

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE
CULTURAL

JACIMARA VIEIRA DOS SANTOS

DE SÓ A SÓS:

Imagens da solidão na poesia de Iderval Miranda

Feira de Santana
2006

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

JACIMARA VIEIRA DOS SANTOS

DE SÓ A SÓS:

Imagens da solidão na poesia de Iderval Miranda

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, como requisito para a obtenção do título de Mestre, tendo como orientador o Professor Dr. Roberval Alves Pereira.

Feira de Santana
2006

AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr Roberval Alves Pereira, meu orientador, pela preciosa ajuda e atenção que tornaram esta pesquisa possível;

A Antônio Brasileiro, por ter feito com que eu buscasse a *hýbris*;

A Lêda Guimarães, minha psicanalista, por cuidar da Caixa de Pandora;

Ao Prof. Humberto Luís Oliveira e à Dr^a Gilka Galvão, amigos acima de todos os títulos;

A Ana Rita Rocha Xavier, por começar esta história;

À família que o meu coração escolheu: João Evangelista do Nascimento Neto; Juscimeire Alves Pamponet; Juscilândia Oliveira Alves Campos; Tereza Cristina Damásio e Jacinete Rodrigues Pereira;

Aos meus amigos (“socorro bem presente na angústia”): Heber Simei e Aldrin da Costa Cruz;

Aos amigos que deixei no Corpo de Bombeiros, especialmente: Márcia Danilva ; Leila Ribeiro; Edelsiene Costa; Daniela Araújo; Valdicéia Assis; Raquelle Leandra, Mayara Araújo e Madalena Gonçalves;

Ao grande companheiro que encontrei no Corpo de Bombeiros (e por “razões que a razão desconhece”): Eliel do Nascimento Silva;

Aos *Beats in Senna* e *The Cents* pela trilha sonora de tão bons momentos de minha vida.

À Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, seu corpo docente e demais funcionários, por todas as colaborações.

Em uma época carregada de problemas, a vida cotidiana passa a ser um exercício de sobrevivência. Vive-se um dia de cada vez. Raramente se olha para trás, por medo de sucumbir a uma debilitante nostalgia; e quando se olha para frente, é para ver como se garantir contra os desastres que todos aguardam. Em tais condições, a individualidade transforma-se num luxo, fora de lugar em uma era de iminente austeridade. (LASCH, Prefácio. 1984)

RESUMO

A poesia de Iderval Miranda revela a solidão em suas implicações na contemporaneidade e, em diversos momentos, passa a sugerir (de modo explícito ou não) esta sua leitura, através de palavras sintomáticas e da sustentação de imagens estratégicas. A solidão é tomada, portanto, em sua ambigüidade, enquanto fator de angústia e que motiva a sensibilidade, constituindo-se em importante aspecto semântico-estrutural da sua poesia. O presente trabalho será desenvolvido em torno dos livros *Taça de tule*, *Festa e funeral*, *O azul e o nada*, *O veneno e sua essência* e *Oficina estrela* (inédito), além de sua produção hemerográfica, especialmente no tocante às revistas *Hera* e *Serial*.

Palavras-chave: Literatura, Poesia, Solidão.

ABSTRACT

Iderval Miranda poetry's revealed loneliness in itself implications in contemporary and, at diverse moments, passes to suggests (by explicit mode or no), this reading, across symptomatic words and across sustentation of strategic images. Loneliness is taken, so, in your ambiguity, like feeling that motives, been an important aspect structural-semantic of your poetry. So, this work will be development around this books: *Taça de tula*, *Festa e funeral*, *O azul e o nada*, *O veneno e sua essência* and *Oficina estrela* (inedited), and your hemerographic production, specially *Hera* e *Serial* magazines.

Key words: Literature, Poetry, Loneliness.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
1.MODERNIDADE, SOLIDÃO E POESIA.....	11
1.1 Misanthropia.....	16
1.2 Sujeito poético: um enfermo no mundo enfermo	28
2.FESTA E FUNERAL: A SOLIDÃO E A CIDADE NA POESIA DE IDERVAL MIRANDA.....	32
2.1 Brasília: um endereço da solidão.....	42
2.2 Um herói absurdo.....	47
3. SOLIDÃO E MORTE.....	57
3.1 Ao encontro de Narciso.....	66
3.2 As cores da morte.....	77
3.3 Solidão e tédio.....	83
4. UMA SOLIDÃO NA LINGUAGEM.....	91
4.1. A sobrevivência, no mínimo.....	91
4.2. Poemas de nada.....	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	120
REFERÊNCIAS.....	122

INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende discutir as imagens de solidão presentes na poesia de Iderval Miranda, em seus múltiplos aspectos, na perspectiva da contemporaneidade. Em sua dimensão plural, a criação poética deste autor chama a nossa atenção para o quadro das relações em sociedade, numa perspectiva que revela o indivíduo solitário nas massas, bem como uma série de contra-sensos relacionados à vida contemporânea.

A solidão, em sua ambigüidade, apresenta-se na obra poética em foco, ora como um fenômeno assustador e degenerativo, ora como uma etapa do crescimento subjetivo. Visando dar conta destes e outros aspectos relevantes para a nossa discussão, a pesquisa estrutura-se em quatro capítulos.

O primeiro capítulo visa discutir as relações entre solidão, poesia e modernidade, buscando situar o contexto em que se insere a produção poética em questão, atentando, ainda, a uma leitura intertextual de parte dos poemas estudados. Na construção deste capítulo, foram relevantes os apoios teóricos de Hugo Friedrich, Octavio Paz, Leyla Perrone-Moisés e Ramón Xirau.

O segundo capítulo analisa a solidão e a cidade, retratando esta última como um complexo de signos, a partir de poemas de Iderval Miranda que tensionam as diversas relações entre o indivíduo e a sociedade de consumo. Neste percurso, Walter Benjamin, Malcom Bradbury, Lucrécia D'Aléssio Ferrara e Albert Camus contribuíram significativamente na construção de nossos argumentos.

Para fomentar uma discussão sobre solidão e morte (e também acerca da associação solidão/morte/ suicídio), buscamos compreender, no terceiro capítulo, as implicações destes fatores na

poesia de Iderval Miranda. Assim, tornou-se indispensável uma incursão através de alguns aspectos da filosofia de Martin Heidegger e do auxílio das formulações de Benedito Nunes, Júlio Cortázar e A. Alvarez.

Partindo do pressuposto de que há na poesia de Iderval Miranda uma articulação na qual predominam tanto os valores comunicativos da linguagem (em termos objetivos), quanto uma forma de composição na perspectiva de uma poética do silêncio, estruturamos o quarto capítulo.

Assim, no tocante à poesia de Iderval Miranda, embora não possamos afirmar seu teor propriamente hermético, a solidão na linguagem abrange tanto os fatores subjetivos do termo (solidão) como também o seu reflexo na estrutura dos poemas, resultando, por exemplo, na utilização intencional das letras minúsculas, na escassez de pontuação e na brevidade do texto. A rapidez, concisão e clareza da linguagem, nesses casos, dialogam criticamente com o mundo contemporâneo, cujas marcas mais visíveis são precisamente a velocidade, a fugacidade e, mesmo, o pouco tempo (no sentido de uma *disposição*) reservado à poesia. Ali, as concepções de Christopher Lasch, além das considerações de boa parte dos teóricos já citados, têm peso significativo.

O trajeto desta pesquisa – que começa pela abordagem da *misanthropia* e culmina com o enfoque da *solidão na linguagem* – corresponde à percepção destes momentos dentro da própria obra poética ora estudada. Deste modo, a solidão como misantropia revela uma recusa dos homens e do mundo, enquanto, por outro lado, a solidão na linguagem vem simbolizar o encontro, numa perspectiva poética, do homem consigo e com o seu mundo. Aqui se aplicaria a imagem de Heidegger, quando diz que “a linguagem é a casa do ser”. Decerto, na obra de Iderval Miranda as coisas não se dão nesta ordem – a misantropia, primeiro, depois a solidão na linguagem –, já que não vêm separadas. Trata-se, pois, de uma

opção metodológica que pareceu contemplar mais adequadamente, no âmbito de nossa proposta, estes momentos de partida e de chegada.

Finalmente, discutir as imagens da solidão na poesia em questão implica considerar que a solidão do tempo presente é muito peculiar, embora suas bases venham se processando desde o advento da Modernidade, em consequência direta dos ritmos de mudanças característicos deste período histórico. Neste contexto, e neste sentido, a poesia tem atuado como antídoto e advertência, a ponto de constituir uma tradição. Iderval Miranda, ao seu modo, e sintonizado com os problemas existenciais do seu tempo, é uma voz afinada com esta tradição.

1. MODERNIDADE, SOLIDÃO E POESIA

A modernidade histórica é marcada pela passagem de uma visão teocêntrica do mundo para uma visão antropocêntrica. A partir do momento em que o homem tornou-se a medida de todas as coisas, buscou-se suplantar o mito, os deuses e o Deus, alterando a relação da humanidade com a natureza e com as variadas maneiras de conhecimento existentes antes do postulado do racionalismo científico.

Podemos localizar este processo a partir das mudanças ocorridas com o Renascimento e com a Reforma, que implicaram, entre outras coisas, na quebra do valor feudal da sociedade coletivista e *comunitária*, trazendo a crença na individualidade e na capacidade racional dos indivíduos. As heranças destes fatores se fazem sentir na contemporaneidade, expressando-se, inclusive, no problema de que vamos nos ocupar neste trabalho: a solidão.

Decerto, o pensamento lógico auxilia a compreensão de muitos fenômenos, possibilita a formulação de hipóteses e respostas por um viés diferenciado das explicações religiosas e não mais delega aos deuses e ao *Destino*, o futuro, a sorte e o infortúnio de que pudesse o homem ser vítima. Para o pensamento antropocêntrico, o homem é princípio e fim, estando em suas mãos as rédeas de sua vida. Em contrapartida, agora os pesos e culpas pelas ações e decisões equivocadamente tomadas não contam mais com o álibi divino.

A ruptura com o teocentrismo não gerou apenas a negação do divino, mas o substituiu por crenças e idolatrias novas, como a Ciência, o Progresso e o Futuro.

Ramón Xirau, ao observar a repercussão desta substituição sobre a experiência poética, reproduzindo parcialmente o pensamento de C. M. Bowra acerca do “primeiro” Rilke, afirma:

Rilke, solitário por natureza e por costume, havia criado uma filosofia da solidão que era também uma filosofia da arte. O que se chamou arte pela arte é, em suas raízes, a arte que aspira à totalidade. O poema, sacralizado, vem substituir o Deus perdido. Mas, o poeta sabe, ao mesmo tempo, que seu poema é sagrado e profano; que sua criação é relativa e absoluta; que nela há entusiasmo – endeusamento – e amargura. (XIRAU, 1975, p. 39)

Xirau demonstra, assim, que a criação poética, embora não passe à margem da realidade que a circunda, não se configura apenas como um espelho. O poeta, num mundo sem deus, tendo o poder criador, constitui outras realidades.

Podemos supor, então, que o poeta reconhece seu mundo tal como ele é. A dessacralização do mundo também alcança a arte, repercutindo no caso da poesia, no surgimento de fatores como o fragmentarismo, as dissonâncias, a desorientação, a desumanização, a obscuridade, o isolamento e a solidão na linguagem poética¹ (elementos vivenciados, por exemplo, por Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire).

A Revolução Industrial e o Iluminismo completariam os fatores responsáveis pela ascensão do racionalismo, sentenciando a forma pela qual a ascensão de uma nova classe social terminaria por deixar o poeta isolado.

Os avanços técnicos derivados de todo este processo trouxeram muitos paradoxos, revelando os efeitos colaterais da visão e da postura antropocêntrica. A sede de dominação da natureza, certamente por significar a supremacia do homem frente às outras espécies, ameaça, na contemporaneidade, a sobrevivência global do planeta. Por outro lado, mostra que o homem moderno não se harmoniza com a natureza, nem com a sua própria espécie.

¹ Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna*, aborda cada um destes fatores, entre outros aqui não citados, concluindo que: “tivemos que empregar quase sempre conceitos negativos para descrever a lírica moderna.”

O experimentalismo, as invenções e descobertas científicas nem sempre têm sido usadas para proporcionar benefícios à humanidade, senão para atender a interesses mercadológicos e alimentar conflitos bélicos, entre outros objetivos do mundo capitalista.

De maneira sintética, Octavio Paz, em *O arco e a lira*, assim resume esta constatação:

Uma descrição da sociedade contemporânea deveria abranger outros traços não menos perturbadores: o agressivo renascimento dos particularismos raciais, religiosos e lingüísticos, ao mesmo tempo que a dócil adoção de formas de pensamento e conduta erigidas em cânon universal pela propaganda comercial e política, a elevação do nível de vida; a soberania do objeto e a desumanização daqueles que o produzem ou o utilizam; o predomínio do coletivismo e a evaporação da noção de próximos.

(PAZ, 1982, p. 312)

Octavio Paz traça, então, um panorama da contemporaneidade, mostrando-nos os paradoxos desta época e seus reflexos na fisionomia da sociedade.

As fragilidades do discurso racional aparecem com frequência. Obviamente, correríamos o risco de tecer uma argumentação parcial caso não levássemos em consideração o significado das realizações levadas a efeito nos diversos campos do conhecimento na Modernidade: elas representam uma etapa de mudanças, avanços e progresso tecnológico. O fato é que a Modernidade é, também, sinônimo de ambigüidade, e cada elemento positivo contido neste período guarda quase sempre um lado deletério. Deste modo, a modernidade também permitiu conviver num mesmo espaço o anonimato e a falta de privacidade; a multidão e a solidão; a fartura e a miséria; as descobertas científicas e os colapsos nos sistemas de saúde. Tudo resulta, finalmente, na ascensão da técnica e numa ampla crise de valores, implicando, ainda, na dissociação entre o mundo objetivado e o espaço da subjetividade.

É, pois, neste panorama que está imersa a arte contemporânea. As várias instâncias do simbolismo humano (arte, religião, mito, etc.), experimentam continuamente deslocamentos, incorporações, redefinições e também distorções. Assim, a perspectiva crítica que fundamenta o pensamento moderno aprofundou o fosso entre a razão e a arte. No tocante à poesia, será marcante a segregação do poeta (e de sua obra) na sociedade. Isto certamente reforçará a afirmação de que existe uma relação marcante entre a solidão e a poesia.

No contexto técnico moderno, com sua velocidade e fugacidade, o homem e as máquinas se confundem. Não à toa, aparece o advérbio *maquinalmente*, perfeitamente aplicável às ações compulsórias, aos atos em que o subjetivo é abafado e revela a desumanização.

No que tange à poesia, todas as transformações que vêm com a modernidade levam, a seu tempo, uma mudança no lugar reservado à voz do poeta. Se para os românticos, por exemplo, o poeta encarnava a voz de todos, agora ele traduz a voz de ninguém. *Ninguém* é, por outro lado, uma referência à homogeneização e ao anonimato que tanto marcam a modernidade.

Octavio Paz assim define este processo:

O poeta moderno não tem lugar na sociedade porque efetivamente não é “ninguém”. Isso não é uma metáfora: a poesia não existe para a burguesia nem para as massas contemporâneas. O exercício da poesia pode ser uma distração ou uma enfermidade, nunca uma profissão: o poeta não trabalha nem produz. Por isso, os poemas não valem nada: não são produtos suscetíveis de intercâmbio mercantil. (PAZ, 1982, p. 286-287)

Na ordem da sociedade moderna, o poeta encontra-se deslocado. Embora as noções de ganho estivessem presentes em todos os tempos, a circulação comercial na modernidade – e com ela o reforço da idéia de valor capital, lucro, mercadoria, etc. – surge de modo *sui generis*. Aquilo que não se enquadra no intercâmbio mercantil está fadado a não ter valor.

Desdobrando a afirmação anterior, Paz segue afirmando que: “Ao se reduzir o mundo aos dados da consciência e todas as obras ao valor trabalho-mercancia, automaticamente, expulsou-se da esfera da realidade o poeta e suas obras.” (PAZ, 1982, p. 297).

Estar excluído da esfera da realidade implica, então, uma reorientação no lugar da poesia e de seu criador, como afirma Ferreira Gullar (1989, p. 08) “O poeta moderno, sem mitologia e sem teologia, não habita o parnaso nem se sente tocado pela graça: caminha no chão de asfalto da cidade e tenta transformar em canto a matéria vulgar do cotidiano”.

Distante da realidade de outros tempos, o poeta busca resistir em meio a um contexto inóspito.

Reagindo ao novo panorama, a força da expressão lírica rompe com a idéia de clareza e traz, de acordo com a análise de Hugo Friedrich, dissonâncias e anormalidades traduzidas na linguagem obscura, conforme atesta a passagem de T. S. Eliot reproduzida por este teórico: “*A poesia pode comunicar-se, ainda antes de ser compreendida*” (p.15). Esta chamada tensão dissonante será considerada por Friedrich como um objetivo das artes modernas, genericamente, e que na criação poética pode assumir a forma de uma dramaticidade agressiva, gerando um efeito de choque. Podemos asseverar que seja esta uma maneira de forçar reações neste homem/ leitor de um mundo maquinal, de articular com a sua capacidade de sentir.

A experiência poética de Baudelaire elucidada, devido aos novos tempos, o significado de ser poeta na modernidade:

Em muitas declarações análogas, fala-se do “poeta da modernidade”. Esta afirmação tem uma justificativa de todo imediata, pois Baudelaire é um dos criadores desta palavra. Ele a emprega em 1859, desculpando-se por sua novidade, mas necessita dela para expressar o particular do artista moderno: a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então. (FRIEDRICH, p. 35, 1977)

Para Baudelaire, o contexto adverso com que a arte depara, converte-se, na poesia, em estímulo, numa metamorfose lírica.

A consciência artística deste poeta equivale a uma consciência acerca da época. Num incurso pelos fatores específicos da modernidade, Baudelaire trará em seus poemas as imagens citadinas e suas arestas imediatas (a tecnologia, progresso, multidões, solidão, melancolia, anonimato, entre outras imagens associadas à paisagem artificial da cidade).

Muitas são as heranças desta experiência poética para as gerações artísticas da modernidade. A solidão e a poesia aparecem lado a lado explicitando a metáfora das relações entre os homens num mundo dessacralizado.

Tratando o moderno não somente a partir da novidade, mas considerando a questão da heterogeneidade, Octavio Paz, em *Os filhos do barro* (1984, p. 18), acredita que a modernidade instaura um paradoxo que funda a arte e a poesia de nosso tempo: “Um paradoxo que é, simultaneamente, o princípio intelectual que as justifica e que as nega, seu alimento e seu veneno. A arte e a poesia de nosso tempo vivem de modernidade e morrem por ela”.

A obra do poeta baiano Iderval Miranda, ao sustentar imagens associadas a estes processos pelos quais passou o homem moderno e passa o homem contemporâneo, convida-nos a refletir acerca da solidão. O presente trabalho será o atendimento, em certo sentido entusiasmado, a este convite.

1. 1 Misanthropia

O aspecto intertextual da obra de Iderval Miranda leva-nos a investigar importantes traços da temática da solidão, permeados pela comunicação com outros autores. Leyla Perrone-Moisés aponta como uma das principais características sofridas pelas obras literárias, a partir do século XIX, o fato de que estas multiplicam seus significados, permitindo e solicitando uma leitura múltipla. Embora esta teórica note que o fenômeno da intertextualidade remonta a um tempo mais recuado que o século XIX considera que a sistematização e reelaboração deste fenômeno literário ganham fôlego a partir do citado período:

Não se deve, no entanto, reduzir a intertextualidade ao uso da citação ou ao aparato referencial da crítica erudita. O que aqui nos interessa não é uma simples adição de textos, mas o trabalho de absorção e de transformação de outros textos por um texto, trabalho dificilmente realizável num tipo de crítica ciosa de suas fontes. (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 64)

Certos estamos de observar os textos que se abrigam sob a poética de Iderval Miranda, admitindo o intertextual como elemento de transformação, migração, perda e reelaboração. Todavia, consideramos a singularidade da obra que decorre deste processo.

Tomando, de início, a trilogia de poemas intitulados *Misanthropia*², notamos a perplexidade do poeta diante da realidade e o teor crítico expresso numa observação acerca da mediocridade e da dilaceração das relações entre as pessoas. O poeta assiste à elegia da filantropia e constata que, contraditoriamente, prevalece a *Misanthropia*³:

deixemos de urbanidades
uma boa cacetada

² Por questões metodológicas, visando preservar o valor comunicativo da estrutura dos poemas, optamos por trazer as referências de cada um deles em notas de rodapé.

³ MIRANDA, Iderval. *Festa e funeral*, Salvador: Fundação Cultural do estado da Bahia, 1982.

vale mais do que um bom-dia

O poema leva-nos à violência instintiva dos indivíduos, revelando a artificialidade da diplomacia e da polidez do mundo civilizado. A barbárie interior parece, então, não ter sido superada e a brutalidade se revela na linguagem. Assumidos na poesia, esses fatores implicam no teor chocante que, na poesia em questão, traduzem a revolta do poeta e sua rejeição a um contexto massificador e mecanizado.

A opção do poeta pelas palavras duras, mesmo levando em conta seu teor metafórico, é um apelo sentimental e, simultaneamente, sensorial: pois que se sinta a dor (de *uma cacetada*), onde a capacidade de sentir subjetivamente e de interagir já estão condenados. Transporta-se para o aspecto físico aquilo que interiormente não consegue ser despertado. A violência dos instintos, na acepção humana, pode ser aliada ao desejo de desnudar, acordar e desartificializar.

Sobre *Misanthropia*⁴, afirma o poeta e crítico literário Sérgio Rubens Sossélla, na Revista *Panorama*: “Mínimas palavras para o máximo de conteúdo. Uma cacetada, a significar mais intensa e extensamente do que um bom-dia”.

Aqui a intertextualidade é clara, no título e no conteúdo da mensagem poética: *O misantropo* de Molière retrata uma personagem que se recusa a integrar-se ao mundo, devido à sua exigência de sinceridade e aversão à hipocrisia. As marcas da possível leitura da obra de Molière evidenciadas no título são assumidas à medida que o poeta compartilha da visão do dramaturgo acerca da sociedade e de seus aspectos degenerativos, da falsa amabilidade que

⁴ Philippe Ariès, em *O homem diante da morte*, faz referência ao papel da misantropia, ao tratar sobre a sua presença na Literatura: “Esse desejo de uma retirada – a retirada para o deserto do Misanthropo de Molière – pode parecer conforme a tradição e o é sem dúvida. Não se trata, para Erasmo, do ascetismo do convento: ele permanecerá no mundo, mas para meditar, e toda meditação reconduz à morte.” Assim, também podemos inferir que a misantropia do poeta é o que lhe permite *se retirar* do mundo e “meditar” sobre ele.

rege a urbanidade da vida “civilizada” aos interesses ocultos e falsetes camuflados na idéia (também hipócrita) da preocupação com o outro.

São singulares as interrelações e intercursos da mensagem poética de Iderval Miranda, na trilogia *Misanthropia*, e a proposta de Molière na tessitura de suas personagens em *O misantropo* – até mesmo porque o poeta enceta um teor dramático e cômico nesses poemas, às vezes fadado a intenções satíricas, reforçando a familiaridade entre os dois autores.

Molière foi um brilhante criador de comédias impregnadas de ironia. O poeta retoma este traço do escritor francês, ao preferir à “cacetada” ao “bom-dia”. Assim, mergulha ainda mais fundo no intertextual, pois Molière é um sagaz crítico dos artificialismos e das várias mesquinhas subjacentes às relações sociais conforme podemos verificar na transcrição abaixo, referente à fala da personagem Alceste, no primeiro ato de *O misantropo*:

(...) e nada odeio mais do que essas contorções⁵
de amizade eternal juras e exortações,
à roda a dispersão dos abraços mais fúteis
e afáveis orações de palavras inúteis,
as quais da polidez marcam igual descompasso (...)

Notamos a aversão de Alceste à falsidade da vida social, levando-o a menosprezar os cumprimentos e ver com desconfiança a polidez dos rituais de saudação.

Note-se que no texto de Molière, o misantropo paga caro pela sinceridade com a qual se porta, sendo considerado um indivíduo mal humorado e desagradável. Assim, fica suscetível a perseguições e mesmo à prisão após ter manifestado sua opinião acerca do soneto composto por Oronte.⁶ Ao assumir sua postura e seus juízos acerca da sociedade e ao expor

⁵ P 135.

⁶ Referimo-nos à seguinte fala de Alceste: ‘Senhor, sempre é arriscado o que esse assunto reza:/ Vale-nos quem o bel-espírito nos preza./ Mas certo dia a alguém – o nome silencio - / Dizia eu, ao lhe ouvir versos de seu feitio, / Ser bom que o homem de bem a fundo se controle/ Quando o afã de escrever na mente lhe rebole; / Que deve opor um freio às grandes comichões / Que a gente tem de expor à luz tais diversões, / Pois, na ânsia de exhibir-se à cata de homenagem, / Talvez faça papel de triste personagem. (p. 153)

seus pontos críticos, o poeta também se sabe em situação vulnerável e passível de “expulsão” do convívio social. Sua experiência de solidão é revelada, a cada momento. Mostram-se os conflitos que regem a relação entre o indivíduo e a sociedade.

A civilização e o indivíduo se digladiam silenciosamente, embora haja um pacto tacitamente estabelecido para permitir o convívio. A vida em sociedade, apesar dos benefícios que oferece às pessoas, requer abdições e sacrifícios.

Acerca deste aspecto, Sigmund Freud, em *O futuro de uma ilusão* (1969), afirma que:

(...) Todo indivíduo é virtualmente inimigo da civilização, embora se suponha que esta constitui um objeto de interesse universal. É digno de nota que, por pouco que os homens sejam capazes de viver isoladamente, sintam, não obstante, como um pesado fardo os sacrifícios que a civilização deles espera, a fim de tornar possível a vida comunitária. (FREUD, 1969, p. 16)

A hostilidade, conforme podemos deduzir a partir das considerações de Freud, encontra-se latente sob a vida em sociedade. Na linguagem de Freud, a civilização expressa os regulamentos e os ajustes das relações dos homens entre si. As saudações, de acordo com o que o poema ora discutido nos leva a deduzir, estariam no rol destes ajustes artificiais necessários à manutenção da vida em comunidade, embora também atentem contra o impulso interior (o desejo de não cumprimentar o outro; de não suportá-lo, inclusive).

O cerimonial dos cumprimentos surge, na linguagem poética de Iderval Miranda, como uma tentativa de estabelecer contato real. Todos estão sós, embora próximos.

As frases feitas que compõem o texto das saudações sociais, nas entrelinhas do poema, indicam uma relação de tédio com o outro, estando no mesmo nível das atividades diárias. O *bom-dia* não ganha contornos da expressão de um desejo real pelo bem do outro e,

em seu caráter maquinal, seu interlocutor estará condicionado a uma resposta padronizada (provavelmente, lacônica e igualmente formal).

A seguir, o mesmo tema aparecerá em *Misantropia III*⁷, cujo tom expressivo reforça a aversão aos falsos contatos e à massificação dos comportamentos:

caminho pelas ruas da cidade
na esperança de que ninguém
me pergunte como vou passando.

Aqui, a voz poética parece experimentar a solidão e, ainda assim, ter na solidão uma certa noção de sentimento verdadeiro, no sentido da quebra do condicionamento e da automatização. O poeta rejeita um provável interlocutor, sugerindo que um diálogo automático não trará nada de substancial para forjar laços entre as pessoas.

Perfazendo os caminhos da solidão, a poesia de Iderval Miranda revela, entre outras coisas, a insuficiência da comunicação entre as pessoas e o vazio das relações sociais, pautadas pela polidez, pelas formalidades e pelo comportamento coisificado. Logo, o poeta põe em xeque, novamente, a filantropia, aqui considerada nos fundamentos fraternais e solidários, capazes de justificar o interesse pelo bem-estar do próximo. Parece-nos, ainda, que o sujeito poético sugere ser aborrecedora esta interlocução.

Numa definição de Musil, retomada por Hugo Friedrich, o poeta é definido “como o homem que tem mais consciência do que qualquer outro, da irremediável solidão do eu no mundo e entre os homens”. (FRIEDRICH, 1978, p. 173)

Assim, a poesia moderna tende a convocar reflexões sobre o fracasso da vida coletiva e sobre uma solidão subliminar existente no convívio grupal.

⁷ Poema publicado na revista *Hera*, nº 13.

Por seu título, *Misantropia* refere-se à ausência de simpatia pela sociedade. Contudo, o poeta está a defender o ser humano e o teor humano que as relações em sociedade deveriam ter. Expõe, entretanto, a situação coletiva de uma época contraditória, marcada pela alienação, pelo fragmentarismo e por um distanciamento fundamental entre as pessoas. Segue, pois, revelando a inércia dos hábitos e da rotinização.

Acerca de semelhante processo, Hugo Friedrich esclarece, ainda, que:

Na poesia moderna, poesia tem outra face. De propósito, transforma o familiar em estranho, remove o próximo à distância. Parece submissa a uma coação que rompe o contato entre homem e mundo, mas também o contato dos homens entre si. (FRIEDRICH, 1978, p. 174-175)

Desta forma, a poesia de Iderval Miranda convida-nos a perceber a atmosfera de solidão e angústia que envolve a vida contemporânea. Se, com certa familiaridade, encaramos cada situação em que nos envolvemos, o poeta precisa instaurar a estranheza e a distância para que possamos romper com a idéia do que para nós seja o familiar. Com isso, o poeta revela que não há nada de familiaridade, senão uma repetição de gestos, palavras e ações, um processo de mecanização (inclusive de contatos) que dificilmente seria notado, caso não houvesse um sinal de alerta.

Tomando a Filosofia como referência, Rollo May observa os perigos ocultos nesse panorama, corroborando a advertência do poeta ao considerar que:

Kierkegaard, por sua vez, previu os resultados dessa desintegração na vida interior emocional e espiritual do indivíduo: ansiedade endêmica, solidão, indiferença do homem por seu semelhante e, finalmente, a condição que levaria o homem ao desespero final, a alienar-se de si mesmo. (MAY, 1988, p. 70)

Ao buscar o pensamento de Kierkegaard, Rollo May distingue claramente a solidão responsável pela constituição da individualidade (parte integrante, portanto, do ser humano); e a solidão decorrente da falta de interesse pelo semelhante, em que se observa a prevalência do egoísmo.

Vislumbrando a solidão enquanto fator positivo, no sentido de que fornece proteção contra a banalização da existência, Iderval Miranda traz, em *Misanthropia II*⁸, a perplexidade diante das posturas sociais. O poeta apresenta uma voz dissonante que está dividida entre a *vontade* de ser como os outros e o *desejo* de *ser*, numa acepção individualista:

escondo-me do sol,
do jornal do dia e dos homens
para que a solidão corrompa de vez
com esta vontade de ser como os outros.

Notemos que a solidão na poesia de Iderval Miranda aparece como um fenômeno ambíguo. No poema em questão, corrompe e protege, simultaneamente. Evidencia um resguardo de si mesmo, num clima de tensão consigo mesmo e com o entorno social, em meio a um processo de perda da singularidade/ individuação/ individualidade. Perda, esta, que o poeta procura evitar.

Em sua comunicação (em termos intertextuais) com a referida obra de Molière, Iderval Miranda toca, em *Misanthropia II*, o ponto em que a personagem Alceste torna clara sua opção misantrópica em face de sua total impossibilidade de se enquadrar ao mundo social, conforme a Cena I do Quinto ato⁹:

Deixai do raciocínio e de andar a impingir-mo;
Nada há de me desviar da linha em que me afirmo.
Em nossa era demais reina a perversidade,
E devo eu me livrar da humana sociedade.
(...)

⁸ Poema publicado na Revista Hera nº 11.

⁹ p. 221.

E os homens, sim senhor, são dessa qualidade,
 A ações desse quilate os impele a vaidade,
 Eis o virtuoso zelo, a fé, a boa intenção,
 A justiça e a honradez que neles praxe são!
 Não, basta de aflições que a humana mó me forja!
 Fujo à arapuca, à selva, em que habita essa corja;
 Já que vive entre si, cada qual feito fera,
 Subtraio-me para sempre à sua infanda esfera.

Alceste opta por deixar o convívio em sociedade, ao fazer uma reflexão acerca dos valores que regem a vida social e constatar sua nítida inconsistência. A impossibilidade de haver uma mudança ou uma transformação de todo esse quadro leva a personagem àquela temerosidade de *ser como os outros*, desconstruindo a noção de sociedade civilizada ao utilizar termos como *arapuca, selva e fera* – algo de referência à animalidade, em sentido pejorativo.

Por seu turno, o poeta põe em dúvida *esta vontade de ser como os outros*, dando indícios de que a vontade é, muitas vezes, imposta por meio dos condicionamentos sociais, sendo, pois, muito diferente dos desejos, já que estes seriam genuinamente determinados. Neste ponto, aproxima-se um pouco de Maquiavel e Hobbes, que, por seu turno têm no homem um ser constituído de desejos e apetites, como nos esclarece Xirau:

Diz Maquiavel: “A natureza nos criou com a faculdade de desejar tudo e a impotência de obter tudo; dessa forma, nossos desejos são sempre superiores a nossos meios e disso resulta que o possuído está descontente e o possuidor está insatisfeito” (Discursos, XXXVII). Não é outra a teoria que Hobbes haverá de sustentar no *Leviatã*, quando afirma que o Estado nasce de uma espécie de mecanismo de autodefesa ao verem os homens que a luta dos desejos e dos apetites conduz necessariamente à “guerra contra todos”. (XIRAU, 1975, p. 222)

Com todos os riscos a que esta intersecção possa nos levar, devido à deturpação da filosofia de Maquiavel cujo resultado imediato foi o aparecimento do adjetivo *maquiavélico*,

no sentido de uma apropriação depreciativa dos conceitos contidos *n' O Príncipe*, o poeta vai além da perspectiva dos citados pensadores ao afirmar que o homem é um ser que não apenas deseja, mas que se ocupa desse *nada* que, por contexto, presumimos se referir a questões existenciais.

Os dois pensadores aqui lembrados têm conceitos pessimistas acerca do homem¹⁰. Porém em contraponto com o poema aqui trazido (e em suas intersecções com *O misantropo*), é possível pensar aspectos da solidão em uma perspectiva social: é o homem que faz a fisionomia da sociedade. A busca por um equilíbrio entre o lado bom e o lado mau, nas considerações de Xirau é uma necessidade de manutenção da sobrevivência:

Nesse sentido é exato dizer, como Merleau-Ponty, que para o homem de Maquiavel – sempre homem social – “a sociedade é o inferno”. Porém, se o homem é mau, é também verdade que tende a buscar um equilíbrio que não nasce da compaixão, mas sim da necessidade de se conservar do medo; esse equilíbrio se chama segurança e se chama discórdia no fundo humanista das Histórias florentinas.¹¹ A sociedade, por infernal que seja, pode modificar o caráter inatamente mau das pessoas que a integram. (XIRAU, 1975, p.221)

Esconder-se *do sol, do jornal do dia e dos homens* é fugir da própria sociedade e do teor infernal de suas imposições, refugiando-se na solidão e na individualidade que nela se resguarda. A necessidade de autopreservação, no sentido da integridade, dissipa os temores da solidão – melhor ser corrompido por ela a render-se ao comportamento autômato da maioria.

Refletindo sobre a dimensão humana na solidão, afirma Heidegger:

Singularização não diz, aqui, que o homem se calcifica em seu eu diminuto e ressequido, neste eu que se espraia junto a isto ou aquilo, que ele toma

¹⁰ Assim esclarece Xirau acerca dos conceitos sobre a natureza do homem: “Creio que em largos traços são clássicas as três idéias sobre a natureza do homem. Para alguns – caso extremo é o do primeiro Rosseau (ou de Bernardin de Saint Pierre) – o homem é naturalmente bom; para outros – caso extremo é o de Hobbes – o homem é mau por natureza; para outros, enfim, - tal é o pensamento cristão, tal o pensamento de Kant – o homem é ao mesmo tempo mau e bom; radicalmente mau mas redimível e capaz de alcançar o reino de Deus” (XIRAU, 1975, p.221)

¹¹ Grifo nosso.

como sendo seu mundo. Essa singularização descreve muito mais aquele ficar só, no qual todo e qualquer ser humano se vê pela primeira vez nas proximidades do que há de essencial em todas as coisas, nas proximidades do mundo. O que é esta solidão na qual o homem sempre e a cada vez vem a ser como único? (HEIDEGGER, 2003, pp. 7-8)

Heidegger articula com a associação *Mundo-finitude-solidão* (subtítulo da obra aqui utilizada deste filósofo), concebendo a solidão como experiência constitutiva da existência. Assim, a solidão também torna o homem singular, estabelecendo neste ponto a conciliação entre o pensamento filosófico e a visão poética.

Mas, ainda que procure salvaguardar sua singularidade, o poeta novamente explora a ambigüidade: encontra-se consigo mesmo nos vários disfarces da vivência social, o que nos conduz a um liame narcísico desta voz poética.

Devido ao fato de ser largamente conhecido, não reproduziremos aqui a saga de Narciso, limitando-nos a explorá-lo no contraponto com o poema em questão.

No mito, Narciso opta por viver só, ao julgar não haver ninguém que mereça seu amor. Sob o foco desse poema, Narciso representa a capacidade criativa de olhar para si mesmo, mas também olhar o outro. Entre o eu e outro há uma reciprocidade nos olhares encarnando solidão e dissociação, mas, ao mesmo tempo, levando ao autoconhecimento. Aqui o narcisismo não significa o egocentrismo, mas um mergulhar em si mesmo que se transforma numa possibilidade de encontro mais autêntico com o outro.

Nada disso exclui, contudo, a criticidade por parte do sujeito poético. Estar consigo próprio é uma forma de se preservar, mas sem ignorar todas as mazelas e desigualdades da vida em sociedade. Por isso, para melhor enxergar esta realidade, é necessário estar distante dela, e guardar uma distância não representa uma tentativa de objetividade positivista e mecânica, muito próxima à frieza e à indiferença.

Retomando a análise de Leila Perrone-Moisés acerca da intertextualidade, lê-se que “a primeira condição para a intertextualidade é que as obras se dêem como inacabadas, isto é, que elas permitam e solicitem um prosseguimento.” (p. 72). Desta forma, no sentido de deixar aberta a porta para um diálogo com entrelugares e tempos diversos, onde o inacabado não venha a significar imperfeição ou insuficiência, *O misantropo* de Molière encontra-se, séculos depois, com a *Misantropia* de Iderval Miranda.

Mas, evocando a voz dissonante de Maurice Blanchot, Leila Perrone-Moisés adverte:

No entanto a obra – a obra de arte, a obra literária – não é nem acabada nem inacabada: ela é. O que ela diz é exclusivamente isto: que ela é – e nada mais (...). Aquele que vive na dependência da obra, quer para escrevê-la, quer para lê-la, pertence à solidão daquilo que só exprime a palavra ser (...) A solidão da obra tem, como primeira moldura, essa ausência de exigência que nunca permite dizê-la acabada ou inacabada (...) Quem lê entra na solidão da obra como quem a escreve pertence ao risco dessa solidão. (PERRONE-MOISÉS, 1993, p.74)

Embora em princípio as afirmações de Blanchot pareçam contradizer a discussão aqui desenvolvida, elas confirmam a *abertura* da obra, apesar do fato de que a orientação do discurso de Blanchot seja o sonho de origem (em que a obra está aberta numa perspectiva da existência de um centro recuado de forma atemporal). Assim, a abertura da obra teria um sentido de volta, dirigindo-se à morte e ao silêncio. Postulamos que, também nesse sentido, o pensamento de Blanchot contribui para a nossa análise, vindo reforçar, no plano teórico-filosófico, uma visão mais complexa e fiel no que se refere às imagens de solidão na poesia de Iderval Miranda. Mais adiante (no terceiro capítulo intitulado “Solidão e morte”), voltaremos mais demoradamente ao tema. Cabe aqui ressaltar que, mesmo neste enfoque da solidão por parte de Blanchot, entendemos que a obra permanece inacabada, no sentido específico de estar sempre aberta a inesgotáveis possibilidades de diálogo com os mais diferentes leitores. Estes, por sua vez, podem estabelecer inúmeras e inusitadas relações intertextuais tendo como

foco central uma determinada obra. Nesta passagem do presente trabalho, julgamos necessário o diálogo da poesia de Iderval Miranda com *O misantropo*, de Molière, por considerar a questão da misantropia um aspecto importante (quando não estratégico), como ponto de partida para o estudo que nos propusemos realizar.

1.2 Sujeito poético: um enfermo num mundo enfermo

Alguns poemas de Iderval Miranda, dando pistas dos desequilíbrios do organismo social e de seus reflexos nos indivíduos, trazem à cena o momento em que a solidão afirma-se como uma aparição apoteótica, tal qual se pode verificar em *CONVALESCÊNCIA*¹²:

do hospital, diviso ao longe
o vulto de uma pessoa a me acenar.
respondo alegremente
e outros acenos chegam com o vento da tarde.
desolado, descubro depois
que se tratava de apenas uma toalha
vestida com o branco da solidão.

A desolação do sujeito poético suscita que num sistema de relações humanas em que, contraditoriamente, o teor *humano* há muito se enfraqueceu, somente uma ilusão de óptica justificaria um *outro* que lhe destinasse um aceno sincero, distante do gestual repetitivo, formal e vazio das saudações convencionais.

Sob uma perspectiva heideggeriana, a toalha branca vestida de solidão poderia ser tomada como representação de uma relação estritamente poética, no sentido de que a *poiesis* é o surgimento, a criação de algo a partir de um fundo vazio – entre ser e não-ser. O sujeito poético apresenta-se simbolicamente enfermo, pois se encontra hospitalizado, talvez a sugerir

¹² MIRANDA, Iderval. *Oficina estrela*. (livro inédito)

uma enfermidade mais profunda e mais abrangente, ou seja, coletiva. Neste instante, sua voz articula-se no sentido da encenação de uma imagem arquetípica da solidão, que aí poderia ser vista sob duas dimensões: a dimensão histórica, se colocada no contexto da época atual; e a dimensão trans-histórica, se considerada no sentido de uma radical solidão constitutiva da natureza humana. Trata-se, então, de uma imagem ontológica.

Numa perspectiva meramente psicológica, o poeta mostra-se receptivo ao contato e ávido pela atenção do outro. Esse outro já se revela improvável (e até irreal) desde a construção da imagem de um vulto – imagem que articula com o fantasmagórico e com o delírio e, conseqüentemente, com a imprecisão, pois que se trata de algo que aparenta ser e nem sempre é, como ao fim constata o sujeito poético.

Podemos ainda inferir que o poeta adverte para as aparências da vida coletiva que, observada à distância, e investida de suas máscaras, passa impressões que não correspondem à realidade. Assim, há algo de doentio e ilusório sob a harmonia e a pureza aparentes, isto é, sob as relações humanas como um todo. O poeta revela, portanto, certas correspondências simbólicas.

De acordo com Nietzsche, em *Ecce Homo*, “A solidão se envolve de sete véus invioláveis; ninguém pode ir além. Vive-se entre os homens, saúda-se aos amigos; novo deserto, nenhum olhar nos dirige genuflexões de agradecimento”. (NIETZSCHE, 2003, p. 100). Vemos, aqui, que o filósofo tem na solidão algo de misterioso, embora seja ela uma experiência comum, como também nos indica o poeta.

Há, ainda, algo de proposital na opção estética feita pelo poeta ao eleger como título *CONVALESCÊNCIA*, ao invés de CONVALESCENÇA, como pede a norma culta. Por significar o restabelecimento físico e a recuperação da saúde, se tomada a palavra em seu

significado literal, o poeta acrescenta uma letra, talvez para fazer ressoar “essência” , como a sugerir que o que há a recuperar é a substância e o que constitui a natureza das coisas.

Depreende-se da leitura de *Convalescência* que poeta afirma sua solidão e demonstra que esta é uma experiência humana. Octavio Paz, em *El laberinto de la soledad*, obra retomada por Ramón Xirau em seus *Ensaio críticos e filosóficos*, trata da experiência da solidão:

A todos, em algum momento, se haverá revelado nossa existência como algo particular, intransferível e precioso. Quase sempre essa revelação situa na adolescência. O conhecimento de nós mesmos se manifesta como um sabermos-nos sozinhos; entre o mundo e nós eleva-se uma impalpável , transparente muralha: a da nossa consciência.” Com essas palavras o poeta nos indica, bem claramente, que a solidão não é uma invenção teórica, mas sim fato vivido, uma experiência vital que, de uma forma ou de outra, pertence a todos nós. (XIRAU, 1975, p. 90)

O sentido da solidão na perspectiva de Octavio Paz mostra-se enquanto experiência original e originária, sendo não um fim, mas um marco inicial que permite alcançar a comunhão e a comunidade. Talvez aqui esteja uma importante convergência entre as formulações de Paz e a mensagem de Iderval Miranda.

Conforme notamos, Iderval Miranda esboça a densidade e a tensão do relacionamento com o *outro*, transmutando elementos do mundo moderno em sinais de advertência para a realidade com a qual a sua criação convive.

Conquanto ao longo dos tempos a humanidade haja experimentado suas crises e seus momentos de solidão em virtude de fatores diversos, é no tempo presente que a solidão apresenta um caráter *sui generis*, pois nunca antes dispusemos de tantos elementos de comunicação e meios de abreviar as distâncias, principalmente com a emergência das telecomunicações e de toda uma gama considerável de facilidades técnicas. Contudo, não

houve uma desaceleração da solidão ou uma promoção de aproximação efetiva entre as pessoas.

A poesia de Iderval Miranda, articulando imagens de solidão, favorece uma interpretação deste fenômeno, em dimensão existencial. O poeta traz à tona uma acepção da solidão que é, também, um instrumental do ser – seja por compor a existência humana, seja por fornecer momentos necessários à própria existência, coincidindo com a acepção de Octavio Paz em *O arco e a lira*, segundo a qual:

Os estados de estranheza e reconhecimento, de repulsa e fascinação, de separação e união com o Outro, são também estados de solidão e comunhão conosco mesmos. Aquele que realmente está a sós consigo, aquele que se basta em sua própria solidão, não está só. A verdadeira solidão consiste em estar separado de seu ser, em ser dois. Todos estamos sós porque somos dois. O estranho, o outro, é o nosso duplo. (PAZ, 1982, p. 162)

Para Octavio Paz, o Outro está sempre ausente e presente, colocando o homem num perene estado de ambigüidade, com suas angústias e desamparos, na busca por esse outro que é ele mesmo.

Esta dualidade, manifestada como *dualismo* (no sentido de uma enfermidade) no poema em foco, se por um lado traz à cena um indivíduo e um mundo cindidos (enfermos), por outro realça a manifestação poética¹³ como forma especial e autônoma de conhecimento: aquela que instaura, ou encena, as imagens dramáticas da condição humana. No caso, as imagens dramáticas da solidão.

¹³ A manifestação poética, aqui, aparece em sentido genérico, podendo ser aplicada às manifestações artísticas em geral, como concebe, por exemplo, Octavio Paz.

2. *FESTA E FUNERAL: A SOLIDÃO E A CIDADE NA OBRA DE IDERVAL MIRANDA*

A vida nas cidades impressionou diversos escritores, e de um modo especial (ainda que não exclusivo) os que se dedicaram à poesia, fundamentalmente no tocante à cidade do período moderno. Neste sentido, a cidade foi captada como um lugar no qual os indivíduos experimentam a aglomeração, a solidão e o deslumbramento pelas formas múltiplas que compõem o ambiente citadino, como observa Walter Benjamin no tocante ao pensamento de Valéry:

Valéry, possuindo uma acurada visão de síndrome da ‘civilização’, assinala um fato pertinente: “O habitante dos grandes centros urbanos – escreve – incorre novamente no estado de selvageria, isto é, de isolamento. A sensação de dependência em relação aos outros, outrora permanentemente estimulada pela necessidade, embota-se pouco a pouco no curso sem atritos do mecanismo social. Qualquer aperfeiçoamento deste mecanismo elimina certas formas de comportamento, certas emoções...”, O conforto isola. Por outro lado, ele aproxima da mecanização os seus beneficiários. (BENJAMIN, P. 124, 1989)

A percepção do poeta em relação ao mundo à sua volta e às especificidades dos novos tempos reflete também a percepção de que este contexto, num dado instante e de uma forma singular, afetará o fazer poético.

Guardadas todas as peculiaridades e ressalvas impostas pelo *modus vivendis* da cidade europeia e superpopulosa tomada por Benjamin, por intermédio de Valéry, verificamos a relação entre a solidão e a cidade em termos subjetivos perpassando diversos contextos.

O conforto que isola, nesta passagem, parece também remeter ao impacto da imprensa e seu maquinário sobre o escritor. Com a modernidade e suas transformações técnicas, localizamos, nesta visão de Paul Valéry, um alerta acerca de uma crescente idéia de auto-suficiência e, como num estado selvagem, a opção pelo isolamento devido à desconfiança em relação ao outro, tomado como um inimigo em potencial. O termo “sociedade competitiva”, infinitas vezes repetido em nosso tempo, subentende um pouco desta observação, pois o outro é considerado como concorrente, como opositor, como um inimigo que pode subtrair aquilo a que se pretende lançar ou conquistar. Na Filosofia existencial, marcante é a frase de Jean- Paul Sartre: “o inferno são os outros”.

Valéry está claramente tratando da solidão do escritor diante de sua máquina de escrever. Ao mesmo tempo, discute o impacto de todas as inovações da nova era sobre a criação artística e as relações entre os homens.

Sensação deste teor foi compartilhada por Baudelaire, Poe e outros escritores que, ao seu modo, permitiram que a cidade, em suas variadas reminiscências, penetrasse suas criações e impressionasse seus sentidos a ponto de se fazer presente, seja como tema, seja como pano de fundo para suas criações:

A cidade moderna se apropriou da maioria das funções e meios de comunicação da sociedade, da maioria da população e dos limites mais avançados de sua experiência tecnológica, comercial, industrial e intelectual. A cidade se tornou cultura, ou talvez o caos que se segue a ela. Sendo ela própria modernidade enquanto ação social, a cidade é, ao mesmo tempo, o centro da ordem social existente entre a fronteira criadora de seu crescimento e transformação. (BRADBURY,1989, p. 77)

Este capítulo toma como eixo *Festa e funeral* de Iderval Miranda, em que a presença da relação solidão-cidade é uma constante. Contudo, alguns outros poemas não incluídos neste livro foram trazidos à cena, em virtude da temática ora explorada.

Festa e funeral, desde seu título, prenuncia a temática existencial da poesia em questão, destacando as porções antagônicas do existir. Não se trata, portanto, de mera oposição alegria (festa) X tristeza (funeral), mas do problema da finitude existencial; do estar em companhia de outrem, ainda que esta companhia seja apenas numérica e nem sempre afetiva e qualitativa, e do estar só, isto é, tocado pela solidão essencial.

Em certa medida, Iderval Miranda traz uma poesia que aproxima suas perspectivas de cidades (entrelaçadas à idéia de solidão/ multidões) com as perspectivas de seus predecessores. As cidades modernas, paradoxais por excelência, fizeram emergir sensações de vácuo, impotência, anonimato e isolamento. Obviamente, tais sensações não são exclusivas de um dado momento ou local, mas, sem dúvida, exacerbam-se sobremaneira em determinados contextos. O ato poético, por sua vez, não passa incólume pelos contextos histórico-sociais. Convém, no entanto, assinalar que a criação poética não está obrigada a reproduzir contextos, firmar compromissos ideológicos com sua época. Porém, é indubitável que o contexto histórico-cultural imprime marcas no universo da escrita poética. Observemos o poema *NOVAMENTE BRASÍLIA*¹⁴:

árida cidade
feito tarde e espanto,
solidão e abandono.

teus passos
são os meus passos,
suaves e leves,
a tocarem o asfalto e a renúncia,
buscando-se inquietamente
entre o eterno e o simples concreto.

A aridez da cidade não está longe da aridez entre as pessoas. O poeta não nega sua relação e, até certo ponto, identificação com a cidade, num processo de reciprocidade (*teus*

¹⁴ MIRANDA, Iderval. *Oficina estrela*. (livro inédito), p. 21.

passos /são os meus passos). Espanto, solidão e abandono formam um tripé de sustentação de imagens de Brasília - árida metrópole, na visão do poeta.

Por sua vez, a cidade (aqui tomada em seus vários signos) dialoga com os indivíduos e estes, seja por opção ou por tendência, podem passar a interagir com ela mergulhando em seus aspectos obscuros, depressivos e negativos, haja vista serem estes aspectos mais fortes e preponderantes que o seu lado pitoresco e deleitável.

Os prazeres da cidade tendem a ser ilusórios e evanescentes. Haveria, portanto, uma máscara de sedução por ela utilizada que, uma vez retirada, revelaria uma face brutal sob a qual estaria justamente a solidão.

Expressas metáforas da cidade e da solidão surgem no poema *Jornal do dia*¹⁵:

a concertista que tocava oboé
na esquina do shopping center
cansada do mundo
suicida-se numa tarde hípica.

No plano estrutural, verificamos o emprego de letras minúsculas e a ausência de pontuação, funcionando como um reflexo da desordem da vida moderna e da perda de referência. No tocante às imagens, Iderval Miranda propõe o inusitado, miscigenando elementos díspares para metaforizar o real. A artista (concertista) está próxima ao templo do consumo (o shopping center), mas está numa esquina: lugar de duplo acesso; lugar de divisão, isto é, a artista está num ponto entre o mercado e a existência.

Suscita, também, a idéia de um deslocamento, pois a concertista não se encontra num lugar apropriado para seu concerto, isto é, com o devido silêncio, com a acústica específica,

¹⁵ MIRANDA, Iderval. *Taça de tule*. Salvador: Edições Cordel, 1975.

num ambiente fechado como tradicionalmente foi instituído para a execução de um concerto, e sim, em meio ao turbilhão de transeuntes que, quase sempre indiferentes, possam passar por ali. Desta maneira, o poeta nos leva a perceber uma crise de valores, a verificar a degradação e a suscetibilidade da tradição.

De acordo com Ernst Fischer, “O artista na época do capitalismo encontrou-se numa situação muito peculiar. O Rei Midas transformava tudo o que tocava em ouro: o capitalismo transformou tudo em mercadoria”. (FISCHER, 1987, p. 59)

Podemos considerar, então, que o desdobramento desta afirmação de Ernst Fischer irá sugerir que o advento do capitalismo (onde a técnica, a reprodução da obra de arte e a cultura de massa estão subjacentes) forçou a dessacralização da arte e renunciou a indústria cultural. Diante desta realidade já consolidada, a poesia de Iderval Miranda consegue trazer à tona sua perplexidade que se expressa neste “suicídio” da artista – cujo sentido simbólico, no tocante à arte e aos indivíduos será, posteriormente, melhor explorado.

Mas a cidade é, também, materialidade num sentido mais amplo para a arte e, especificamente para a poesia, num prisma diferenciado daquela materialidade mercadológica do capitalismo. Por isso, o aspecto material da cidade é, também, alimento para a criação.

O *shopping center*, por exemplo, diz de um *locus* específico: a cidade. Conglomera pessoas, serviços, mensagens visuais, entretenimento e lazer, sendo lugar de encontro e de apelos de consumo. Nada neste tipo de empreendimento é projetado inocentemente. Pelo contrário, a arquitetura dos edifícios de uma cidade – e esta é a forma predominante dos *shoppings centers* – é pensada em seu contexto visando atrair olhares, seduzir, despertar desejos, determinar lugares e operar segundo estas lógicas. Carrega, portanto, um grande rol

de sentidos para a existência das cidades e para a existência nas cidades. Conforme afirma Octavio Paz,

...o mundo do homem é o mundo do sentido (...) Assim, a disposição dos edifícios e suas proporções obedecem a uma certa intenção. Não carecem de sentido – pode-se dizer, com mais precisão, o contrário – o impulso vertical do gótico, o equilíbrio tenso do templo grego, a redondeza da estupa budista ou a vegetação erótica que cobre os muros dos santuários de Orissa. Tudo é linguagem. (PAZ, 1982, p. 23)

Octavio Paz admite a possibilidade da arquitetura enquanto texto. Assim, o *shopping center* possui uma vertente interpretativa, um sentido, ambos captados pelo poeta. A cidade torna-se, pois, linguagem. Ou, mais exatamente, “*A cidade é mensagem à procura de significado que se atualiza em uso*”. (FERRARA, 1988, p. 40).

Observemos o poema *AINDA BRASÍLIA*¹⁶:

*pretensa cidade, asilo de paixões;
geometria exata acorrentando corações.*

Vemos interligadas as vertentes subjetivas e concretas da cidade propostas nas alternâncias *asilo de paixões / geometria exata*, suscitando que a cidade atrai e prende. Os limites à liberdade são revelados pelo poeta através das palavras *asilo* e *acorrentando*. Não está excluída, entretanto, a possibilidade de que seja a cidade quem desperta as paixões.

O poeta cria a cena e os seus signos, ou utiliza signos num processo de ressignificação: são, pois, palavras que induzem a uma visibilidade, dando a ver através da imaginação, mas, também por isso, deixando ao leitor o encargo do sentido. No entanto, não se exime, ele próprio, de operar uma crítica, o que está de acordo com Ferrara, que afirma:

¹⁶ MIRANDA, Iderval. *Oficina estrela* (livro inédito), p.21.

A compreensão do ambiente urbano como sistema de signos supõe admitir o usuário como força que interfere no ambiente pelo uso que faz dele, admitir que esse uso é um modo de agir criticamente impondo a transformação do próprio ambiente, supõe admitir que os aspectos puramente técnicos da cidade construída para a sociedade de consumo podem se converter, pelo uso, em instrumento de crítica. (FERRARA, 1988, p. 54)

Deste modo, ainda que o poeta não esteja firmando compromisso com engajamentos político-sociais, desperta a criticidade e exerce, sim, a função de provocador. Parece-nos, então, empenhado em tocar nossa percepção.

O poema *Paraíso*¹⁷ confirma esta tendência:

a cidade é simples
como um traço de lápis
e pequenas necrópoles
perpetuam a morte de tudo.

Podemos considerar que este poema é uma forma de reação ao urbano. A cidade se mostra concreta e visível “como um traço de lápis”, numa simplicidade nefasta, fria e exata. A elaboração da imagem de cidade abarca as necrópoles (cemitérios, cidade dos mortos). Há uma aproximação semântica e sonora entre as necrópoles e as metrópoles – paradoxalmente, a grande cidade e o cemitério, na visão do poeta, guardam ampla paridade (necrópoles: cidades dos mortos; metrópoles, cidades sem vida). O poeta sentencia “a morte de tudo”, suscitando a finitude e a solidão. Ambas, porém, são provenientes da experiência humana, da intervenção dos homens e consequência direta de sua ação: “Mas são as pessoas que basicamente

¹⁷ Miranda, iderval. *Festa e funeral*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1982, p. 37.

determinam o que a vida na cidade significa para nós, pois as pessoas em massa constituem a própria experiência urbana”, afirma BETTELHEIM (1991, p. 124).

É importante notar que o homem, diante da cidade, ao tempo em que se espanta com o turbilhão (imagem firmada nos primórdios da poesia moderna), encanta-se com a desordem, deixa-se levar, enquanto também se auto-reconhece no meio da tormenta, assumindo, assim, que é uma pessoa, um sujeito participante do próprio quadro que lhe causa horror e atração, já que a cidade se compõe de sujeitos que conferem o caráter, ou mais exatamente, a fisionomia e o humor citadinos.

Iderval Miranda procura delinear os diversos modos de leitura da cidade, num duplo movimento em que denuncia um *locus* aglomerativo de vidas (metrópoles) e um de morte (as necrópoles), em que já não são perceptíveis os limites entre uma e outra. A “morte de tudo” arremata tal constatação do poeta.

Temos, no poema *A dor*¹⁸, visões da solidão e da cidade como pólos indissociáveis:

a dor pode ser aguda
 como uma agulha sob a unha
 ou grave
 como um rosto anônimo em wall street

Wall Street chama a nossa atenção por sabermos ser o endereço da Bolsa de Valores de Nova York. No mundo contemporâneo, este lugar representa muito em termos econômicos, no tocante às cotações variadas do mercado e, em muitos casos, é o termômetro para o bem-estar financeiro de muitas nações. Notemos que no mundo contemporâneo dizemos que “o mercado está nervoso”; “o mercado está tenso”, e fazemos uso de termos equivalentes que sugerem ser o mercado um organismo vivo, que reage com desconfiança ou

¹⁸ Op. Cit., p.47

violência às configurações das cotações e negociações. Os homens que ali se encontram vivem cada tensão de queda e de alta de ações, papéis financeiros e outros fatores de ordem econômica. Este ambiente aglomera e distancia. Captado pelo poeta, é reelaborado. Conforme nos acautela ainda Octavio Paz: “A poesia é o antídoto da técnica e do mercado. A isso se reduziria o que poderia ser, em nosso tempo e no que chega, a função da poesia. Nada mais? Nada menos”. (PAZ, 1993, p.147)

Iderval Miranda apresenta, no poema em questão, um mercado de valores e uma dor aguda e grave à qual dá um rosto de solidão (anônimo). Esta solidão na multidão faz com que a fisionomia humana se perca na fisionomia urbana, confirmando que a cidade, obra do homem, tende a ter a sua cara, enquanto, de forma recíproca, o homem se compõe também pela cidade.

Para o poeta, então, a cidade é fonte de símbolos e reverberações coletivas de vida. Mas também da finitude e da morte sob a imagem das necrópoles.

Neste poema, observamos a associação entre *Wall Street* e Bolsa de Valores, revelando que a concentração de uma atividade numa área da cidade tende a se tornar elemento de identificação. Por outro lado, uma tradução literal de *Wall Street* nos levaria à “rua do muro”, isto é, algo que podemos inferir como limite ou barreira. O limite pode estar associado à contenção, ao comedimento. Aqui, contudo, podemos supor tratar-se das barreiras, limites e muros entre as pessoas, o que, por sua vez, resultaria nas relações sociais em suas artificialidades.

A imagem de tortura, traduzida por “uma agulha sob a unha”, potencializa a sensação da dor. Esta representação da dor é desdobrada quando o poeta lhe confere “o rosto

anônimo”. O anonimato de que fala o poeta é, ainda, a banalização da dor alheia e a expressão clara da solidão.

Entre a solidão e a solicitude (que deveria prevalecer nas relações dos seres humanos entre si) impõe-se uma larga distância.

Em *Pretexto*¹⁹, o poeta antagoniza – e ao mesmo tempo aproxima - duas cidades:

em moscou
como em nova iorque
todos têm cu

Polarizando Moscou e Nova York está-se, também, polarizando comunismo X capitalismo, conforme mapa da economia mundial válido até pouco tempo atrás, mas contemporâneo da escrita do poema.

O poeta, entretanto, aponta a intersecção: *todos têm cu* – seja em que parte do mundo for, seja qual for o regime de governo, seja qual for a política econômica. A opção estética feita neste último verso, mostrando um fator biologizante, unifica e banaliza os indivíduos nas cidades, sugerindo, em relação a um mundo moderno massificado, um nivelamento por baixo.

A associação ou ponto de conciliação aqui mostrado favorece a dedução de que as duas potências mundiais que eram antagônicas em seus princípios fundamentais, aos poucos se mostraram complementares ou similares. O século XX, assim dividido, sustentava promessas que não cumpriu. Da mesma forma que houve uma falência do dito socialismo, em vista da distância entre a formulação teórica e a efetivação do regime, também a quase totalidade dos códigos de ética e dos tratados mundialmente firmados não foram levados a

¹⁹ MIRANDA, Iderval. Festa e funeral. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1982, p.85

cabo. A sociedade *civilizada* e tecnologicamente superior às gerações precedentes mata, polui, explora e desfaz as esperanças outrora depositadas num tempo que se sonhava melhor.

Esta experiência do ser, na articulação verbal da poesia, traria, também, algo de humorístico e de ridicularização, deslocando toda a nossa atenção para o último verso. Talvez possamos entrever, neste poema, a referência a um certo ar patético da existência.

Recorrendo ao escatológico, o poeta busca mostrar que, invariavelmente, a massa humana (*todos*) está mais próxima da excrescência do que do divino, do supremo. Talvez aqui também se resuma uma visão da pequenez do ser humano, numa dimensão biologizante e animal que mostra que os homens se igualam em qualquer tempo e lugar, sob qualquer ideologia. Traz, assim, o poeta, a partir da multidão (*todos*) de Moscou e de Nova Iorque (e, claro, de qualquer parte do planeta), a sentença de que cada homem sustenta uma porção animal, que é ambigualmente edificante e grotesca.

Sob o último verso do poema esconde-se tanto um teor escatológico que vai do sentido vulgar da escatologia (enquanto termo referente aos excrementos), quanto à escatologia (no nível doutrinário) que diz dos acontecimentos do fim do mundo. E o fim do mundo, no caso, poderia prenunciar o fim simbólico do homem. Ou, ainda, do homem enquanto animal simbólico.

A existência social fomenta, na poesia de Iderval Miranda, precisamente a temática das falências humanas.

2.1 Brasília: um endereço da solidão

Na obra de Iderval Miranda há, também, uma série de poemas referentes à cidade de Brasília – DF, denominada “diário de bordo”, considerável para nossa análise. Observemos, por exemplo, o poema *Lenda*²⁰:

conta-se que o lago Paranoá nasceu de um cuspe de JK

Estamos diante de uma interpretação acerca da paisagem de uma cidade planejada, arquitetada, nascida bastante artificialmente a ponto de suscitar suspeita até quanto aos seus recursos naturais. O poeta transita ludicamente entre a cidade e a política; entre a lenda e o poder. A própria figura de Juscelino Kubitschek tornou-se lendária no Brasil. E, de fato, Brasília surge através de uma proposta de JK ao Congresso Nacional. Se Oscar Niemayer e Lúcio Costa (respectivamente, um arquiteto e um urbanista) são importantes na construção de Brasília, JK é considerado seu verdadeiro criador. Ironicamente, a referência ao “cuspe de JK” pode ser entendida como o verbo, as palavras, a eficácia do discurso, a argumentação do presidente Kubitschek:

A arquitetura e o urbanismo surgem como resposta material a desafios e contextos físicos, econômicos e sociais, que em nada provocam consciência de linguagem dos arquitetos e dos urbanistas. Assim sendo, o primeiro passo para que o ambiente urbano seja compreendido como sistema de comunicação é ser visto e/ou analisado como signo, isto é, deve ser semiotizado. Para isso, emprega-se como recurso básico a leitura, prática que tem por objetivo colocar em evidência o sentido de uma organização sígnica na sua especificidade estrutural, na sua articulação de signo” (FERRARA, p.43-44, 1988)

O poeta opera a leitura da cidade como um complexo de signos – numa tradução do urbano de modo sintático, semântico e pragmático. A paisagem artificializada também parece

²⁰ MIRANDA, Iderval. *Festa e Funeral*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1982, p.93.

tocar o poeta em relação à tecnicidade e mecanização da vida contemporânea. O lado mitológico e lendário é tratado humoristicamente pelo poeta, ao trazer a idéia do criacionismo através de um personagem político. Assim, o homem moderno que arroga poderes antes reservados aos deuses, valendo-se do pressuposto da imagem e da semelhança divinas sentenciadas pelo texto bíblico, faz nascer paisagens (neste caso, o lago).

Passando ao poema *A torre*²¹, observemos que a linguagem poética de Iderval Miranda, além de seu caráter sintético, faz da parte visual, isto é, a disposição das palavras no espaço impresso, fator considerável na constituição da mensagem e da imagem, embora neste caso não se vincule a um ideal concretista:

A Torre

do alto,
avista-se a solidão soberana

A torre²² sugere que o poeta vê de cima. Ele estaria, assim, imerso naquela atmosfera, mas, por outro lado, teria uma visibilidade destoante e privilegiada. O poeta expressa sua capacidade de ver-se do exterior, experimenta uma característica que o distingue.

Mas há uma opção clara pela impessoalidade do verbo (*avista-se*) sugerindo que qualquer sujeito poderia dispor de igual visão e, ainda, que esta não é individual. Por outro lado, volta a reforçar a imagem da solidão do poeta. Esta solidão é, também, um isolamento propriamente dito: o poeta está acima dos enredamentos da cidade, embora se alimente de seus símbolos e de seus aspectos depreciativos.

²¹ MIRANDA, Iderval. *Festa e funeral*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1982. p. 97.

²² Há um edifício na cidade Brasília-DF que ficou conhecido como “A torre”. Contam-se inúmeros suicídios cometidos neste lugar, que recebeu grades para conter os atos desta ordem. O poeta, em sua estada por esta cidade, apresenta aqui sua tradução acerca deste ponto da paisagem urbana.

Para observar outras impressões sobre a cidade, tomemos agora o poema *GRAFITE*²³:

prazer,
meu nome é Brasília angústia da silva.

Temos neste poema o simbólico da cor, isto é, o cinza (da grafite), algo que diz do humor da cidade; temos ainda *grafite* relacionando-se à atividade dos grafiteiros (grupos urbanos que propõem representações visuais nas fachadas externas das cidades, atividades geralmente marginalizadas).

O sobrenome corriqueiro (“da silva”) uniformiza o sentimento da angústia. A angústia é, no caso, uma referência da cidade, associando-se subjetivamente à solidão e às pulsões afetivas melancólicas²⁴. Sobre a melancolia, Julia Kristeva afirma: “O artista que se consome com a melancolia é, ao mesmo tempo, o mais obstinado em combater a demissão simbólica que o envolve... Até que a morte o atinja ou que o suicídio se imponha para alguns, como triunfo final sobre o nada do objeto perdido.” (KRISTEVA, 1989, p. 15).

O olhar de Kristeva pauta-se por uma leitura que também é psicanalítica. Assim, os símbolos ganham uma interpretação afetiva. A morte e o suicídio trazidos pela teórica, aqui, também vislumbram um aspecto simbólico, mas transportam do artista para a arte a melancolia, como acontecimento interno. Na nossa visão, entretanto, é a cidade – isto é, o exterior – que desperta no sujeito poético algo de uma melancolia (melancolia não no sentido de uma saudade de um tempo passado, mas da tristeza propriamente dita). Por vezes, ele incorpora esse aspecto da cidade.

²³ MIRANDA, Iderval. Festa e funeral. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1982, p. 98.

²⁴ O *spleen* da obra de Baudelaire é uma acepção desta mesma melancolia.

O esfacelamento das relações sociais e a dificuldade de se integrar passivamente às hordas urbanas aparecem no texto poético. Ser um “da silva” é ser um indivíduo qualquer, ser mais um em que o tom da singularidade não se encontra.

O poema se apropria de uma forma convencional de contato, de apresentação entre as pessoas. Assim, a cidade se personifica, e, de alguma maneira se comunica (fala) com os indivíduos.

Grafite é a exposição a público de uma mensagem (escrita ou representada por desenhos e símbolos). Neste caso, a mensagem da cidade é a voz do poeta que, inaudivelmente grita as angústias na solidão citadina. Nesta analogia, a angústia anônima do homem comum ganha expressão, esboçando um desejo de identidade. A voz poética que emerge clandestina e desautorizadamente na sociedade ajusta-se à imagem marginal do grafiteiro.

Destaca-se também nesta perspectiva, o poema *FANNY C*²⁵.

fanny c. está nua
 nua e só em seu apartamento perto das estrelas
 fanny c. está nua

 e só.

Fanny, em inglês, é homófona de funny (divertido, alegre). O poeta articula seu texto com esta sonoridade (paronomásia), mostrando a nada divertida imagem da mulher nua e só, numa habitação típica das cidades. Considerando, ainda, o nome próprio contido no poema, podemos afirmar que ele remete a um país de língua inglesa (na realidade, Fanny C foi o nome artístico adotado por uma dançarina latina que se tornou conhecida nos Estados Unidos

²⁵ MIRANDA, Iderval. *Festa e funeral*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1982, p. 111.

dos anos 50). Desta maneira, o poeta lida com lugares e culturas diferentes apresentando, contudo, um ponto de intersecção entre os vários *loci*: o modo como o ser humano se relaciona com o problema da solidão e com todos os aspectos subjacentes a ela.

O apartamento força a verticalização do espaço e, de fato, aparta o indivíduo, enquanto magicamente o põe perto das estrelas: é o binômio solidão-cidade se reiterando e, sob os auspícios do poeta, sendo revertido através da poesia: ele, por sua vez, consegue extrair um alto grau de lirismo face a uma situação desfavorável.

Fanny C. pode ocupar, inclusive, um lugar imaginativo de tom erótico: a solidão de Fanny C. seduz o poeta e ele consegue visualizá-la um pouco abaixo das estrelas. A conotação nos autoriza a afirmar tratar-se de estrelas não só no plano astronômico, conforme já vimos, mas também no sentido artístico, uma vez que Fanny C. foi uma artista, tendo, inclusive, protagonizado diversos escândalos ao lado de políticos influentes. Transposta para o contexto da poesia, entretanto, várias são as vertentes interpretativas.

Olhando a cidade sob o prisma da solidão, o poeta ocupa-se em tratá-la como um celeiro de enredos de onde ela engendra palavras e imagens. Notamos, portanto, que o impacto da vida urbana sobre o poeta gera uma relação metafórica com apoio no que dispõem as relações na contemporaneidade, girando em torno dos paradoxos próprios desta época.

2.2 Um herói absurdo

Na composição do cenário urbano, *Sábado em Brasília* é outro poema que merece exame detido, já que prioriza a percepção acerca do consumo e seus fatores subjacentes na

ordem das cidades. Além disso, há uma significação específica da vida política nacional neste título: aos sábados, Brasília costuma estar vazia, haja vista que a dinâmica desta cidade gira em torno das atividades no Congresso Nacional. Neste sentido, a porção vazio/solidão se entrecruza com a cidade:

SÁBADO EM BRASÍLIA²⁶

na quadra solitária,
a camisa do flamengo

inunda-se de maracanãs.

tênis, bermudas e bonés
vestem o nu da alma.

os pais,
com os cachorros;
as mães,
com as cadelas;
os filhos,
com ninguém.

lavar o carro
lavar o carro
lavar o carro
lavar o carro
lavar o carro
lavar o carro
lavar o carro
lavar o carro
lavar o carro
lavar o carro
lavar o carro
lavar o carro
lavar o carro
os doze trabalhos de héracles.

as bicicletas
detonam a pasmaceira
das superquadras.

o que há além
da tv?

no shopping,

²⁶ MIRANDA, Iderval. Oficina estrela (livro inédito), pp 19-20.

a vida passa
passando.

os pais esperam promoções,
as mães compram promoções
os filhos não têm o que fazer.

sorria,
você é suspeito.

a namorada
é triste,

o namorado é triste,
o motel é triste,
a cidade é triste.
e ninguém olha para o céu azul.

aqui viver
é morrer.

O poema *Sábado em Brasília* faz sobressair, num primeiro plano, a solidão e o vazio da vida urbana na contemporaneidade. Conforme seu título, o poema aduz ao fim de semana, momento em que, geralmente, o movimento das cidades concentra-se em atividades diferentes daquelas dos chamados *dias úteis*. Sabemos que a expressão útil, neste caso, quer dizer útil à produção, ao trabalho. Estaria subentendida, assim, a angústia do homem que não sabe lidar com o ócio, isto é, nos momentos em que não está trabalhando, o indivíduo tende a adotar as atividades de lazer que, entretanto, não conduzem à ludicidade autêntica. Antes se compõem de situações repetitivas que se resumem a um *fazer o que todo mundo faz*; ir aos lugares a que todos vão. Trata-se, em síntese, da repetição de comportamentos de grupo, de moda ou de costume, alienando os indivíduos da possibilidade de usufruto criativo de sua eventual desocupação.

Temos nos primeiros versos de *Sábado em Brasília* uma solidão que se pauta pelo antagonismo, expressada pela imagem da “quadra solitária” e da “camisa do flamengo”, numa referência a um traço de identidade da multidão que compõe a torcida deste time. Entretanto, é o estádio (*maracanãs*: aí pluralizado e deslocado para o imaginário das pessoas), que preenche a camisa, sugerindo que seria necessária uma multidão, no sentido numérico, para preencher o vazio de um único indivíduo no tempo presente.

A seguir, surgem os símbolos do consumo, tais como os “tênis, bermudas e bonés”, indumentária esportiva e informal, segundo o padrão imposto ao Ocidente, apropriada para os dias ensolarados e de folga, ao tempo em que também consubstancia uma tríade bastante comum no âmbito urbano, quase uma farda.

Quando analisa os efeitos da moda e das cores usuais dos trajes, tratadas por Baudelaire um ano após tornar público *Salão 1845*, Walter Benjamin retoma as palavras do poeta:

Quanto à roupa, esse invólucro do herói moderno -... não teria sua beleza e seu charme próprios...? Não será a roupa de que nossa época precisa, época que sofre e que carrega sobre os ombros negros e descarnados o símbolo de uma tristeza eterna? (BENJAMIN, 1989, p. 76)

Ali Baudelaire tratava também da predominância do preto e do cinza dentre os trajes masculinos, considerando-os em sua beleza poética, embora chamasse atenção para o seu teor depressivo. A tonalidade crepuscular da modernidade aparece como argumentação acerca do caráter subjetivo desta mesma modernidade. Nada disso opera, entretanto, fora de uma ordem burguesa histórica e culturalmente constituída.

O mesmo tema aparece em E. Allan Poe, expressando o isolamento assustador das pessoas em seus interesses privados, localizando uma uniformização nos comportamentos e também nas roupas.

Numa solidão coletiva, observa-se a relação entre os membros da família, onde se encontram “os pais, com os cachorros, / as mães com as cadelas, /os filhos com ninguém”. Portanto, enquanto o consumo dos tênis, bermudas e bonés conseguem vestir o “nu da alma”, substituindo ou mascarando fatores que não são de ordem mercadológica, a vivência coletiva em família (capaz de contemplar necessidades que o consumo apenas dissimula) se mostra como uma mera formalidade na qual não há paridade: os pais e as mães preferem a companhia de cães. Sob outra leitura, a fidelidade dos cães e a secularizada amizade entre estes e os seres humanos dão uma dimensão de consolo.

Deduzimos, pois, que o campo do consumo abarca valores de ordem simbólica, de realização e satisfação pessoal, manipulando valores intrínsecos ao homem, na ordem do consumo e exercendo sua sedução, num sistema compensatório. Se não podemos comprar amor, compramos um carro e, assim, captaremos atenção e aceitação social; compramos um símbolo de status que, por sua aparição, suscite um tratamento diferenciado numa sociedade que elegeu a mercadoria acima de qualquer valor humano, confundindo o ter e o ser.

O verso “lavar o carro” se repete doze vezes, mostrando-nos um Hércules contemporâneo, que mecanicamente, repete seu esforço físico sem qualquer outro sentido além da tarefa árdua de ocupar-se da aparência daquele bem.

Quando o poeta efetua o comparativo entre Hércules e o indivíduo que lava o carro, não deixa de equipará-los, pois, numa perspectiva irônica, é preciso ser um herói para resistir a uma tarefa desse porte. Na verdade, uma ação desprovida de qualquer sentido heróico real ou mesmo desprovida de sentido: é o herói da modernidade.

Já em Baudelaire²⁷, aparecem as experiências transfiguradas na imagem do herói da modernidade: “o herói é o verdadeiro objeto da modernidade. Isso significa que, para viver a modernidade, é preciso uma constituição heróica.” (BENJAMIN, 1989, p. 73).

Na Mitologia greco-romana, Hércules é um herói de força ímpar e coragem invejável. Dentre as variadas versões que têm este herói por sujeito, a mais conhecida refere-se ao Hércules tebano, filho de Alcmena e de Júpiter. Entre seus doze trabalhos, por demais conhecidos, o nono consistiu em limpar as estrebarias de Augias, que podemos associar ao ato de lavar o carro da parte do *herói* trazido pelo poema de Iderval Miranda.

Na versão mitológica, a limpeza das estrebarias exige que Hércules, para cumprir seu intento, desvie o curso de um rio. O herói contemporâneo, contudo, é muito limitado e supostamente incapaz de desviar o curso dos acontecimentos.

As estrebarias, tomadas literalmente, trazem mais uma vez à tona o senso irônico do poeta, uma vez que este põe no mesmo nível o curral e o carro. No primeiro, os animais agrupados, recolhidos; no segundo, o homem só, devotado ao seu bem; ou coletivamente, com familiares ou anônimos (sugerindo os rebanhos humanos) numa vida, se não animalizada, pelo menos esvaziada de sentidos.

O uso da força física por Hércules, em seus doze trabalhos, confere a cada uma de suas ações um simbolismo considerável. Se por um lado o cumprimento de cada trabalho atrai o prestígio para o herói, por outro tende a favorecer a coletividade, assumindo um caráter universal. Lavar o carro, todavia, é servir a um interesse individual, preservando, aí, um bem capital.

²⁷ Segundo W. Benjamin, Baudelaire insinua, ainda, que o poeta ocupa o lugar do herói antigo, pois ele teve de ceder espaço ao herói moderno: “Na verdade, esse recuo já está previsto no conceito do herói moderno que, fadado à decadência, dispensa o surgimento de qualquer poeta trágico para descrever a fatalidade dessa queda.” (pp. 79-80)

O carro, veículo que marca o meio urbano e alude à tecnologia, simboliza o desejo de movimento e combina com a velocidade e a fugacidade que marcam o tempo presente. As decisões de consumo estão relacionadas à cultura deste tempo e, portanto, o consumo atua como parte da realidade de integração e comunicação de uma sociedade, embora, contraditoriamente, aponte para o egoísmo, a exclusão e a concorrência.

Na poética de Iderval Miranda, o poder de comunicação com outros autores permite estabelecer meandros de uma intersecção. Em *Sábado em Brasília*, dentre as outras leituras que fomentamos, também é possível depreender a sua ligação com o mito de Sísifo, segundo o qual os deuses condenaram Sísifo a empurrar *ad infinitum* uma pedra até o alto da montanha, de onde ela tornaria a cair. O trabalho inútil, repetitivo e sem esperança, tal como se configura no poema em foco, pode representar muito acerca da situação do homem contemporâneo, que personifica um herói absurdo, sob certo sentido análogo ao Sísifo retomado por Albert Camus, que assevera:

Já devem ter notado que Sísifo é o herói absurdo. Tanto por causa de suas paixões como por seu tormento. Seu desprezo pelos deuses, seu ódio à morte e sua paixão pela vida lhe valeram esse suplício indizível no qual todo o ser se empenha em não terminar coisa alguma (...) No caso deste, só vemos todo esforço de um corpo tenso ao erguer a pedra enorme, empurrá-la e ajudá-la a subir uma ladeira cem vezes recomeçada. (CAMUS, 2005, p. 138)

Lavar o carro, repetidamente, é um pouco a condição do herói da mitologia, em seu desmedido esforço. Mas, para Camus, não há tragédia aí, caso o herói não tome consciência do que se passa, completando sua percepção:

O operário de hoje trabalha todos os dias de sua vida nas mesmas tarefas, e esse destino não é menos absurdo. Mas só é trágico nos momentos em que se torna consciente. Sísifo, proletário dos deuses, impotente e revoltado, conhece toda a extensão de sua miserável condição: pensa nela durante a descida. (CAMUS, 2005, p.139)

No poema não localizamos este referencial ao proletariado, mas à amplitude das pessoas em sociedade as quais, quando alienadas executam seus gestos e atos sem ocupar-se de uma percepção acerca de sua própria condição.

Ter um carro para lavar parece estar acima de qualquer reflexão consciente do eu poético acerca do seu derredor. Para Camus, a pausa da descida da pedra é o fator mais interessante. Este intervalo deveria servir para trazer à consciência o absurdo que permeia a existência. Alienado de qualquer percepção, o homem segue a rolar sua pedra sem notar que ela também o esmaga. O absurdo emerge, aqui, precisamente desta ausência de consciência, num mundo em que os meios de comunicação atingem um enorme poder, disponibilizando a “todos” um volume incalculável de informações de lugares, tempos e naturezas os mais diversos.

Numa observação mais detida, constatamos, no poema de Iderval Miranda, que variados objetos submetidos aos processos midiáticos revestem-se de múltiplos significados na cultura das cidades. O poeta, em *Sábado em Brasília*, questiona “o que há além da tv”, induzindo-nos a ver e repensar o papel desta tecnologia vendedora de sonhos de consumo. Ao mesmo tempo, combinando som e imagem, a televisão se mostra uma excelente sedutora e até uma companhia para quebrar o silêncio frio da solidão, aconselhar e consolar pessoas e famílias.

O papel da televisão na vida urbana é bastante considerável, levando-nos a constatar que, para muitos, este aparelho eletrônico constitui um elemento do próprio convívio social, no sentido do compartilhamento de opiniões acerca de novelas, noticiários, produtos de propagandas, modas, etc., servindo de pretexto para sustentar o contato, a conversa.

Em outra passagem, Iderval Miranda alude ao *shopping*: “*no shopping a vida passa passando*”, isto é, não há maiores profundidades ou expectativas neste viver mecânico, além de esperar promoções, conforme nos dirá adiante, enquanto os filhos não têm o que fazer. Esta função espacial dos shoppings é desenvolvida por Giddens quando este teórico afirma que:

A confiança renovada do familiar, tão importante para um senso de segurança ontológica, é unida à percepção de que o que é confortável e próximo é, na verdade, uma expressão de eventos distantes e foi “colocada” no ambiente local ao invés de formar dentro dele um desenvolvimento orgânico. O shopping center local é um meio onde uma sensação de tranquilidade e segurança é cultivada pelo acabamento dos prédios e pelo planejamento cuidadoso dos lugares públicos. (GIDDENS, p. 141, 1991)

A família está junta, fisicamente, apenas. Cada um dos seus membros, por outro lado, aponta para um caminho, mas não propriamente numa perspectiva desejável. A familiaridade repousa não nos laços afetivos e de consangüinidade, mas no ambiente artificializado do *shopping center*. Esse ambiente funciona como área de interação numérica e “não-hostil” com os anônimos da vida citadina.

Giddens (1991) atenta ainda para os fatores que despertam ambigüamente a familiaridade e a estranheza, além de uma sensação de deslocamento nos espaços da Modernidade, e o modo como isto vem a influenciar a relação entre as pessoas:

A modernidade “des-loca” no sentido anteriormente analisado – o local se torna fantasmagórico -. Entretanto, esta é uma vivência de camada dupla, ou ambivalente, ao invés de simplesmente uma perda de comunidade. (...) Não ocorre simplesmente que as influências localizadas são drenadas nas relações mais impessoalizadas dos sistemas abstratos. Ao invés disto, o próprio tecido da vivência espacial é alterado, conjugando proximidade e distância sem paralelo em épocas anteriores. Há aqui uma relação complexa entre familiaridade e estranhamento. (GIDDENS, 1991, p. 141)

Retomada a observação no plano da poesia, verificamos a desconfiança do poeta frente às tecnologias: “sorria, / você é suspeito”, numa referência direta às câmeras e aos sistemas e circuitos de segurança, para os quais todos os indivíduos são potenciais suspeitos.

O poeta, nos versos finais de *Sábado em Brasília*, contempla a tristeza dos namorados, do motel e da cidade enquanto representativos da perda da capacidade de sentir, de um estado de alienação da natureza, pois eles estão alheios ao usufruto da paisagem celeste. Assim, sentencia o poeta que “aqui/ viver é morrer”. Tanto podemos supor que o pleno viver está reservado a poucos, como também podemos deduzir que a sociedade tenta restringir a existência apenas ao nível material.

Posto que a poesia em questão é urbana, permitindo identificar questões culturais próprias das cidades contemporâneas, convém salientar que, de acordo com Ferrara, “A percepção urbana é condição indispensável para que a cidade atue enquanto fonte de informação nova: outros hábitos, outra forma de viver, outra qualidade espacial.” (FERRARA, 1988, p.75).

A experiência de vazio denunciada em *Sábado em Brasília* reflete a precária capacidade de sonhar e de exercitar a imaginação, pois os sonhos foram reduzidos a sonhos e aspirações de consumo. Conforme exprime o poema, até mesmo os hábitos de lazer sofreram o impacto negativo da solidão. A família resume-se, aqui, a um evento decorrente da consangüinidade. Todos estão sós, embora próximos.

Retornamos, então, ao ponto em que a cidade e a poesia se encontram, marcadamente quando a cidade, deixando de ser poética em termos objetivos, passa a constituir matéria da poesia moderna, afetando, inclusive, a própria linguagem poética.

3 - SOLIDÃO E MORTE

*os dois últimos poemas de iderval miranda e os dois primeiros de paulo neville:*²⁸

assim é a anunciada a morte (ou a metamorfose) do sujeito poético, que renasce num outro eu, sendo agora, mediante uma explícita fragmentação, dividido e multiplicado em Iderval Miranda e Paulo Neville.

Ao analisar a poesia de Keats, Julio Cortázar permite-nos estabelecer uma certa analogia com a nossa constatação, ao considerar que: “Para essa projeção sentimental contava Keats com a admirável – e angustiante- característica de todo poeta: a de ser outro, estar sempre em e a partir de outra coisa.” (CORTÁZAR, 2004, p. 35). Por certo, Cortázar está aqui a esmiuçar um pouco da vertente catártica subentendida na consciência da ubiqüidade, nessa capacidade de ser onipresente ocupando várias personalidades – algo que, ao seu modo, como podemos ver, está presente na poesia que estudamos.

Neste ensaio de Iderval Miranda, de 1981, encontramos o seguinte prefácio:

iderval miranda, um dos mais inventivos poetas da chamada geração emergente, abandonou há pouco tempo o ofício literário, preferindo cultivar a poesia de seu inseparável amigo paulo neville.

deixa uma poesia sintética, profunda testemunha de um tempo duro e sem esperanças.

²⁸ Transcrevemos aqui o início do ensaio poético homônimo sobre o qual voltaremos nossa análise nesta parte do capítulo III.

A disposição deste texto está aqui reproduzida fielmente, em suas letras datilografadas minúsculas, revelando mais uma vez um criativo jogo com a forma, com a estética minimalista.²⁹

Notamos, ainda, no teor do texto, uma referência à morte do autor quando é anunciado que Iderval Miranda *deixa uma poesia sintética*, como se fosse esse o seu legado, a sua herança para as gerações vindouras. Eis aqui o testamento e a lápide do poeta que, por sua vez, viveu a dureza de um tempo sem esperanças. Deste modo, o caráter sintético de sua poesia era, em parte, reflexo da relação do poeta com o seu tempo.

A morte de Deus propicia a morte simbólica do artista-criador. Tal idéia nos conduz às considerações de Leyla Perrone-Moisés ao afirmar que: “Na escritura, o sujeito individual cede seu lugar a um sujeito de enunciação que se constitui e se desconstitui incessantemente, em seu próprio trabalho, colocando em situação de crise (em situação crítica) o sujeito subjetivo e todo o contexto em que irrompe seu texto.” (PERRONE-MOISÉS, 1993, p.33).

Como sinal da inquietude e da crise que atravessam a contemporaneidade, o sujeito poético encarna uma outra voz, uma outra personificação. Chama de amigo Paulo Neville³⁰, buscando superar, através da imaginação criadora, a solidão, enquanto, por outro lado, evidencia o caráter metamórfico da escrita. Assim, o sujeito poético não se dispõe a viver pacificamente a falência geral de um contexto marcado pela frieza, pela rigidez subjetiva e pela impossibilidade de sonhar. Prefere a morte, ainda que tenha se servido destes mesmos elementos de seu tempo para manter viva sua poesia. Sobre tais indícios afirma Walter Benjamin, tomando a temática no contexto da poesia de Baudelaire:

²⁹ Adotamos o termo referente à arte minimalista segundo as concepções de Christopher Lasch, enquanto sinônimo da arte que lida cotidianamente com crises e fatores hostis para a criação artística de sua época. O tema será adequadamente retomado no capítulo IV.

³⁰ Apesar de Iderval Miranda ter dado seguimento à sua obra após ter criado Paulo Neville (heterônimo) esta suposta ressurreição apenas confirma sua morte. A morte estaria simbolizada nesse movimento de continuidade e descontinuidade, no sentido de uma alteridade que amplia e redimensiona a noção de sujeito poético.

As resistências que a modernidade opõe ao impulso produtivo natural ao homem são desproporcionais às forças humanas. Compreende-se que ele se vá enfraquecendo e busque refúgio na morte. A modernidade deve manter-se sob o signo do suicídio, selo da vontade heróica, que nada concede a um modo de pensar hostil. Esse suicídio não é renúncia, mas sim paixão heróica. É a conquista da modernidade no âmbito das paixões. (BENJAMIN, 1989, p. 75)

Diante do contexto moderno e da situação da massa trabalhadora, o suicídio surge, em Baudelaire, com o propósito de restauração moral, isto é, como o único ato digno (heróico) possível em tempos reacionários. Em Iderval Miranda, por sua vez, o suicídio através da criação de um heterônimo (observe-se que o poeta anuncia a morte de um para a criação de outro, isto é, afirma “os dois últimos poemas de Iderval Miranda” e anuncia “os dois primeiros de Paulo Neville”) traria a possibilidade de reagir contra uma época inóspita em que não cabe o poeta. Ocorre um processo de cissiparidade: Iderval dá origem a um novo sujeito poético assim descrito no mesmo ensaio:

paulo neville nasceu numa tarde de agosto, possivelmente numa pequena cidade do interior, cercada de montanhas e por isso, fria e triste. Considera-se um dos poucos românticos que conhecerá (sic) o século XXI.

O poeta prevê a sobrevivência para outras épocas, para um novo século de que somos contemporâneos agora. Expõe, ainda, os dois primeiros poemas de Paulo Neville, como a conduzir o processo simbólico da sua própria morte, enquanto autor, metamorfoseando-se, através da linguagem, em outra voz. O começo desse processo acontece com o poema *prime facis*:

longe o horizonte escuro
 dos nossos olhos amestrados
 pela luz dura e forte do sol
 que varre com seus raios
 a lama urdida na tarde.

quando sozinho enveredei
 pelos caminhos do não,
 arrisquei o ser no jogo eterno
 entre o sim e o talvez
 na dura estrada do não.

sobrevivi,

pois que, enquanto durar o que deve durar,
 o amor será sempre um arco retesado de prazer
 prestes a lançar a seta da dor.

nessa caminhada atravessei o rio da poesia
 e lá deixei os amigos a clamarem por mim,
 afogados nas correntes da dor passageira.

sobrevivi,

pois minha dor é eterna,
 quanto é eterna a superficialidade das coisas
 visíveis.

como esta vasta música soando,
 soando em mim
 qual o martelo na pedra que se abre
 facilmente
 à força da martelada rútila do não.

Explorando as imagens evocadas no poema acima, vislumbramos a dimensão existencial que oscila entre um desejo de morte e a ânsia da sobrevivência. O homem poeta, sozinho com seu ser, fala dos olhos amestrados (*nossos olhos amestrados*) que pouco conseguem ver além da dureza da vida.

Tendo enveredado pelos caminhos da negação que aqui parecem estar se referindo tanto à vida quanto à própria poesia, o poeta sobreviveu. Aqui, a morte do autor Iderval Miranda é uma forma de renascimento em Paulo Neville. Esse renascimento ocorre

poeticamente: a singularidade que nasce (Paulo Neville) articula-se, em sua solidão, com a dimensão humana universal (“dor eterna”); e igualmente com a dimensão poética: a eterna e “vasta música soando em mim”; sob o impacto simbólico (percussão/repercussão) da “martelada rútila do não”. O “não” surge aí como símbolo da negatividade – que Hugo Friedrich atribui à poesia moderna, não apenas como fator temático, mas como princípio – um princípio produtivo e revelador, que confere à poesia um caráter autônomo como forma especial de conhecimento.

Deste modo, a morte, enquanto símbolo maior da subjetividade, leva naturalmente a um processo (jamais pacífico, pois à base da “martelada rútila do não”) de ressurreição, a que segue uma nova morte, e assim por diante.

Arriscando-se no existir e não-existir, o poeta sobrevive e se afirma num mundo que limita sua permanência. Ele segue dando vida a Paulo Neville, que assina também o poema *evocação*:

oh venerada senhora,
 arranca de meus olhos este clarão de luz
 e deitemos
 sussurrando safiras e diamantes na eterna escuridão
 da noite

leva-me deste mundo sujo e doente
 leva-me, lava-me com as lágrimas dos velhos amigos
 e repousemos
 calmos e limpos na confortável promiscuidade
 da terra
 oh venerada senhora
 cega-me, frange-me, ilumina-me com teu manto negro

e gozemos
 suavemente, suavemente a paz cinza das tardes
 de agosto

habitamos, venerada senhora, habitamos
o eterno retorno ao princípio de tudo
e sejamos felizes mais uma vez.

Neste poema Paulo Neville recorre à sensualidade, evocando uma companhia feminina nos seus intercursos eróticos. Sob as palavras do poeta, contudo, está um diálogo com a morte. A palavra *noite*, no contexto do poema, pode ser lida em seu referencial com o mito de Orfeu:

“Quando Orfeu desce em direção a Eurídice, a arte é o poder pelo qual se abre a noite. A noite, pela força da arte, o acolhe, torna-se intimidade acolhedora, entendimento e acordo da primeira noite. Mas é em direção a Eurídice que Orfeu desce: Eurídice é, para ele, o extremo que a arte pode atingir, ela é, sob um nome que a dissimula e sob um véu que a cobre, o ponto profundamente obscuro em direção ao qual a arte, o desejo, a morte, a noite, parecem tender. Ela é o instante em que a essência da noite se aproxima à outra³¹ noite.”

O inimigo de Orfeu é a impaciência, necessária porque mantém aceso o desejo, perigoso porque Eurídice não pode ser olhada face a face, como um verdadeiro objetivo. O escritor é Orfeu morando eternamente no seio da morte, cativo de uma busca que só pode ser paciente e indireta. (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 90)

Leyla Perrone-Moisés auxilia nossa elucidação desta importante metáfora (a noite), ao retomar Maurice Blanchot em sua nova versão do mito de Orfeu, no poema de Iderval Miranda em foco.

Thanatos e *Eros* são assim evocados nesta composição em que se mostra não apenas amor e morte, mas um amor pela morte. Octavio Paz, ao discutir a concepção de Novalis sobre a tentativa de inserir a poesia no centro da história, aponta para a relação entre poesia e morte:

³¹ Grifo nosso.

Novalis prevê comunidades dedicadas a produzir poesia coletivamente. Essa comunhão é, antes de tudo, um penetrar na morte, a grande mãe, porque só a morte – que é a noite, a enfermidade e o cristianismo, mas também o abraço erótico, o festim onde “a rocha se faz carne” – nos dará acesso à saúde, à vida e ao sol. A comunhão de Novalis é uma reconciliação das duas metades da esfera. Na noite da morte, que é também a do amor, Cristo e Dionísio são um. (PAZ, 1982, p 293-294)

Sabemos que Paz está discorrendo sobre a ruptura entre poesia e religião, também, mas a ortodoxia cristã de Novalis permite-nos localizar o caminho sinuoso entre poesia, amor e morte.

A *venerável senhora* é convocada para arrancar-lhe o clarão de luz (a vida). As imagens de morte são disfarçadas sob o espectro do amor e da sensualidade, dando a ver subliminarmente seu lado nefasto a partir da “eterna escuridão”, do repouso calmo na terra; do “manto negro”, da “paz cinza” e, por fim, do “eterno retorno ao princípio de tudo”, num gesto equivalente à sentença bíblica: “do pó viemos, ao pó voltaremos”.

O eterno retorno é, também, uma elaboração filosófica de Nietzsche. Em *A insustentável leveza do ser*, Milan Kundera retoma a discussão sobre este conceito:

O mito do eterno retorno nos diz, por negação, que a vida que vai desaparecer de uma vez por todas, e que não mais voltará, é semelhante a uma sombra, que ela é sem peso, que está morta desde hoje, e que, por mais atroz, mais bela, mais esplêndida que seja, essa beleza, esse horror, esse esplendor, não têm o menor sentido. (KUNDERA, 1983, p. 09)

Seguindo as considerações de Kundera, o eterno retorno de Nietzsche alude a uma perspectiva segundo a qual as coisas não parecem ser como nós as conhecemos, nem mesmo os fenômenos de vida e morte. Em *Ecce Homo* Nietzsche chega a afirmar que: “Paga-se caro

a imortalidade; morre-se muitas vezes enquanto se vive.” (p. 100), elucidando parte da análise a que a poesia nos compeliu.

Walter Benjamin, ao abordar o eterno retorno em suas relações com a modernidade, afirma:

O eterno retorno é uma tentativa de unir os dois princípios antinômicos da felicidade: ou seja, o da eternidade e o do “mais uma vez ainda”. – A idéia do eterno retorno faz surgir por encanto, da miséria do tempo, a idéia especulativa (ou a fantasmagoria) da felicidade. O heroísmo de Nietzsche é uma contrapartida do heroísmo de Baudelaire que faz aparecer, como por mágica, da miséria da existência dos filisteus, a fantasmagoria da modernidade. (BENJAMIN, 1989, p. 174)

Aqui o filósofo estabelece um paralelo entre o conceito de Nietzsche e o comportamento heróico de Baudelaire, fundamentalmente se considerarmos a experiência do universo deste poeta em suas ligações com a sentença de Nietzsche de que “Deus está morto”, embora as raízes católicas estivessem latentes no poeta.

Retomado na poesia de Iderval Miranda, o *eterno retorno* transfigura-se na atração magnética pela morte, considerada como a felicidade possível (*E sejamos felizes mais uma vez*), ao tempo em que remete a um provável (re)nascimento.

A perplexidade diante de um mundo que o poeta qualifica como doente e sujo serve-lhe para clamar a morte. Por isso o poeta roga (“leva-me”, “lava-me”), na certeza romântica de que as lágrimas dos velhos amigos representam consolo e pureza.

Sem perder a dimensão do temor que o mistério da morte desperta, o poeta novamente pede: “oh venerada senhora, / cega-me”; como se solicitasse a morte, mas sob condição de não percebê-la. A agonia de definhar assusta e faz com que coletivamente haja

uma predileção para que, quando a morte ocorrer, que seja durante o sono, suscitando a dificuldade de encarar o mistério da finitude, mesmo quando esta é desejada e cantada.

O poeta explora a máscara erótica feminina com a qual ele disfarça seu diálogo com a morte, admitindo um gozo com a parceira letal na “confortável promiscuidade da terra”.

Atentemos para o fato de que no poema o mundo é sujo e doente, mas a morte traria a pureza primordial capaz de permitir ao poeta repousar calmo e limpo na terra (esta terra que é pó e é natureza).

Iderval Miranda marca, assim, uma suposta diferença estilística e filosófica entre a sua poesia e a de Paulo Neville: ao tomar os dois últimos poemas assinados por ele no ensaio em questão, ele reforça o caráter sintético e direto de sua escrita em oposição à versificação de Neville, mais extensa e também menos dura, isto é, mais lírica. Para encerrar a carreira de Iderval Miranda, portanto, ele limita-se aos poemas *Brasília*³²(transcrito no capítulo II deste estudo) e *avenida Sampaio, 335*³³, que observaremos agora. Eis o poema:

depois do poste,
a primeira casa azul

Aqui também, além dos aspectos estruturais já citados, o lugar de memória da cidade natal é uma referência. Traçar um suposto endereço é delimitar um lugar no mundo e particularizar este lugar não apenas a partir da formalidade do endereço, mas naquilo que personaliza o *locus*: neste caso, a primeira casa de cor azul, entre tantas outras que possam existir. Deste modo, ele parece querer tocar a ambigüidade entre a casa do homem e a *casa*

³² “Pretensa cidade, asilo de paixões/ geometria exata acorrentando corações”: estes são os versos que compõem o poema *brasília*.

³³ Evidenciando o traço biográfico de sua poesia, avenida Sampaio 335 foi o endereço de Iderval Miranda durante muito tempo. Todos os poemas cujo cenário é Brasília também foram originados de sua estada naquela cidade.

do ser (a linguagem), ambas sob a tonalidade que em sua obra ocupa uma referência à finitude existencial: o azul, que em termos místicos simboliza a transcendência para o mundo do além, está aí associado precisamente ao nada – àquela transcendência vazia a que Hugo Friedrich se refere ao tratar da lírica de Mallarmé. Ficamos entrelaçados pelo dilema da morte do sujeito poético em seus paradoxos que mostram um nascer/ morrer/ suicidar-se/ renascer, numa perspectiva terrena.

O ensaio *os dois últimos poemas de iderval miranda e os dois primeiros de paulo neville* é datado de 1981. Paulo Neville, na verdade, sobreviverá apenas até 1982, no prefácio de *Festa e funeral*, onde, sintomaticamente, afirma: “Festa e funeral é , na verdade, a reunião de praticamente toda a obra de Iderval Miranda até o momento.” Percebemos através desta expressão (*até o momento*) a sobrevivência de Iderval Miranda, anunciada pela voz de Paulo Neville (sua criatura), que, no entanto, até onde nos é dado conhecer, jamais voltou a se pronunciar. Seu futuro permanece, pois, uma incógnita que somente o tempo poderá decifrar.

A morte simbólica de Iderval Miranda, o sujeito poético, encerra, assim, o sentido de integrar duas personalidades poéticas num só eu, embora isso possa parecer contraditório, uma vez que o poeta anuncia a morte de um sujeito como requisito para dar vida a outro, como se houvesse uma substituição, no caso, como vimos, mal resolvida. De qualquer sorte, o “fingimento poético”, aqui associado ao sentido da morte e da ressurreição, resulta, a seu modo, produtivo e renovador.

3.1 Ao encontro de Narciso

Por seu valor polissêmico, o mito de Narciso oferece um amplo espectro de interpretações. Sob o prisma da arte, ele articula, entre outras, as relações entre a beleza e a morte.

A temática da solidão, permeada pela noção de morte e suicídio, aparece em vários momentos da obra Iderval Miranda. No que se refere à sua relação com o mito de Narciso, tomemos, a título de ilustração, o poema *DESPERTA NARCISO, DESPERTA*³⁴ e que, a propósito, estabelece uma dualidade:

não no reflexo da vida,
a beleza, narciso, adormece.

não no reflexo da vida,
no sonho, na eternidade, no sonho.

Cabe aqui uma incursão na etimologia para fins elucidativos: *Nárkê* é palavra grega que origina o nome Narciso, estando associada a torpor e entorpecimento. Deste modo, sugere a imagem de um estado de semiconsciência. Pode, assim, anunciar os princípios individualistas das pessoas entorpecidas por si mesmas, de maneira a tratar com desumanidade e vaidade extrema os outros indivíduos.

Sendo a finitude uma noção com a qual a humanidade convive, as idéias acerca da morte despertam o horror, o mistério e o temor. Especialmente a partir do século XX, a morte aparece como um assunto impronunciável e quase antinatural.

³⁴ MIRANDA, Iderval. *O azul e o nada*. Feira de Santana-BA: Edições Cordel, 1987.

O suicídio por sua vez, além de todas as questões que desperta, enquanto morte voluntária, exerceu um enorme poder sobre a imaginação criadora, marcando a arte, de alguma forma, ao longo do tempo.

Trazendo o pensamento de Schopenhauer à cena, A. Alvarez reproduz uma importante passagem acerca da reflexão deste filósofo no que tange ao suicídio:

Pode-se constatar que em geral, quando os terrores da vida chegam ao ponto de superar os terrores da morte, um homem acaba pondo fim à própria vida (...).

O suicídio também pode ser encarado como um experimento – uma pergunta que o homem lança à Natureza, tentando forçá-la a responder. A pergunta é esta: que mudança a morte produzirá na existência de um homem e na sua compreensão da natureza das coisas? É um experimento canhestro, sem dúvida, pois envolve a destruição da própria consciência que lança a pergunta e aguarda a resposta. (ALVAREZ, 1999, p.143)

Aqui o filósofo explora o peso do ato suicida em suas reminiscências, sendo, pois importantes para este estudo as facetas por ele desvendadas. Naturalmente, o teor do suicídio na poesia de Iderval Miranda é simbólico, sendo, portanto, uma vivência imaginativa do sujeito poético. Assim, voltemos ao poema *Jornal do Dia*, tratado no capítulo II deste trabalho (*a concertista que tocava oboé/ na esquina do shopping center/ cansada do mundo/ suicida-se numa tarde hípica*).

Neste caso, o suicídio de que trata o poeta é, antes, derivado de um grande cansaço. O poema traz uma contextualização tipicamente contemporânea, dialogando com o tempo presente, sugerindo os infortúnios da vida atual.

A autonomia do indivíduo fracassa diante do mundo. Há, neste instante, uma oposição entre o mundo e o indivíduo, que culminará no fim deste último. O suicídio, aí, é

uma experiência de extrema solidão. A solidão da morte é a opção final do sujeito que experimenta uma imensa insatisfação com o mundo. Benedito Nunes afirma que:

Enquanto possibilidade de cada qual, a morte se pessoaliza no morrer. O decesso é apenas a ocorrência externa e pública, que ratifica a situação *in extremis* em que a existência sempre se encontra. A qualquer momento o existir se implanta no morrer, e no morrer o Dasein alcança, ao mesmo tempo, a sua singularidade e a sua totalidade. (NUNES, 1992, P. 120)

No rumo das possíveis interpretações sobre morte/ suicídio, sabemos que a morte é inerente à existência e é, ainda, uma possibilidade sempre presente.

Na filosofia de Heidegger, que embasa as afirmações de Benedito Nunes, o homem aparece como um *ser para a morte*. Contudo, o ser para a morte é essencialmente angústia e configuração da iminência da finitude, isto é, a morte é um destino inevitável para o qual o imaginário humano procurou construir desvios para seu consolo.

Através de *Pórtico*, poema que também integra o inédito *Oficina estrela*, observamos as imagens do tumulto existencial de uma trama interna do sujeito poético:

guardo em mim
o desespero dos suicidas
e a dor dos que ficam.

O sujeito poético apresenta-se como o ser angustiado que experimenta desespero e dor tão intensamente a ponto de traduzir esses sentimentos através de imagens de morte: encarna o desespero do suicida e a dor da experiência de morte e de perda dos que viverão o luto.

Suicídio e desespero são pares nas várias análises e interpretações sobre o tema, como ocorre nas obras de Emile Durkheim, em seu clássico *Suicídio*, e mesmo em A. Alvarez, em *O deus selvagem: um estudo do suicídio*, entre outros estudos acerca do tema. Decerto, é o caráter do suicídio simbólico do artista e do sujeito poético que interessam a este capítulo.

A impossibilidade de superar o desespero torna a vida intolerável, revelando os limites existenciais que fazem com que o suicida abdique da vida e encare sua finitude, antecipando a morte. O suicídio (a morte) é o desfecho do desespero.

A iminência da morte força uma introspecção no poeta, colocando-o frontalmente com uma experiência de luto que é a perda do outro e a certeza de que também ele é fugaz, apenas um passageiro da existência. O poeta se reconhece no suicida, pactua com seu desespero e com sua dor. Reconhece, também, o extremo da solidão presente na morte, pois é um momento ontológico único, individual, intransferível.

Explorando ainda mais estes aspectos, passemos ao poema *ONTEM*³⁵

habitar a última morada
e revolver os velhos papéis da juventude
guardados entre as lágrimas e o mofo
do cotidiano do sempre

e recordar
o insolúvel do tempo voraz
escondendo o rosto
no resto da vida que nunca restou.

Memória, finitude e tédio sobressaem nos primeiros versos do poema. O poeta, contudo, sabe que não é capaz de neutralizar a morte. Também não roga pela eternidade,

³⁵ MIRANDA, Iderval. *Oficina estrela* (livro inédito).

embora sugira alguma perplexidade diante de sua trajetória terminal. “Habitar a última morada” é fazer num cemitério; antes, porém, realiza uma viagem ao território interior, através de suas recordações.

O tempo aparece como um cronômetro da existência, pois o ciclo biológico natural de todos os seres vivos culmina na morte. A voracidade do tempo corrói. Mas, por outro lado, o tempo e a memória mantêm íntima relação.

O poeta alerta que para todas as matérias o tempo é imperativo, pois até os velhos papéis da juventude são atingidos pela decomposição e degradação (o mofo). Percebemos o passar do tempo no poema, num outro ciclo vital, que começa se referindo à juventude e sugere o fim da vida “no resto da vida”. O elo possível com todos estes tempos é a memória:

Sendo Mnemosýne, a memória, a mãe das Musas, a palavra poética retrocede ao manancial, escavando nos vocábulos o que precisa ser lembrado. A lembrança cria a proximidade com as coisas, chamando-as à presença, desvelando-as na linguagem. (NUNES, 1992, p. 274)

A recordação (memória), no discurso poético, ressuscita e transforma as vivências pregressas, desloca o passado para o tempo presente. Até mesmo para nomear seu poema, Iderval Miranda utiliza o passado: *ONTEM*, trazendo a idéia de um passado temporalmente distante e, ao mesmo tempo, tão recente no que toca à vivacidade das emoções. No poema, morte e vida ligam-se à porção recordação/ esquecimento. Os verbos no infinitivo, no início das duas estrofes, contribuem formalmente neste sentido.

Assim, a angústia se mostra latente e atravessa a temporalidade, revelando as inquietações suscitadas pela finitude. Cada dia é um caminhar para a morte natural e esta realidade conduz a pensar na morte e através dela admitir a vulnerabilidade da condição

humana e enfrentar, por outro lado, o destino reservado a todos os seres vivos. Contudo, não é a proximidade da morte que instiga refletir sobre ela: é a própria vida, em sua eterna possibilidade de ser interrompida, isto é: a morte é a certeza e, simultaneamente, o elemento surpresa que assola a existência.

As referências à morte real e à morte simbólica que aparecem na poesia de Iderval Miranda remetem às tendências suicidas do sujeito poético, enquanto forma de recusa a uma existência vazia.

No prefácio de *Festa e funeral*, como vimos, assinado por Paulo Neville, podemos perceber o anúncio de uma morte do sujeito poético ou, contraditoriamente, seu desdobramento heteronímico, pois ao falar de si através de um outro ele mesmo assevera que:

A criação poética de Iderval Miranda não é, verdadeiramente, um exercício inútil, prenhe de volteios imaginísticos, de adjetivações e comparações inconstantes, fabricadas apenas com o intuito de atender ao falso-fácil-belo. É, antes, mais um esforço do que um exercício. É uma poesia árida, cáustica, contundente e milagrosamente sintética. Não há volteios, há concisão e dureza.

Através de Paulo Neville, o olhar narcísico de Iderval Miranda é, como vimos (à moda de um Fernando Pessoa), o olhar de um outro. Este jogo com a alteridade (nos planos da crítica e da poesia) instaura propriamente o narcisismo artístico, em que o indivíduo, mergulhando em si mesmo, encontra (e formula) a dimensão coletiva da vida. No tocante especificamente à apreciação de Paulo Neville, acima transcrita, trata-se de um parecer tão parcial (no sentido de uma tomada de posição), quanto preciso, já que traz à tona de forma apaixonada, mas breve, traços básicos da obra em questão.

aqui enquanto uma escolha, quando o poeta sugere poder prescindir da companhia destas amizades fatigantes.

Por fim, a viagem de que fala o poema parece também representar a vida (curta), em suas dificuldades mais relevantes (caminhos estreitos). Deste modo, o poeta, diante da veracidade e da certeza da morte (uma outra viagem), reclama uma leveza – a ser alcançada na solidão - para aliviar todos os fardos da existência. Há uma aproximação entre as palavras do poeta e as considerações de Hegel no prefácio da obra *Fenomenologia do espírito*, conforme podemos observar:

De um lado, é preciso suportar a extensão do caminho, pois cada momento é necessário, de outro é preciso parar em cada momento e demorar-se nele, pois cada qual é em si mesmo uma figura, uma totalidade individual... (HEGEL. *Fenomenologia do espírito*. Prefácio)

Ainda nessa direção, vimos que em *DIÁRIO DE BORDO* exprime-se um pouco desta afirmação de Hegel no tocante às noções de temporalidade, vida e individualidade. As perguntas ontológicas/metafísicas mostram-se enquanto princípio histórico na passagem efêmera do homem pela vida e no sempre presente limiar entre a vida e a morte. Parar em cada momento dessa trajetória é tomar consciência da singularidade de cada um deles, pois não há repetição e o devir se afirma. Assim, cada momento é único e a própria temporalidade não recua e não permite retrocessos.

Em outras circunstâncias, o poeta reconhece uma certa inclinação pela morte, pelo suicídio. É o que podemos observar no poema *COMO UM CAMICASE*:

o gesto bárbaro
e insepulto
tornará o sonho

para além do nada.
 permanecendo,
 apenas restarão
 nos quintais do tempo
 o gosto amargo do tédio
 e esses pequenos sonhos
 que fazem a dor do existir.

A existência é agora dor que se mistura a sonhos e tédios. O camicase abdica da vida, dando um cunho particular ao ato, pois que o sujeito exprime haver algo mais importante do que a existência em jogo ou, até, que a existência teria menor valor do que a felicidade, do que uma causa ou qualquer outro fator por ele eleito em contraposição à continuidade da vida.

Quando o poeta enuncia “o gesto bárbaro e insepulto” do camicase, sugere que o impacto da morte e do suicídio, ao contrário do corpo que é sepultado, permanece. Note-se que a adoção do termo “bárbaro” vai ao encontro das considerações religiosas acerca do suicídio, no decorrer do tempo. A. Alvarez, impetrando um estudo sobre o suicídio, chega a nomear sua obra como *O deus selvagem*³⁷, pois o ato suicida ganhou ares de algo bárbaro, selvagem e primitivo, em suas acepções negativas. Nem sempre, entretanto, o suicídio gerou horror e, para algumas sociedades este ato significava bravura e, às vezes, uma forma de antecipar o encontro com os deuses:

Por exemplo, o paraíso dos vikings era Valhalla, “o Palácio daqueles que morreram com violência”, onde o Banquete dos heróis era presidido pelo deus Odin. Só aqueles que tinham morrido violentamente podiam entrar e tomar parte do banquete. A maior das honras e a qualificação mais certa para entrar no paraíso era a morte em batalha; a segunda maior era o suicídio. (ALVAREZ, 1999, p. 67)

³⁷ Em *O deus selvagem* A. Alvarez recua na história, esmiuçando as formas como cada era encarava o ato suicida, indo desde o relato bíblico do suicídio de Judas até cada período histórico e seu comportamento para com o suicida (tendo ele sucesso ou não em sua tentativa de morte), estendendo seu estudo às relações entre arte e suicídio, principalmente no caso da Literatura.

Certamente por fatores dessa ordem a nossa sociedade, por se julgar civilizada, tem centrado seus juízos no sentido “bárbaro” do suicídio. Vale observar que o poeta, ao sugerir o suicídio em *Como um camicase* também faz uma alusão acerca dos liames deste fenômeno, não procurando apenas estabelecer explicações (ao contrário, parece até tratar do suicídio como algo singular), retomando o caminho dos terrores que ele desperta em nosso imaginário. A existência, que no poema se compõe por dores, também é violenta.

No poema, a memória da morte, que um dia poderá ser chamada apenas de recordação daquela perda, é uma angústia presente mesmo que chegue a alcançar “os quintais do tempo” e constituir uma lembrança longínqua: será sempre capaz de despertar a emoção e fazer-nos sentir a *falta*.

Ratificando o lado simbólico do suicídio em Iderval Miranda, convém considerar as afirmações de Hugo Friedrich sobre o suicídio na perspectiva da lírica contemporânea:

Com Rimbaud e Mallarmé, também a lírica contemporânea chegou muitas vezes ao ponto em que se suicida. Talvez seja o mais violento esmagamento imposto pela modernidade, sendo análogo ao fato de que o homem trabalha para fazer ir pelos ares o globo terrestre. (FRIEDRICH, 1978, p. 166)

Friedrich demonstra que a lírica encontra-se marcada pela época contra a qual ela se opõe. Esmagado pela modernidade, o homem muitas vezes sucumbe ao suicídio artístico.

As teorias psicológicas, baseadas nos princípios freudianos, tendem a uma observação acerca do suicídio enquanto efeito de estados emocionais movidos pela culpa, pelo medo, pelas frustrações, pela agressividade e até pela vingança. Na visão da Sociologia, estes movimentos de autodestruição poderiam ser explicados através da influência das pressões

sociais e culturais sobre o sujeito, como ocorre nas considerações de Durkheim³⁸. A arte, por sua vez, não se ocupou da busca por explicações. Frente à desintegração da própria sociedade em que se insere (experiência de teor universal se pensada no mundo contemporâneo), o poeta, mais uma vez toma dos venenos da realidade, realiza e/ou sofre a morte simbólica, que, enquanto processo reversível acaba proporcionando a sobrevivência da arte num terreno em que sua presença é banalizada.

3.2 As cores da morte

Na tessitura das imagens na poesia de Iderval Miranda, as cores ocupam um lugar primordial. Em vários de seus poemas podemos constatar esta tendência em associar as cores a significados relevantes para a mensagem poética.

Denotam, ainda, os matizes que revestem os humores e os sentimentos na sua linguagem poética. Conforme observamos, em vários dos seus poemas (os aqui reproduzidos e aqueles que compuseram parte dos capítulos anteriores), as cores servem como expressão da própria existência, transmutando-se em imagens que vão desde o *branco da solidão* a *O Azul e o nada* (nome do seu terceiro livro), passando por várias referências ao longo de suas criações.

Podemos observar a tonalidade poética extraída da associação entre cores e estados subjetivos, sendo referência para humores e questões existenciais, como notamos no poema a seguir, em que o foco é exatamente a morte:

³⁸ Émile Durkheim em *O suicídio* procura os fundamentos do suicídio, estabelecendo, ainda três tipos básicos, a saber: o *egoísta*, o *anômico* e o *altruísta*., apontando, por fim, a ocorrência de uma miséria moral e constatando o peso das pressões sócio-culturais sobre o indivíduo

*Hotel Varsóvia*³⁹

*a morte
é cinza.*

Neste caso, a cor da morte responde por seus impactos sobre a existência e a angústia dela decorrente. O cinza deriva da junção entre o preto e o branco. O preto, além de em situações específicas ser tomado por um tom elegante, está associado à idéia de luto. Passa, assim, um misto de tristeza, sobriedade e circunspeção. O branco metaforiza a paz e, por outro lado, é ausência de cor.

Também podemos inferir que o cinza da morte é, na verdade, uma referência à cinza, isto é, o que sobra da morte – outra marca da finitude – em mais uma incursão pela ambigüidade da mensagem poética de Iderval Miranda.

Metaforicamente, vislumbramos um retrato da morte em que convivem o preto (mistério, luto, escuridão) e o branco (a falta e a paz associada à finitude). Partindo destas analogias, poderíamos supor o cinza como elemento composto por opostos (claro/ escuro; preto / branco; luz / trevas). Os pólos opostos, então, são colocados em união para revelar poeticamente o semblante da morte.

Em *O azul e o nada*, livro datado de 1987, aparece uma dedicatória da seguinte forma: “*O azul é dedicado ao puro amor de uma mulher; o nada, ao mestre e suicida Paulo Neville*”. Sérgio Rubens Sossélla, em seu ensaio “Raízes heraclíticas da poesia de Iderval Miranda” chega a apontar a dualidade implícita sob o título *O azul e o nada*, ao afirmar: “O próprio título da preciosa coletânea aponta o seu caráter dual: o azul e o nada: partes inseparáveis de um todo, a vida.”

³⁹ MIRANDA, Iderval. *Oficina estrela*. (livro inédito)

Assim, Sérgio Rubens Sosséla afirma o equilíbrio obtido através da tensão dos opostos, como sentenciava a filosofia de Heráclito, expressa, no caso observado, por meio das cores.

Retomado o pseudônimo Paulo Neville, agora admitidamente um suicida, o poeta convida ou sugere as cores para expressar sentimentos.

*POEMA GÓTICO*⁴⁰

na penumbra
a vida é calma, perfeita e orgânica;
bem ao gosto da placidez dos cemitérios.

Pela escolha do título o poeta exprime uma tendência algo sombria. Se deslocarmos o conceito estilístico do Gótico Medieval para o sentido do gótico urbano e moderno dos grupos de jovens que assim se auto-intitulam, provavelmente encontraremos uma ligação entre a mensagem poética e estes, principalmente porque tais grupos habitualmente se vestiam de preto e tendiam a freqüentar cemitérios.

A morte predomina embora o poeta explicita a palavra vida: *vida calma*, perfeita e orgânica como a placidez dos cemitérios – que remete a uma vida mentirosa e artificial que, na verdade, consubstancia uma morte não declarada.

Este aspecto temático revela uma consciência escatológica e devastadora, pois presume o modo como o fim está sempre próximo – não num anúncio profético do fim dos dias, como convém à linguagem apocalíptica – mas numa tentativa de advertência. Ainda neste sentido, temos o poema *TRÊS DE MAIO*:

⁴⁰ MIRANDA, Iderval. *Oficina estrela*.

são muitas as tentações do mundo.
 os odores domésticos me aborrecem.
 a tv e a crise. a tv e a crise. a tv e a crise.
 exaustão.
 o galo canta nos quintais alheios.
 hip hurra, hip hurra. bala no ouvido. o fim.
 o começo da viagem. as tentações são muitas.
 em forma de mulher. em forma de mulher. oh!
 a música. o azul. o nada.
 recuerdos. recuerdos. recuerdos.
 as imagens não são reais.
 onde estão os rostos do passado?
 e este ranço do idealismo tardio? ele fede.
 pura perda. pura perda. o cotidiano.
 amargo regresso às fantasias. nudez.
 tudo é imperfeito. sujo. inseguro.
 eis o medo.
 nada a fazer. somos milagrosamente pó.

Confirmando as preocupações existenciais e a referência aos lugares de memória (*recuerdos*), temos neste poema a visão de um cotidiano enfadonho, alimentando o espectro da morte. O mundo moderno expresso pela “tv e a crise” surge como representação do tédio, das notícias que irão, previsivelmente, tratar sobre as crises até à exaustão. Estas, entretanto, são as crises que parecem menos importar ao poeta, pois a crise que aparece na tv é sempre a crise econômica ou outra de teor similar, enquanto a crise interior do indivíduo e da sociedade não ocupa lugar relevante nas discussões da mídia.

Até mesmo as interjeições de alegria (hip hurra, hip hurra), passam, no poema, uma impressão de pouca importância, ocupando talvez outra acepção do absurdo da existência, porque a seqüência construída pelo sujeito poético assim se estrutura: *hip hurra, hip hurra. bala no ouvido.*

Perfazendo uma visão espiritual para a vida e para a morte, o poeta anuncia *uma bala no ouvido*, cujo significado pode ser o suicídio, e então *o fim*. Daí salta para *o começo da*

viagem, dando a entender o além e suscita ironicamente todo um imaginário acerca do pós-morte – preocupação do homem em todos os tempos.

A atenção do poeta dispensada à cor *azul* em seu potencial representativo do infinito aparece novamente, integrando uma profusão de imagens num torvelinho que capta o sujeito poético numa aparente ânsia de desmaio evidenciado por “a música. o azul. o nada./ recuerdos. recuerdos. recuerdos./ as imagens não são reais./ onde estão os rostos do passado?”, transmitindo, assim, um estado de desfalecimento interior. Em suas ambigüidades, os versos seguintes transitam, novamente, entre o amor e a morte, casando-se com as muitas *tentações em forma de mulher* que o poeta expõe no princípio do poema, para, ao fim, trazer *as fantasias, a nudez e o sujo* – imagem moral do sexo sustentada pelas sociedades puritanas.

Diante dos mistérios da morte e de todo transcurso feito pelo poeta, ele chega à conclusão de que nada há a fazer em relação à finitude: *somos milagrosamente pó*, remetendo a uma aceitação (alegre, se não fosse irônica) acerca do próprio destino. Afirma-se, mais uma vez, a aventura solitária da experiência de morte.

Vejamos, agora o poema *EQUIDADE*⁴¹:

quando cessarem os gritos
de dentro da noite
não sairei às ruas felizes
ficarei como fiquei todo o tempo
calado e só
remendando os pedaços de esperança
e recolhendo as lágrimas
dos que sentiram o peso da dor

e com elas farei uma triste
bandeira de cor negra
e hastearei no alvo edifício
da covardia.

⁴¹ MIRANDA, Iderval. *Festa e funeral*. Salvador: fundação Cultural do Estado da Bahia, 1982.

As tonalidades do preto e do branco, transmutadas em cor negra e alvo, aparecem no poema de modo a estabelecer um contraste: bandeira *negra* hasteada no edifício *alvo*, em que ambos os tons são colocados lado a lado entre a tristeza e a covardia.

Um cenário de sofrimento e dor é traçado pelo poeta, ao se referir aos *gritos dentro da noite*, embora este quadro pareça passageiro, haja vista que é anunciado um futuro (*quando*) em que os gritos cessarão. Assumindo sua introspecção, surgem os versos “ficarei como fiquei todo o tempo/ calado e só”, em que o silêncio do poeta não representa seu alheamento aos gritos de outrem, mas talvez nos forneça indícios de que sua voz é sufocada e sua dor não se exprime em rumores ou gritos.

Comportando o sentido do indivíduo que se importa com as dores alheias, mas não se solidariza com as aglomerações (algo que se pode deduzir a partir dos fragmentos “ não sairei às ruas” e “recolhendo as lágrimas dos que sentiram dor”), o poeta estabelece uma intersecção com Michel Foucault, quando este, em *Vigiar e punir* considera que “esse aglomerado maciço e informe que chamamos hoje de sociedade é, como sabemos, mantido e animado por um sistema novo de constrangimentos e de controle.”

O poeta apresenta uma tendência a explorar a metáfora dos tons e das cores e a pluralidade de seus significados na representação de instâncias subjetivas. Fazendo alusão a uma representação do feminino, o poema *ELA* transita entre o erotismo e os matizes da solidão:

leda música do silêncio
pressurosa
ensaiando o ato cotidiano
do amor

silenciando e silenciando ante mim: negror e solidão.

O amor cotidiano abriga o sentido do sexo, que o poeta afirma ser cotidiano. A música do silêncio é um contínuo calar inquieto e apressado (*pressurosa*), talvez a indicar a pressa desta relação ou sua urgência, até que o poeta se percebe só, na escuridão (*negror*) da solidão.

Utilizando as artimanhas das palavras, “leda” possivelmente não ocupe no poema apenas a função de um adjetivo. Por ser também um nome próprio feminino, referir-se-ia a quem se insinua no título (ELA).

Há uma certa predileção por parte do poeta, em relação às cores: azul, branco, cinza e as mais variadas maneiras de se referir ao preto (*negror*, *escuridão*, *penumbra*, etc.). Trata-se de cores que, na sua obra, traduzem poeticamente os tons da existência humana.

3.3 Solidão e tédio

N a criação poética de Iderval Miranda encontramos várias alusões à temática do tédio. Em sua associação com a questão da solidão, o tédio apresenta-se como um fator transmutável.

Martin Heidegger, em *Mundo, finitude e solidão*, aborda as várias acepções metafísicas do tédio, mostrando o quanto tendemos a fugir desta experiência existencial. O filósofo afirma que:

O tédio não é simplesmente uma vivência anímica da interioridade, mas algo que vem ao nosso encontro, justamente a partir das coisas mesmas: o entediante, que deixa brotar o entediar-se. O tédio está muito mais do lado de fora, se assenta sobre o entediante e se introduz de forma furtiva em nós. (HEIDEGGER, 2003, p. 100)

O entediante surge aqui como algo que é, também, externo ao homem, embora adiante Heidegger esclareça que, como toda e qualquer *tonalidade afetiva*, o tédio é uma instância híbrida, em parte subjetiva, em parte objetiva.

Na poesia de Iderval Miranda, o tédio torna-se elemento constitutivo da criação e da existência, como acontece em *NSX 330*:

a prancha longboard
 está acima das ondas da vida.
 camiseta branca e flores na
 bermuda. tudo para esquecer
 as tentações do mundo.
 bom e ótimo por minutos.
 o inferno vem depois. tédio,
 tédio e tédio. maturidade.
 a panaquice adolescente.
 nsx 330 digital mini hi-fi system
 o desejo adulto.
 nada diferente, nem estranho
 apenas um leve cansaço de tudo.

Marcando um ciclo de maturidade interior, o poeta retoma a adolescência. Trata cada fase através de uma estereotipia (na imagem da bermuda, da prancha, dos desejos materiais deste momento, algo comum), mas ressaltando as etapas da vida como entremeadas pelo tédio e também pela angústia (*a serenidade vazia do tédio*, nas palavras de Heidegger).

Aqui a angústia aparece como um caminho importante para o autoconhecimento. Além de todas as sensações desagradáveis e das perturbações que podem ser experimentadas a partir deste sentimento, sabemos que o despertar da angústia suscita uma conexão fundamental no processo do conhecimento acerca de nós mesmos. Entretanto, temos, no tempo presente, um maior empreendimento para fugirmos das reflexões que levam a processos de angústia, e esta vem ganhando um caráter patológico, evidenciado, inclusive,

pelo surgimento de uma gama de remédios de uso psiquiátrico⁴² que tentam dissipar estas sensações. Circunscrever uma vivência anímica a uma categoria patológica associa-se à seguinte prerrogativa de Heidegger acerca do tédio : “Tonalidades afetivas são sentimentos. O sentir é, ao lado do pensar e do querer, a terceira classe de vivências. Esta classificação das vivências é estabelecida sob o embasamento da concepção do homem como um ser vivo e racional.” (HEIDEGGER, 2003, p. 79).

As pressuposições racionais tendem a estabelecer uma hierarquia das vivências, subtraindo seus valores, artificializando e desprezando o ser enquanto uma totalidade. Dentro da quebra desta totalidade, os processos de angústia não costumam ser considerados como algo natural e inerente aos seres humanos, assim como a tristeza e a circunspeção que no contexto atual são concebidos como sinônimos de depressão. Nesta mesma direção, o lazer, a ludicidade e mesmo os prazeres tornam-se uma obrigação – ou seja, há uma coação para moldar os comportamentos segundo uma ordem (vimos em *Sábado em Brasília* que quase sempre esta ordem é a ordem do consumo, algo que também se confirma em *NSX*), privando a naturalidade destas vivências que, por menos agradáveis que sejam, devem ser experimentadas enquanto etapa de um desenvolvimento interior normal.

Como aparato de defesa contra a angústia do tédio, o ser humano procura encurtar a experiência entediante. Superar a aflição do conflito interior é, assim, outro momento importante na constituição das vivências humanas.

Na perspectiva do poema, a *prancha de longboard* estaria na esfera das coisas que visam expulsar o tédio, isto é, o passatempo. No fundo o poeta argumenta que todos os elementos aludidos por ele se prestariam a esta função de passatempo – o caminho que desvia do tédio: “o passatempo é uma expulsão do tédio: uma expulsão que se perfaz através de um

⁴² Esta constatação está presente nas publicações de Eric Laurent: “*Como engolir a pílula*” e “*Psicoanálisis y salud mental.*”

estímulo ao tempo” (HEIDEGGER, 2003, p. 113). Note-se que o poeta refere-se à temporalidade e sua relação com o tédio, seja de modo objetivo (*bom e ótimo por minutos*) ou de modo subjetivo, ao demarcar o tempo através dos estágios da vida, como ao usar as palavras: *maturidade, adulto e adolescente*. Talvez busquemos vias de escape para longe de nós mesmos, pois na lírica de Iderval Miranda, o tédio, na verdade, requer uma apreensão de nosso interior – algo doloroso e difícil para qualquer ser humano.

Considerando que a angústia não é o único caminho que conduz ao encontro de nós mesmos, mas sem desprezar seu papel no processo de crescimento humano, Octavio Paz observa as revelações do tédio para a poesia de Baudelaire e suas íntimas relações com a solidão, ao afirmar:

Baudelaire referiu-se às revelações do tédio: o universo flui à deriva como um mar cinzento e sujo, enquanto a consciência encalhada não reflete senão o bater monótono das ondas. “Não acontece nada”, diz o entediado e, com efeito, o nada é a única coisa que brilha sobre o mar da consciência. A solidão acompanhada - situação muito freqüente no mundo contemporâneo – pode ser propícia a essa espécie de revelações. (PAZ, 1982, p. 183)

Certamente aqui Octavio Paz tomou a similitude entre melancolia e tédio na lírica de Baudelaire. O tédio é o sentimento revelador que se faz acompanhar de uma monotonia. As imagens das ondas batendo monotonamente aproximam-se à imagem lançada por Iderval Miranda na expressão “acima das ondas da vida”, mostrando o descompasso da repetição que marca a visão do tédio. O tédio elimina o horizonte da dinâmica do tempo (*não acontece nada*, diz Paz; *nada diferente*, diz o poeta).

A solidão acompanhada de que fala Paz pode desencadear os processos de tédio, indo ao encontro da afirmação de Heidegger de que “esse tédio obriga-nos a recuar até o ponto em que não procuramos para nós este e aquele ente nesta determinada situação; ele obriga-nos a recuar até o ponto em que todos os entes se apresentam indiferentemente entre

si.” (HEIDEGGER, 2003, p. 163). Isto não é sinônimo de indiferença egoísta, mas significa a individualidade, o momento em que assumimos dada experiência como intransferível, confirmando que a conquista de si mesmo implica diversas problemáticas existenciais, como a própria solidão.

No poema que enfocamos, *NSX 330* é uma referência à tecnologia dos aparelhos de som, como bem expressa o poeta, *mini hi-fi system*. Aqui, os desejos de consumo no seu tempo compõem as tentações do mundo, levando-nos a supor que há um desvio dos desejos reais, interiorizados, para os desejos materializados.

Com a tecnologia operando tudo por nós, temos dificuldade em lidar com a nossa própria autonomia e com os assuntos que dizem respeito à esfera da subjetividade.

A própria linguagem que o poeta utiliza em *NSX 330* apresenta um diferencial que é o uso de estrangeirismos e das palavras relacionadas à tecnologia. Num contexto tecnicante, a tematização do tédio desperta para este sentimento no qual todos nós nos movimentamos. As *ondas da vida* parecem mostrar um pouco deste movimento, que não passa de uma repetição subjetivamente vivida. O poeta busca, contudo, um estado de alteração: ao falar de tédio ele rompe a monotonia do tédio.

Cortázar dirá, ainda acerca desta situação:

Na verdade, para o poeta angustiado – e a esse nos referimos aqui – todo poema é um desencanto, um produto desconsolador de ambições profundas mais ou menos definidas, um balbucio existencial que se agita e urge, e que só a poesia do poema (não o poema como produto estético) pode, analogicamente, evocar, reconstruir. (CORTÁZAR, 2004, p. 96)

A angústia do poeta se perfaz ainda mais na repetição “tédio/ tédio e tédio”, referendando o seu desencanto persistente que se revela como “apenas um leve cansaço de tudo”. Diante do fardo da existência e seus percalços, o poeta considera leve o seu cansaço,

onde a leveza não é sinônimo de superficialidade: entre a *panaquice adolescente* e o *desejo adulto*, uma intersecção entediante que leva ao *cansaço de tudo*.

O *desejo adulto* pode estar relacionado à perspectiva sexual, em que tudo segue ainda mais complicado, pois envolve um outro ser, os relacionamentos e todos os problemas comuns a estas experiências. Notamos este traço também no poema a seguir:

VISTA NOTURNA

tantos e tantos amantes,
tantos e tantos tédios.

A quantificação das experiências amorosas parece resvalar num vazio entediante. O poeta se porta como espectador, contemplando a vista noturna.

O que ele consegue vislumbrar na noite é a prevalência da superficialidade das relações. O sentido que pode ser atribuído à noite, tomada no contexto das carências de sentido que permeiam as relações humanas, é a opacidade – a noite revela parcialmente as faces das coisas, devido à sua pouca luz. Também por isto, a noite é convidativa para os prazeres (dos bares, das danças, do sexo), forjando uma aura de intimidade. É, também, o período de descanso. Na sociedade contemporânea, o termo *amante* guarda uma íntima relação com a sexualidade, com as relações fortuitas e secretas, distanciando-se do seu valor literal.

O sexo, no tempo presente, tende a ser entediante e performático. O poeta, em sua *Vista noturna*, observa a quantificação desenfreada dessas relações e aponta a insaciabilidade das pessoas, em suas eternas buscas por prazer e satisfação – alcançando mais facilmente o primeiro que a segunda.

Parece que o poeta trata da superficialidade dos relacionamentos que servem para distrair e aplacar a solidão sem alcançar envolvimento e intimidade reais, algo compreensível num mundo em que evitar a dor e a angústia representa um medo iminente que, entretanto, acabam sabotando a própria vida. São, assim, modos de evitar o tédio:

A avaliação vulgar do tédio prova quão desconhecida para a compreensão cotidiana permanece e precisa permanecer a essência do tédio e sua origem. No sentido vulgar, o tédio é perturbador, incômodo e insuportável. Para a compreensão vulgar, todas as coisas deste gênero já são também pouco valorosas, indignas, rejeitáveis. (HEIDEGGER, 2003, p. 187)

Assim Heidegger esmiúça nossas reações às tonalidades afetivas, por ser algo que provoca em nós prazer e desprazer, despertando reações correspondentes. Com isso o filósofo admite o desconforto do tédio, sendo justificável a tentativa de afastá-lo enquanto *estado*.

Por seu turno, o poeta suscita a reflexão sobre as emoções passageiras como uma das artimanhas utilizadas para escapar à dor do tédio, indo ao encontro das formulações do filósofo:

Não podemos fixar aquele tédio profundo no ser-aí do homem atual, só podemos perguntar se o homem atual não mantém subjugado aquele tédio profundo justamente em e através de todas as suas humanidades atuais; e isto significa se ele não oculta de si seu ser-aí enquanto tal – apesar de toda psicologia e psicanálise; sim, exatamente através da psicologia, que se arroga hoje até mesmo o direito de ser uma psicologia do profundo. (HEIDEGGER, 2003, p. 196)

A poesia de Iderval Miranda acompanha, assim, os infortúnios que assolam a vida contemporânea, sem ignorar aqueles sentimentos que mesmo sendo desagradáveis constituem a existência humana.

Quando Heidegger incita a percepção acerca do subjugo do tédio por parte dos homens de nosso tempo ele está implicitamente tratando não só do artifício das aparências ditadas pelos dispositivos sociais que, coercitivamente, fazem com que o ser humano procure ocultar suas angústia e seus tédios, bem como daquela parte do mundo subjetivo tratada como “negativa”.

O filósofo e o poeta vêem o mundo como espaço de vivências dolorosas. Nesta perspectiva, enquanto *tonalidade afetiva*, a solidão constitui uma vivência interior fundamental da existência. E o tédio, a ela associado, configura-se como um dos fatores que empurraram o homem, por assim dizer, para a morte - ou que obrigam a criar e recriar continuamente os diversos sentidos para a vida. Sentido que, no caso da obra poética em questão, instauram-se e instalam-se, como vamos ver a seguir, na própria linguagem.

4 - UMA SOLIDÃO NA LINGUAGEM

4.1. A sobrevivência, *no mínimo*

Podemos constatar na linguagem poética de Iderval Miranda indícios de solidão, em nível estrutural, quando o poeta opta por composições que instauram silêncios e vazios (vazio preenche de sentidos, não sendo, pois, mera falta do que dizer), como também quando traz à tona uma solidão subjetivamente vivida, interiorizada pelo poeta e compartilhada coletivamente no tempo presente.

Ao analisar as situações que envolvem a sociedade e suas metáforas, observando, inclusive, a existência de uma estética minimalista na arte e na literatura deste momento, Christopher Lasch chega a afirmar que:

A arte contemporânea é uma arte terminal não porque toma as situações extremas como tema – embora boa parte dela o faça -, mas porque a experiência terminal ameaça solapar a própria possibilidade de uma interpretação criativa da realidade. (LASCH, 1984, p. 118)

O que o teórico alerta ser uma arte terminal não é aquela que de fato está à beira da morte, mas a arte como um todo, que lida com o tempo das crises, com a presença mórbida de fatores que trazem certa nebulosidade para o cenário artístico. O artista, por sua vez, não busca promover uma distanásia, mas, sim, um renascer artístico.

O aparato de “defesa” de que dispõe a criação poética de Iderval Miranda, neste contexto, é a recorrência às mensagens rápidas, na velocidade idêntica àquela que a tecnologia (dentre várias transformações) forçou o ritmo de vida na contemporaneidade, na duração temporal de que possam os indivíduos dispor para a arte em geral e para a poesia, em específico.

Ao desenvolver suas idéias, Lasch culminará em constatações expressas da seguinte forma:

A sensibilidade minimalista origina-se de um espírito de redução. Ela reflete um sentimento de que não há espaço para a arte e de que a sociedade moderna, como a arte moderna aproxima-se do fim do caminho. (LASCH, 1984, p. 136)

Certamente, o sentido mais próximo que poderíamos dar às afirmações de Lasch é de que a arte costuma ter como fonte o próprio veneno que poderia trazer seu fim. A estética minimalista, neste sentido, seria um recurso não só de sobrevivência da arte, como também uma maneira de se fazer presente, ainda que sob uma forma mínima, maximizada em seus aspectos subjetivos.

Lasch tecerá uma crítica maior, no decorrer da obra (*O mínimo eu*), ratificando que esta sensibilidade minimalista da arte provém de um espírito de redução que, por sua vez, é um reflexo da percepção da impossibilidade de uma permanência, da sobrevivência e da defesa da arte em nossa sociedade, alertando, inclusive, para o risco da superficialidade.

A poesia de Iderval Miranda consegue superar a superficialidade e, por isso mesmo, pode ser considerada uma poesia com um mínimo de palavras onde residem suficientes símbolos e significados.

O poeta está só e percebe que o lugar deixado para a poesia neste tempo não passa de um espaço apertado entre a correria da vida material e prática e os raros momentos em que os indivíduos buscam sentir a existência para além de seus fatores objetivos. Por outro lado, o poeta reconhece a solidão dos indivíduos e sua própria solidão, operando, pela linguagem, uma busca de antídotos que permitam a sobrevivência de sua criação.

4.2 Poemas de nada

Em dados momentos a solidão, nessa linguagem poética, assume a forma do silêncio. Este, contudo, por vezes guarda significados que remetem ao nada, assumindo um caráter metafísico. Tais fatores estiveram presentes, inclusive na lírica de Mallarmé, conforme atesta Hugo Friedrich ao abordar a temática do nada e a linguagem: “*A questão ontológica fundamental de Mallarmé se refere, porém, à relação entre o Nada e a linguagem.*” (FRIEDRICH, 1978, p. 126).

Deduzimos haver uma relação entre o ser, a linguagem e o nada. Na experiência de Mallarmé evidencia-se a superação do concreto pela ausência, num processo de circulação de signos. O silêncio é, na poesia, uma ausência de palavra explícita e, ao mesmo tempo, uma forma de linguagem (porque comunica, sustenta significado, induz imagens pela ausência).

Tanto o silêncio expresso através do espaço em branco (espaço físico e/ou mental), quanto o silêncio na aplicabilidade literal, isto é, o uso corrente da própria palavra silêncio, estão em harmonia com o sentido da linguagem. Conforme Hugo Friedrich,

Quando a linguagem teme uma perda de poesia, no caso de ver-se limitada à comunicação rigorosa, unívoca e pouco atmosférica, propende mais ao silêncio que à palavra (...). Naturalmente, “silêncio” é aqui um conceito auxiliar para exprimir algo que só se torna possível pela linguagem. Com este conceito se entende a extrema delicadeza, a mais surpreendente estranheza na combinação das palavras, uma ressonância sugestiva na interioridade do leitor, uma quietude que encerra aquilo que virá, assim como um discurso no qual se nota que seu próximo passo seria emudecer. (FRIEDRICH, 1978, pp. 158-159)

O silêncio também se articula diretamente com a brevidade do falar, do laconismo das composições poéticas rápidas. Em síntese, o silêncio tende a representar a intensidade poética.

O ensaísta Ramón Xirau chega a comentar que a poesia moderna tem mostrado em suas experiências a perda do significado das palavras e que a própria poesia é uma possível rota de recuperação da palavra perdida:

(...) o único silêncio que dá sentido às palavras, e que, por sua vez, adquire sentido graças às palavras e nelas, é o que nasce e vive com a palavra. O silêncio essencial é o que está na própria palavra como em sua residência, como em sua morada; é o silêncio que expressa: o silêncio que, dito, entredito, visto, entrevisto, constitui o nosso falar essencial. (XIRAU, 1975, p. 127)

O nada como referencial do não-ser e do não-estar aduz a uma falta, um lugar a preencher, um sentido a ser dado ou complementado. Embora a linguagem seja *a casa do ser* e o nada remeta ao não-ser, em vez de mera oposição, temos nestes opostos uma complementaridade. Na criação poética de Iderval Miranda, o nada, enquanto lugar da falta remete muitas vezes à solidão, conforme podemos notar em *COMO SE FOSSE UM TANGO*⁴³ (*última versão*):

*todas as sementes do nada
e a sempre falta.*

O poeta pluraliza, e em certo sentido, sugere uma genealogia do nada ao propor a existência de suas várias *sementes*. Em outras palavras, muitas são as fontes da sensação de incompletude. Com isso, dá a ver (torna visível), as várias possibilidades da solidão, aqui associadas à incômoda e irremovível experiência da falta.

Ainda sob este aspecto, torna-se possível explorar o título do poema e seu caso especial: note-se que ele é nomeado *Como se fosse um tango*, em sua última versão. Trata-se de três versões, ao todo, em que o poema é apresentado a cada vez com um número menor de

⁴³ MIRANDA, Iderval. *Oficina estrela* (livro inédito). p. 03.

versos. Finalmente, o poema tem associado o sentido de sua criação a um ritmo musical (tango) que costuma retratar os dramas e paixões entre os casais: sob uma perspectiva existencial, poderia estar apontando para o invariável destino das relações amorosas: a perda, a falta, o nada.

No poema *PRISMA*⁴⁴ caracteres análogos tendem a se confirmar:

agora que os desejos estão satisfeitos,
cuidemos de torneir a superfície do nada.

A distinção marcante, neste caso, reside no apelo, por parte do sujeito poético, no sentido de uma postura ativa. Mais ainda: formadora, criativa, poética, expressamente no verso “cuidemos de torneir a superfície do nada”.

Ao prefaciar o livro *O azul e o nada*, o também poeta e crítico literário Antônio Brasileiro destaca a importância simbólica, nesta obra, das referências ao nada:

Talvez um gesto, o silêncio. Um ponto no azul. Se muito. Ele prefere o nada. Esta própria palavra – “nada” – se encontra em seis dos vinte um poemas do livro, além do título. “Ante o nada”, “horizonte do nada”, “superfície do nada” – são expressões dessa metafísica do preciso.

Notemos que Antônio Brasileiro chama a atenção para a busca do *preciso* na linguagem. Mas, deixar um espaço na poesia para o nada é deixar uma lacuna, uma indagação, uma angústia ou um enigma para quem lê.

Verificamos a tríade solidão-silêncio-nada como parte indissociável da linguagem poética de Iderval Miranda. A exatidão, no sentido das poucas e estratégicas palavras de que se serve o poeta para sua criação, atua como referendo de uma solidão expressa na linguagem.

De modo claro, o poema *MIRADOURO*⁴⁵ corrobora nossas ilações:

⁴⁴ MIRANDA, Iderval. *O azul e o nada*. Feira de Santana: Edições Cordel, 1987. p.22

⁴⁵ Ibidem, p.26.

passageiro do nada
 a recolher na cinza dos sonhos
 o claro verso do silêncio.

No aspecto concreto e visual, a poesia está disposta no livro de modo a remeter a um miradouro, um ponto de observação. Assim, o título, em maiúsculas, ocupa o topo da página. Muito abaixo, quase ao centro, o poema se dispõe, em seus três versos.

Este poema, ao realçar a visualização, favorece a percepção de certo caráter transcendente, metafísico (beneficiado por este sentido – a visão - e pela sua relação com a idéia de horizonte), ligado à noção do nada: transcender para o nada, na linguagem de Hugo Friedrich, quando se refere a Mallarmé, é uma “transcendência vazia”. Trata-se de um vazio ambíguo: estéril, ao referir-se ao mundo e ao homem moderno; pleno, quando remete à própria poesia. A este respeito, Leyla Perrone-Moisés afirma:

...Quando Mallarmé diz: “Infelizmente, cavando o verso a esse ponto, encontrei dois abismos que me desesperam. Um é o nada. O outro vazio que encontrei é o do meu peito”; quando Artaud diz: “toda a minha obra foi construída, e só poderia sê-lo, sobre o nada”... (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 91)

O nada, assim, após observarmos sua recorrência na Literatura, atua no território da ambigüidade e do paradoxo oculto sob esta “presença de uma ausência”.

As articulações na linguagem da poesia de Iderval Miranda permeiam, portanto, muitos aspectos, que não podem ser desprezados, requerendo uma observação global. O uso das minúsculas, neste caso, parece remeter a uma possível pequenez do indivíduo ante a existência e ante tantos fatores maiores que ele ignora: o *passageiro do nada* realiza uma viagem nos sonhos, no que restou desses sonhos (a cinza), mergulhando em si, no seu universo onírico que lhe afirma uma vivência interior.

Os aspectos metafísicos evocados aqui reforçam, pois, o teor visual da poesia como elemento comunicante. Novamente, é o poeta que está tendo uma visão privilegiada, de cima, a avistar o *passageiro do nada*, numa possível alusão ao indivíduo só (trata-se de um só passageiro, aqui transfigurado em sujeito poético) em sua singularidade.

Em *FINITUDE*⁴⁶, estes aspectos são novamente bastante explícitos:

oh sonho pleno de nada
por que renasces em mim?

A plenitude do nada renascendo no sujeito poético, idéia paradoxal equivalente a estar cheio (pleno, preenchido, tomado) de nada (o que não há), na agonia de se saber finito.

A perplexidade do poeta diante da finitude também o faz remeter à vida no instante imediato, como ocorre em *CARPE DIEM*⁴⁷:

eis que o longe chega,
trazendo o desvario do aqui e agora.
o acaso nos absolve. ótimo.

mas tudo é muito pouco
ante o nada que se assevera infinito.
e então?

O homem é finito; o nada é infinito. O poeta deixa transparecer sua angústia diante de sua condição e de sua existência efêmera. O tempo imediato é, para ele, o desvario.

O acaso ocupa, no poema, o lugar da imprevisibilidade e da naturalidade. Tendemos a traçar planejamentos de modo a exercer o controle sobre os acontecimentos. Contudo, o *acaso que nos absolve* é derivado da incapacidade humana de controlar os eventos aleatórios. Para o Bem ou para o Mal, o acaso dinamiza a vida, rompendo com toda tentativa de controle. O *carpe diem* do poeta se justifica por propor um afrouxamento das amarras que temos em

⁴⁶ MIRANDA, Iderval. *O veneno e sua essência*. Feira de Santana: Edições Cordel, 1991.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 06.

querer controlar o futuro. Um aqui e agora em desvario é o pleno usufruto do dia de hoje que precisa ser vivido e desfrutado como a única certeza imediata.

Em outros momentos, o silêncio instaura a poesia através das oposições mudez/ voz, como ocorre em *POEMA*⁴⁸:

mudos estamos
ante o longe horizonte.

somos naturais
e isso explica tudo.

e quem,
além da mão que semeia,
terá voz ante o apascentar
dos homens?

O silêncio anunciado pelo poeta insinua-se como uma experiência coletiva. Sobressai, neste caso, certa ironia (sob a forma de consternação) quando afirmado o fato de que “*somos naturais/ e isso explica tudo*”, já que os versos parecem indicar uma visão racionalista, no sentido próprio de um *logos*. O homem racional – numa perspectiva positivista (e naturalista) –, não significou apenas a passagem de uma visão teocêntrica de mundo para uma visão antropocêntrica. Antes, unificou seus métodos de análise, baseando-se nas Ciências naturais para tratar acerca de variáveis fenômenos humanos. Assim Lowy elucida os preceitos do Positivismo:

A sua hipótese fundamental é de que a sociedade humana é regulada por leis naturais, ou por leis que têm todas as características das leis naturais, invariáveis, independentes da vontade e da ação humana, tal como a lei da gravidade ou do movimento da terra em torno do sol: pode-se até procurar criar uma situação que bloqueie a lei da gravidade, mas isso se faz partindo de que essa lei é totalmente objetiva, independente da vontade e da ação humana. Deste modo, a pressuposição fundamental do positivismo é de que essas leis que regulam o funcionamento da vida social, econômica e política,

⁴⁸ MIRANDA, Iderval. *O azul e o nada*. Feira de Santana: Edições Cordel, 1987.

são do mesmo tipo que as leis naturais e, portanto, o que reina na sociedade é uma harmonia semelhante à da natureza, uma harmonia natural. (LOWY, 1998, p.36)

Talvez esta mudez a que se refere o poeta seja um silêncio forçado que atua como crítica a uma certa crença e conformismo advindos da tácita aceitação de explicações racionais para situações absurdas.

Por outro lado, a idéia de harmonia parece ainda mais absurda e incongruente à medida que o poeta insinua a possibilidade de um apascentar dos homens. Essa harmonia na sociedade torna-se apenas uma criação ideológica muito distante da realidade social.

Ao contrário, o próprio homem jamais esteve em harmonia nem com seus semelhantes nem com o mundo natural. Acresça-se a isso o fato de que, desde o advento do Antropocentrismo, o homem encontrou respaldos teóricos e instrumentais para, em proporções cada vez maiores, subjugar a natureza.

Ao final, o poema de Iderval Miranda continua afirmando o homem, mas contraditoriamente, como animal cultural: aquele que diz (que tem voz) através das mãos, que simbolizam o homem enquanto ser produtor de cultura. Aponta a *visão* como aquele, entre os sentidos, responsável pela capacidade humana de abstração. Mas, abstração, no caso, seria aquela faculdade que arrastaria o homem demasiadamente para fora (*longe*) da sua condição animal (natural). É como se, num primeiro momento, o poeta instaurasse o impasse do ser humano dividido entre as dimensões natural e sobrenatural (física/metafísica).

Ao utilizar a simbologia das mãos (mãos criativas: mãos que semeiam) ante o apascentar dos homens (indicando, talvez uma mudez conformista ou até um entregar-se absurdo ao sobrenatural), o poeta parece operar um ajuste. Nem naturais, nem sobrenaturais: somos apenas humanos, em nossa existência dramática, inquieta e contraditória. Entre a voz e

o silêncio (a contemplação silenciosa do fugidio horizonte e o dizer/ fazendo das mãos), ergue-se o sujeito poético, sob a forma de uma voz: uma voz do silêncio.

Em certas ocasiões o silêncio torna-se a melhor e mais possível sentença:

*ANTI-SONORO*⁴⁹

calo-me
ante

Aqui, o silêncio volta à incompletude. Pelo título do poema, torna-se possível deduzir um instante em que é o vazio quem, de fato, tem voz. A voz da solidão que é ausência, traduzida pelo silêncio.

Para Octavio Paz, a criação poética exige um transtorno total de nossas perspectivas cotidianas. Segundo ele:

O dizer do poeta se inicia como silêncio, esterilidade, secura. É uma carência e uma sede, antes de ser plenitude e um acordo; em seguida, é uma carência ainda maior, pois o poema se desliga e deixa de lhe pertencer. Antes e depois do poema não há nada nem ninguém em torno; estamos sós conosco; e mal começamos a escrever, esse “nós”, esse eu, também desaparece e se afunda. (PAZ, 1982, p. 198)

Octavio Paz vai da linguagem ao silêncio e da criação à solidão para analisar as arestas da criação poética. Em *anti-sonoro*, o silêncio, no sentido da suspensão de um termo complementar, pressupõe que esteja sendo delegada ao leitor a complementação do poema: Calo-me ante quê? O poeta não põe um ponto final, não delimita seu verso, abrindo as portas da imaginação alheia. *Ante*, do verso, e *anti* do título parecem estar propondo um jogo de percepção. Ainda de acordo com Octavio Paz: “*Depois da criação, o poeta fica sozinho; são os outros, os leitores, que agora vão se criar a si mesmos ao recriarem o poema. Repete-se a*

⁴⁹ MIRANDA, Iderval. *Taça de tule*. Salvador: edições Cordel, 1975.

experiência, mas ao contrário: a imagem se abre diante do leitor e lhe mostra seu abismo translúcido.” (PAZ, 1982 p. 204)

Em *Estandarte*, poema que compõe *Festa e funeral*, Iderval Miranda exalta novamente o silêncio:

*ESTANDARTE*⁵⁰

somente o silêncio salva

Mais uma vez, as mínimas palavras num poema composto por um único verso (monóstico). O silêncio como salvação que torna possível ouvir, quem sabe, sob a forma de um sussurro, os ecos do existir. Esses ecos estariam insinuados no “s” repetido no início de cada palavra (ou mais exatamente, na aliteração com amplificação sonora). O colorido sonoro das palavras (na sua musicalidade) comunica para além e para além dos conceitos.

O estandarte do poeta, sua bandeira, é o silêncio – numa renúncia ao decorativo e aos termos postiços em sua poesia.

Através de *Punhal*, outro poema do mesmo livro, o aspecto minimalista da linguagem poética se afirma de modo bastante acentuado. Numa drástica redução de palavras, o silêncio aqui trazido é o símbolo da dor, de uma dor que é letal e indesejada:

*PUNHAL*⁵¹

este silêncio

⁵⁰ MIRANDA, Iderval. *Festa e funeral*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1982.

⁵¹ *Ibidem*. p. 82.

O silêncio encerra a solidão e a simbologia de um processo de desertificação interior. É uma constatação e um elemento de provocação e de alerta. Chama a atenção o fato de que numa sociedade na qual vigoram tantos sons, produzidos, sobretudo por seus meios tecnológicos, quase ninguém se *disponha* a ouvir, senão de maneira fortuita.

O poeta vivencia um estar só com a linguagem. De maneira clara, percebemos este fator em *FACE DO POETA SOB A LUZ DE MERCÚRIO*⁵²:

poeta,
ide só
e evitai o sol das vastas manhãs.

Adotando o imperativo na linguagem, o poeta propõe a solidão e o obscuro, em oposição ao sol das manhãs. Por outro lado, emprego não usual da concordância – *ide e evitai* – tende certamente a um propósito. Presumimos, aí, uma forma subliminar de que se vale o poeta para, novamente, dar a ver a solidão coletiva, remontando, ainda, à dimensão simultaneamente individual e coletiva (o singular e o plural).

Ainda que imerso na multidão, o poeta é só, precisa estar só para o seu ato criativo. O estar só com a linguagem, conforme atesta Hugo Friedrich ao tratar da poesia de Mallarmé, pressupõe que, na lírica deste poeta:

A realidade é sentida como algo insuficiente, a transcendência como o Nada, a relação com uma e outra como uma dissonância insolúvel. O que permanece? Um dizer que tem sua evidência em si mesmo. O poeta está só com sua linguagem. Nela tem sua pátria e sua liberdade, com o risco de que tanto o possam entender ou não. (FRIEDRICH, p.139, 1978)

⁵² MIRANDA, Iderval. *Oficina estrela* (livro inédito).

A solidão do poeta, em todas as épocas, simboliza uma certa ausência de cumplicidade em relação a seu tempo e à sociedade.⁵³

Vislumbrando os fatores levantados, temos na linguagem poética de Iderval Miranda uma articulação na qual predominam tanto os valores comunicativos da linguagem (e, neste sentido, instaura uma forma de relação com a realidade de modo a expressar precisão, rapidez e objetividade) quanto traz à tona a própria poesia em sua vertente criativa e catártica. Pode-se asseverar que o poeta articula seu texto com os aspectos semântico-estruturais da linguagem, com o máximo de economia e objetividade, mas sem perder de vista o caráter misterioso e plurifacetado do dizer poético.

O poeta, em momentos isolados, experimenta o que, no caso de sua poesia, pode ser considerado como uma prolixidade, para propor um tema atravessado por várias correntes de tensão, de relações de força. Deste modo, o *POEMA SINDICAL*⁵⁴, em sua falsa concessão a uma forma de linguagem comum aos discursos das múltiplas categorias que se agrupam em torno de um ideal, forjando a força do conjunto e da união dos indivíduos, opera, na verdade, um deslocamento, inscrevendo-se numa reformulação de um modelo politicamente desgastado:

e diremos não ao não,
nas praças, fábricas e bares.
e seremos uma só força,
um só pensamento, uma só voz
plena, poderosa, infinita,
resplandecente como uma martelada.
e seremos um e todos,
tudo e todos ante a história,
seremos história, a história.
e quando tudo acabar,
desligaremos os megafones,
esvaziaremos os copos e as praças,
voltaremos para nós mesmos,
e seremos só, felizes e plenos de nada.

⁵³ Nesta passagem Hugo Friedrich afirma, ainda, que a lírica de Mallarmé encarna o isolamento total. Em vários momentos da poesia de Iderval Miranda podemos constatar que isso também ocorre.

⁵⁴ MIRANDA, Iderval. *Oficina estrela* (livro inédito).

Pela proposta deste capítulo, convém uma leitura diferenciada do poema. O jogo semântico, claramente articulado, em perspectiva paródica, com uma suposta linguagem sindical, reivindicatória, utópica e voltada para o futuro e para a coletividade, deságua em *voltaremos para nós mesmos, / e seremos só, felizes e plenos de nada*.

Ao sentenciar que *voltaremos para nós mesmos*, o poeta sugere que o indivíduo sai de si, perde a identidade e a individualidade ao mergulhar no coletivo. A plenitude do nada é o ponto final do caminho trilhado, após o esvaziamento dos copos e das praças. Talvez esteja implícito, aqui, o estado de embriaguez que determinadas experiências coletivas impõem ao indivíduo. Há, também, uma crítica ao aspecto insuficiente, unilateral e limitado da postura (e da linguagem) ideológica e doutrinariamente condicionada. Ao fim, prevalece a visão poética da vida: aquela em que o indivíduo regressa a si para, no plano da linguagem, encontrar a humanidade.

Plenos de nada, no último verso, parece indicar, ainda, o caráter gratuito da vida e da própria poesia, que se move no espaço da liberdade, que é, nas palavras de Rogel Samuel, “a espera de nada”. Isto se opõe ao utilitarismo da linguagem (e da luta) sindical, em suas pautas reivindicatórias (finalidades de ordem prática, definidas em suas orientações parciais).

Embora a seqüência que propomos não exista, de fato, na obra (*Oficina estrela*), o poema a seguir, homônimo do livro, auxilia o desenvolvimento de idéias complementares ao poema anteriormente tratado:

*OFICINA ESTRELA*⁵⁵

neste estabelecimento,
martelada rútila do não

⁵⁵ MIRANDA, Iderval. *Oficina estrela* (livro inédito).

é só peça de retórica,
nada tem de revolução.

Agora, o poeta utiliza intencionalmente da pontuação, embora permaneçam as minúsculas após o uso do ponto. Levando em conta as afirmações do poema, é possível detectar uma crítica (pelo uso paródico de uma “pontuação persuasiva”) em relação às formas estabelecidas do fazer poético.

Num volteio, o sujeito poético evidencia uma maturidade que permite ao leitor perceber o que é apenas discurso, jogo de palavras, retórica. Estabelecendo uma analogia com o poema anterior, podemos afirmar que as ideologias e as formas de reivindicações sindicais, persistentes ainda, tiveram, na verdade, o seu tempo. Então, o tempo parece ter mostrado a impossibilidade de realização e concretização de certas utopias revolucionárias que permanecem, mas esvaziadas de sentido e lingüisticamente ultrapassadas.

Este descompasso entre os discursos vigentes na sociedade (incluindo as posturas parciais de seus usuários) desloca mais uma vez a poesia para o espaço da marginalidade: a voz do poeta, num mundo dividido pelas ideologias vigentes (nas palavras de Carlos Drummond Andrade estaríamos “num tempo de partidos e de homens a partidos”) continua a ser uma voz solitária, numa medida inversamente proporcional à sua necessidade, em dias tão difíceis como os nossos.

As opções estéticas feitas ao longo de sua trajetória poética, no tocante à linguagem, revelam importantes aspectos da poesia de Iderval Miranda, conforme temos visto. No plano estrutural observamos a predominância dos versos curtos, o emprego quase que total de letras minúsculas, a ausência de pontuação, entre outros fatores. Tudo isso indica, sempre, uma intencionalidade. Ao trazermos à tona a questão da solidão na linguagem estamos indiretamente, mostrando fatores sintomáticos de nossa época, presentes na poesia de Iderval

Miranda, seja no nível técnico, como ocorre em *Telegrama*, por exemplo, ou no plano da ironia presente na série de poemas intitulada *Figuras de Linguagem* (poemas que virão à tona ao longo deste capítulo).

Os poemas curtos, por sua estrutura, como anteriormente mencionado, passam ambigualmente a idéia da rapidez, da mensagem exata (certamente bem expressa no poema *Dúctil*, como poderemos constatar), como se indicasse a brevidade como o único meio possível de comunicação numa época (ainda numa perspectiva de aceitação e de crítica) em que os homens utilizam a noção de perda de tempo com referência a tudo aquilo que não gere capital. Por isso, convém “economizar” nas palavras e no tempo dispensado a elas:

*DÚCTIL*⁵⁶

busco
o preciso.

Aliando a idéia de *necessidade* e de *precisão* (busco/ o preciso), as palavras de que o poeta dispõe, com sua grande capacidade de síntese, são apenas as indispensáveis, inclusive no que se refere aos títulos de seus poemas. Não há traços postiços ou decorativos. Entretanto, há força expressiva e sugestividade. Está clara, pois, na linguagem, a urgência e a síntese, a aparente condescendência com a “pressa” e o mais estrito rigor. Esta seria uma maneira eficiente (mas muitas vezes dura) de manter uma interlocução poética com o tempo presente.

Sendo sintomática desta época, a solidão manifesta-se na linguagem poética, associada à questão da urgência e da “velocidade” que indica, por sua vez, a fugacidade (e em certo sentido a exigüidade) dos interlocutores. Estes, além de se constituírem em “minorias”,

⁵⁶ MIRANDA, Iderval. *O azul e o nada*. Feira de Santana: Edições Cordel, 1987.

parecem não se encontrar mais em condições de se *demorar* diante (ou dentro) da linguagem que, nas palavras de Heidegger, é, como vimos, “a casa do ser”.

O poeta procura, portanto, a exatidão: precisão (no sentido de uma economia da linguagem) e premência (no sentido de uma necessidade, mas também de uma crítica). Desta forma, convoca tanto um elogio à síntese quanto uma denúncia de uma retórica vazia, além da incapacidade de seus contemporâneos de vivenciar, de se comunicar autenticamente, remetendo mais uma vez à questão do isolamento da poesia e do poeta: um isolamento que, segundo Hugo Friedrich, deve-se também à altura a que o poeta moderno⁵⁷ ergue sua linguagem, e ainda à estrutura especial que a ela confere:

O isolamento moderno do poeta reflete-se no pensamento de que do ápice solitário da lírica não há caminho algum que conduza às encostas planas da literatura. Estas poéticas insistem na distância infinita entre a lírica e o resto dos escritos narrativos e dramáticos, baseados nas relações objetivas e na lógica. (FRIEDRICH, 1978, p. 147)

Iderval Miranda, tanto nos poemas aqui analisados, quanto em praticamente toda sua obra, insere-se – a seu tempo, e da forma que lhe é própria – na tradição poética moderna a que se refere Friedrich.

Por outro lado, a busca pelo “preciso” esconde vários perigos. Há, na verdade, uma subentendida luta contra o tempo e contra a escassez de tempo, sobre o que Leyla Perrone - Moisés, ao analisar traços semelhantes em diversas criações literárias, considera que:

Pelas palavras, Mallarmé arranca as coisas do tempo, para que elas pertençam “a um outro tempo, ao outro tempo”; e Kafka mostra que “não se trata de consagrar tempo ao trabalho, mas de aproximar-se do ponto onde o tempo é perdido, onde se entra no fascínio e na solidão da ausência de tempo”. (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 87)

⁵⁷ A economia e a objetividade, já mencionadas, da poesia de Iderval Miranda, estão a serviço de uma coerência poética que, sob muitos aspectos, contraria frontalmente a lógica dos *lógicos* tradicionais.

Aqui a ensaísta localiza o desamparo do poeta e sua solidão na escrita, aprofundada pelo tempo: o tempo em que ele vive e a escassez de tempo. Um tempo de risco em que “o poeta está desamparado, porque os deuses se ausentaram” (1993, p.87), deixando-o, então, suscetível. Para Cortázar a busca se revela também como uma investida de riscos, levando-o afirmar que:

O poeta deveria dizer como Pablo Picasso: “Eu não busco, encontro”. Aquele que busca, perverte a sua poesia, torna-a repertório mágico, formulística evocatória – tudo isso que obriga um Rimbaud a lançar o horrível alarido do seu silêncio final. (CORTÁZAR, 2004, p.99)

Na zona de atrito da poesia com seu tempo, Cortázar mostra que o poeta, em sua apreensão da realidade, não está numa busca na acepção racional-científica e sim, numa busca ontológica que celebra o que por ele for encontrado, completando sua idéia ao dizer que “O poeta é aquele que conhece para ser” (p.100). A busca do poeta alcança um outro estatuto do conhecimento, muito mais rico e arriscado.

Deste modo, a mensagem poética se intitula “Dúctil”, maleável e flexível ante a dureza de seu tempo, agindo na mão dupla de quem se admite vencido por uma realidade destrutiva e opressora, mas, ao mesmo tempo, está em luta contra ela.

Explorando novos aspectos da questão em foco, observemos o poema *Telegrama*⁵⁸, em que o poeta articula com porções da linguagem, no nível técnico e sintático, desta vez com traços claros do concretismo:

TELEGRAMA

PAIXAOM DOIS PONTOS SÚBITO RIOS SEM MARGENS
PONTO
ET EH CERTO QUE AS FANTASIAS CEGAM PONTO
O IMPOSSÍVEL VG EIS PONTO

⁵⁸ Poema publicado na revista Hera, nº18.

SOLUCAOM DOIS PONTOS PARA O DESMAIO VG
 ÁGUA DE COLÔNIA PONTO VG
 PARA O DESESPERO VG O POSSÍVEL PONTO
 OBRIGADO VG KIERKGAARD PONTO PARÁGRAFO
 ET QUANTO AOS ESPÍRITOS ACIMA ET ALÉM DO BEM
 ET DO MAL PONTO INTERROGACAOM
 O SUBLIME DOIS PONTOS QUANDO A NATUREZA
 FÍSICA PERCEBE OS PRÓPRIOS LIMITES VG NO
 MESMO INSTANTE EM QUE A NATUREZA RACIONAL
 PERCEBE A PRÓPRIA INDEPENDÊNCIA DE TODO
 LIMITE PONTO
 O SUBLIME VG EIS PONTO GRATO VG SCHILLER
 PONTO FINAL CAMBIO

A disposição do texto poético e sua forma, em si, são bastante significativas. Pensemos de início, em Telegrama em seu sentido literal, o que nos remeteria à idéia de comunicação à distância, de forma sintética. Aqui é possível deduzir não se tratar de uma distância geográfica, mas de uma distância na própria comunicação; uma distância entre as pessoas, que origina uma sensação de solidão que transmigra para a linguagem poética. A solidão na linguagem é o saber-se sem interlocutor. Assim, o poema não tem um destinatário específico e, por conseguinte, dialeticamente, dirige-se para todos e para ninguém.

Por outro lado, ao final o poeta dirá: *PONTO FINAL. CÂMBIO*, aludindo, agora, a uma forma de comunicação tipicamente associada ao radio-amadorismo e à comunicação entre aeronautas. Se explorarmos ainda mais esta passagem, “câmbio” remeterá ao sentido de troca, de metamorfose, revelando mais uma artimanha do texto poético.

O recurso à técnica telegráfica para pontuar o texto poético ou, mais exatamente, para fazer supor uma pontuação, apela para as abreviações, para uma tentativa de transcrição fonética e procedimentos similares, causando a ilusão de que, de fato, esta pontuação existe. Contudo, configura-se aí um ilusionismo para com o leitor, de modo a insinuar que a desordem (caos) passa despercebida e que talvez tenha se banalizado ou mesmo se tornado parte do existir humano. Arriscamos afirmar que o emprego da linguagem constante em

Telegrama aponta para um modo de pensar a realidade (modo que, antes de tudo, é cognitivo), o que genericamente falando, aplica-se em alguma medida a qualquer criação poética autêntica.

De acordo com Hugo Friedrich, quando trata do caráter ambivalente da modernidade (atração e tormento derivados da técnica),

A evasão ao irreal, a fantasia que começa muito além do normal, o sentido do mistério deliberado, o hermetismo da linguagem: tudo pode ser talvez concebido como uma tentativa da alma moderna, em meio a uma época tecnizada, imperializada, comercializada, de conservar para si a liberdade e para o mundo o maravilhoso, que nada tem a ver com as “maravilhas da ciência”. (FRIEDRICH, 1978, p. 166)

O teórico mostra que a lírica reagiu às novas experiências de seu tempo – planificações, estatísticas, cálculos, redução de liberdade, competitividade exacerbada, desilusões científicas – num movimento de sedução e repulsa.

Dando seguimento à sua análise, Hugo Friedrich afirmará ainda:

Todavia esta lírica também está marcada pela época à qual opõe sua liberdade extrema. A frieza de seu ofício, sua tendência à experimentação, sua dureza de coração: estas e outras características são o “espírito da época” atuando de modo imediato. A lírica intenta a “poesia sintética”, onde as imagens poéticas primordiais – estrelas, mares, ventos – se mesclam aos produtos da técnica e às palavras da ciência especializada. (FRIEDRICH, 1978, p.166)

A poesia de Iderval Miranda, não passa incólume à sua época, exercita a ironia, vale-se de recursos que são o alvo de sua crítica, sendo esta uma das formas pelas quais a poesia moderna assume em seu corpo o próprio “espírito crítico”. A dureza é, aqui, apenas

uma aspereza nas palavras, na busca por um enxugamento da própria poesia que, assim, consegue – apesar das adversidades – conter beleza sem recorrer a elementos acessórios e a excessivas imagens e adjetivações. Por outro lado, incita à criação de imagens (no imaginário do leitor), a partir daquilo que, a rigor, não foi dito.

Em princípio, a *PAIXAOM DOIS PONTOS SÚBITO RIO SEM MARGENS PONTO*, tem sua beleza ofuscada pela pontuação (dois pontos; ponto) que entremeia a mensagem poética neste “telegrama”. O peso da *paixão súbito rio sem margens*, remeteria ao sentido da surpresa e do inesperado (algo súbito para o que certamente ninguém está preparado), bem como à angústia de não vislumbrar um campo de segurança. Parece, também, indicar que seria preciso evidenciar o paradoxo, o impasse e a dissonância de colocar freios (e limites) à paixão (dois pontos) e à noção de *rio sem margens* (ponto), associado à idéia, também contraditória, de um telegrama sem destinatário específico (para todos, para ninguém). Seria, ainda, um saber-se à deriva num ciclo perpétuo em que o ser se encontra imerso apenas nas águas da paixão, sem perspectiva, talvez, de saída. Outra acepção possível para “dois pontos”, “ponto” é um reforço a esse aprisionamento do homem num espaço avassalador (o mundo moderno), movido pela paixão (podendo simbolizar, ainda, a era do “gozo” e da satisfação dos desejos, e à própria *ditadura da felicidade*, da forma exacerbada como ocorre no tempo presente).

Observe-se todo o jogo com a linguagem que o poeta faz. O mais corrente em sua poesia é o emprego das minúsculas e a ausência da pontuação. Agora, em *TELEGRAMA*, imperam as maiúsculas e a pontuação por extenso, porém numa perspectiva incomum, experimental – o que, longe de facilitar a comunicação, impõe dificuldades ao leitor, pela superposição do código telegráfico. Isto obriga o leitor apressado (com a pressa típica da modernidade) a parar para *decodificar* a linguagem, detendo sobre ela a sua atenção.

Trata-se, ainda, entre outros fatores, de uma advertência, chamando a atenção para o fato de que a poesia é linguagem que opera simultaneamente em duas direções: abre-se para o mundo e volta-se sobre si mesma. A função, neste caso, seria neutralizar o teor automatizante da linguagem, possibilitando a liberação interior e a ampliação da consciência e da sensibilidade do leitor. Isso, no entanto, passa pelo realce de conflitos e pela instauração de impasses.

O código telegráfico está incorporado como elemento rítmico, musical e semântico do poema, marcado, neste caso, por um toque de humor e ironia.

O poema diz, ainda “*ET EH CERTO QUE AS FANTASIAS CEGAM PONTO*”; “*SOLUCAOM DOIS PONTOS PARA O DESMAIO VG AGUA DE COLONIA PONTO VG/ PARA O DESESPERO VG O POSSÍVEL PONTO*”. Nestes versos, as fantasias, a cegueira, o desmaio e o desespero estão imersos na convulsão – tornada visível – da poesia. Para solucionar, o poeta ironiza: propõe “água de colônia” para o desmaio, e o *possível* contra o desespero.

A seguir, o poema, num mergulho filosófico afirma: *O SUBLIME DOIS PONTOS QUANDO A NATUREZA/ FISICA PERCEBE OS PROPRIOS LIMITES VG NO/ MESMO INSTANTE EM QUE A NATUREZA RACIONAL/ PERCEBE A PROPRIA INDEPENDENCIA DE TODO/ LIMITE PONTO*. Numa leitura a partir do fim, vemos que o poeta articula o discurso com os significados ao aproximar a palavra *limite* e a suposta pontuação (*ponto*). O ponto é mesmo o limite da frase. Mas, sentencia simbolicamente a existência de um ponto que seja o limite de qualquer ser humano. Numa outra vertente, a extrema tensão: aos limites do homem, a ilimitada força da paixão.

O poeta está estimulando a criticidade, trazendo sua poesia numa disposição telegráfica, com aspectos tecnicantes, considerando o poema enquanto artefato da

comunicação, para dizer rapidamente e de forma direta o que houver a ser dito, embora na verdade não o faça e, ao contrário, detenha seu leitor no decifrar de sua linguagem. Ao mesmo tempo, o telegrama, tecnologicamente, há muito foi superado. A opção pela utilização de um código obsoleto associa-se, provavelmente, à demonstração da fugacidade de todas as coisas, inclusive das tecnologias – sacralizadas pelo homem moderno.

Se no decurso dos poemas de Iderval Miranda, conforme já observado, prevalece a forma rápida, sucinta, enxuta, seca e sem apegos à pontuação, até mesmo como retrato e denúncia do homem e do mundo contemporâneo, em *TELEGRAMA* ele encena a linguagem numa perspectiva diferente, senão oposta. Cumpre, no entanto, a mesma função básica de alertar, deslocar, incomodar, inquietar. Além disso, num primeiro plano, força o leitor a deter-se na linguagem, enquanto código; num segundo plano, enfoca-a ontologicamente enquanto “morada do ser” (conforme Heidegger), ou, ainda, enquanto “festa do intelecto” (segundo Paul-Valerý); no plano lúdico e filosófico – o poeta cita os vários filósofos que influenciaram sua poesia de alguma maneira, reforçando um experimentalismo criativo e não algo vazio, estéril e repetitivo.

A referência ao momento em que “a natureza física percebe os próprios limites” é um modo de incitar a reflexão sobre a objetividade. De acordo com Octavio Paz, em *O arco e a lira* (1982):

Sem deixar de ser linguagem – sentido e transmissão do sentido – o poema é algo que está mais além da linguagem. Mas isso que está mais além da linguagem só pode ser conseguido através da linguagem (PAZ, 1982, p. 27)

Conferindo ao poeta a condição de servo e senhor da linguagem, Octavio Paz auxilia nossa compreensão acerca da ambigüidade da palavra poética.

Passando a *Figuras de Linguagem*, uma série de poemas que claramente configuram uma metalinguagem bastante representativa para a nossa análise, torna-se óbvio, também, que o poeta vê com desconfiança o rebaixamento das palavras às suas respectivas classes gramaticais. Assim, com muita leveza, segue dando exemplo de várias figuras de linguagem, enquanto busca conferir-lhes uma identidade poética capaz de resgatar sua grandeza enquanto palavra. Para Octavio Paz, “A história do homem poderia se reduzir à história das relações entre as palavras e o pensamento. Todo período de crise se inicia ou coincide com uma crítica da linguagem”. (PAZ, 1982, p. 35)

Então, as transposições de sentidos, os desgastes semânticos, a eficácia dos vocábulos são aspectos que dialogam com a história do homem, por vezes, anunciando períodos de crise.

Interessa a este trabalho, entre outros aspectos, o teor simbólico da linguagem. O simbólico fundamenta a percepção acerca das metáforas e das imagens da poesia. Voltando-nos à série *Figuras de linguagem*⁵⁹, convém ainda frisar outra observação de Paz quando este afirma que: “A linguagem tende espontaneamente a se cristalizar em metáforas”.

Em relação a este aspecto da linguagem poética de Iderval Miranda, retornamos a uma estética de solidão, pois cada poema da série tem vida independente, podendo cada um deles ser lido isoladamente. O poeta quer mostrar que o apego a uma prosódia ou a uma gramática empobrece as palavras. A linguagem tecnicante está presente também nas considerações metalingüísticas que, operando por regras e definições, muitas vezes ignoram as belezas sonoras, visuais e essenciais dos vocábulos. Por outro lado, ainda que considerados os poemas isoladamente, a série a que estamos nos referindo guarda uma unidade temática, em torno das figuras da sensualidade, da sedução e do amor, mas sustentando o sentido de uma solidão oculta na consciência da transitoriedade, na efemeridade do encontro amoroso:

⁵⁹ MIRANDA, Iderval. *Oficina estrela*. (livro inédito).

ALITERAÇÃO

desvendar
o desvestir

ANTÍTESE

luz e escuridão.

ELIPSE

nus.

HIPÉRBOLE

os corpos quentes
fundem-se em gozo e gozo

METÁFORA

um gesto, um nada
cálidos terremotos
no coração dos que descansam
em paciência e paixão.

METONÍMIA

na madrugada
uma boca bate à porta

PARADOXO

a alegre tristeza

das promessas

SILEPSE

os dois recomeçamos
distraídos.

SINÉDOQUE

ante o bronze dúctil,
o habitar da paz
por toda a cama.

SINESTESIA

novamente,
o toque, o suave toque
doce, doce, doce.

Outro recurso que poderíamos utilizar a fim de comprovarmos nossas inferências iniciais seria suprimir os títulos individuais desta série de poemas. Na íntegra, podemos perceber quanto os versos se articulam no todo. Reproduzindo uma afirmação de Musil, Hugo Friedrich assevera que “A poesia moderna gosta de acentuar a ambigüidade sempre presente no discurso humano, para assim elevar a linguagem poética acima da linguagem usual, ainda mais amiúde que o fez a poesia anterior”. (FRIEDRICH, 1978, p. 157)

Traçar os caminhos da ambigüidade é ampliar as possibilidades de leitura da poesia. A ambigüidade na linguagem poética de Iderval Miranda busca perfurar as aparências sem desfigurar a totalidade da forma. O primeiro impacto, ao ler Figuras de linguagem, é a sensação de estarmos, de fato, diante de uma propedêutica gramatical, classificatória e fria, pois as mensagens correspondem aos seus títulos. Porém, aos poucos o poeta articula

enunciados com estas porções, operando antecipadamente uma espécie de crítica velada ao olhar distraído do leitor. Sobre este percurso, Leyla Perrone-Moisés afirmaria que:

Produtora de sua própria gramática, a mensagem poética transporta suas marcas sobre o próprio código artístico; cada nova obra modifica o código com sua nova proposta, o que, evidentemente, não acontece com o sistema da língua, onde uma fala não altera o código de modo imediato. (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 46)

Deste modo, mostra-se o poema em sua forma fragmentária (aqui, fragmentos separados por títulos) e, também, na sua totalidade: removidos os títulos, resta uma única peça, encenando liricamente uma relação amorosa sob os véus de uma suposta classificação gramatical.

Vemos, então, esta sutileza no prenúncio da solidão associada à temática amorosa. Sob o recolhimento da intimidade, latente na linguagem poética de Iderval Miranda, esconde-se a idéia da solidão a dois, do encontro e do desencontro. Ao tempo que busca contemplar as representações de cada figura de linguagem literalmente, faz referência ao erotismo.

Nestes poemas, conforme pudemos acompanhar, a dimensão lírica da criação de Iderval Miranda aponta para o mergulho do poeta em si mesmo, num espectro que, paradoxalmente, sendo experiência individual, revela a parcela coletiva da existência. Através da *metaforização* das figuras de linguagem, numa perspectiva erotizante, o poeta dá indícios da importância da linguagem na instauração e no acolhimento do ser. Pelo encontro amoroso insinuado nos poemas, revela-se a fusão dos elementos distintos (e às vezes antagônicos) que, entretanto, preservam suas particularidades – sugerindo, novamente, o individual e o coletivo.

Também dirá Hugo Friedrich, reafirmando a existência de uma solidão na linguagem poética:

Estas são as dissonâncias modernas da linguagem poética. Pois a linguagem é manejada como um teclado, do qual não se pode prever quais sons e significações emitirá. Os poetas estão sós com a linguagem. Mas também a linguagem pode salvá-los. (FRIEDRICH, 1978, p. 211)

Hugo Friedrich, explorando os aspectos da linguagem poética, trata desta imprevisibilidade da poesia, que a leva a surpreender os olhares condicionados, a reverter e a quebrar expectativas.

Na criação *solitária* de Iderval Miranda, a linguagem mínima, conforme vimos, não representa uma poesia menor. Ao contrário, o poeta nada subtrai. Expõe, assim, as possibilidades dos signos, multiplica imagens através de lacunas, de silêncios, de seus *nadas* – fala ao calar-se, pela pausa e pelo silêncio, na medida das possibilidades cedidas pela palavra. Estar só, neste sentido, é estar só com o Homem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho pudemos observar que a obra poética convida-nos a pensar questões existenciais suscitando, através de suas imagens, reflexões acerca das várias instâncias da vida, dentre as quais, aquela que até então diretamente tratamos, isto é, a solidão.

Na poesia de Iderval Miranda, a solidão está presente nas imagens por ele construídas, articulando vozes e silêncios. Em alguns momentos, esta poesia revela a crise de significação do homem moderno, em meio à dificuldade imposta a partir das convulsões em sociedade, que lhe intensificam os dilemas internos. Defrontar com a apatia, o tédio, o anonimato e o isolamento tornou-se uma constante no tempo presente, como nos alerta o poeta.

Nesse contexto, a experiência da solidão evidencia um impasse, revelando-nos que o mundo atual tende a instaurá-la, enquanto isolamento dos indivíduos, mas, por outro lado, desestimula esta experiência quando ela significa uma exploração mais profunda do homem em relação ao seu íntimo, que pudesse levá-lo ao fortalecimento de uma base de integração, como atesta Christopher Lasch. Um mínimo de individualidade, cujo sentido em nada se aproxima do egoísmo, é uma possibilidade de defesa diante de um mundo em que tudo é efêmero, superficial e no qual se fabrica a ilusão da auto-suficiência.

Como vimos, a poesia de Iderval Miranda compactua e partilha com a estética minimalista, cujas bases estão assentadas neste *mínimo eu* de que fala Christopher Lasch. Procurando manter-se viva em uma época definida por este teórico como sendo terminal, a arte, como não poderia deixar de ser, não passa ileso pelo turbilhão do mundo moderno e, por vezes, passa-nos mesmo a impressão de ser esmagada.

A poesia de Iderval Miranda, através de imagens estratégicas, por vezes entremeadas pelo humor, pela ironia e até pelo grotesco, desnuda as máscaras do anonimato coletivo, suas reminiscências e suas reverberações. Os espaços vazios, os silêncios, o nada e a *sempre falta* que habitam o homem na contemporaneidade ganham contornos poéticos sem ocultar tensões, por meio de uma linguagem que, para além da mera significação, dá o testemunho e as cenas de um mundo duro e difícil para a própria poesia.

REFERÊNCIAS

Obras do autor

MIRANDA, Iderval. *Festa e funeral*. Salvador: Fundação Cultural do estado da Bahia, 1982. (Coleção Os novos, série poesia, v. 8).

MIRANDA, Iderval . *O azul e o nada*. Feira de Santana: Edições Cordel, 1987.

MIRANDA, Iderval *Taça de tule*. Salvador: Edições Cordel, 1975

MIRANDA, Iderval *os dois últimos poemas de iderval Miranda e os dois primeiros de Paulo neville*. Feira de Santana, 1981 (*s/dados)

MIRANDA, Iderval. *Oficina estrela*. (livro inédito)

MIRANDA, Iderval .*O veneno e sua essência*. s/*dados.

Referências gerais

ALVAREZ, A. *O deus selvagem: um estudo do suicídio*. Trad. Sônia Moreira . São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. Vol II. Trad. Luíza Ribeiro – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

BRADBURY, Malcom .Uma geografia do modernismo. IN: BRADBURY, Malcom e Macfarlane, James.*Modernismo: guia geral (1890 – 1930)*.São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRADBURY, Malcom .As cidades do Modernismo. IN:BRADBURY, Malcom e Macfarlane, James. *Modernismo: guia geral (1890 – 1930)*. São Paulo:Companhia das Letras, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*.São Paulo: Brasiliense, 1989. (obras escolhidas; v.3)

BETTELHEIM, Bruno. *A Viena de Freud e outros ensaios*; tradução Lya Wyler. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

CAMUS, ALBERT. *O mito de Sísifo*; tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio* ; Tradução de Davi Arriguci Jr. E João Alexandre Barbosa; São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DUMOND, Louis. *O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*; Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- DURKHEIM, Émile. *O suicídio*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- FERRARA, Lucrécia D' Aléssio. *Ver a cidade: cidade, imagem e leitura*. São Paulo: Nobel, 1988.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 9ª ed., 1987.
- FREUD, Sigmund *O futuro de uma ilusão*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.
- GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
- GULLAR, Ferreira. *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- HASSOUN, Jacques. *A crueldade melancólica*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2002.
- HEIDEGGER, Martin. *Os conceitos fundamentais da Metafísica: mundo, finitude e solidão*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- HOBBSBAUM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914 – 1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KRISTEVA, Júlia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989
- KUNDERA, Millan. *A insustentável leveza do ser*. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- LASCH, Christopher. *O mínimo eu*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- LOWY, Michael. *Ideologias e ciência social: elementos para uma análise marxista*. 12 ed., São Paulo: Cortez, 1998.
- MAY, Rollo. *A descoberta do ser: estudos sobre a psicologia existencial*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- MAY, Rollo. *O homem à procura de si mesmo*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 25ª ed., 1999.
- MAY, Rollo. *Psicologia e dilema humano*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1997.
- MOLIÈRE. *O tartufo; O misantropo*. Tradução Jenny Klabin Segall. – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, desenvolvimento e perspectivas*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

NUNES, Benedito. *Passagem para o poético*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.

PAZ, Octavio . *O arco e a lira*. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio .*Os filhos do barro*. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEREYR, Roberval. *A unidade primordial da lírica moderna*. Feira de Santana: UEFS/ Universidade Estadual de Feira de Santana, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Editora Ática, 1993.

REVISTA HERA. Nº 11, Edições Cordel: Salvador/Feira de Santana, 1980.

REVISTA HERA. Nº 12, Edições Cordel: Salvador/Feira de Santana, 1981.

REVISTA HERA. Nº 13, Edições Cordel: Salvador/Feira de Santana, 1981.

REVISTA HERA. Nº 18, Edições Cordel: Salvador/Feira de Santana, 1984.

REVISTA SERIAL. Nº 10, Edições Cordel: Salvador/Feira de Santana, 1978.

REVISTA SERIAL. Nº 11, Edições Cordel: Salvador/Feira de Santana, 1979.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Trad.: Paulo Perdigão. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

_____. *Que é a Literatura?* São Paulo: Ática, 1999.

SOSSÉLLA, Sérgio Rubens. In: *Panorama*, nº 338. Paraná, junho de 1984.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída galeão.- 3ª ed. -Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1997.

TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Tradução de Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S. A, 1992

TODOROV, Tzevetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980

WILLER, Cláudio. *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L & PM Editores, 1983.

XIRAU, Ramón. *Ensaio críticos e filosóficos*. [tradução: José Rubens Siqueira Madureira] São Paulo: Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1975.

Thank you for using a Creative Commons License for your work "De só a sós: imagens da solidão na poesia de Iderval Miranda"

You have selected the Atribuição-Uso não-comercial 3.0 Brasil License. You should include a reference to this license on the web page that includes the work in question.

Here is the suggested HTML:

```
<a rel="license" href="http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/br/"></a><br /><span xmlns:dc="http://purl.org/dc/elements/1.1/" property="dc:title">De só a sós: imagens da solidão na poesia de Iderval Miranda</span> de <span xmlns:cc="http://creativecommons.org/ns#" property="cc:attributionName">Jacimara Vieira dos Santos</span> é licenciado sob uma <a rel="license" href="http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/br/">Licença Creative Commons Atribuição-Uso não-comercial 3.0 Brasil</a>.
```

Further tips for using the supplied HTML and RDF are here: <http://creativecommons.org/learn/technology/usingmarkup>

Thank you!
Creative Commons Support
info@creativecommons.org

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](#)