3.
FILOSOFIA DA FORMA

A coerência entre pensamento filosófico e forma é necessária a partir do momento em que o poeta utiliza o pensamento como base de uma poética própria, em outros termos, uma vez formuladas e fixadas premissas teóricas sobre o fazer estético, esse fazer deve obedecer aos parâmetros estabelecidos sob o risco de, uma vez desviados, desdizer – e ao mesmo tempo invalidar – as concepções filosóficas caras ao autor. A criação passa assim a obedecer a uma dimensão ética própria, no caso de Tolentino, uma dimensão que pode ser compreendida sob o prisma da recusa da solução formalista, derivada da recusa das soluções matematizantes, sistematizantes tanto científicas como artísticas que analisamos anteriormente. Por "recusa da solução formalista" não devemos entender a recusa das formas fixas [60], mas a recusa de pensá-las à luz de soluções *tout fait*:

> "Não há soluções que signifiquem uma vitória mais longa que a de um momento, cada milímetro de linha (cada fonema de um verso?) tem de ser reavaliado" [61]

A partir daí podemos compreender o embate entre Tolentino e os concretistas (sintetizado na obra *Os sapos de ontem*) como algo exterior ao simples plano da polêmica, e pertencente ao plano da discussão da criação artística – é um embate entre concepções estéticas –, e também a recusa da solução formalista como um processo evolutivo de sua própria poética. De *Anulação & Outros Reparos,* lançado em 1962, até *A imitação do amanhecer*, lançado em 2006, há uma visível busca pela libertação da solução conceitual, uma recorrente tentativa de integração entre forma e conteúdo baseada na avaliação e reavaliação – e porque não experimentação? – de modos poéticos, de vozes, formas, estilos, gêneros, utilizados conscientemente a fim de garantir

[60] "El poeta no es más que um caso particular del genérico creador, que, en el instante de intuir uma realidad nueva, sea la que fuere, se vê constreñido y alentado a la vez por resistências de toda índole que há de tener em cuenta y desde las cuales actúa. El arquitecto se atiene para idear su trabajo a los materiales de que puede disponer (piedra, ladrillo, mármol, cemento armado), materiales que toleran ciertas concepciones y son intolerantes com otras. La inverción artística tiene libertad, pero dentro de um espacio acotado que no es licito sobrepasar. Alienta em um país relativamente vasto, mas com vigiladissimas fronteras que a nadia le es dado transponer.", BOUSOÑO, Carlos. **Teoria de la expresión poética.** 5. ed. muy aum. versión definitiva Madrid: Gredos, 1970. p. 33.
[61] TOLENTINO, BRUNO. op. cit. p. 70.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

a coerência de uma filosofia da forma que ao mesmo tempo que se impõe criativamente é lapidada filosoficamente pelas realizações dessa própria criação [62].

Anulação & Outros Reparos, livro de estréia de Bruno Tolentino que recebeu o Prêmio Revelação Autor de 1959 (de um júri composto por Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, entre outros sob o título de *Sete Claves*) é, como nos mostra José Guilherme Merquior no prefácio à primeira edição, ao mesmo tempo uma coleção de influências imediatamente perceptíveis e, nos momentos em que Tolentino consegue se desgarrar da voz alheia, o esboço de uma voz própria que vai percorrer toda sua obra. Fato que Ivan junqueira, no ensaio *Bruno Tolentino: imitação e criação* toma como um dos problemas nodais para o crítico ao se deparar com tal obra, afinal, pergunta-se ele "Onde começa e acaba a poesia de Bruno Tolentino, e a partir de que momento – transmudada por habilíssima alquimia verbal – nela se inicia a floração poética de um Carlos Drummond de Andrade, de um Fernando Pessoa ou de um Rainer Maria Rilke?"

Deixando de lado certa irregularidade na qualidade das composições – afinal, há poemas escritos quando o poeta tinha apenas seus 17 anos –, a questão da influência é notável em diversas composições, Merquior chega a dar nome aos autores incorporados por Tolentino; ele diz, por exemplo, que "Vigília" é "uma das mais bem sucedidas imitações de Fernando Pessoa jamas vistas", que "Rumor" "reflete a influência de Cecília" e que se faz evidente ao decorrer da obra uma espécie de germe Tolentino-Cabral e Tolentino-Drummond. Ivan Junqueira também arrisca reconhecer as influências presentes no poema, apontando "Anulação", "Arcabouço", "Mapa", "Fero", "Página", "Aliança", "Fuga", "Canção de aniversário", como poemas drummondianos; "Copo", "Livre sextina", "Vigília", "Ponteio", como reverberações de Pessoa; "Rumor", "Agonizante", de Cecília Meirelles; "Cinco sonetos a Orfeu", "Vivo", "Oblíqua", de Rainer Maria Rilke; e também reconhecendo "formas de dicção do soneto camoniano" nos poemas "Noturno" e "Dobres", tidas pelo crítico como obras primas. Considerando

[62] Essa tensão entre o dito e o feito, entre a expressão e a realização é muito bem delineada pelas síntese da filosofia da forma de Tolentino realizada por Érico Nogueira no artigo *A vida em estado bruto*: "Se nos for possível resumir em poucas palavras sua poética – ou, como preferia chamar-lhe, sua 'filosofia da forma' –, diremos que o autor, grosso modo, parte da constatação de uma incongruência, de uma desproporção entre, de um lado, o mundo real dos sentidos, do outro o mundo intelectual das formas. Dito de outro modo, à base de sua poesia se encontra o descompasso entre emoção e razão, vida e poema, que não é senão a re-elaboração, muito pessoal, da antiga (e já grega) dicotomia entre natureza e arte. A questão de Tolentino é semelhante à de Platão: se o mundo dos sentidos, onde a vida transcorre, está em perpétuo movimento, como é que um qualquer construto intelectual, arte, filosofia ou ciência que seja, pode apreendê-lo, se todo construto se caracteriza por certa fixidez? Ou seja: o que, afinal, as construções mentais preservam das coisas e situações reais que representam? Ou antes: que correspondência pode haver entre as refinadas elaborações da poesia e a vida em estado bruto que, para Tolentino, estimula essas elaborações?"

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

fundamentalmente esse ponto, o que percebemos é a influência de uma miríade de autores através dos quais dificilmente um jovem escritor da época, que pretendia se destacar perante seus mestres, poderia evitar. Não que tais autores não exercessem influência direta sobre o Tolentino posterior, há decerto traços perceptíveis de alguns deles em diversas partes de sua obra, como há também a admissão da importância fundamental dos mesmos para Tolentino exposta em *Os sapos de ontem* e sempre defendida nas diversas vezes que o poeta teve a oportunidade de se manifestar. Por outro lado a prevalência de tais influências é superada, no decorrer de sua obra, pela autonomia de uma voz própria, detectada muitas vezes em fusão com poemas que parecem ser imitações bem logradas.

O primeiro recurso poético que nos chama a atenção em *Anulação & Outros Reparos*, seja pela eficácia com que é utlizado, seja por ter se tornado uma das marcas registradas do estilo tolentiniano, é aquilo que Merquior denomina "o atropelo dramático dos *enjambements.*" [63] Utilizado em diversas composições de *Anulação*, a repetição de *enjambements* – que esteticamente, na exata expressão de Merquior consiste num verdadeiro atropelo cuja resolução implica na imposição de uma dramaticidade própria ao poema – encontra sua expressão mais característica no interlúdio de *Anulação*, intitulado *A Elegia Obssessiva*. Ciclo de sonetos decassilábicos, *A Elegia Obssessiva* é um prenúncio da poesia futura do autor não somente por causa da sua escolha por formas fixas trabalhadas com perfeição versificatória, mas também devido à escolha consciente de uma temática (no caso amorosa) trabalhada sob a forma de sequências de poemas. É também significativa a utilização da ordem direta aliada ao *enjambement* como uma extensão da possibilidade prosaica do decassílabo – recurso que posteriormente veremos aplicado ao dodecassílabo adquirindo assim sua máxima expressão verbal. Reunidos esses recursos, constroem-se passagens como:

> Irei a Delfos suplicar à vida
> Uma troca de dotes: que seu cálice
> Me seja amargo a cada desenlace,
> Que eu sangre a cada nova despedida
>
> Mas que à vista da porta da saída
> Consiga celebrar seu germinar-se
> De transfigurações! [64]

[63] TOLENTINO, BRUNO. **Anulação & Outros Reparos**. Topbooks: Rio de Janeiro, 1998. p. 26.
[64] Idem. p. 111.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

Onde o primeiro verso sáfico harmoniza-se com o restante dos versos heróicos e a necessidade de continuidade da frase imposta pelo *enjambement* é suavizada pela engenhosidade léxica e fônica das rimas, sempre amparadas pela naturalidade da linguagem. As possibilidades poéticas desses recursos formais serão trabalhadas exaustivamente por Tolentino durante toda a sua obra até resultar no tipo de soneto característico de *A imitação do amanhecer*, que, se por um lado se aproxima tecnicamente em alguns pontos do soneto de *A elegia obssessiva*, por outro lado se apresenta bem mais maduro musicalmente e sintaticamente, garantindo assim a voz única perceptível na última fase do poeta.

Tematicamente encontramos alguma coincidência entre *Anulação & Outros Reparos* e o restante da obra de Bruno Tolentino. Se a temática amorosa rege boa parte das composições do seu livro de estréia, como também rege o *Leitmotiv* narrativo de *A imitação do amanhecer*, não é ela que aparecerá futuramente trabalhada como pensamento pelo poeta, a não ser como pano de fundo, mas a temática do *tempo*, ou, como o autor a denomina, a "onipresente sombra do tempo", condensada significativamente no poema título:

> Não há culpas no tempo, lento furto
> De hipóteses tramando seu embalo
> De nadas. Resta, nosso, o testemunho
> Mas tão esconso desce em seu trajeto (...)

Há, nesta passagem, uma espécie de versão primitiva da elaboração da temática posterior de Tolentino, pois inerente à condição temporal a que somos submetidos está o testemunho humano e sua possibilidade de ser bem ou mal logrado na captura do mesmo. Da perplexidade ante o real nasce a possibilidade de se escapar da Ideia e também da tentação de se aprisionar em "tão esconso" trajeto, uma prisão que além de si mesmo inclui também a submissão do próprio trajeto. É claro que esse germe está presente naquilo que Bandeira muito bem assinalou quando considerou a primeira fase de Tolentino como marcada por uma "densidade sem necessidade"; e é dentro dessa construção, densa mas até certo ponto artificial porque dependente, que encontramos pela primeira vez sinais, mesmo que esparsos, daquilo a que o poeta viria a dedicar toda uma carreira.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

Registro ímpar dentro da obra de Bruno Tolentino é *Le vrai le vain* ou *Um lume de exílio*, livro bilíngue lançado em Paris no ano de 1971. Seu distanciamento do resto da produção do poeta é inicialmente perceptível pela eliminação da forma fixa em favor da polimetria e por uma voz intimista e abstrata, deveras estranha ao primeiro livro e ao resto de sua produção. Essa nova feição, completamente distanciada das influências anteriores, é explicada em um curioso soneto encontrado na sequência "*O Jogral Encantado*" de *O mundo como Ideia*:

> "Tagarelices!" ria-se Ungaretti,
> achando as marcas digitais do monstro
> no que eu fazia... E assim, por seis ou sete
> límpidos anos, ia a cada encontro
> empunhando o toscano canivete,
> franzindo o cenho alexandrino e – pronto!
> Lia, ria e podava-me o topete
> que me crescera freqüentando o outro...
> Foi assim que compus *Le Vrai le Vain*,
> com Bonnefoy, Michaux e até Seferis
> de mediadores entre os dois; se queres
> a verdade, leitor, confesso-a logo:
> naquele livro é uma tarefa vã
> procurar o que é meu. Talvez o Prólogo? [65]

Antes tinhamos um poeta emulando vozes brasileiras, agora temos um poeta autoexilado procurando talvez não mais uma cópia fidedigna como em *Anulação & Outros Reparos*, mas adquirir um tom poético caracteristicamente europeu, inexistente no momento em nossa lira. Esse fato explica grande parte do Tolentino posterior que, sob certo aspecto, é uma confluência de influências nacionais e estrangeiras, todas elas marcadamente acentuadas e, paradoxalmente, atenuadas quando emerge a voz própria do poeta. Sua confissão acerca da autoria de *Le vrai le vain* é um indício de que, ao mesmo tempo que procurava uma dicção outra que não aquela de juventude, não considerava essa nova dicção propriamente sua. Isso é estilisticamente perceptível durante toda a obra, pois o prólogo se destaca em absoluto dos outros poemas pelas mesmas características formais já entrevistas em seu primeiro livro – forma fixa, *enjambement*, ordem direta –, e por apresentar artifícios marcadamente inovadores como a de ser um poema mais longo que os outros, ao mesmo tempo argumentativo e meditativo. Talvez seja este o motivo pelo qual Tolentino o publicou trinta anos depois em *O mundo como Ideia*. Essa republicação, singularmente modificada, nos diz muito

[65] TOLENTINO, BRUNO. **O mundo como Ideia**. Globo: Rio de Janeiro, 2001. p. 287.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

sobre a natureza do poema e sobre as intenções significativas e estéticas de Tolentino em face das novas posturas adotadas após *Le vrai le vain*. Vejamos então, comparativamente, alguns traços fundamentais da reconstrução do prólogo:

Estrofes 2 a 4:

tantas vêzes me tenho dito que tudo isto é um simples meio e não a meta, algo mais belo,	tantas vezes me tenho dito que se trata apenas de um meio e não da meta, algo mais belo,
senão mais puro, e que a pureza talvez seja o mero exercício das palavras enfim despidas	mais puro não, porque pureza talvez seja um primeiro indício de que as palavras se imbuíram
de si mesmas.	do sonho da Ideia...

Estrofes 5 a 7:

(e os dias parecem-se a um sono com heras estranhas subindo os vagos acasos do sangue)	(e os dias parecem-se a um sono com heras vadias subindo as vagas volutas do sangue)
desde sempre recusaria servir a matéria, que é estanque, palpável aos olhos sem força,	desde sempre recusaria cantar a matéria, algo estanque palpável aos olhos sem força,
para tentar o outro contorno (...)	para cercar o outro contorno (...)

Grande parte das modificações efetuadas no poema diz respeito à lapidação elegante da linguagem, como no caso das substituições de "tudo isto é" por "se trata apenas de", e de "heras estranhas" por "heras vadias." Outra categoria de mudanças, mais substantivas e presentes principalmente nas primeiras estrofes do poema, está relacionada à linguagem e à intenção filosófica do poeta – e aqui, encontramos outro marco inicial estabelecido pelo *Prólogo*, o de ser **poesia do pensamento** – que já contém indícios daquilo que seriam suas preocupações durante toda a vida. A substituição de "o mero exercício das palavras enfim despidas de si mesmas" por "um primeiro indício de que as palavras se imbuíram do sonho da Ideia", evidencia uma mudança ontológica, que podemos interpretar como maturação do poeta em relação ao seu objeto e, a partir dessa maturação, a adoção de um vocabulário próprio, ainda não estabelecido na sua juventude, sendo o termo *Ideia* – cujas implicações estético-filosóficas já expomos anteriormente – uma das chaves desse vocabulário. Há evidentemente na recusa de "cantar a matéria" (já que o "servir" do poema inicial indica

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

uma amplidão restringida pelo "cantar" substituto) a opção consciente pela poesia metafísica, pelo que não é "palpável aos olhos", fato que já pode ser lido como um prenúncio do dilema entre carne e espírito encontrada em *A imitação do amanhecer* e dos dualismos "platônicos" apontados por Érico Nogueira; mas é importante salientar que, por essa época, no início dos anos 70, provavelmente suas complexas concepções sobre pintura/arte/filosofia ainda não estavam suficientemente estabelecidas, o que não impede o autor de vislumbrar uma saída metafísica para seu canto e, posteriormente, aliar essa saída metafísica a uma recusa do calabouço matematizante.

Retornando às observações estilísticas, analisemos essas outras passagens onde percebemos a tentativa de atenuação harmônica da linguagem e a procura da **síntese *melopaica***:

Estrofe 10:

a tentativa de estuprar a absurda crosta, onde, opacos, os ecos de uma calma roem	a tentativa de romper a absurda crosta onde, opacos, simulacros de uma calma roem

Estrofes 13 e 14:

E é a partir desse momento (quando o gesto nega o reflexo	E é a partir desse momento, quando as pulsões do pensamento
de sua própria abstração) que talvez retorne ou renasça o fundamental desafio:	furtam-se à pura abstração, é então que surge ao intelecto a essência de seu desafio:

É evidente a intenção de atenuação da linguagem quando o poeta opta por "romper" ao invés de "estuprar"; não uma atenuação semântica, já que o estupro é um rompimento, mas uma atenuação visando chamar atenção não para o termo marginal que seria "estuprar", mas para o cerne da estrofe, o conteúdo da "absurda crosta". Além disso, a procura da síntese *melopaica* – característica que, como veremos depois, é, muitas vezes, uma estratégia estilística para a atenuação do efeito acumulador dos *enjambements* – está presente na substituição do engasgado "opacos, os ecos" pelo sonoro "opacos simulacros". Semelhante efeito tem a substituição de "quando o gesto nega o reflexo" por "quando as pulsões do pensamento", que é uma opção de perda da assonância tônica encontrada em "gEsto" e "reflExo", em favor da rima entre "momento" e "pensamento" ecoada, posteriormente no som nasal de "furtaM-se"; ao mesmo tempo, a utilização de "pulsões" harmoniza-se com a sonoridade de "abstração"

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

no verso seguinte. Opção semântica semelhante ao caso de "romper" ao invés de "estuprar" é a escolha de "essência" ao invés de "fundamental," pois o significado se mantém num visível *upgrade* de uma linguagem coloquial para uma terminologia que toca a esfera filosófica.

Até o momento analisamos indícios do despontar inicial de diversas características formais denotativas do estilo posterior de Tolentino – *enjambement*, linguagem filosófica, síntese *melopaica*, forma fixa, ordem direta – porém, há também no *Prólogo*, como as próprias soluções léxicas já indicam, o despertar inicial de diversas características filosóficas, especificamente temáticas que encontrarão reverberação em obras futuras e, mais especificamente, em *A imitação do amanhecer*. Exemplo dessas características é a meditação em primeira pessoa sobre a opção poética, sobre o exercício do canto e suas implicações éticas, suas exigências no âmbito da coerência individual, evidenciando uma **metapoesia** que não se fecha sobre si mesma devido à abertura primordial do sujeito, o poeta, frente ao objeto, a poesia. É notável a forma com que essa temática é trabalhada em *terza rima* no poema "Travessias" de *O mundo como Ideia*:

> (...) Essa charada
>
> Que ousas chamar de canto e lá de trás
> Do teu miolo mole e delirante
> Sai pontualmente à cata do fugaz,
>
> Nem mesmo ela há de deixar que cante
> Em seu nome um covarde. (...)

Igualmente importante é a questão da tendência do intelecto à abstração aliada à função da memória frente ao real. Sobre o primeiro problema podemos citar a esclarecedora visão de João Cabral de Melo Neto sobre o papel do abstrato:

> O abstrato está nos dois pólos do trabalho de representação da realidade. É abstrato o que apenas se balbucia, aquilo a que não se chega a dar forma; e é abstrato aquilo que se elabora ao infinito, aquilo a que se chega a elaborar tão absolutamente que a realidade que podia conter se faz transparente e desaparece. No primeiro caso a figura é abstrata por ininteligível; no segundo por disfarçada. No primeiro caso se permanece aquém da realidade; no segundo se nega a realidade. [66]

[66] Idem. p. 70

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

A partir desta passagem compreendemos mais claramente o que Tolentino quis expressar na décima quarta estrofe do prólogo, onde é colocada a condição do pensamento como pretensa vítima das tensões do abstrato, sendo a fuga condição *sine qua non* da essência do desafio intelectual. Sobre o problema da "função da memória frente ao real", trabalhado a partir da décima nona estrofe – "Ali, por exemplo, no pátio / da memória, onde tudo some / estranhamente, ali talvez / seja possível captar / o que é semelhança e mal dura / no próprio eco (...)" – podemos afirmar que carrega potencialmente a preocupação primordial com a possibilidade de recuperação do real, preocupação essa que encontra seu símbolo-mor no cadáver embalsamado de *A imitação do amanhecer.*

Desse modo percebemos nitidamente o despertar de uma direção poética, ou seja, traços estilísticos encontrados nas primeiras publicações de Tolentino que se tornaram pontos base das suas futuras obras. Dos traços até agora analisados a maioria diz respeito exclusivamente a técnicas de versificação e, de certa forma, compõem o cerne do que podemos denominar como sendo sua técnica poética característica. Porém, ainda falta, para alcançar os fundamentos dessa técnica e, mais especificamente da técnica utilizada em A *imitação do amanhecer*, um elemento que não pertence exclusivamente ao escopo da versificação, um elemento composicional: a assimilação ficcional.

As obras fundamentais onde essa assimilação é em grande parte posta em prática são *As horas de Katharina* e *A Balada do Cárcere*. Ambas recorrem ao procedimento de recomposição histórica como alicerce para a abordagem de questões exteriores a essa mesma recomposição. *As horas de Katharina* se baseia no suposto relato de uma freira veneziana nascida em 1861 e falecida no Convento das Carmelitas Descalças em Innsbruck, na Áustria, no ano de 1927. *A Balada do Cárcere* conta a história do encontro de Tolentino com um uxoricida na ocasião da prisão do poeta por tráfico internacional de cocaína na ilha-presídio inglesa de Dartmoor. No entanto, a atmosfera gerada por essas localizações bastante peculiares além de, obviamente, levar diretamente à gravidade que um encarceramento ou a meditação espiritual requerem, trazem consigo a possibilidade de transcender a própria situação e a necessidade de uma poesia essencialmente narrativa, ou meramente dramática, atingindo o que cremos ser a meta do poeta, a poesia do pensamento. Assim, o artifício da *persona*, seja ela uma evocação fictícia ou real – de modo que o autobiográfico também se torna elemento fundamental de sua composição –, trabalha em prol da superação dos dilemas

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

supostamente pessoais visando colocar os problemas filosóficos em primeiro plano, transformando o essencialmente histórico em mero artifício engenhoso, em propriedade motivadora do enredo – um atalho para a filosofia através da filosofia da forma. Por isso o editor José Mário Pereira diz sobre *A Balada do Cárcere*: "Não há, pois como ver nessa *Balada* apenas mais um triunfo de um intenso poeta dramático.", e ressalta que "sua leitura dá margem a uma instigante reflexão sobre os limites entre o normal e o patológico; a intrusão do elemento paranóico na imaginação; a dialética da redenção; as relações do eros-thanatos com a religiosidade e o mito; o inconsciente e a mitologia, o anímico e o demônico que habita em todos nós". Toda essa vastidão de tópicos supera em muito a simples compreensão narrativa do poema, e ajuda, nas palavras de Ferreira Gullar "a dar novo sentido às questões permanentes da vida humana".

É necessário ressaltar também a variedade métrica encontrada nas duas obras. O poeta, ao contrário do que aplica em *A imitação do amanhecer*, utiliza oito formas métricas diferentes em combinação com diversas formas estróficas. Segue um quadro resumindo essa utilização:

Metro	***As horas de Katharina***	***Balada do Cárcere***
Tetrassílabo	7	0
Pentassílabo	23	2
Hexassílabo	35	5
Heptassílabo	35	7
Octossílabo	2	1
Decassílabo	47	20
Dodecassílabo	2	0
Heterométrico	15	8
Total:	**166**	**43**

Desta escolha majoritária pelos hexassílabos, heptasssílabos e decassílabos, deduzimos que a utilização do dodecassílabo em *A imitação do amanhecer* obedece a diferentes intenções formais do autor advindas de diferentes necessidades expressivas. Tais necessidades são observáveis se partirmos do princípio de que o conteúdo das obras difere essencialmente em sua maneira de abordar o assunto ou a narrativa. Em *As horas de Katharina* temos a voz singela de uma freira como eu lírico, e isso se reflete na escolha das formas e do vocabulário: a utilização constante de um léxico brando

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

evidência a preocupação com uma certa "aura" feminina, a constante evocação da Virgem Maria toma dimensões psicológicas quando realizada por uma religiosa, e uma espécie de fenomenologia da percepção das pequenas coisas, evidencia certamente a clausura. Em *A Balada do Cárcere* a condição de condenado impõe ao poeta a necessidade de uma voz mais dura, mais grave, refletida na veia neoclássica de diversos poemas, nas alusões mitológicas e, principalmente, na escolha de um assassino como interlocutor do poeta na cadeia – interlocutor que em *As horas de Katharina* aparece na forma de solilóquio dramático, muitas vezes gerando um duplo confessional. Tais necessidades expressivas diferem absolutamente das encontradas em *A imitação do amannhecer*, pois mesmo sendo condensadas a partir de diversas características formais semelhantes, não possuem uma de suas características fundamentais: o fluxo verbal. Por fluxo verbal entendemos o "atropelo dramático dos *enjambements*" elevado a sua vertente extrema, à última combinação possível dentro da métrica tradicional antes de se tornar prosa, ou seja, combinado com o dodecassílabo. Essa união expande em muito a possibilidade discursiva do verso se comparado às possibilidades vislumbradas as obras dramáticas anteriormente analisadas, nas quais unidades métricas menores são utilizadas. É a partir dessa ótica – a do soneto como instrumento de possibilidades expressivas –, e tendo em mente as formas utilizadas anteriormente, que analisaremos agora o tipo de soneto utilizado por Tolentino em *A imitação do amanhecer*.

Existe um fator indispensável que rege a composição de qualquer obra poética longa e que influencia todas as suas outras características que, subordinadas, dependem diretamente dele para lograr eficácia: a tensão entre continuidade e interrupção. Essa tensão surge do equilíbrio entre o imutável e a liberdade formal que o tipo de verso utilizado garante. A escolha da *ottava rima* para o poema épico é um exemplo dessa tensão. Há a continuidade dos seis primeiros versos e a interrupção do último dístico em rima diferente. Talvez essa mobilidade seja uma das razões para a notoriedade da utilização da *ottava rima* em poemas longos, notadamente em Boccaccio, Ariosto, Tasso, Camões, Lord Byron e Alexander Pope. Também a sofisticação da *terza rima* depende de uma condição semelhante, pois é como se a rima predominante no verso inicial, se diluísse entre as duas próximas rimas, mantendo mesmo assim um esquema previamente anunciado e cedendo lugar de forma branda ao novo esquema de rimas, concretizando uma rarefação atenuante. Esses artifícios ajudam a evitar a monotonia do poema longo ao mesmo tempo que mantém a reiteração formal na unidade e na continuidade das partes. Já o soneto, quando utilizado em poemas longos é

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

normalmente considerado como integrando parte de uma **sequência de sonetos**, uma **série de sonetos**, ou **ciclo de sonetos**, na denominação inglesa. Não investigaremos aqui o porquê desta diferenciação de nomes, se ambos os metros que mencionamos fazem parte de poemas longos sempre unificados por uma temática geral. O que queremos frisar é que o próprio caráter de "fechamento" do soneto, de pequena canção, de forma independente, contribui para essa consideração sequencial. Eis uma das razões que percebemos para a utilização de um "alexandrino" *sui generis*, ou de um dodecassílabo dotado de diversas características que o tornam, ao mesmo tempo, tradicional e distante da regra. Foi preciso estabelecer uma forma que delimitasse o soneto como uma unidade independente e que não deixasse de manter as ligações com os sonetos seguintes, numa coexistência orgânica de tema, som, ritmo e sentido. Tal convivência entre forma fechada (soneto) e forma total (sequência), aliada à utilização constante do *enjambement*, das características estilísticas que já analisamos, e ao que chamamos síntese *melopaica*, constitui a base formal do soneto de Tolentino utilizado em *A imitação do amanhecer*, estabelecendo uma unidade técnica que podemos perceber no soneto a seguir:

II.119

01 MUsa da SEduÇÃO, corteSÃ do deSAstre, (1, 4, 6, 9, 12)
02 ALExanDRIa, COleÇÃO de aDIaMENtos, (2, 4, 6, 8, 10, 12)
03 seRIas TU a DEvolVER nosSOS moMENtos (2, 4, 6, 8, 10, 12)
04 a DOR do TEMpo MEdiTAdo, NO conTRAste (2, 4, 6, 8, 10, 12)
05 que criASte entre a FLOR do SER, aPENsa à HASte (3, 6, 8, 10, 12)
06 de um enCANto ideAL, e os DESfaLEciMENtos (3, 6, 8, 10 12)
07 da meMÓria, da HisTÓria... QUANtas VEzes volTASte (3, 6, 8, 10, 13)
08 roDOpiANdo em TOrno a um NAda como os VENtos (2, 4, 6, 8, 10, 12)
09 beDUÍnos, QUANtas VEzes volTASte as esQUInas (2, 4, 6, 9, 12)
10 e, REpenTIna, PENduRAste NA EmoÇÃO (2, 4, 6, 8, 10, 12)
11 NOssa raZÃO de SER? AQUElas PEreGRInas (1, 4, 6, 8, 10, 12)
12 CONsolaÇÕES a QUE enconTRASte o COraçÃO (1, 4, 6, 8, 10, 12)
13 do HOmem, OrienTAL quando VEM de onde VÃO (2, 4, 6, 9, 12)
14 surGINdo as VAriaÇÕES do que NUNca terMInas... (2, 4, 6, 9, 12)

Através da disposição dos acentos primários e secundários nota-se que, ao mesmo tempo que Tolentino se aproxima bastante do alexandrino clássico (como nos versos 5, 11 e 13), ele se distancia – principalmente pela liberdade que concede à função do hemistíquio – em outros casos que não raro desrespeitam a necessidade do hexassílabo agudo ou grave com elisão. Essa liberdade concede a possibilidade de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

alteração rítmica a partir do hemistíquio, cuja característica mais visível é a utilização da tônica ímpar na nona sílaba dos versos 9, 13 e 14. Porém, mesmo não respeitando as rígidas regras do alexandrino clássico (ou acentuando-o com um acento secundário compensatório), não percebemos sinais gritantes de heterometria a não ser pela utilização do alexandrino espanhol, cuja presença entre os dodecassílabos e alexandrinos clássicos é constante em *A imitação do amanhecer*. No soneto acima, o alexandrino espanhol é encontrado apenas no verso 7, cujo hemistíquio é curiosamente marcado pela utilização de reticências, tornando mais suave a transição métrica no momento da declamação ou da leitura muda. Outra constante "clássica" de Tolentino é perceptível no posicionamento das rimas. Durante *A imitação do amanhecer* vemos que o poeta, na maioria das vezes, respeita o encadeamento ou o emparelhamento inicial. Já em relação ao respeito à riqueza e perfeição das rimas, no presente soneto percebemos apenas dois desvios. O primeiro, no versos 3 e 6, onde "adiamentos" figura na mesma sequência rímica que "desfalecimentos". O segundo é encontrado já no primeiro verso onde consta "desastre", figurando na mesma sequência rímica que "contraste", "haste" e "voltaste". Tais "desvios" são freqüentes na obra, e, podemos até dizer, que fazem parte do estilo do autor que se permite rimar "talvez" com "vês", "Vila Igea" com "colméia", "cara" com "paira", o que a nosso ver não compromete a obra nem o seu andamento rítmico; pelo contrário já que Tolentino sempre procura basear-se em homofonias evidentes que, se não são rimas perfeitas, nem rimas plenamente consoantes, também não são sonoramente dissonantes, alcançando assim um meio termo agradável aos ouvidos, à estética do verso, e à continuação necessária aos sonetos e às sequências sem que o óbvio as comprometa.

Uma característica que procuramos demarcar, nos baseando principalmente na prosódia do autor cuja declamação dramática é evidente, foi a participação do acento secundário. O que o gramático Celso Cunha chama de acento afetivo que iguala, até certo ponto, um acento secundário a um acento primário devido ao realce que aquele recebe segundo a emoção da pronúncia, funciona na poesia de Tolentino como uma espécie de correção rítmica, como podemos ver na comparação entre os versos 3 e 4, que no segundo caso só são iâmbicos porque consideramos a sílaba "ME" de "<u>ME</u>diTAdo" como tendo acentuação significativa para a construção do ritmo. Caso contrário teríamos de considerar o espaço de três sílabas métricas sem acento (TEMpo mediTAdo), o que numa declamação dramática como a de Tolentino traria ao mesmo tempo uma quebra rítmica e prosódica, acentuando uma artificialidade em nome da

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

perfeita pronúncia métrica. A consideração do acento secundário é fundamental também para igualar a acentuação constante na sexta sílaba mantendo assim a sensação do alexandrino mesmo quando o mesmo não se faz presente em sua forma clássica.

Se, no que diz respeito às regras clássicas do alexandrino, podemos dizer que o estilo do poeta reside num meio termo, numa adaptação, em relação à musicalidade, podemos dizer no término dos versos ele respeita regras próprias de compensação do *enjambement* pela rima interna. É conhecida a objeção à utilização recursiva do *enjambement* visando não tornar a cadência do verso frágil, já que, mesmo respeitando a pausa no final de cada verso, a métrica do verso anterior, invariavelmente, se une à do verso seguinte, criando assim, a impressão de uma heterometria indesejável e pouco musical. Por isso Tolentino parece compensar conscientemente a liberdade de utilização dos *enjambements* através da incidência estratégica de assonâncias, consonâncias, homofonias e rimas internas moduladoras dos encadeamentos. Outra regra do bom *enjambement* – essa respeitada em sua totalidade pelo poeta – é a expressa por M. Said Ali em *seu Manual de Versificação Portuguesa*:

> O uso do cavalgamento tem limites. Não se põe no fim do verso artigo, pronome átono, pronome adjunto, numeral adjunto, preposição e certos advérbios e conjunções. [67]

Isto posto, podemos voltar nossa atenção para o caráter musical dos sonetos e de sua relação com o *enjambement*, características bastante evidentes no seguinte poema:

II.119

Musa da sedução, cortesã do desastre,
Alexandria, coleção de adiamentos,
serias tu a devolver nossos momentos
a dor do tempo meditado, no contraste
  que criaste entre a flor do ser, apensa à haste
de um encanto ideal, e os desfalecimentos
da memória, da História... quantas vezes voltaste
rodopiando em torno a um nada como os ventos
  beduínos, quantas vezes voltaste as esquinas
e, repentina, penduraste na emoção
nossa razão de ser? Aquelas peregrinas
  consolações a que encontraste o coração
do homem, oriental quando vem de onde vão
surgindo as variações do que nunca terminas..

[67] ALI, Said; BANDEIRA, Manuel. INSTITUTO NACIONAL DO LIVRO. **Versificação portuguêsa**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1948. p. 46.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

Através das coincidências e reincidências sonoras sublinhadas notamos principalmente quatro grupos que se repetem, cujos núcleos são aproximadamente: “ão”, “ia”, “em/em”, “ste”. O primeiro grupo sofre as seguintes transformações: “ção”, “sã”, “as”, “zão”, “ções”, “vão”. O segundo: “dria”, “dia”, “ria”, “ias”, “pia”. O terceiro: “men”, “tem”, “pen”, “mem”. O quarto permanece invariável, resumindo-se às rimas externas e internas. Este processo, largamente utilizado, é quase que totalmente baseado na tarefa de ecoar as rimas pelo poema ou, de, como é o caso do “ão”, preparar a rima vindoura, já que, no poema, encontramos tal partícula já no primeiro verso, porém, ela é utilizada como rima apenas nos tercetos. Eis, mais profundamente, o que denominamos síntese *melopaica*, ou seja, a compensação do efeito dilatador do *enjambement* pela sucessão de homofonias ao menos aproximadas, e não apenas a adaptação do som à cadência do verso.

Devido a tais características, Luís Dolhnikoff afirma que em Tolentino “a forma fixa não é mais sinônimo de fixidez, mas o contrário.”[68] Os desvios do alexandrino clássico permitem a construção de um espaço extremamente móvel onde o conteúdo se encaixa no justo espaço da “tensão entre a contenção de seus parâmetros invariáveis e a lassidão quase prosaica do alexandrino”[69]. As possibilidades criadas por essa técnica, ao mesmo tempo que permitem uma maior aglomeração verbal no soneto, também permitem uma certa fluência discursiva, a nosso ver essencial para a ambição de poesia filosófica pretendida pelo poeta. Obviamente a poesia filosófica pode também ser praticada num espaço curto, estritamente delimitado, porém o que ressaltamos em Tolentino é uma união entre possibilidade espacial e a expressão filosófica cujo fruto é, além de um núcleo propriamente poético, um núcleo poético-filosófico, com espaço para argumentação, conceitualização, proposição, e conclusão. Em suma, defendemos a existência de uma forma devidamente pensada como possibilidade do encadeamento lógico-poético de um pensamento. Todos esses parâmetros são trabalhados tanto como imagens, ou símbolos poéticos, como através de estratégias de progressão discursiva, tal qual podemos perceber no poema que segue abaixo:

II.54

[68] DOHLNIKOFF, Luis. **Bruno Tolentino e a realização do entardecer**. In: *Cronópios* <http://www.cronopios.com.br>, 28 de junho de 2007.
[69] Idem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

1. Como nos figuramos o ser? **2.** Imaginemos
uma instantânea escadaria em espiral
que tocasse subir e descer, mas que mal
permitisse entrever entre seus dois extremos
o degrau já pisado e o próximo degrau;
3. ali, supondo o todo entre aqueles dois ermos,
tudo o que deduzirmos, tudo quanto entendermos
torna-se conjetura – sonho bom, sonho mau,
tudo se esvai: **4.** o ser habita o instante apenas.
5. Mas se os instantes fossem prismas num cristal?
6. A sucessão de seus degraus seriam as cenas
de um só caleidoscópio, a cuja luz de umbral,
o que ele faz no escuro, seu baile de falenas,
7. Seus vaga-lumes, somariam o ser total.

A divisão septenária que assinalamos possibilita visualizar como Tolentino consegue encadear diversos níveis do discurso, unificados como conteúdo dentro dos parâmetros que seu soneto permite. Seguindo a pergunta inicial (1), temos uma resposta que ao mesmo tempo é uma incitação ao argumento (2). Posteriormente há a suposição (3), concluída com uma posição acerca da natureza do ser (4). Porém, após essa primeira conclusão, temos uma objeção parcial e uma nova pergunta (5), seguida da consequência dessa pergunta (6), e da conclusão final. Assim, o próprio conteúdo filosófico do poema (filosófico tanto pela natureza do vocabulário como do problema que analisa), ganha também, através das possibilidades formais postas em prática, um espaço de problematização propriamente filosófica onde a tese, a antítese e a síntese, podem, até certo ponto, ser elaboradas discursivamente sem prejuízo das características poéticas porque amparado e possibilitado por elas. A capacidade de oscilar entre esses dois pólos possíveis, o essencialmente poético e o essencialmente filosófico, garante à sucessão de poemas uma certa unidade temática, ao mesmo tempo que evita a monotonia de uma abordagem somente lírica ou somente digressiva. Desse modo, tanto a forma quanto o conteúdo interligam-se compartilhando elementos com o restante da obra, porém sem deixar de lado a hegemonia da unidade. Ampliamos, a partir dessas considerações, a seguinte noção de Dolhnikoff, que se refere, mais especificamente, à forma: "as unidades interiores de cada soneto, em suma, vivem a e na tensão de sê-lo e, ao mesmo tempo, transbordar num todo maior que as engloba. Dolhnikoff." [70] Outras consequências dessa imersão do soneto no todo serão devidamente analisadas nos capítulos III e IV quando trabalharmos mais exclusivamente com o problema das sequências e de sua interação com a filosofia da forma.

[70] Ibidem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

O efeito final da junção de todas essas características pode ser percebido na declamação de Tolentino gravada para a coleção *O escritor por ele mesmo*, do Instituto Moreira Salles. Nela, ele oscila entre o que Roman Jakobson denomina *scanning style* e *proselike prosody* [71], sendo o primeiro estilo a declamação respeitando as pausas finais em cada verso e o segundo a declamação prosaica. A fluência gerada por essa escolha – aliada a já ressaltada ordem direta –, dá ao mesmo tempo um ar de coloquialidade em passagens mais pesadas e a gravidade necessária ao tipo de poesia que o autor se propõe, resultando no que podemos perceber quando ouvimos, por exemplo, a sequência do cervo da Lapônia (analisada no último capítulo deste trabalho), sequência que mesmo contendo 15 sonetos não se torna cansativa devido às estratégias utilizadas para oscilar entre a fluência verbal, as imagens propostas, os símbolos com que o leitor se acostuma durante a obra e o conteúdo filosófico inerente ao tema central.

Retornando especificamente ao nosso ponto de partida – a filosofia da forma –, ressaltamos, finalmente, que os elementos estudados acima, apesar de constantes em *A imitação do amanhecer* e em grande parte da obra do poeta, não são de forma alguma invariáveis. Não propomos então de um formalismo rigoroso quando falamos em filosofia da forma, mas ao contrário, da busca das soluções permitidas dentro de um espectro técnico-estilístico definido pelo poeta. Não se trata de ter emmãos soluções práticas para todos os problemas que o fazer poético insistentemente reitera, mas da necessidade de pensar e repensar a arte no mesmo instante em que ela é gerada, pois para Bruno Tolentino:

> A inteligência eminentemente prática resolve cada problema de uma vez por todas. Mata cada problema ao resolvê-lo. Anula o que é pesquisa, convertendo resultados em leis, isto é, em receitas. O trabalho de criação é reduzido da pesquisa de uma solução conveniente à aplicação ao que se sabe ser a solução conveniente. Ou seja, toda regra arvorada em lei, na medida que torna essa "lei" em ancila aviltada da Ideia, desintelectualizaria o trabalho de criação, precisamente porque teria sido formulada para que esse trabalho não tivesse que ser repetido. E contundentemente chega-se a uma defesa apaixonada da liberdade intelectual contra a camisa-de-força do sistema, a ataraxia implícita na rede estreita dos conceitos, pois que assim condicionado o pintor torna-se cada vez mais "artista", e em contrapartida "vai se tornando cada dia menos intelectual [...] ou seja, à medida que esse conjunto de regras se foi fazendo instinto e habilidade, sua desintelectualização se foi acentuando. [72]

Se em nenhuma das obras citadas o *enjambement*, as homofonias, a ordem direta, o metro, a forma possuíam uma estrita função formal, ou seja, operavam dentro

[71] JAKOBSON, Roman. **Language in Literature**. New York: The Jakobson Trust, 1987.
[72] TOLENTINO, BRUNO. op. cit. p. 69.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

da obra como necessidade intrínseca, mas como parte do estilo pessoal do autor, em *A imitação do amanhecer* isso muda. As técnicas utilizadas exercem o papel de modular a variedade métrica não deixando a obra cair na monotonia declamatória que cairia se não houvesse essa variedade e, além de tudo, possibilitam a fluidez orgânica entre soneto e sequência, proporcionando uma possibilidade bastante característica da obra: a de o soneto poder ser lido independentemente ou em conjunto com os sonetos que o circundam, sem prejuízo para a aquisição do sentido. É essa interação entre a parte e o todo que procuramos investigar nos capítulos seguintes.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA