimos, e não apenas de expressão. Sob esse ponto de vista estrito, CDA [Drummond] nada tem que se compare, por exemplo, como o Jorge de Lima de (escolhendo ao acaso):

Na oscilação das noites e dos dias,
ouve-se a avena suave, distribuída
sobre esse tempo como estrela exata,
tão gaia estrela, tão ocaso frio.
Contempla-se o ondulante movimento
das cabras, belas cabras recolhendo-se.
Seus olhares sensíveis colhem lírios
que lhes perfumam os chavelhos altos.

Dirige-se a canção por onde nunca
nem as cabras subiram nem os ecos,
campo alegre com íris e bonanças,
bocas leves de flautas dissolvidas,
mãos nas mãos, manjeronas e aves mansas
e desejados peixes que pastassem
e encantados penedos que ressoassem
com silvestres planetas refloridos.

Há ainda melhores exemplos, muitos mais — quase em qualquer página — na *Invenção de Orfeu*. O trecho que indicamos, Carlos Drummond de Andrade poderia melhorá-lo, torná-lo melhor verso, melhor linguagem no sentido lato. Mas essa enumeração recriadora, essa sintaxe reorganizadora do caos, essa “linguagem poética”, não apenas aproximativa, mas reconstrutiva — tudo isso que é o fulcro da Poesia parece-nos ter escapado quase sempre ao trabalho, nem por isso menos útil, de Carlos Drummond de Andrade.

(Faustino, 2003:212-3)

Tentaremos colocar a diferença que observa Faustino entre os dois poetas nos termos que nós, em nossa argumentação, vimos utilizando; o intuito

é, tornando-a mais precisa, tornar mais precisos os termos em que está amparada.

Ao que parece, o ‘delírio’ metafórico em que se encontraria o eu lírico de Lima lhe permitiria, segundo pensamos, um contato tão verdadeiramente vivo com o que chamamos, com Mallarmé, de seus “objetos inexistentes”, que os resultados expressivos dificilmente poderiam semelhar mais mágicos. Em Lima, a força de existência, digamos, do “inexistente” seria das mais impressionantes: o próprio Faustino chama nossa atenção, por exemplo, para a quantidade de dêiticos — “estes”, “esses”, “aqueles” — com que Lima frisa a presença, digamos, ‘efetiva’ das representações que têm lugar no poema (*cf.* Faustino, 2003:244). Em que pese seu caráter de absurdo, sempre sublinhado pela aura onírica do seu ‘modo de encadeamento’, tais representações se nos apresentam, digamos, como verdadeiras entidades, vivas. Esse é que teria sido, em nossa opinião, o aspecto mais decisivo para fazer de Lima o poeta mais caro a Faustino, e não, simplesmente, a faculdade de criar novos mundos. Vejamos um exemplo:

Era um cavalo todo feito em lavas
recoberto de brasas e de espinhos.
Pelas tardes amenas ele vinha
e lia o mesmo livro que eu folheava.

Depois lambia a página, e apagava
a memória dos versos mais doridos;
então a escuridão cobria o livro,
e o cavalo de fogo se encantava.

Bem se sabia que ele ainda ardia
na salsugem do livro subsistido
e transformado em vagas sublevadas.

Bem se sabia: o livro que ele lia
era a loucura do homem agoniado
em que o íncubo cavalo se nutria.

(Invenção de Orfeu, Canto IV, IV)

Embora “inexistente”, embora “todo feito em lavas” e “recoberto de brasas e de espinhos” — atributos irrealis cujo poder sugestivo parece multiplicado com o concurso da música verbal —, o “cavalo” do poema nos impressiona com a intensidade e decisão de sua presença: resultado de um eu lírico que discursa direto, sem rodeios, completamente absorvido por sua visão. A

existência do “cavalo” é um fato assente para o eu que discursa. Essa propriedade assumida em Lima pelo “inexistente”, a decisão com que o sonho se põe diante de nós, é que nos parece estar sob o uso do termo “existência” na primeira das passagens de Faustino.

A “poesia” reclamada por Faustino, começamos a ver, pode depender mais decisivamente de certo traço específico do mundo de Lima, um traço para além de sua condição de ‘mundo criado’, constituindo, na verdade, um agente modulador dessa mesma condição. É um traço que não se encontraria, concordamos, na grande maioria dos poemas de Drummond. Mas vejamos, também mais de perto, o seu caso.

Os poemas de Drummond que Faustino (2003:203-15) aponta como verdadeiramente “poéticos” talvez estejam, de fato, entre os mais impressionantes de sua obra, mas seríamos obrigados a discordar do crítico se apenas eles, segundo parece ser sua posição, pudessem constituir exemplos drummondianos de efetiva *criação*: segundo vimos, o mundo que Drummond, sim, em um bom número de poemas, *criaria*, não divergiria tão visivelmente do mundo conhecido quanto diverge aquele criado por Lima; nesse mundo, no entanto, cada objeto assumiria uma condição, sim, de “objeto inexistente”, e não de mero objeto comentado, uma vez compreendido o jogo de que, ali, participa, tornando-se puro vidro, fantasma vazio, por um truque de ficção. A criação, portanto, também nesses poemas seria ubíqua: estaríamos diante de um mundo “inexistente”, com a diferença de os seus contornos preservarem o desenho do mundo conhecido, ao contrário do que acontece com a radicalidade delirante de Lima.

Daí se depreenderia: o princípio mesmo da criação de novos mundos seria um elemento válido não para diferenciar os dois poetas, mas, sim, para irmaná-los, assim como os irmana a Cabral; a diferença teria se operado, mais propriamente, no desenvolvimento concreto que suas respectivas obras teriam dado a tal princípio. O mergulho de Lima no inconsciente, por exemplo, não poderia deixar de arrastar para tão longe o mundo conhecido e de, ao mesmo tempo, assim como o indivíduo ‘delirante’ em face do próprio ‘delírio’, recobrir suas visões com os vernizes da presença ‘efetiva’. Essa, na verdade, a combinação de traços que teria impressionado Faustino. Parece conveniente que, agora, lembremos o soneto com que abrimos esta seção:

Vereis que o poema cresce independente
e tirânico. Ó irmãos, banhistas, brisas,
(...)

(Lima, 1997:477)

O “poema”, como o ‘delírio’, é “tirânico”: cria uma ordem sublinhadamente própria, à revelia do mundo conhecido; “cresce independente”. Tanto quanto lhe seja possível, é senhor pleno de si mesmo. Esperar que o mundo criado por Drummond pudesse assumir as mesmas condições talvez equivalesse, por exemplo, a lhe pedir o fim de seu amor pela vida comum, pelas coisas “consideradas sem ênfase”, como diz em um de seus poemas. Um mundo de metáforas tão vivaz quanto o de Lima talvez não fosse o pedido mais apropriado a se fazer diante de seu espírito cético: não à toa teria o *seu* mundo de metáforas buscado meios outros, digamos, de afirmação estética.

Numa passagem crítica sobre outro poeta, Faustino nos parece mais exato. A passagem, abaixo transcrita, é uma ressalva que o crítico não deixa de incluir em seu elogio ao poema “Boi Blau, em Campo de prata”, de Cassiano Ricardo. O poema, segundo ele,

exemplifica bem uma das maiores deficiências de Cassiano Ricardo: a incapacidade de criar palavras-realidades (como faz Jorge de Lima com sua “vaca”, seu “cavalo”, suas “éguas”) inteiramente novas na *ocasião* do poema. Seu boi, por mais que blau e em campo de prata, continua boi mesmo, ainda que transposto em símbolo e enriquecido pelas mais diversas conotações. É também o que acontece com outros animais de Cassiano, e com suas bombas atômicas, seus móveis, seus discos-voadores. São mitos à Walt Disney, não à Yeats.

(Faustino, 2003:195)

No poema de Cassiano Ricardo, talvez: a eclosão de um novo mundo teria falhado. Em Drummond, a criação apenas seria de outra espécie.

Voltemos, por fim, à afirmação de Faustino: “Jorge atingiu uma linguagem poética, isto é, reificadora, coisificante” (Faustino, 2003:230). No contexto de nossa argumentação, o conceito de poesia aí implicado confundiria em si, portanto, dois aspectos distintos. De um lado, a criação de mundos, consubstanciada mais propriamente apenas na expressão “linguagem poética”, segundo a própria etimologia grega nos sugeriria; de outro, o caráter geral assumido na obra de Lima pelos mundos que cria, resultado da fé decidida do ‘delirante’ frente a seu ‘delírio’: esse caráter estaria consubstanciado na

expressão “linguagem reificadora”, ou “linguagem “coisificante”, assim como, noutros trechos, estaria na base de expressões como “linguagem que apresenta”, ou “existência”, quando empregadas em relação à obra de Lima. A princípio resistiríamos em igualar qualquer dessas metades — ou as duas, como faz Faustino — à expressão “linguagem poética”, ou, simplesmente, “poesia”, na medida em que seríamos obrigados a excluir da história da poesia um grande número de obras que reputamos importantíssimas, mesmo que não tenham tomado por princípio a geração de novos mundos, a exemplo dos poemas-comentário de Castro Alves. Permanecemos assim de acordo com uma pressuposição por nós assumida desde o início: um objeto de cultura, a exemplo desse que atende comumente pelo nome de ‘poesia’, não obedeceria a etimologias ou quaisquer outras essências inequívocas ao se modificar ao longo do tempo; a poesia seria mais um desses entes impuros e heterogêneos a que, à nossa volta, chamamos ‘bens culturais’, marcados pela inseqüência da história. Assim nos seria dado pensar, ao menos, nos termos da ‘história impura’ a que aludimos na introdução.

Algo mais, ainda, seria necessário frisar, conforme nos deixaria claro o próprio Faustino: a precisão teórica não estaria, advertidamente, entre as atribuições primeiras da página Poesia-Experiência (*cf.* Faustino, 2003:494). E pensamos, aliás, que não poderia estar, sob a pena de assim sacrificar muito do que constituiu, realmente, o seu valor. Expressões como “linguagem poética”, “linguagem reificadora”, “linguagem coisificante” ou “existência” teriam servido antes de tudo como instrumento pragmático e operacional, como ferramenta de valor inestimável para a atividade valorativa de um crítico em plena militância, e não como exemplo da clareza conceitual perseguida pela teoria. De um modo ou de outro, claro está, precisamos ficar a par das terminologias de Faustino; precisamos nos esforçar para compreendê-las o melhor possível, de modo a facilitar nosso trabalho.

O último trecho que gostaríamos de comentar, além de nos servir de um bom resumo de tudo quanto diga respeito ao mundo criado por Lima na *Invenção*, traz alguns aspectos cuja discussão nos levará de volta à nossa trilha principal. A passagem vai transcrita integralmente, sem cortes, mantida cada uma de suas pequenas contradições internas. Muito embora constitua um único parágrafo, achamos por bem seccioná-lo em quatro partes, de modo a

facilitar nosso comentário. Diz Faustino:

O que faz a *Invenção* — o nome foi muito bem escolhido por Murilo Mendes — é a urgência de criar um mundo, uma “ilha”. A necessidade órfica por definição. Dédalo. A *Invenção* é uma *natura naturans*. Um mundo verbal. Um mundo de antes mesmo da criação da palavra.

Jorge, por seus processos de encantação, de nomeação original, de repetição mágica das palavras, de designação (notar os seus freqüentes “estes”, “esses”, “aqueles”), cria a palavra; percebe o mundo pelas palavras que cria e, assim, cria um outro mundo, uma outra natureza, de palavras-objetos, de frases-objetos, de estrofes-objetos, de poemas-objetos: a *Invenção de Orfeu*-objeto, o objeto *Invenção de Orfeu*.

Como diria Sartre, Jorge aí, nem fala nem cala. Faz outra coisa: coloca, dizemos nós, as palavras em ação, por elas mesmas, rumo à criação de um mundo.

Através de todas as suas inter-relações possíveis e imagináveis, as palavras-coisas de Jorge, em toda a sua caótica, urwéltica desordem, vão-se combinando para formar seu próprio universo. Os objetos por ele nomeados não são os mesmos do mundo que conhecemos através de palavras prosaicamente semelhantes às suas, poéticas. Esses objetos são apenas pontos de referência — termos de comparação e diferenciação. A palavra, no Jorge da *Invenção* (pelo menos), não é simples signo, rótulo, utensílio de comunicação. É um ser vivo, molécula orgânica que, associada a outras, compõe um cosmos.

(Faustino, 2003:244-45)

Pelo menos dois pontos da passagem, considerados a partir de nossa perspectiva, parecem particularmente intrigantes. Começemos por identificá-los.

A primeira seção nos parece clara do início ao fim, salvo pelo último de seus períodos, que parece implicar uma contradição. Como seria possível — utilizemos suas próprias palavras — “criar” “um mundo verbal” “de antes mesmo da criação da palavra”? A contradição é auto-evidente, mas acreditamos que, semelhantemente ao que vimos sobre os termos “inexistência” e “existência”, a contradição não passe de um mero efeito de superfície. O segundo desafio nos aparece na terceira seção, e é por ele que iniciaremos. As seções segunda e quarta, apesar de na primeira delas assomarem alguns elementos que reputamos algo obscuros, nos parecem resumir sem maiores problemas o que vimos até aqui sobre a poesia de Lima, e não nos demoraremos sobre elas. Vamos à terceira seção do trecho, o nosso segundo desafio.

Diz Faustino: “Colocar as palavras em ação, por elas mesmas, rumo à criação de um mundo”. A fórmula, ao que parece, não seria mais do que uma

paráfrase do que, segundo vimos, teria dito Mallarmé sobre a sua própria poesia — “o poeta cede a iniciativa às palavras” (cf. p. 58). Não teria sido à toa, aliás, que teríamos relacionado a poesia de Mallarmé ao que chamamos anteriormente de “poema-objeto” (cf. p. 62). O caso é que, ao utilizar a mesma fórmula para descrever os processos de Lima, uma diferença crucial entre os dois poetas terminaria por ser negligenciada.

Embora esse assunto, que aqui começamos, seja introduzido apenas agora, cremos ser as considerações que seguem as mais decisivas para a validade de nossa abordagem da obra de Lima. Sem somá-las às anteriores, não teríamos como justificar satisfatoriamente a atribuição, a esta última, das condições que lhe temos apontado como distintivas: aquelas, precisamente, que se resumiriam na noção de ‘delírio’. Tais considerações é que vão justificar, por exemplo, a impossibilidade de atribuirmos as mesmas condições à poesia de Mallarmé. Será a partir de agora, ou seja, depois de analisados o ‘modo de encadeamento’ e o ‘modo de existência’ — ou de “inexistência” — peculiares às representações da poesia de Lima, que veremos como a noção de ‘delírio’ também nos pode ser útil para caracterizar seu eu lírico. Voltemos à citação de Faustino.

Lembrávamos: em Mallarmé, “o poeta cede a iniciativa às palavras”. O poeta, digamos, sai de cena. Daí que o plano de Mallarmé para a poesia incluísse uma espécie de mineralização da língua: os vestígios de subjetividade comumente deixados pelo eu lírico seriam disciplinadamente caçados e exterminados; o poema, excerto de linguagem esterilizado, recusaria terminantemente como vetor de ordenação todo e qualquer desígnio humano. Não conseguimos rastrear facilmente, através das palavras, o calor de outra vida, de outro sujeito: elas parecem de fato sozinhas, mortas, minerais. Não querem representar nada além do seu próprio mundo de significações em choque. A língua, como diz Costa Lima, “expulsa o real”, e descansa inabitada. A linguagem teria aí chegado, por isso, o mais próximo possível do que poderíamos chamar uma condição de objeto. Mesmo a música monótona e suave, sibilina, desses versos parece buscar a mudez estatuária, em lugar de consubstanciar a presença viva e móvel do corpo. Atravessaríamos ruínas desertas e mudas: mesmo as poucas representações que, aqui e ali, logram se formar são formas no limite da vagueza, sem contornos firmes, e parecem ter

ali se esboçado por um acaso cego.

Seria diante de semelhante conjunto de traços que expressões como “palavras-objetos”, “frases-objetos” e “poemas-objetos”, ou explicações como a que encontramos no trecho de Faustino, revelariam sua maior pertinência. Em se tratando de Jorge de Lima, em contrapartida, diríamos que a direção a se seguir seria uma precisamente oposta.

Segundo temos visto, a poesia de Lima seria uma em que, mais ostensivamente que em qualquer outra, uma cortina espessa de metáforas, ubíqua, se estenderia entre nós leitores e o mundo conhecido, mundo pelo qual nosso interesse, aliás, minguará até sumir, suplantado pelo encanto ondulatório dos tecidos. Não queremos mais, a rigor, o reencontro com o mundo ele mesmo, e, sim, o encontro sempre renovado com aquilo que, uma vez transfigurado pelo sonho esse mesmo mundo, vemos ganhar forma tão logo demos abrigo, em nossos ouvidos, à voz balbuciante do Orfeu que dorme: a voz de um eu lírico lingüisticamente presente.

O nosso argumento seria precisamente este: a instância subjetiva comumente por detrás das palavras, diferentemente do que acontece em Mallarmé, não teria saído de cena. As palavras não seriam meramente “elas mesmas”, ou seja, não constituiriam as realidades intransitivas que nos parecem constituir na poesia de Mallarmé: haveria um eu de que seriam portavozes. O gestual desse eu se nos faria presente por seu intermédio, ao, por exemplo, verem-se investidas das mais variadas inflexões reconhecíveis. O exemplo que segue é do *Livro de sonetos*:

E são setas do céu (Ó sagitário!).
Versos brotam de mim. Depois de lidos
os distribuo por um destino vário,
depondo em seus percursos meus sentidos.

Exijo que eles sejam meu sudário.
Reconheço-me: aqui os meus gemidos,
e ali esse vulcão desnecessário,
jogando lava em todos os sentidos.

Que chegar de presenças! Que contágio!
Que pajens anunciados e banidos!
Nos bosques sugeridos — que presságio!

Perscruto-me nos verbos nunca ouvidos,
apenas pressentidos ou passados.
Ó bosque ermo de pássaros calados!
(Lima, 1997:468)

As exclamações finais seriam manifestações suficientemente ostensivas, mas há outros detalhes que cumpre observar, detalhes que distinguiriam de modo inequívoco, quando em comparação com os de Mallarmé, poemas como esse. Por exemplo: tanto nesse soneto quanto no citado mais acima — “Era um cavalo todo feito em lavas” —, a sintaxe da língua parece gozar de plena saúde. Mesmo delirando, Orfeu discursa. Ao contrário do eu lírico de Mallarmé, o Orfeu de Lima se comporta, lingüisticamente, como um falante da língua, como um interlocutor que se utiliza do português como o faz Cabral ou Drummond — ainda que o faça, é inegável, para compor representações delirantes, enumerar coisas que não existem. Será isso possível, ou haveria aí escondida alguma contradição? Uma resposta possível está no que segue.

Segundo argumentamos, tanto Mallarmé quanto Lima lidaria com uma espécie de caos, de desordem. O que, no entanto, cumpriria reconhecer seriam os níveis distintos em que, respectivamente, o fariam. O espaço de indeterminação que a poesia de Mallarmé nos permite experienciar, por exemplo, se anteciparia, digamos, à formação, na língua, de qualquer representação; a linguagem, em Mallarmé, sabota constantemente a si mesma, como que se negando a acolher quaisquer outras formas de realidade que não a sua própria. O caos de Mallarmé, por isso, estaria *aquém* do discurso: ele se estabelece entre as palavras “elas mesmas”; seria o caos constitutivo da língua inabitada, sem nada nem ninguém. Em Jorge de Lima, por outro lado, haveria, sim, alguém, um eu lírico, e ele seria o responsável por *construir* — verbo indesejado por Mallarmé —, frase a frase, ou seja, discursivamente, um mundo, um mundo de representações. A “caótica, urwéltica desordem” de Lima se revelaria, na verdade, tão logo percebêssemos o quão pouco nos pode ajudar, diante de sua poesia, lançar mão do mundo de representações conhecidas em que nos movemos cotidianamente; a “caótica, urwéltica desordem” de Lima não viria minar, propriamente, a sintaxe da língua, mas, sim, digamos metaforicamente, *a sintaxe do mundo conhecido*, e o faria — frise-se — por intermédio de uma voz humana. O seu seria um caos, por fim, de *depois* do discurso.

Numa fórmula resumida: num caso, o caos quer sabotar a possibilidade da representação através da língua; no outro, o caos depende da formação de representações anômalas para se estabelecer, como acontece, por exemplo,

nos infernos pintados por Jeronimus Bosch (1450/60-1516).

Talvez fosse lícita a comparação: a diferença Mallarmé–Lima talvez pudesse ser transposta para as artes plásticas como a diferença, respectivamente, entre alguma modalidade de abstracionismo, avessa a todo e qualquer ilusionismo representacional, e o surrealismo de um Salvador Dalí, cujas representações, verdadeiros absurdos “inexistentes”, são figuradas sob as regras tradicionais da perspectiva, da incidência da luz, etc. No primeiro caso, a crise está na linguagem que representa; no segundo, a crise está no que é representado pela linguagem. A permanência do espaço, em meio ao absurdo, como em Dalí, seria análoga à permanência do discurso, e do eu que o enuncia, em meio ao absurdo, como em Lima.

É diante de tais razões que tendemos a reputar inexata a descrição de Faustino no trecho citado. Para que a linguagem assumisse a condição de objeto aludida na passagem, o eu lírico, a exemplo do que acontece em Mallarmé, deveria sair de cena, levando consigo cada um dos seus vestígios, cada um dos vários condicionamentos que, comumente, termina por infligir à língua. Isso não aconteceria, de modo algum, em Lima, segundo testemunhariam tanto o ‘modo de encadeamento’ por ele empregado quanto a mímica inflexional que reconhecemos em seus versos. A máscara lírica do poeta em transe, do visionário, permaneceria conosco todo o tempo, enunciando cada um deles. Seja o que for que nos assombre nessa poesia, é a voz de alguém que se encarrega de no-lo apresentar, é a voz ubíqua de Orfeu. Daí o nosso cuidado com as expressões “palavras-objetos”, “frases-objetos” e “poemas-objetos”, empregadas por Faustino, ao que parece, como formas adicionais de sublinhar o caráter “coisificado” que o vimos atribuir mais acima, acertadamente, aliás, às *representações* ‘delirantes’ do mundo de Lima. Ao tratar de sua própria poesia, teremos outra chance de desenvolver essa questão.

Segundo atesta a passagem abaixo, o caráter ubíquo do eu lírico de Lima, do eu lírico que se nega a sair de cena, também não teria escapado, paradoxalmente, ao próprio Faustino. O trecho que segue também nos parece decisivo, aliás, no que diz respeito à questão levantada mais acima sobre a possibilidade de a *Invenção* constituir ou não um exemplo de épica:

Em tempo: a *Invenção de Orfeu* como poema épico. Por que cargas d'água? Por que razão mal-usar termos? Não nos basta possuímos um grande poema órfico? Preferimos aproximar a *Invenção* das *Metamorfoses* de Ovídio a aproximá-la, por exemplo, da *Odisseia*. Um poema épico é por definição objetivo. Há o épico dramático. Épico lírico, subjetivo, só mesmo o falso-épico. Reside aí a principal objeção a fazer à *Eneida*. Enéias identifica-se demasiado a Virgílio. A *Invenção* é subjetiva demais. Dirige-se tanto ao passado do próprio Jorge quanto ao presente e ao futuro, quanto à criação da ilha. O herói da invenção é Orfeu, é o Poeta, é Jorge. Onde está, nisso, o épico? Quando se diz épica a *Invenção*, está-se confundindo quantidade com qualidade. Mas os poemas órficos, não-épicos, são igualmente vastos, em qualquer sentido. Eis, assim, nossa posição: a *Invenção de Orfeu* tem a medida do *epos*, mas não é épica: é órfica.²⁴

(Faustino, 2003:245-46)

As passagens que poderíamos citar como exemplos dessa tirania do eu seriam várias, e não estariam apenas na *Invenção*, mas também no *Livro de sonetos*. Os dois últimos sonetos que citamos, aliás, e mesmo os anteriores, testemunhariam o quão desinibidamente, por exemplo, Lima se permitiria utilizar textualmente a primeira pessoa, e, mesmo, aqui e ali, se dirigir diretamente ao leitor. Mas essa tirania do eu, segundo todo o conjunto de nossa argumentação, excederia em profundidade semelhantes marcas, como o uso de um pronome. Mais claramente: ainda que Lima, à semelhança de Cabral, tentasse evitar essas marcas em seu discurso, as condições peculiares que temos atribuído ao mundo por ele criado, condições que temos resumido não gratuitamente com o termo 'delírio', já garantiriam por si mesmas a centralidade em sua poesia do eu que, plenamente entregue ao poder transfigurador do inconsciente, desfaz e refaz a realidade. O eu seria intrínseco à sua condição 'delirante'. Traduzindo a constatação para um vocabulário que já se tornou corrente para nós: o "modo sentimental" de que nos fala Schiller estaria aí caracterizado em uma de suas formas talvez mais radicais. Nem o raciocínio cabralino, nem a nadificação drummondiana: a "reflexão" que, em Lima, vem mediar o mundo é o 'delírio'. Por isso, concordemos com Faustino: trata-se de uma poesia "subjetiva demais".

Em todo caso, vejamos algumas passagens em que o eu se pronuncia mais visivelmente. O poema que abre a *Invenção* talvez esteja, a esse respeito, entre os mais emblemáticos. Parece-nos um resumo dos termos essenciais

²⁴ Cumpre notar aqui o sentido diferente assumido por "objetividade": não é à toa que, ao contrário do que acontece nas passagens sobre a linguagem "reificante", Lima aqui *não* é um exemplo de linguagem "objetiva".

envolvidos na *Invenção*, ficando evidente o papel importante assumido por um deles: o eu que discursa. Segue o poema:

Um barão assinalado
sem brasão, sem gume e fama
cumpre apenas o seu fado:
amar, louvar sua dama,
dia e noite navegar,
que é de aquém e de além-mar
a ilha que busca e amor que ama.

Nobre apenas de memórias,
vai lembrado de seus dias,
dias que são as histórias,
histórias que são porfias
de passados e futuros,
naufrágios e outros apuros,
descobertas e alegrias.

Alegrias descobertas
ou mesmo achadas, lá vão
a todas as naus alertas
de vária mastreação,
mastros que apontam caminhos
a países de outros vinhos.
Esta é a ébria embarcação.

Barão ébrio, mas barão,
de manchas condecorado;
entre o mar, o céu e o chão
fala sem ser escutado
a peixes, homens e aves,
bocas e bicos, com chaves,
e ele sem chaves na mão.

(*Invenção de Orfeu, Canto I, I*)

Outros trechos, como o que segue, justificam o que, à primeira vista, talvez pudesse parecer um exagero de Faustino, ao dizer que o herói da *Invenção* é o próprio “Jorge”. Poema e vida se imiscuem aqui com bem menos sutileza que no anterior:

(...)
e a vida vai desconexa,
completando o que é teoria,
andaime, saibro argamassa,
façanha heróica, imprudências,
covardias, sim, que as tive,
tive-as, terei, terei tido,
palavras quase poluídas,
e uns sobrossos e uns regressos,
e coisas como lembranças
ou como aléns ou aquéns,
e pai que me sucedeu
nas guerras que me queimaram,

os sonhos entre as insônias,
infâncias em pleno escuro
(...)

(*Invenção de Orfeu*, Canto I, XXII)

O *Livro de sonetos* também guarda seus exemplos. O poema seguinte, mais uma pequena obra-prima, apresentamos como contra-exemplo do que dissemos mais acima sobre a poesia de Mallarmé: o calor de outra vida, de outro sujeito, aqui, parece emanar de cada um dos versos. O delírio, aqui, se alimenta da memória, inoculando em suas cores o matiz adicional do maravilhoso:

Nas noites enluaradas cabeleiras
das moças debruçadas, dos sobrados
desciam como gatas borralheiras
por sobre os nossos lábios descuidados.

Beijávamos os cachos; das olheiras
delas caíam prantos obstinados.
Calmávamos com eles as fogueiras
dos nossos próprios olhos assustados.

Românticos demais. Nós os meninos
urdíamos as tranças, e em seus braços
ouvíamos suspiros desolados.

Elas tinham soluços repentinos
e nos acalentavam nos regaços.
Ó meninos, ó noites, ó sobrados!

(Lima, 1997:490)

Talvez já tenhamos frisado o suficiente — até mesmo indiretamente, por sua presença insidiosa em cada um dos aspectos já abordados — a importância do eu lírico no empreendimento de Lima, mas não poderíamos deixar de mencionar as suas marcas em mais um aspecto, curioso, da *Invenção*. Dele, aliás, extraímos o título desta seção.

O frontispício da edição que utilizamos reproduz algumas anotações que Lima teria apenso, em seu próprio exemplar, ao título da obra. Eis, então, que podemos ler, sob o título “*Invenção de Orfeu*”, em caracteres menores:

OU

BIOGRAFIA ÉPICA,
BIOGRAFIA TOTAL E NÃO
UMA SIMPLES DESCRIÇÃO DE VIAGEM

OU DE AVENTURAS.
BIOGRAFIA COM SONDAGENS;
RELATIVO, ABSOLUTO E UNO
MESMO O MAIOR CANTO É
DENOMINADO — BIOGRAFIA.

A recorrência do termo “Biografia” no que parece ser uma tentativa de, minimamente, definir a obra nos parece sintomática. O eu, na *Invenção*, seria ubíquo: sem um eu que ‘delira’, ‘delírio’ algum poderia subsistir. Nada em suas páginas — fato que o próprio eu lírico nos parece lembrar repetidamente — fugiria ao eu, nem mesmo a criação de novos mundos. Nada excederia, ubíqua, a “Biografia”.

A explicação a que nos obrigamos, a respeito da poesia de Lima, estaria aqui, a rigor, terminada. Mas há ainda um aspecto sobre o qual discorrer, ainda que brevemente. Ainda que exceda o âmbito dos dois princípios para nós centrais, abordá-lo será um meio de encurtar nosso caminho para os *Fragmentos*. A matriz do problema já foi mais acima assinalada, quando, diante de um dos excertos críticos de Faustino, nos perguntamos: como seria possível “criar” “um mundo verbal” “de antes mesmo da criação da palavra”? A contradição parece intransponível, mas acreditamos que esconde, sim, um julgamento bastante coerente da parte de Faustino.

Como primeiro passo para aclarar a questão, vejamos mais um dos sonetos da *Invenção de Orfeu*:

É preciso falar-se das criaturas,
verdadeiras criaturas animadas,
das vivências totais, arbítrio e tudo,
alma, corpo funesto e essa imortal

perpetuidade além, Deus nas alturas,
nomes de terra e nomes eternados,
anjos, demônios, sonhos acordados
e as profecias, fúrias, posses, tudo

que um poema pode ter: esse clamor,
essa indefinição, esses apelos,
— sonho de rei Nabucodonosor,

que depois de refeito e decifrado
é a condição do bicho: carne, pêlos,
e sangue breve do homem desgraçado.

(*Invenção de Orfeu*, Canto II, I)

Atente-se, sobretudo, para os últimos quatro versos do poema. Lima, aqui, em mais um, digamos, de seus lapsos de lucidez, parece afirmar a raiz precariamente humana do seu tão decididamente vivo, assombroso, mundo verbal. O título do Canto II, aliás, que se abre com esse poema, também nos é sugestivo, e parece aludir a essa mesma condição ambígua: “Subsolo e supersolo”. A passagem, ao que parece, não implicaria qualquer grande novidade em vista do até aqui exposto: o eu lírico, apenas, desvela seu processo fundamental de um modo mais cético que o habitual, um modo que destoa sensivelmente da fé inabalável no ‘delírio’ a que se vê entregue a maior parte do tempo.

Há, no entanto, outro elemento relevante nesse mesmo soneto. Sua recorrência na obra de Lima é intensa, e, num sentido bastante especial, por caminhos algo tortuosos, nos pretenderia fazer tocar a substância das coisas. Buscamos no *Livro de sonetos* algum poema que o apresente em melhor saúde. Vejamos:

Sei teu grito profundo, e não me animo
a cortar a raiz que a Ti me embasa.
Em mão mais primitiva não me arrimo
devo-Te tudo, origem, patas e asas.

Permite que eu revele história e limo
sem desobedecer a Tua casa.
Nazareno dos lagos, lume primo,
atende à pobre enguia de águas rasas.

Se desses versos outro lume alar-se
misturado com os Teus em joio e trigo,
sete vezes por sete me perdoa.

Ó Desnudado, é meu todo o disfarce
em revelar os tempos que persigo
— na vazante maré com inversa proa.

(Lima, 1997:466-7)

Passagens como essa seriam exemplos de como o eu lírico de Lima, embora engolfado em seu mundo de delírio, pretende acessar uma ordem que excederia os limites do eu: a ordem das coisas, a ordem do universo à sua volta — feito supostamente empreendido, noutros tempos, como nos deixa Tasso entrever, pela épica. Eis que a “máquina do mundo”, recém-desdenhada por Drummond, vem reaparecer em condições um tanto peculiares. O que o permitiria seria certa pretensão conferida por Lima a seu delírio, a sua poesia:

constituiria, sim, mera “Biografia”, mas, por outro lado, seria “Total”; seu poema seria, sim, “Relativo”, mas, por outro lado, seria “Absoluto”. Assim abundam as referências à origem das coisas, por exemplo, como pudemos ver, inclusive, no poema sobre a “proa”: basta que lembremos o “anterior peixe” que fecha o poema.

O projeto de Lima, assim, quanto a esse aspecto, constituiria um aparente paradoxo: afastar-se das coisas para delas se aproximar; engolfar-se no eu para transcendê-lo. O modo como Lima tocaria o mundo, em virtude desse caminho, estaria muito distante da paixão dos cinco sentidos professada pelos clássicos. Sua solução nos pareceria mais próxima, por exemplo, daquela a que recorre George Berkeley (1685-1753) em sua filosofia *sui generis*: ao reduzir a realidade a uma série de ilusões perceptivas entrelaçadas pela consciência do sujeito, vê-se ao fim obrigado a recorrer a idéia de Deus para explicar o fato de podermos conversar, e mesmo concordar, sobre tantos pontos de um mundo que, segundo ele, não existe. O nosso caso: a raiz de tudo, quando tocada por Lima, só parece passível de se representar como idealidade, e é assim que termina sendo, sempre, referida, como no exemplo acima.

O ‘delírio’ de Lima, portanto, como vimos nos sonetos, oscilaria entre aqueles que seriam os dois pólos do paradoxo: ora assumiria uma condição fenomênica, ou seja, a de um acontecimento testemunhado por uma consciência individual, condição essa, aliás, plenamente compatível com a noção mais corriqueira de ‘delírio’; ora parece assumir uma condição de revelação divina, repentinamente investido, assim, de uma validade ontológica: um acontecimento que daria acesso à verdade definitiva sobre as coisas. Essa dualidade, ao que parece, estaria por detrás de uma outra afirmação de Faustino, também integrante do seu longo comentário acerca da *Invenção*:

Invenção de Orfeu: a fenomenologia a caminho da ontologia.
(Faustino, 2003:245)

Daí crermos não ser desprovida de sentido a contradição em que teria incorrido Faustino no outro trecho. O paradoxo, na verdade, faria parte da própria fórmula estética de Lima: sua obra, sim, “cria um mundo verbal”, um mundo contingente; mas é também um mundo “de antes da criação da

palavra”, no sentido de que teria raiz no verdadeiro universal.

A tentativa de Lima, ausente em Cabral e Drummond, de reatar o poema à “máquina do mundo”, reabilitando o que teria sido uma de suas mais seminais atribuições, será herdada por Mário Faustino, como veremos. Sua relação com a ordem das coisas, com a pretensa substância do mundo, no entanto, se dará por meios completamente distintos.

III Uma nova resposta possível: o modo “ingênuo” e os *Fragmentos de uma obra em progresso*

Estamos, finalmente, a um passo de completar e — esperamos — justificar o nosso longo caminho. A resposta que supomos identificar nos *Fragmentos*, resposta a todo esse estado de coisas que, até aqui, temos articulado cuidadosamente, chega-nos agora como último elo de uma longa cadeia, muito embora tenha sido, na verdade, o elemento desencadeador de toda a série de relações que iniciamos com Tasso. Queremos crer que não falem, como justificativa para a ordem de exposição que escolhemos, alguns antecedentes minimamente consistentes: T. S. Eliot, naquele que talvez seja o seu mais conhecido ensaio crítico, “Tradition and the Individual Talent”, fala sobre a reestruturação que sofreria o passado com o aparecimento de cada novo escritor relevante. Um exemplo mais concreto de como isso aconteceria nos seria dado por Jorge Luis Borges, em “Kafka e sus precursores”: depois de lermos Kafka, não poderíamos ignorar a espécie de resignificação que sofreriam, por exemplo, os paradoxos matemáticos de Zenão de Eléia, tão inequivocamente kafkianos sob os olhos do presente. A função assumida pelos paradoxos, a partir de então, dentro do *todo* formado pela memória literária, se alteraria sensivelmente, suscitando novas relações, modificando valores, hierarquias.

Com o aparecimento de uma nova obra, portanto, poderíamos ver surgir uma série de novos pontos de atração e repulsão entre elementos da história da literatura outrora neutros para nós. Esse tipo de impacto, em nossa tradição poética, nos pareceria atribuível, em larga medida, aos *Fragmentos*, mas com uma peculiaridade: a de vermo-nos obrigados a tratá-lo, em grande parte, como um impacto antes de tudo *potencial*, na medida em que teria sido impossibilitado de reverberar o tanto quanto, certamente, teria cuidado o seu autor para que reverberasse.

Essa peculiaridade, apesar do susto que nos poderia causar à primeira vista, não nos chegaria, absolutamente, a perturbar: o grau de efetivação do impacto dos *Fragmentos*, proporcional não só ao número de seus leitores, mas, sobretudo, à propagação de seus princípios por meio de novas obras relevantes, fugiria ao escopo do nosso trabalho, conforme já acenado em

nossa introdução. O fato digno de atenção, aqui, seria outro, e é ele que nos manteria próximos às idéias de Eliot e Borges: as promessas que, segundo argumentamos, veríamos se insinuar nos procedimentos poéticos mais característicos dos *Fragmentos* seriam suficientes para que, ao menos, delineássemos o roteiro de ênfases e negações que eles — os *Fragmentos* — poderiam realizar se integrados, efetivamente, à tradição. Os elementos-chave desse mesmo roteiro é o que temos feito se representar por meio dos nomes até aqui aludidos, nomes cujas respectivas obras já apresentamos sob as angulações precisas por ele sugeridas, angulações pretensamente novas. Noutras palavras, já os apresentamos segundo as novas funções que desempenhariam, se seguimos com Eliot, no todo da tradição. A modificação talvez mais sensível estaria em nossa apresentação de Cabral, Drummond e Lima: estão irmanados conforme a resignificação a que seriam submetidos em face dos *Fragmentos*.

A razoabilidade de toda essa manobra, frise-se, dependerá de muito mais que uma suposta filiação sua a idéias de Eliot ou Borges. Dependerá antes de tudo do confronto, até agora adiado, entre o caminho que até aqui percorremos e as implicações tácitas que supomos subjazer aos procedimentos poéticos dos *Fragmentos*. Estes constituiriam, digamos, o mapa desdobrável da trilha que já fomos levados a conhecer de perto, passo a passo: ‘de corpo presente no terreno’. Começemos mais uma vez com um breve resumo.

Subjacente aos exemplos de João Cabral, Drummond e Jorge de Lima, tivemos a oportunidade de reconhecer, conforme o nosso propósito, uma mesma combinação de traços gerais, ou princípios. O universo do qual partimos, formado a partir da nossa leitura de Tasso, Schiller e Mallarmé, se compunha de quatro elementos: 1. o imediatismo sensorial de pretensões substancialistas e/ou a fábula “verdadeira” ou “histórica” tassiana, característicos sobretudo da épica clássica, ou, no dizer de Schiller, da “poesia ingênua”; 2. a mediação dos objetos por um eu lírico que reflete sobre eles, como na “poesia sentimental” de Schiller; 3. a criação de um “objeto inexistente”, tal como acontece na poesia de Mallarmé; e 4. a criação de um ‘poema-objeto’, um poema que não é mais a ‘voz de alguém’, tal como acontece, mais uma vez, na poesia de Mallarmé. Segundo nossas análises, dois princípios teriam sido privilegiados, em detrimento de outros dois. Cada

um dos três poetas — Cabral, Drummond e Lima — teria criado, por um lado, cada qual a seu modo, como vimos, um mundo “inexistente”, tornando produtivo o terceiro de nossos princípios. Os mesmos poetas, por outro lado, teriam preterido, embora também legada por Mallarmé, a reificação radical do poema — nosso quarto princípio —, bem como a pretensão, tão peculiar à épica, de nos ofertar um mundo sem a mediação do eu — nosso primeiro princípio —: teriam terminado por *dar voz*, literalmente, a suas composições, estruturando-as como o discurso de alguém, como o discurso contingente de um eu lírico que se nos apresenta como mediador — e, no caso, também criador — de realidades. É o que prevê o nosso segundo princípio.

Em outras palavras: os nossos três modernos teriam repetido o feito de Mallarmé, ampliando os limites do mundo conhecido, nos legando uma Tebas de sol, um mundo de vidro e um mar-metáfora, um mar-delírio. O ‘meio de encadeamento’ de que, para tanto, teriam disposto pressuporia, no entanto, diferentemente do caminho tomado por Mallarmé, o uso da linguagem como extensão de uma instância subjetiva sempre presente, ou seja, de um eu cujos atos subjetivizantes do real em volta — o raciocínio em Cabral, o amar distanciado em Drummond e a transfiguração por meio do inconsciente, em Lima —, rastreáveis em marcas lingüísticas peculiares, formariam a argamassa mesma de seus construtos, de seu discurso, de suas representações, de seus poemas. O “modo sentimental”, mantendo sua poesia circunscrita ao plano do mediado — o plano do “ideal” —, seria, portanto, o seu modo de ser distintivo, seja ao comentar o mundo ou ao criar novos mundos.

Embora nos tenhamos circunscrito, em nossas análises, apenas a obras de Cabral, Drummond e Lima, acreditaríamos serem esses mesmos dois princípios, logo acima descritos, igualmente suficientes para caracterizar, sem escamoteá-la, a poesia de um Manuel Bandeira, de um Murilo Mendes ou de uma Cecília Meirelles. Uma resposta definitiva para a questão, claro, dependeria da análise adicional de cada obra, o que excederia em muito o alcance que previmos para o nosso trabalho. A única de nossas opiniões que talvez logre, ainda nestas páginas, emancipar-se da condição de mera gratuidade para a de um juízo minimamente embasado será outra: aquela segundo a qual aqueles mesmos dois princípios não seriam apropriados para caracterizar os últimos experimentos de Faustino, de que, agora, nos

ocupamos.

Movimento e silêncio

Como introdução ao que denominamos ‘classicismo possível’, gostaríamos de voltar a um poema que já citamos parcialmente. É o quarto dos *Fragmentos de uma obra em progresso*:

...

Espadarte em crista de vaga,
espadarte, espuma,
espadarte real,
espadarte atirado à praia, mar em fuga
espadarte, tumulto,
espadarte, areal,
raios de sol rodeiam
agonia de peixe,
raios de sol ressecam
o cadáver do peixe,
raios de sol rebrilham
contra os ossos do peixe e sua espada —

estandarte de Cristo, a vaga
de estandartes se esfuma,
estandarte real,
estandarte atirado à praia, guarda em fuga,
estandarte, tumulto,
estandarte, areal,
cimitarras rodeiam
agonia de rei,
cimitarras dissecam
o cadáver do rei,
cimitarras rebrilham
contra os ossos do rei e sua espada —

cardume, cardume e turba,
esperamos o peixe,
turba, turba e cardume, turba muda,
esperamos o rei —

...

(Faustino, 2002:121-2)

Estamos, ao que parece, diante de uma outra modalidade de poema, de uma outra modalidade de milagre verbal. Tentemos nos concentrar em seus mecanismos.

O poema parece composto por pelo menos três grandes movimentos. No primeiro, assistimos a um peixe-espada (“espadarte”) ser arrastado por um mar

furioso até à praia, onde se debate e morre para depois, sob o sol que fará brilhar os seus últimos restos, finalmente decompor-se. No segundo, assistimos ao que parece ser a retirada de um exército numa terra estrangeira: um rei (há um “estandarte real”), um rei cristão (há um “estandarte de Cristo”), depois de abandonado por sua guarda, é morto pelo inimigo em meio ao tumulto de suas cimitarras, que brilham sobre os seus restos. No terceiro e último movimento, o tumulto é mais uma vez figurado (“turba” e “cardume”), surgindo em meio a ele uma voz, voz que vem investir todo o conjunto de uma grande força lírica.

Uma vez completada a leitura, diríamos que se tornam mais nítidas certas possibilidades temáticas. O último verso, “esperamos o rei”, seria apenas mais um entre os vários indícios que, segundo nos parece, remontariam aos mitos sebastianistas: o episódio figurado na segunda estrofe do poema poderia ser a trágica batalha de Alcácer Quibir, em que o exército português, acompanhado pelo rei Dom Sebastião, termina aniquilado pelos mouros, em 1578. O “peixe”, uma das formas de referir Jesus Cristo na tradição cristã, não estaria, nesse caso, fora de lugar, e teria melhor explicada a sua aparição na última estrofe: “esperamos o peixe”. As duas pequenas narrativas, a do “peixe” e a do “rei”, nos pareceriam, ao fim, irmanadas: sua raiz comum estaria na espera por um salvador; um salvador que lograsse, para a nossa redenção, vencer de uma vez por todas o tumulto furioso do mundo, um salvador que lograsse vencer a própria morte: esta que terá se instalado incontáveis vezes, com a complacência indiferente do sol, em corpos amados e santos, assim como virá um dia, tão ou mais aterradora, se instalar em nosso próprio. O poema partiria, portanto, de um evento aparentemente alheio à esfera dos problemas humanos — a morte de um peixe —, para depois, no entanto, incluindo a nós mesmos entre as representações de que se compõe, revelar-se um poema sobre a nossa condição.

Diante desse nosso breve resumo, um pequeno detalhe não nos poderia passar por despercebido. Eis o caso, em formulação direta e simples: nenhum dos nexos narrativos ou comparativos nele explícitos de fato *aparece* no poema. O que mais acima chamamos ‘narrativa’ não constituiria, no poema ele mesmo, nada além de uma série de quadros visuais justapostos. Alguns deles são formados por um único substantivo; outros, um pouco mais complexos, chegam a incluir em sua composição até mesmo um verbo, a exemplo de

“raios de sol rodeiam/ agonia de peixe”, “a vaga/ de estandartes se esfuma”, “cimitarras rebrilham/ contra os ossos do rei e sua espada” e outros. Com verbo ou sem verbo em sua constituição, não importa: não há um nexos lingüístico que ligue, temporalmente, um quadro a outro, assim como não há um nexos lingüístico que explicita a comparação, por nós suposta, daquilo que vemos numa estrofe com o que se vê na outra. Analisemos mais detidamente essas duas omissões.

Quanto à comparação, talvez a possamos justificar como incrustada, digamos, na homologia que há entre as estruturas métricas de uma e outra das estrofes, bem como noutros paralelismos: a simples semelhança fonética entre alguns de seus vocábulos-chave, a exemplo de “espadarte” e “estandarte”, e a analogia observável no desenvolvimento das imagens, a exemplo do que acontece entre o extraordinariamente plástico “mar em fuga” e o movimento, também fugitivo, da “guarda”. A comparação surgiria, por assim dizer, por sugestão da própria estrutura das estrofes, gêmeas.

Já quanto ao nexos temporal, gostaríamos de considerar a questão mais detidamente.

A ação do poema, no ato da leitura, parece se desenrolar rapidamente diante de nossos olhos, envolvendo-nos em seu movimento tumultuoso. Somos obrigados, no entanto, a admitir que os verbos — classe de palavras entre cujas atribuições primeiras estaria, precisamente, a de denotar a realização de processos — assumiriam no poema um papel apenas secundário. Os poucos que aparecem são aqueles que vimos participar da estrutura de alguns dos quadros, mas que, de modo algum, parecem assumir no poema a tarefa de interligá-los. Tais verbos, aliás, encontram-se sem exceção conjugados no presente do indicativo: encarcerados no agora, nada teriam, eles mesmos, a nos dizer sobre a ordem dos eventos no tempo, ou, numa palavra, sobre as ‘narrativas’ que, de alguma forma, achamos por bem identificar nas estrofes primeira e segunda. Os processos denotados por “rebrilham”, “rodeiam”, “ressecam”, “esfuma” e “dissecam” pouco nos explicam sobre o processo maior de que participariam meramente como corpos numa correnteza, como coadjuvantes de uma ação que, embora nos pareça habitar cada recanto do poema, não encontra nele um correlato lingüístico claro. É como se Faustino, noutras palavras, tivesse investido de força verbal uma lista de meros

substantivos inanimados, separados por nada mais que uma vírgula. Que verbo inominado, afinal, seria esse, e que natureza de frase seria essa, que o abrigaria como um de seus termos integrantes?

O estabelecimento de um nexos temporal entre os quadros, como já se insinua acima, não dependeria do reconhecimento das marcas lingüísticas mais trivialmente encarregadas de o sinalizar, a exemplo dos advérbios de tempo ou do uso de tempos verbais variados: simplesmente porque, nesse poema, não os há. Em lugar de se servir de tais expedientes, Faustino confia seus quadros a um outro tutor: a leitura linear, a que procedemos comumente em face de um texto. Isso, é bem verdade, nos explicaria ainda muito pouco do que ocorre entre nós e o poema: temos aqui não mais que uma seqüência de meras imagens estáticas. Continuamos sem conhecer a fonte do movimento. Mas sigamos em frente.

Haveria mais um aspecto, ainda, que considerar diante dessa projeção de *slides*: o modo pelo qual se garantiria que o poema não resultasse num aglomerado de *flashes* desconexos. As instruções que pretendemos seguidas por Faustino, já implícitas, aliás, nos procedimentos que analisamos da épica clássica, seriam simples: os quadros devem ser compostos com base na experiência perceptiva que compartilhamos acerca da infinidade de eventos do mundo à nossa volta. A justaposição, aqui, ao contrário do que vimos em Mallarmé, não envolveria representações díspares, mas, sim, representações complementares: representações que, na memória que guardamos do mundo, habitariam cômodos vizinhos. O salto, do movimento decomposto em quadros para o movimento de fato, para o movimento vivo, não precisaria de dado algum que ainda não tenhamos analisado em nosso texto: voltemos a Bergson.

Como vimos em nossas páginas sobre Mallarmé, o movimento, para Bergson, não seria um fenômeno constitutivo do mundo que supomos à nossa volta, mas, sim, um fenômeno da consciência: “a duração e o movimento são sínteses mentais, e não coisas” (Bergson, 1988:84). O *desenrolar* de um evento trivial, portanto, como a queda de um objeto, não seria, a rigor, *percepionado*, mas, sim, *produzido* em nossa consciência em decorrência de certos condicionamentos que impomos, através do nosso modo de percepção, ao mundo das coisas. Bergson nos dá um bom resumo no seguinte trecho, já citado:

Fora de mim, no espaço, existe somente uma posição única da agulha e do pêndulo, porque das posições passadas nada fica. Dentro de mim, prossegue-se um processo de organização ou de penetração mútua dos factos de consciência, que constitui a verdadeira duração. É porque duro desta maneira que represento o que chamo as oscilações passadas do pêndulo, ao mesmo tempo que percepciono a oscilação actual. Ora, suprimamos por um instante o eu que pensa as oscilações do pêndulo, uma só posição do pêndulo: não há duração, por consequência. Suprimamos, por outro lado, o pêndulo e as suas oscilações; ficará apenas a duração heterogênea do eu, sem momentos exteriores uns aos outros, sem relação com o número.

(Bergson, 1988:77-8)

Poderíamos dizer, metaforicamente, que, na visão de Bergson, a cada um dos quadros de coisas que, momento a momento, percepcionamos seria dado conjugar em presente absoluto, uma única vez para nunca mais, o verbo que tacitamente lhe atribuímos: o verbo *ser*, *existir*. No átimo seguinte, nada mais existe dele. O sujeito do verbo, agora, é já um outro quadro: o universo, entre um quadro e outro, como que se aniquila para dar origem a uma nova gênese de tudo. O mundo para além da percepção, em Bergson, estaria encarcerado em uma espécie de fragmentariedade fundamental. Essa mesma fragmentariedade, no entanto, uma vez submetida a nossos olhos, olhos que só conheceriam “a penetração mútua dos factos de consciência”, olhos que funcionariam segundo o modo da “multiplicidade indistinta”, se converteria no fluido e sucessivo *estar sendo* a que estamos habituados. O *moto continuo* que atribuímos comumente às coisas que nos cercam, sejam móveis ou estáticas em sua presença incessante, não seria, portanto, para Bergson, um dos “dados imediatos da consciência”, e, sim, uma derivação a partir deles. Aquilo que conhecemos pelo desenvolvimento de uma ação, pelo movimento de um corpo, pelo desenrolar de um evento só se tornaria possível, no mundo bergsoniano, através do encontro de nossa consciência com a fragmentariedade fundamental do mundo objetivo.

No poema de Faustino, a linguagem, ao silenciar entre os quadros, estaria renunciando ao poder de *representar*, por meio de expedientes triviais, a passagem do tempo. Em lugar disso, convidaria à tarefa de interpretar o poema uma outra faculdade nossa além da faculdade lingüística: a própria percepção. Em lugar de *representar* o tempo, submetendo-o ao modo lingüístico de apreensão das coisas, o poema ensinaria, em contato com a consciência que

lê, a *produção* da experiência temporal: por um condicionamento da *percepção* somos levados a derivar do ‘é’, que domina a seqüência de quadros, o ‘*está sendo*’ tumultuoso que nos impressiona. O poema quer se comportar como se comportariam as coisas mesmas ante nós. O tempo em que se desenvolveria a ação do poema não seria distinto do tempo em que o lemos: a ação, num sentido muito especial, *faz-se, produz-se* ali mesmo, e não o faz, simplesmente, ‘diante’ de nossos olhos, mas, sim, digamos mais exatamente, ‘por meio’ deles.

O ‘verbo inominado’, portanto, a que recorreria Faustino em seu poema seria de uma natureza *bastante* peculiar. É o ‘verbo’ que — sigamos com a metáfora — só pode ser ‘conjugado’ em unísono por nós e as coisas, e que assim ‘conjugamos’ perenemente, para gozar do *moto continuo* que atribuímos, afeçoadamente, à presença de tudo. A ‘frase’ de Faustino, por isso, só pode se perfazer no ato de leitura, quando os sucessivos calar e tornar a falar da língua, alternando-se, dão origem a seu mundo híbrido: um poema nascido em algum lugar da fronteira entre a figuração do mundo e a percepção do mundo ele mesmo.

Antes de passarmos a considerar mais detidamente as implicações de semelhante procedimento, cumpre notar: até esta altura, ele não difere, em essência, do que vimos em certas passagens da épica clássica. É o mesmo procedimento de que teriam se ocupado, segundo vimos, tanto Tasso quanto Lessing. O que, no entanto, nos parece digno de atenção é que, para Tasso, esse seria apenas mais um entre os vários artifícios a se utilizar para conferir ao poema épico sua força de, digamos, *verdade*. Além desse artifício, o vimos enumerar em seus *Discorsi* exigências que diziam respeito também à *dispositio* e à *inventio*, ou matéria. No caso dos *Fragmentos*, no entanto, nada resta, ao que parece, do que para Tasso fora mais central; e aquilo que teria sido, no clássico, um ornamento acessório da *elocutio* — dos mais recomendáveis, é bem certo —, em Faustino teria se convertido no elemento mais verdadeiramente fundamental de toda uma poética, vindo a lhe servir, noutras experiências, a propósitos bem menos previsíveis. De modo a demonstrá-lo, vamos prosseguir com a seqüência de exemplos que programamos.

O poema abaixo transcrito, já citado em nossa introdução, é o primeiro dos *Fragmentos de uma obra em progresso*:

...

Cambiante floresta, rio, jóias,
um repuxo de garças brotava
o pescador se erguia
os lábios contra a urna
e a palmeira chovia luz-de-sol 5
e a superfície d'água cintilava e mudava de cor.
Um repto, ao caçador, a sarça bruta,
palma de mão fechada em cano frio,
cinto de brotos, artelhos frios,
caçador de joelhos, 10
a parede de folhas cintilava, não mudava de cor.
Lontras mudas, caça-e-pesca, lontras frias.
São, ao sul, as estrelas. São seus restos, a parada noturna —
câmbio de chaves, a cruz-ao-sul, os astrolábios,
o coração argúia, o coração supérfluo, 15
vácuo, fluxo-e-refluxo, arcano, arcanjo,
ar carregado, arfante, a flor e o resto.

...

(Faustino, 2002:117)

Um aspecto, nesse poema, seria digno de ser mencionado antes de qualquer outro: nada, aqui, ao menos à primeira vista, parece comparável à impressão geral de movimento que encontramos no outro texto. Os quadros não parecem constituir os instantâneos de uma ação, ou, ao menos, não de uma ação tão clara quanto a que vimos o nosso “espadarte” protagonizar. Vejamos, em todo caso, de que modo o poema nos parece utilizar a ‘frase’ de som e silêncio que já conhecemos.

Conseguimos identificar, no poema, quadros de duas cenas: numa, um “pescador”, em meio a uma floresta, provavelmente em meio a um “rio”, erguendo-se sob o sol, toma um gole de água (“os lábios contra a urna”); na outra, um “caçador”, em meio a uma vegetação que cintila sob o sol, parece observar sua caça, enquanto, de joelhos, empunha a arma na iminência do tiro. Nenhuma das duas cenas parece se concluir: o caçador continua em sua postura tensa, enquanto o pescador se demora em seu gesto. Cada um dos quadros de que ambas se compõem parece focar diferentes ângulos, diferentes aspectos de uma ou outra das cenas, como uma câmera que olhasse em volta enquanto ambas se prolongam. A ação do poema — se é que assim a podemos chamar — seria exatamente esta: a permanência silenciosa dos dois homens, sem movimento visível. Vejamos mais alguns detalhes.

Os quadros captariam ainda outros aspectos da cena que não visuais: há,

por exemplo, o “fluxo-e-refluxo” do coração, escondido sob um peito; há uma aparente angústia no “coração a se argüir”, como a angústia de alguém que, numa espécie de epifania, diríamos, pergunta-se sobre a possível falta de sentido de sua presença, ou do ato que empreende.

Tais quadros, segundo pensamos, nos forneceria vislumbres do que iria na consciência dos dois homens eles mesmos, em cada uma das cenas — em lugar de remeterem, por exemplo, aos supostos sentimentos de quem forjou o poema. Assim somos levados a supor, ao menos, pela da centralidade algo tirânica que não conseguimos deixar de atribuir, no poema, às coisas que representa — ou “apresenta”, como diria Faustino. Entraríamos, por um ou dois segundos, na pele das personagens.

O que, ao fim, nos aparece como resultado seria mais uma ‘frase’ da espécie que vimos se formular no poema anterior, mas o movimento que, sob os nossos olhos, se produz a partir dela seria outro; um movimento talvez mais discreto, em certo sentido, mas que ampliaria em muito o potencial temático do poema. As duas cenas, e seu movimento suspenso, apenas iminente, teriam o poder de nos chamar a atenção para uma outra cena familiar. Vejamos.

A partir do verso 12, vemos um repertório de quadros se alternar mais intensamente. Entre eles não apenas encontramos o vislumbre subjetivo que mencionamos acima, e o “fluxo-e-refluxo” do coração, mas nos deparamos, igualmente, com a denotação de objetos e cenas algo distantes, como se a ampliar o alcance geográfico dos quadros. A impressão que termina por resultar é a de que todos eles, bem como o gesto tenso do caçador e o gesto lasso do pescador, na verdade, integrariam uma cena maior e única, uma cena, digamos, universal: o *estar sendo* de que participariam, sob os nossos olhos humanos, todas as coisas. Referimo-nos mais acima ao *moto continuo* que atribuiríamos às coisas à nossa volta, fossem elas ‘móveis ou estáticas em sua presença incessante’: a experiência temporal produzida em nosso poema, ao contrário do que vimos no anterior, não nos quereria surpreender com os músculos do movimento, mas, sim, com o durar silencioso de cada coisa, o durar silencioso do “coração”, do “ar”, da “flor” e, sobretudo, simultaneamente, o durar de todo “o resto”.

Ao preterir, aqui, o movimento das coisas, substituindo-o no palco do poema pelo que seria a presença incessante das mesmas, Faustino teria feito

um uso bastante peculiar do mesmo procedimento que vimos funcionar em Camões. Embora uma afirmação categórica a esse respeito dependesse de um exame aprofundado de cada recanto da história da poesia, diríamos estar, ao menos, bastante inclinados a acreditar que Faustino tenha sido o primeiro a explorar dessa maneira o expediente, ou seja, como um meio de, reverentemente, desvelar a nossa condição — nossa e das coisas, estando tudo e todos por ela irmanados — de seres sempre em pleno curso. É a condição, lembremos, que, segundo Bergson, produzimos nós mesmos em nosso contato com o mundo.

Um segundo aspecto afastaria Faustino do classicismo tassiano, aspecto que se liga diretamente a outra constatação nossa de mais acima: o poema, como vimos, não teria seus quadros constituídos com base apenas em dados do mundo perceptivo. A denotação direta *das coisas* elas mesmas, exigida por Tasso, não teria sido levada em conta na totalidade dos quadros: alguns deles se teriam composto a partir de aspectos que, sim, dizem respeito à cena, mas que transcendem o que nela haja de meramente, digamos, *visível*. O que aí se insinua, na verdade, seria apenas uma pista mínima do que estaríamos por encontrar noutros dos *Fragmentos*. O caminho percorrido por Faustino em suas pesquisas estéticas não acabaria com o que vimos nesse poema.

“Criação-em-percepção”

O passo seguinte de Faustino em sua apropriação, um tanto *sui generis*, da “saldezza” ou “solidez” clássica, tão admirada por Tasso, levaria sua ‘frase’, a sua música de língua e silêncio, a constituir, no ato da leitura, objetos estéticos ainda mais intrigantes. Antes mesmo de vermos alguns exemplos, talvez nos seja possível conceber, a partir de algumas perguntas, o que seria essa outra forma, estranhamente nova, de gerar beleza. As perguntas seguem logo abaixo.

O que resultaria, e quais as implicações estéticas e filosóficas daí decorrentes, se submetêssemos à nossa faculdade de percepção, ou seja, àquela faculdade que empreenderia continuamente sua síntese criadora para instituir o *estar sendo* em que vivemos; se a ela submetêssemos quadros

lingüísticos que, quando sob nossos olhos, pudessem se conectar gerando movimento não porque habitassem cômodos contíguos em nossa memória perceptiva do mundo, mas porque houvesse entre eles uma contigüidade, digamos, *metaforicamente* forjada? E se, igualmente, submetêssemos à mesma faculdade de percepção quadros lingüísticos que gerassem movimento não em decorrência de propriedades que dissessem respeito a seus supostos referentes, mas, sim, que dissessem respeito a traços constitutivos de sua própria forma lingüística, como o som ou sua disposição tipográfica? Seria possível, ainda, utilizar-se de semelhante ‘frase’ — que, agora, pareceria revelar ainda mais decisivamente a sua condição híbrida de, a um só tempo, *objeto perceptivo e discurso* — para construir um raciocínio, um pensamento, uma vez que ela não mais estaria condenada a seguir tão de perto as coisas, uma vez que ela não mais estaria condenada a ocultar a sua condição meramente lingüística? Seria possível, dessa maneira, fazer do poema um ‘pensamento-perceptível’, um ‘pensamento-coisa’?

Faríamos ainda, por fim, uma última pergunta, como que a englobar em si mesma cada uma das anteriores: seria possível produzir o *estar sendo* a que temos nos referido a partir de um mundo lingüístico que *não, não* buscasse a todo custo manter suas próprias representações presas ao mundo em volta? A *produção*, através de um poema, desse mesmo *estar sendo* dependeria necessariamente de a linguagem imitar a aparência do mundo?

Tais perguntas, segundo pensamos, talvez pudessem ter funcionado como pauta para os últimos desdobramentos da obra de Faustino. Paradoxais ou não, acreditamos que cada uma delas encontre uma resposta satisfatória em algum dos *Fragmentos*, embora, nem sempre, um mesmo poema responda simultaneamente a todas elas. Alguns trechos nos ajudarão a conceber, mais concretamente, o aspecto que tais respostas poderiam assumir.

O trecho que segue é de um *Fragmento* que inicia com uma referência a um rio, que corre “faustosamente” e deságua no mar. Logo em seguida lemos:

Dosséis verdes flutuam sobre os outros
tantos dosséis azuis —
santos dos santos
santos dos santos fluem
deuses, deuses mais deuses — e floresta. 5
Meu nome é legião. Meu nome escorre
e pára — o mar! o mar! Apolo! — o fundo

do céu é verde-gaio sobre os potros
arfando — tantos, tantos — rumo sul.
(...)

(Faustino, 2002:136)

O movimento do rio, ao que parece, continua presente, ainda que, em certa medida, atenuado — ‘atenuado’ se temos em mente o *Fragmento* do “espadarte em crista de vaga”, em que a alternância de quadros é das mais intensas. No trecho acima, ao que parece, a intensidade do movimento *produzido* oscilaria, uma vez que teria sido obrigado a dividir o palco com o que seria uma *versão representada* de si mesmo. Mais claramente: o “rio” flui, sim, com a alternância de quadros que diríamos se pronunciar a partir do verso 5, mas há também a figuração lingüística de seu movimento tanto nos verbos do poema — “flutuam”, “fluem”, “escorre” e “pára” — quanto na imagem dos “potros”, que subentendemos em pleno cavalgar. Mas consideremos a estrutura de quadros, ou seja, os pontos em que o nosso procedimento-chave, alternando língua e silêncio, de fato se realiza.

Os momentos de maior alternância de quadros nos parecem ser aqueles compreendidos pelo verso 5; pelo trecho entre travessões no verso 7; e o “tantos, tantos” do verso 9. Eis, para nós, a sua particularidade: a relação que estabelecem com a representação do “rio”, e com o seu movimento, é criada metaforicamente ao coabitarem o poema com os outros quadros, e não por uma referenciação constitutiva das próprias palavras de que se formam. Através da reiteração de palavras que *não* nos evocam, digamos, um rosto visível, ou uma imagem do mundo, como em “tantos, tantos”, por exemplo, nos seria dado *produzir*, sim, um movimento, assim como nos foi dado produzir diante dos quadros do “espadarte”, e assim como nos seria dado produzir diante dos quadros que, supostamente, nos chegam a cada momento perceptivo de nossa vida cotidiana. Em outras palavras, vemos aqui aberto um novo terreno: elementos discursivos poderiam, através de reiterações, como em nosso exemplo, e de outros expedientes que veremos, funcionar num poema à maneira da alternância de quadros para gerar movimento, estando-lhes facultado, quando necessário, roubar a outros elementos do poema qualquer referencialidade plástica adicional, como roubam, em nosso exemplo, à imagem do “rio”.

Bóreas tem asco deste canto e vai-se —

a este, o meio. O mar, alto e bifronte,
o mastro verga ao peso de seus astros,
tudo perdura e passa, Vasco e pano,
a hora atordoada, a ponte, o gado —

estado, tempo insone, maremoto,
o peixe em seu sepulcro, o céu doloso,
piso estelado, fulcro de tormentos,
nasce de baixo um feixe, um arco, um pasto —

inviolável ave, procelária,
próxima de seu cume, vela e prumo,
alemar, terraquem, céu soto e supra,
solto esqueleto alado, espuma e sulco,

protelado corcel e corolário
do mar e dor do ar e surto e fumo,
esquálido estilete, flecha e rumo —

esquálido estilete, flecha e rumo.

...

(Faustino, 2002:118-9)

O movimento intenso, aqui, seria o de uma tormenta em meio ao mar. Os quadros, à semelhança do que vimos no *Fragmento* sobre o “rio”, incluem entre si excertos discursivos, excertos que se afastam do imediatismo perceptivo, como “Bóreas tem asco deste canto e vai-se”, mas não dispensam a mera nomeação mais direta das coisas, que oscila entre a concretude de “céu soto e supra”, por exemplo, e a impalpabilidade de “tempo insone”. Libertada, segundo atestam as próprias inserções discursivas, da prisão de imitar somente a si mesma, à “borrasca” é dado se metamorfosear metaforicamente várias vezes, tornando-se “corcel”, tornando-se “inviolável ave, procelária”, dando lugar a uma imagem-irmã, a do mar em fúria — “maremoto” —, para, por fim, como que a concentrar sua energia irrefreável numa única direção, tornar-se “esquálido estilete, flecha e rumo”, e, novamente, como se a fixar de uma vez por todas a peremptoriedade de sua meta: “esquálido estilete, flecha e rumo”. A alternância rápida dos quadros ao longo do poema, bem como a destreza técnica com que Faustino logrou dotar de múltiplas ressonâncias fonéticas, e de fluidez impecável, todo o conjunto, são aspectos que contribuem grandemente para a efetiva presentificação, sob os nossos olhos, dessa tempestade assumidamente verbal, embora seu modo de ser

compartilhe, em termos bergsonianos, do mesmo modo de ser, modo de ser derivado, por meio do qual se instituiria o mundo diante de nós. Assumidamente verbal: diferente, por isso, da tempestade camonianiana, mas sem deixar de, também, a seu modo, buscar uma conexão da poesia com o que possa restar ainda de defensavelmente universal para além do eu.

Em uma de nossas perguntas, mais acima, aludimos a uma possibilidade algo extravagante: a de fazer da ‘frase’ faustiniana, essa que vimos aos poucos ser derivada de sua matriz clássica, composta de silêncio e palavra, um novo meio para discursar sobre algo, ou para compor um raciocínio, um pensamento, como dissemos. A única condição imprescindível para tanto, a princípio, segundo nos parece, seria a manutenção de certo equilíbrio logrado por Faustino nos poemas que já vimos: a percepção, de um lado, a derivar coisas vivas da página estática; coisas vivas, do outro, sensíveis à riqueza de manipulações que o discurso possibilita, contanto que a fragmentariedade fundamental dos quadros de que são derivadas, fragmentariedade fértil, não termine neutralizada pelo mesmo. Antes de analisarmos mais de perto ao menos um dos exemplos do que seria o ‘pensamento-coisa’, ou a ‘coisa-pensamento’, tentemos nos familiarizar com um dos temas-chave de Faustino em formulações mais convencionais.

Temos nos referido freqüentemente ao *estar sendo* das coisas, e à sua importância no contexto da técnica desenvolvida por Faustino. Falamos mesmo de uma suposta atitude de reverência do autor para com essa que Baudelaire teria chamado, em alguma de suas páginas críticas, “a orgia silenciosa entre as coisas”, e a que teria se referido noutra passagem: “o maravilhoso nos envolve e impregna, mas nós não o vemos”. Quereríamos agora apresentar algumas das passagens em que Faustino, digamos, confessaria o que temos lhe imputado, ora explícita, ora implicitamente. Cabral teve a sua Tebas de sol; Drummond, o seu mundo oco; Lima, o mar-delírio; e Mallarmé, o mundo da língua trancada em si mesma. Busquemos o equivalente faustiniano.

O primeiro trecho é o início de um dos poemas reunidos, na edição por nós utilizada, sob a rubrica de “esparços e inéditos”. Não possui título:

E nos irados olhos das bacantes
Finalmente descubro quem procuro.
Não eras tu, Poesia, meras armas,
Pura consolação de minha luta.

Nem eras tu, Amor, meu camarada, Às costas me levando, após a luta. Procurava-me a mim, e ora me encontro Em meu reflexo, nos olhares duros De ébrios que me fuzilam contra o muro E o perdão de meu canto. Sobre as nuvens	5 10
Defronte mãos escrevem numa estranha, Antiquíssima língua estas palavras Que afinal compreendo: <i>toda vida</i> <i>É perfeita</i> . E pungente, e raro, e breve É o tempo que me dão para viver-me, Achado e precioso. Mas saúdo Em mim a minha paz final. (...)	 15

(Faustino, 2002:167)

O poema, como se vê, é inteiramente discursivo, e, provavelmente, anterior ao período mais experimental da trajetória de Faustino. Um eu lírico, aqui, no momento da morte, é surpreendido por uma espécie de epifania: compreende “afinal” que “toda vida é perfeita”. Apenas reunamos, por enquanto, as passagens, deixando para depois quaisquer conclusões.

O próximo poema pertence a *O homem e sua hora*. De todos os poemas constantes dessa obra, é o único em cuja estrutura já encontramos o diálogo entre percepção e discurso a que nos referimos. As reiteraões têm um papel fundamental para o efeito geral do poema, que já nos parece dominado por aquele verbo mudo que, segundo vimos, se esconderia nas entrelinhas do poema. Seria exatamente o verbo que Faustino teria aprendido a tomar de empréstimo às coisas, ou — digamos a seu modo — à “vida”. As relações entre a língua que falamos, e com a qual escrevemos poemas, e uma suposta “língua” que vivemos — a “língua” muda das coisas — constituiriam, precisamente, o tema do texto. Transcrevemos aqui seus versos iniciais e finais:

Vida toda linguagem

Vida toda linguagem,
frase perfeita sempre, talvez verso,
geralmente sem qualquer adjetivo,
coluna sem ornamento, geralmente partida.
Vida toda linguagem
há entretanto um verbo, um verbo sempre, e um nome
aqui, ali, assegurando a perfeição
eterna do período, talvez verso,
talvez interjetivo, verso, verso.
Vida toda linguagem,
feto sugando em língua compassiva

pela forma da coisa por seu peso e pára de pulsar rugindo contra o que serve de rocha e despedaça a liberdade sétima — tocar	
a liberdade oitava — penetrar	40
a liberdade inteira — conhecer:	
COR AÇÃO	
o sopro do metal ressoa chama para a luta real	
(há remoinhos)	45
cavossonante escudo rebentamos a fraga estilhaçamos nus sem-pele estrelorientados rumo-nós	
boiamos	
ainda que parados:	50
mudos:	
somos	

(Faustino, 2002:216-8)

Como acontece aos outros poemas que vimos de Faustino, esse nos chega tanto como linguagem quanto como coisa. A faculdade lingüística e a faculdade de percepção são convocadas para que se produza a presença móvel de inexistências. Não vamos nos demorar nos aspectos que, em “Cavossonante escudo nosso”, diriam respeito à porção de ‘coisa’ em tal processo: o dinamismo tipográfico, as reiteraões e as correspondências fonéticas, entre outros expedientes, se analisados, nada acrescentariam ao que já dissemos sobre os poemas anteriores. Já quanto ao pensamento aí formulado, talvez seja conveniente uma breve paráfrase.

O núcleo do poema, ao que parece, seria a dualidade entre o mundo lingüístico e o mundo perceptivo, dualidade metamorfoseada metaforicamente, sem trégua, ao longo do poema, ganhando novos rostos. Vejamos alguns exemplos. À “verdade”, “matogrosso universal”, em sua fertilidade virgem de “cosmo selvagem” vemos se opor as “lavras” lingüísticas, as “pa-lavras”: terras representacionais, terras colonizadas pelo engenho humano, terras sem o “viço” da presença efetiva, sem o “viço” constitutivo que experienciaríamos no perene estarmos “AQUI”. No trecho que se inicia no verso 28, vemos as sílabas “he le na”, “véus” por sobre o ventre verdadeiro e incomparavelmente belo de Helena, oporem-se ao “fenômeno” vivo, preferível diante de qualquer “nome”. O “coração”, que é “cor-” viva mais “-ação” viva, “ruge” contra tudo o que queira se interpor entre o sujeito e o conhecer imediato das coisas. Ao fim do poema, o “escudo” é de uma vez por todas estilhaçado, imperando por fim o *estar*

Com esse excerto cremos poder concluir o que tínhamos a dizer sobre o papel, nos últimos poemas de Faustino, daquilo a que nos referimos ao início da seção como sendo os seus 'nexos temporais'. A importância deles, ao que parece, não poderia ser subestimada.

Como conclusão às nossas considerações acerca dos *Fragmentos*, voltemos à questão central desse estudo, e vejamos a combinação de princípios que parece em cena quando se trata de "criação-em-percepção".

O projeto do último Faustino, como se depreende do exposto até aqui, talvez encontre seu traço mais peculiar nessa reificação que, *de fato*, imporia à língua, então transformada, *de fato*, numa *coisa* a ser submetida à percepção, ao contrário do que, segundo vimos, aconteceria, por exemplo, à linguagem de Lima, a despeito das opiniões do próprio Faustino. As experiências-limite que encontramos em boa parte dos *Fragmentos* nos pareceriam em plenas condições de exemplificar, a seu modo, a "palavra-coisa", a "frase-objeto" que vimos em Mallarmé, tornando produtivo o quarto de nossos princípios. Diríamos ainda: a "canção sem voz" referida por Lima em um de seus versos, verso que corresponde a uma de nossas epígrafes, não teria sido lograda pelo próprio Lima, e, sim, por Faustino. Como vimos, a "invenção" colossal que nos é dado conhecer na *Invenção de Orfeu* nos é apresentada, em cada um de seus recantos, ao som de uma voz: a voz do próprio Orfeu, que nos acompanha como um guia. No caso dos *Fragmentos*, a coisa criada, o "objeto inexistente", se nos apresenta como que imediata: produz-se, como também vimos, não apenas 'diante de', mas 'por meio de' nossos olhos. Aqui, diríamos, estaria escondido o que talvez haja de mais desafiador na técnica de Faustino — desafiador, ao menos, diante da tentativa, até aqui consumada, pensamos, sem maiores abalos, de compreendê-la em termos analíticos.

A "criação-em-percepção", segundo a temos apresentado, parece possibilitar *esteticamente* o que talvez só possa se *representar* filosoficamente como uma verdadeira aporia. Embora a verdadeira insuficiência possa estar em nós, e não nos poderes do pensamento analítico ele mesmo, tentemos expor rapidamente, em todo o caso, a nossa posição.

Ao que parece, Faustino teria tornado produtivos em seus poemas dois princípios aparentemente inconciliáveis, terminando por ensejar um processo de mútua transformação de um pelo outro. Tínhamos visto, em nossa

argumentação, a possibilidade de uma representação lingüística anômala, digamos, se investir de certa existência ideal em nossa consciência. Vimos que em Lima, mesmo, tais representações surtiriam um efeito algo mágico pela plasticidade viva de que podem se investir. No caso de Faustino, o *conceber* por meio da língua consoma-se apenas tão logo se submeta o poema a operações que não diriam respeito apenas à faculdade lingüística do leitor, mas também, segundo argumentamos, à nossa faculdade de *percepção*. *Perceber*, ou seja, empreender a síntese criadora que empreendemos diante das coisas, uma síntese, repitamos, que envolveria faculdades outras que não a faculdade lingüística, é, diante do poema de Faustino, *conceber*. Dentro dos limites do pensamento de Bergson, a asserção não teria nada de desafiador: *perceber*, para o filósofo, seria, sim, *conceber*. A insuficiência a que nos referimos, no entanto, aparece em certa implicação daí decorrente: se o modo de ser das criações de Faustino e o modo de ser das coisas do mundo são diferentes, como nos teima em fazer crer nossa intuição mais corriqueira, ou padece de um problema grave o mundo tal como o conhecemos ou padece de um problema grave as nossas ferramentas analíticas. Como conceber um mundo “inexistente” que é o nosso próprio mundo, o mundo que percebemos? Modelamos, ao ler Faustino, a presença universal das coisas? A percepção pode ser discursiva? Os termos “ontologia” e “fenomenologia”, no sentido em que supomos terem sido usados por Faustino em seu comentário a Lima, seriam termos úteis? Diríamos que, ao que parece, o que haveria na obra de Faustino seria um intrigante claro-escuro entre essas duas metades. Aí estaria, na verdade, o resultado obscuro de se tentar somar Tasso a Mallarmé. Ou, melhor dizendo: o resultado *filosoficamente* obscuro e *esteticamente* brilhante de se tentar somar Tasso a Mallarmé.

Talvez se possa objetar, muito justificadamente, que a discussão que aí levantamos não seria nada além de um emaranhar-se inócuo em puros jogos de palavra. E então nós mesmos nos perguntamos: não constitui o sucesso do jogo teórico exatamente o ter em mãos, ao fim, não mais que um mero jogo de palavras através do qual, sempre com alguma reserva, supomos ao menos tratar mais claramente do nosso objeto? O lema do teórico talvez pudesse ser o dito italiano: *se non è vero, è ben trovato*. Jogos de palavra, por isso, seriam ocupações nada desprezíveis; e se, como em nosso caso, a inocuidade de

discuti-los brevemente nos servir, ao menos, para fixar com um mínimo de objetividade a perplexidade em que nos pode colocar um empreendimento artístico admirável, o esforço nos parece justificado.

Num último resumo, gostaríamos de dizer que, se, para Tasso, a verdade teria estado sobretudo nas mãos da História, para Faustino, o ponto mais próximo da verdade talvez se escondesse em algum nicho secreto em meio a mecanismos os mais sutis: aqueles pelos quais percebemos o mundo imediato à nossa volta. Por meio do procedimento-chave que identificamos, não nos seria dado, provavelmente, tocar a substância das coisas, já que permaneceríamos em meio a representações lingüísticas, mas nos seria dado, como empreendimento-limite da vontade clássica de desvelar as coisas, passear ao longo da última fronteira do nosso território mediado, do nosso horizonte simbólico: ao longo da linha extrema em que se tocariam a consciência e as coisas — coisas existentes ou coisas “inexistentes”, não importa — para fundar o nosso modo de ser.

Coda

Uma vez terminada toda a série de análises a que nos tínhamos proposto, uma vez examinada cada uma das implicações para nós relevantes, aproveitamos o ensejo para dizer em poucas palavras o que, há algumas cem páginas atrás, faria pouco ou nenhum sentido enunciar.

A poesia moderna brasileira, se não na totalidade de seus maiores representantes, ao menos no que diz respeito a João Cabral, Drummond e Jorge de Lima, pode ser não mais que a “poesia sentimental” (Schiller) depois da intervenção traumática, para a tradição poética ocidental de um modo geral, da obra de Mallarmé. O golpe desferido por sua poesia na faculdade representacional da língua, aqui, é cicatrizado com o emprego de um modo de representação herdado do romantismo, que se transforma.

A poesia tardia de Mário Faustino, opondo-se mais advertidamente ou menos advertidamente ao ambiente cultural à sua volta, pode ser não mais que a “poesia ingênua” (Schiller) depois da intervenção traumática, para a tradição poética ocidental de um modo geral, da obra de Mallarmé. O golpe desferido por sua poesia na faculdade representacional da língua, aqui, é cicatrizado com o emprego de um modo de representação herdado do classicismo, que se transforma.

O caminho que percorremos, com sucesso ou não, terá sido não mais que o desdobrar dessas duas intuições.

Bibliografia

- ALI, Manoel Said. 2006. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Edusp.
- ARISTÓTELES. 2003. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. 7. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- AUERBACH, Erich. 2001. *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen, Basel: Francke.
- BERGSON, Henri. 1988. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Trad. João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia. 2002. Um militante da poesia. In: FAUSTINO, Mário. 2002. *O homem e sua hora e outros poemas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BOSI, Alfredo. 2004. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CAMARA Jr., Joaquim Mattoso. 2000. *Estrutura da língua portuguesa*. 22 ed. Petrópolis: Vozes.
- CAMILO, Vagner. 2001. *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- CARVALHO NETO, Alípio. 1997. *O homem e sua hora: Mário Faustino, poeta alegórico (dissertação de mestrado)*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco.
- COMPAGNON, Antoine. 2003. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG.
- COSTA LIMA, Luiz. 2003. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra.
- _____. 1995. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks.
- DOLEŽEL, Lubomír. 1990. *A poética ocidental: tradição e inovação*. Trad. Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian.
- ECO, Umberto. 2005. *Interpretação e superinterpretação*. Trad. MF. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. 2005. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva.
- ELIOT, T. S. 1998. *Poems and prose*. New York, Toronto: Alfred A. Knopf.

- FAUSTINO, Mário. 2003. *De Anchieta aos concretos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FENOLLOSA, Ernest. 2000. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. Trad. Heloysa de Lima Dantas. In: CAMPOS, Haroldo de. (org.) 2000. *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Edusp. pp. 109-148
- FRIEDRICH, Hugo. 1991. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades.
- GLEDSON, John. 2003. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- HUTCHEON, Linda. 1991. *A poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago.
- JAKOBSON, Roman. [s/d]. *Lingüística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix.
- JAUB, Hans Robert. 2002. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- LESSING, G. E. 1999. *Kritik und Dramaturgie*. Stuttgart: Reclam.
- LUKÁCS, Georg. 2000. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34.
- MARTINS MÜLLER, Luciana. 2000. *Tensões da crítica e da poesia em Mário Faustino* (tese de doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo.
- MERQUIOR, José Guilherme. 1997. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. Rio Janeiro: Topbooks.
- _____. 1977. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- MONTEIRO, Ângelo. 1982. *O conhecimento do poético em Jorge de Lima* (dissertação de mestrado). Recife: Universidade Federal de Pernambuco.
- NUNES, Benedito. 2007. *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- _____. 2002. A poesia de meu amigo Mário. In: FAUSTINO, Mário. 2002. *O homem e sua hora e outros poemas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ORTEGA Y GASSET, José. 2004. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza Editorial.

- ORTEGA Y GASSET, José. 1967. *Meditações do Quixote*. Trad. Gilberto de Mello Kujawski. São Paulo: Livro Ibero-Americano.
- PAZ, Octavio. 2003. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva.
- SCHILLER, Friedrich. [s/d]. *Sämtliche Werke*. Leipzig: Reclam.
- SECCHIN, Antonio Carlos. 1999. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- SILVA, Antonio Manoel dos Santos. 1979. *Poesia e poética em Mário Faustino* (tese de livre-docência). São José do Rio Preto: Unesp.
- TASSO, Torquato. Discorsi dell'arte poetica ed in particolare sopra il poema eroico. [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://www.classicitaliani.it/index082.htm>. Último acesso em 20 de março de 2007.
- VALÉRY, Paul. 1999. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras.
- VILLAÇA, Alcides. 2006. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify.

Obras literárias citadas:

- ALIGHIERI, Dante. 2005. *A divina comédia*. Trad. Vasco Graça Moura. São Paulo: Landmark.
- CAMÕES, Luís de. 1990. *Os lusíadas*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- CASTRO ALVES. 2001. *Espumas flutuantes*. In: DANTAS, Luiz, SIMPSON, Pablo. (org.) 2001. *Espumas flutuantes e os escravos*. São Paulo: Martins Fontes. pp. 5-187
- ANDRADE, Carlos Drummond de. 1998. *Antologia poética: organizada pelo autor*. 40 ed. Rio de Janeiro: Record.
- FAUSTINO, Mário. 2002. *O homem e sua hora e outros poemas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GONÇALVES DIAS. 2002. Os Timbiras. In: GUIDIN, Márcia Lígia. (org.) 2002. *Poesia indianista: obra indianista completa: poesia e dicionário da língua tupi*. São Paulo: Martins Fontes. pp. 81-161

- LIMA, Jorge de. 1997. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- MALLARMÉ, Stéphane. 1990. *Poemas*. Trad. José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____. 1991. Poesias. Trad. Augusto de Campos. *In: CAMPOS, Augusto de, et al.* 1991. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva.
- MELO NETO, João Cabral de. 1979. *Antologia poética*. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)