4.
A SEQUÊNCIA E A FORMA

Considerando que anteriormente tratamos da gênese do estilo amparada por uma filosofia da forma, agora trataremos da gênese da sequência; de como se dá essa gênese segundo a presença de sequências de poemas nas obras de Bruno Tolentino. Seu percurso é semelhante ao do estilo – uma reunião de diversas características de obras anteriores –, porém, se abordamos inicialmente essa reunião por um viés diacrônico e por que não teleológico (já que tomamos *A imitação do amanhecer* como uma culminação), no caso da sequência optamos por analisá-la de forma sincrônica, ou seja, não como uma evolução formal, mas como ordenação de semelhanças técnicas e estilísticas pré-existentes.

Antes de mais nada é importante distingüir o que é uma sequência de poemas, distinção essa que já nos traz problemas ao considerar o próprio termo que utilizamos [73]. Fala-se sobre sequências de poemas, ciclos de poemas, grupos de poemas, conjuntos de poemas, séries de poemas, muitas vezes significando exatamente a mesma forma poética; por pragmatismo ignoramos as distinções muitas vezes meramente verbais e decidimos utilizar o termo "sequência" para definir um agrupamento de poemas intencionalmente realizado tendo em vista uma unidade, na maioria das vezes temática. Sendo a distinção mais comum entre os tipos de sequência – geralmente encontrada nas enciclopédias de literatura e poesia – aquela que diz respeito ao gênero e à forma, distingue-se então naturalmente a sequência lírica da sequência de sonetos, não coincidentemente os dois tipos de sequência mais utilizados na literatura anterior ao modernismo.

Partindo da influência de líricos romanos como Catulo e Propércio, das *chansonniers* dos trovadores provençais, do condensador das alegorias comuns à Idade Média *Roman de la Rose* e, também, da coleção prosimétrica de Dante Alighieri denominada *La Vita Nuova*, o primeiro modelo de sequência lírica surgido na poesia ocidental é o *Canzoniere* de Petrarca, que, composto por 317 sonetos, 28 *canzoni*, 9 sextinas, 7 baladas e 4 madrigais, atinge finalmente a unidade inexistentem, por diversos motivos, em suas influências. Petrarca consegue atingir esse feito por meio da

[73] O termo *sequence* foi utilizado pela primeira vez para se referir a um tipo de arranjo poético pelo poeta ingês George Gascoyne.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

preocupação com a coerência do enredo, já que, como nos lembra Otto Maria Carpeaux, "o *Canzoniere* constitui um grande drama de amor, ou antes uma epopeia psicológica coerente: da Sexta-feira Santa, na qual viu Laura pela primeira vez, até os dias da velhice, sem a capacidade de esquecê-la". Percebe-se então, condensada na obra do poeta italiano a propensão lírica da Antiguidade (da qual foi um dedicado estudioso e por isso se tornando talvez o primeiro representante "moderno" do *humani nihil a me alienum puto*), a devoção do amor provençal, e a tradição medieval captada por Dante e por seus colegas do Dolce Stil Novo. A partir disso, Petrarca realiza a ponte entre o mundo medieval e o mundo renascentista, justamente no momento em que converte o que era uma tradição lírica esparsa e uma tradição narrativo-alegórica em um modelo composicional que permaneceu em vigor durante pelo menos dois séculos após sua morte. Tal modelo se baseia na composição centrada num tema fixo porém modulada por uma série de *topoi*[74] que garantem a fluência formal do desenrolar da sequência sem deixar de lado a necessária continuidade temática:

> similar stereotypes make up the body of most sonnet sequences and are expressed through conventional images as essential to the sonnet tradition as the situations themselves: the unsuccessful siege of the fortress of love and the innumerable variations on the metaphor of love's war, for example: the lover as the ship in the storm; the hot ice and freezing fire which afflict him; the lady's eyes like the sun to burn, her eyelashes like nets to catch him; her eyebrows the bows for Cupid's arrows; her face the cherry tree on which the lips are cherries. [75]

É claro que essa "gramática" do amor definida por Petrarca não sobreviveu artisticamente intacta aos tempos; porém os dois séculos de vigência bastaram para que nossa expressividade se tornasse refém desses *topoi*; nós ainda apelamos inconscientemente a modelos petrarquianos quando queremos expressar de forma justa e universal o sentimento de amor; restam ainda fragmentos simbólicos da linguagem petrarquiana em nossa linguagem, e esses fragmentos bastam para detectarmos sua enorme influência. O que liga esse léxico de Petrarca à composição de *A imitação do amanhecer* é justamente a técnica que podemos, por conveniência, chamar de **orbital**. Notamos em ambos um centro que, por assim dizer, comanda os *topoi* para que orbitem

[74] Adaptamos o termo de sua utilização mais conhecida por Ernst Robert Curtius na obra *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* com o intuito de especificar os lugares comuns recorrentes derivados do tema central de uma sequência. Aproveitamos a utilização do mesmo termo por Maurice Evans para traçar o paralelo entre o modelo Petrarquiano e as seqüências de sonetos modernas.
[75] EVANS, Maurice. **Elizabethan Sonnets**. London: Everyman's Library, 1977. p. viii.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

em volta dele, retornando e se afastando suas presenças segundo as pretensões do artista para aquele determinado momento da obra, mas sem deixar de mantê-los interligados.

Os padrões seguidos pelo italiano, mesmo na descontinuidade formal e ficcional, estabelecem uma unidade lírica no que diz respeito ao tom devocional empregado; esta característica basta para tornar sua coleção muito mais coesa estruturalmente e para caracterizá-la como a primeira sequência lírica da poesia ocidental, sem dúvida um modelo que devemos levar em conta na nossa definição, não somente pelo seu caráter inovador, mas devido à expansão de possibilidades poéticas que seu experimento trouxe para a produção poética posterior:

> the possibilities opened by the lyric sequence – to write lyric *in extenso,* allowing each poetic integer to hold its autonomy as it participates in a large unity – attracted the efforts of poets in all the countries of Europe. The lyric sequence effectively became to lyric what tragedy was to drama, or what the novel would be to narrative – not merely a "form" but a complex of generic capacities. [76]

Pensemos no "*in extenso*" sobre o qual nos fala o trecho acima como uma ampliação das capacidades líricas, até então desenvolvidas, no sentido de integrar aquilo que numa coleção poderia ter uma unidade aparente, porém uma desordem em sua disposição; como exemplo acreditamos ser justa a comparação da coleção de poemas de Propércio com o *Canzoniere* de Petrarca. Se mudarmos de posição os poemas em Propércio, que claramente formam uma unidade temática nos poemas dedicados a Cynthia, colocando-os dispostos um seguido do outro e deixando de lado poemas que não configuram essa unidade, teremos um exemplo de sequência lírica. Contudo, não foi essa a intenção do autor, como foi a de Petrarca. A intencionalidade no momento de agrupar seus poemas segundo uma unidade, diga ela respeito ao estilo ou ao tema já satisfaz, a princípio, as exigências necessárias para chamar tal conjunto de sequência. Por isso, por mais que não sejam tão comumente denominados dessa forma, clássicos como os *Sonnets pour Hèlène* de Ronsard, as *Rimas* de Camões ou os *Sonetos* de Shakespeare, podem ser tratados, em maior ou menor grau, como pertencentes a uma certa tradição da sequência, devendo sua possibilidade de realização diretamente ao modelo petrarquiano.

A evolução da sequência tradicional é encontarda no que costuma-se denominar **sequência poética moderna**. Com a variedade formal e temática proveniente do

[76] WARNKE, Frank J.,HARDISON, OB, MINER, Earl. **The new princeton encyclopedia or poetics**. Princeton: Princeton university Press, 1993. p. 727.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

advento da poesia moderna, o próprio conceito de sequência se transmuta e passa a abrigar o heterogêneo, a heterometria, o fragmento, a colagem. Como vimos, a sequência baseada no modelo petrarquiano garante sua unidade principalmente através do compartilhamento das características líricas de seus poemas, já a sequência moderna – deixando de lado a obrigação lírica –, tem sua unidade especificada através da **organicidade**:

> The modern sequence is not a fixed form, and through this fact alone becomes very different from the classical elegy, ode, or epic. But we can say of it that (…) it consists of a larger structure made up of more or less self-sufficient units, each contributing both conceptually and stylistically to the organic life of the whole. [77]

É claro que essa organicidade também aparece na sequência clássica, porém, na maioria das vezes, ela não depende apenas disso pois há a unidade lírica ou a unidade formal. No trecho que citamos acima, M.L. Rosenthal se refere ao poema *Hugh Selwyn Mauberley*, de Ezra Pound, onde mesmo havendo uma espécie de unidade narrativa – afinal, Pound nos conta sobre um poeta, uma espécie de *alter-ego* –, em diversas partes a figura central se perde, deixando então, como fio condutor, apenas a certeza de que se está lendo uma miríade de referências que levam a um centro, o que assegura a organicidade, pois, sempre haverá a procura de indícios que tragam o poema de volta ao ponto de unidade onde o disperso conflui. Desse modo, na sequência moderna, a própria natureza da associação mantenedora da unidade também muda; enquanto na sequência tradicional temos, geralmente, o motivo, a temática ou, algum elemento claramente definido como organizador, na sequência moderna percebemos uma espécie de giro lógico no encadeamento, que estabelece muitas vezes, ao invés de uma unidade facilmente encontrável, uma organicidade subentendida que não deixa, porém, de remeter-nos à estrutura da lírica:

> Although a modern poetic sequence may well include narrative, dramatic, and ratiocinative elements, its structure is finally lyrical. That is, it is comparable to the characteristic structure of the modern lyric as it has evolved under symbolist, surrealist, and imagist transformations. Its dynamics are primarily emotive and associative, the result of a strategic juxtaposition of separated poems and passages without a superimposed logical or fictional continuity. [78]

[77] ROSENTHAL, M.L. **A primer of Ezra Pound.** New York: The Universal Library, 1966. p. 35.
[78] WARNKE, Frank J.,HARDISON, OB, MINER, Earl. op. cit. p. 728

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

Por outro lado, entrevemos a possibilidade de definição da unidade da sequência não por seu conteúdo, mas por sua forma. Nos referimos mais especificamente à sequência de sonetos, cuja tradição é tão significante quanto a da sequência lírica, com a qual, ao invés de estabelecer uma ruptura, solidifica uma continuação, devendo sua diferenciação, muitas vezes, pelo fato de além da unidade lírica conter também a unidade formal; ou seja, sua diferenciação normalmente é realizada de forma positiva, adiciona-se a forma sem que o conteúdo seja prejudicado se comparado a seus modelos heteromórficos. A unidade formal, em alguns casos, permite inclusive uma variação temática maior. Não é incomum, nas sequências de sonetos, encontrarmos, além dos lugares comuns líricos, incursões na poesia do pensamento, na meditação religiosa, na poesia descritiva e narrativa. Esta característica já basta para pensarmos numa expansão das possibilidades petrarquianas através da reiteração da forma fixa numa sequência, aliando assim a segurança formal a uma maior liberdade temática conquistada, paradoxalmente, através da própria rigidez imposta pela forma fixa. Como exemplos dessa liberdade podemos destacar desde alguns dos primeiros sonetistas de suas línguas como Sá de Miranda em Portugal, Du Bellay em França, Garcilaso de La Veja na Espanha, passando pelos *Elizabethan Sonnets*, até chegar à poesia mística de Soror Juana Inés de la Cruz ou aos poemas devocionais de Quevedo e John Donne.

A partir desse breve percurso histórico parece-nos que o ponto fundamental para a definição do conceito de sequência está relacionado à unidade necessária para caracterizá-la como tal. No entanto, não podemos simplesmente adotar as classificações clássicas, já que sua utilidade é muito mais histórica que prática. Partindo deste princípio, para fins práticos, decidimos definir, através da criação de duas grandes unidades, dois tipos de sequência na obra de Bruno Toentino: a **sequência total** e o **poema em sequência**. Por sequência total entendemos a utilização da sequência de poemas como forma organizacional de um livro ou de um grande capítulo ou seção; no primeiro caso de sequência total temos as obras *As horas de Katharina* e a *Balada do Cárcere*, ambos utilizam a sequência de poemas como alicerce para a construção de uma situação dramática que determina em si a totalidade de um livro. Como exemplo do segundo caso existe *A elegia obsessiva*, de *Anulação & Outros Reparos*, que funciona como um interlúdio, ou seja, um capítulo à parte na segunda edição do livro; e ainda temos *A imitação da música*, último capítulo de *O mundo como Ideia*, uma sequência de 101 sonetos decassílabos onde o tema principal é a tensão entre o número e o real na pintura medieval e renascentista. Também é fato que o que chamamos de sequência

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

total pode ser percebido como um grande poema em sequência, sendo justamente o caráter unificador a intenção do autor de caracterizá-lo como uma obra ou capítulo à parte. Por **poema em sequência** entendemos um poema disperso num livro, cuja unidade seja intrínseca (determinada menos em função da unidade do próprio livro do que em função de si mesma como obra acabada). Os diversos exemplos da utilização do poema em seqüencia – principalmente das sequências de sonetos – que encontramos em toda a obra de Tolentino nos mostram que esse recurso, além de ser um dos artifícios estruturais mais utilizados pelo poeta, é também uma necessidade do estilo diretamente relacionada com sua filosofia da forma. Pretendemos assim, nas seguintes análises, nos aprofundar nas questões de unidade, narrativa, dramaticidade e organicidade que o uso constante da sequência propõe em sua obra. Acreditamos que uma análise pormenorizada desses pontos direciona a utilização da sequência para algo além de uma escolha formal, nos mostrando naturalmente que sua presença na obra de Tolentino está muito mais ligada a uma poética própria – justamente pela possibilidade de variação expressiva que a sequência permite – do que a uma forma permanente, trabalhada de forma invariável para suprir uma necessidade meramente espacial.

Vejamos então inicialmente as obras de Bruno Tolentino que formam em si uma sequência de poemas. Nelas percebemos além da unidade paratextual – afinal, as sequências são também um livro, há um centro natural predeterminado que evoca o tema principal da obra –, uma unidade dramática, não necessariamente narrativa, pois a narrativa aparece fundamentalmente como *background* seja ele histórico, seja ele dramático. Katharina, por exemplo, é-nos apresentada através de um pequeno texto anterior mesmo à própria página título do livro:

> A suposta autora destas páginas, tivesse sido encarnada numa só pessoa física, teria nascido em Veneza, aos 11 de novembro de 1861, como Elizabeth Katharina Maria von Herzogenbuch e falecido aos 29 de outubro de 1927, no convento das Carmelitas Descalças em Innsbruck, como Sóror Katharina da Anunciação e do Suor de Sangue.
>
> A não ser assim, poderia ser com certeza qualquer um desses inconfessos filhos bastardos que Deus ama e reclama. Como, por exemplo, um que outro *hypocrite lecteur* ou no caso o inveterado autor, ou tradutor, deste *Stundenbuch*. [79]

A partir disso já nos é fornecida a demarcação do personagem, do ambiente em que se delineia a trama e, do período temporal em que ela ocorre (período esse reforçado pelas divisões do próprio livro, cujos subtítulos assinalam também o intervalo

[79] TOLENTINO, Bruno. ***As Horas de Katharina***. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 11

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

temporal em que se deram os acontecimentos, por exemplo, a primeira parte, denominada *Os longos vazios*, ocorre entre 1880 e 1909). Definidos esses pontos, as evocações do ambiente, do aspecto temporal e até mesmo das particularidades pessoais (uma expansão do conteúdo biográfico fornecido de antemão) dão lugar a um tipo de monólogo interior que, paradoxalmente, é o que define a "ação", ou como melhor exprime o poeta Ângelo Monteiro, o "desenvolver-se" do poema:

> O que imprime a melhor efetividade a esse grande poema é justamente o seu desenvolver-se como um colóquio de uma alma consigo mesma, tateante em sua desesperada ânsia de transcendência, até atingir sua própria transfiguração para além dos seus limites corpóreos e da despedida da própria poesia, em sua afirmação ainda terrena. [80]

Não podemos esquecer que o dramático em Bruno Tolentino está na maioria das vezes misturado ao heterônimo, à *persona* poética, ao personagem-autor, como o mesmo já indica quando introduz como possibilidade de Katharina a presença do "inveterado autor" como parte da *persona*. Este aspecto aparece mais claramente em *A Balada do Cárcere* quando na introdução o autor narra acontecimentos do episódio de sua prisão. Ali, autor e personagem se confundem moldando uma das características principais da utilização da *persona* em Tolentino como alicerce dramático: a tríade do personagem autobiográfico, mítico e literário, uma apliação da *persona* tradicional como um duplo. Em *A Balada do Cárcere* este aspecto é ainda mais acentuado pela presença de um outro personagem, o Numeropata, companheiro de prisão do poeta e seu "interlocutor"; pois não há de fato o contraponto da voz do outro preso, até certo ponto, *Balada do Cárcere* também é um solilóquio cujo tema porém é uma projeção da *persona* no outro, o que faz a dramaticidade residir muito mais na representação, na atuação de um personagem complexo sob uma *persona* duplicada, do que no delineamento de uma ação temporal, das peripécias causais que definem uma narrativa tradicional; não que a narrativa não exista; ela existe, sem dúvida, mas reside, até certo ponto, obscurecida pelo drama ali encenado, ou melhor, poetizado.

Excluídas todas essas características dramáticas da poesia de Tolentino temos então o outro pólo das sequências ditas **totais**; como centro não figuram personagens nem enredos, mas um tema lírico (*A elegia obsessiva*) ou um problema central para sua poesia do pensamento (*A imitação da música*). O primeiro tipo caracteriza uma obra de

[80] MONTEIRO, Ângelo. ***Escolha e Sobrevivência***. São Paulo: É Realizações, 2004.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

juventude do poeta, e, talvez, um exemplo único de sequência puramente lírica, sem a contaminação do dramático, do narrativo ou da poesia do pensamento na forma como é encontrada em sua obra madura, portanto, voltemos nossa atenção à sequência denominada *A imitação da música*.

Quando falamos sobre poesia do pensamento em Bruno Tolentino falamos, mesmo que indiretamente, de sua filosofia da forma, que contém um outro tipo de drama – onde os personagens não são mais *personae*, mas ideias –, o drama da razão:

> O drama da razão... Buscar o fio
> no labirinto até o ter na mão
> porque o intelecto é o espelho do vazio
> e esse vazio é cheio de ilusão.

Um drama que, como o poeta mesmo diz na continuação do poema acima "aclara ou queima", um drama que se ama ou se nega, pondo em cena o jogo dos extremos possíveis simbolizados através de seus correlatos na história da pintura. Em consequência disso, Tolentino coloca de um lado, o "teorema tragicamente limpo" de Uccelo, que "Pintou a ideia, não pintou o instante", a "tela inconsequente / em que já nada existe e o que se vê / é um branco" de Mallarmé, a "fábula gnóstica da lenha / como prisão da chama" de Mantegna, e de outro o Botticelli cujo *La Derelitta* clamava "um mundo de verdade / no qual envelhecer, em que a certeza / de morrer não traísse a luz da tarde", o Piero della Francesca que "equilibrou no temporal / a majestade toda do real", de Masaccio que pôs no lugar do conceito "um real sem reduções", ou Perugino que "não sistematizou / quando deu perfeições ao que é imperfeito", Van Eyck "em quem o mundo e o absoluto / cortejam-se". Em *A imitação da música* assistimos através da transformação da pintura em símbolo do pensamento uma recorrência de problemas que são os mesmos que aparecem e reaparecem durante toda a obra madura de Tolentino; sob a forma da narrativa alegórica de *A imitação do amanhecer* ou da meditação sobre a natureza da História, sob a forma ensaística em *Os Sapos de Ontem* ou no prólogo de *O mundo como Ideia*, ou sob a forma de poemas esparsos, a poesia do pensamento é transportada de uma simples preocupação do poeta para o próprio significado último da mesma. Percebemos por meio disso um deslocamento de centros: o centro do soneto nunca é o próprio soneto, o centro da sequência nunca é a própria sequência, o centro do livro nunca é o próprio livro, pois a unidade de cada uma dessas

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

"partes" dialoga com a unidade maior do pensamento de Tolentino (que inclui todas as obras por ele escritas), o que explica a constante necessidade de referências externas ao poema analisado – já que, na maioria das vezes, estão em perceptível diálogo com outros poemas –, e a própria dificuldade de entender sua poesia desconhecendo os pontos de convergência dos problemas tratados (talvez esteja aí o maior problema da recepção crítica do poeta).

Voltando à análise da estrutura de *A imitação da música*, podemos dizer que existe uma unidade temporal, uma sucessão cronológica que vai de Giotto até Poussin, bastante respeitada durante toda a sequência, e que serve para manter um tipo de aura evolutiva do problema da pintura, a mesma da abordagem realizada por Ortega Y Gasset e Panofsky. A essa unidade pertence outra unidade, talvez mais aparente, que é a dos nomes citados e analisados. Dessa forma, a referência evidente ao leitor é muito mais o artista ou sua obra do que o lugar que eles ocupam na ordem cronológica. Através dessa predominância do sincrônico em detrimento do diacrônico, a unidade do pensamento ofusca a unidade temporal, assemelhando mais o poema ao tom meditativo do que ao tom narrativo, que a partir de agora analisaremos.

Um primeiro assunto que não podemos evitar quando tocamos na questão do poema narrativo é o do romance como gênero literário característico dos últimos tempos. A estranheza com que uma afirmação como a de que *A imitação da música* contém em si uma narrativa subentendida pode ser tratada, se deve, em grande parte, à hegemonia da forma romanesca, que se torna também a hegemonia de seus artifícios narrativos. Isso, ao mesmo tempo que marginaliza a importância de outras possibilidade narrativas alheias ao romance, dessensibiliza o leitor, desacostuma-o a uma poesia densa e longa, à justa apreciação da poesia narrativa; Scholes e Kellog em seu livro *A natureza da narrativa* já assinalavam esse problema como uma das características contemporâneas fundamentais no tratamento da narrativa:

> Mas agora, no meio do século XX, nossa opinião sobre a literatura narrativa se acha quase incorrigivelmente centralizada no romance. As esperanças que os leitores nutrem para com as obras literárias narrativas são baseadas em suas experiências com o romance. Suas suposições sobre aquilo que uma narrativa deveria ser derivam de sua compreensão do romance. [81]

[81] SCHOLES, Robert E; KELLOGG, Robert. **A natureza da narrativa**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

Portanto, além da educação da recepção, para se compreender e analisar corretamente um poema narrativo nos dias de hoje, precisamos evitar alguns vícios, também advindos do costume romanesco, como aquele que nos leva a uma flagrante inversão histórica: a de considerar os antigos poetas como primeiros romancistas e não o romance como derivação da elaboração narrativa desses primeiros poetas.

Os poemas de Bruno Tolentino mais acessíveis como modelos narrativos são sem dúvida "O espectro" e "Travessias"; ambos são decassílabos em *terza rima*, ambos contém 46 estrofes, ambos compartilham a característica já apontada acima, a do autor-personagem. Em "O espectro", o autor narra como o "espectro da poesia" surgiu-lhe à beira do Tâmisa sob a estranha figura de Charles Baudelaire. Podemos dividi-lo em três partes: a introdução, delineada nas sete primeiras estrofes, onde o poeta adota um tom "didático" e se refere ao leitor; a narrativa em si, onde nos conta sobre como se dá a aparição do poeta francês; e, finalmente, o monólogo de Baudelaire. Já em "Travessias", é-nos narrada alegoricamente – posteriormente veremos como a alegoria tem suma importância na composição de *A imitação do amanhecer* – a conversão do jovem Tolentino a poeta:

> À sombra maternal do amor divino
> até eu poderia repousar,
> deixar-me aconchegar desde menino;
>
> mas comecei abandonando um lar
> pelos quebra-cabeças desta vida
> e confundi-me e preferi cantar.
>
> Acabei encarando a desmedida;
> medi minha coragem e meu cansaço
> e não lhes dei ouvidos, dei partida.
>
> Disse-me: "vai, ou não terás espaço
> para um só verso, vai!".

O poeta então atravessa o parque polonês de Wilànowa, deserto e coberto de neve. Ao encontrar um corvo (símbolo da loucura) que tenta atacá-lo, faz a sua escolha final, arrancar os sapatos, ter seu pé congelado pela neve, mas espantar a ave. Não consideraremos as dimensões simbólicas que cada componente da ação exerce na trama, o que nos importa é destacar a estrutura das partículas narrativas. Em primeira instância,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

percebe-se claramente a influência dantesca-eliotiana buscada nos tercetos da segunda parte de *Little Gidding* [82]:

> And as I fixed upon the down-turned face
> That pointed scrutiny with which we challenge
> The first-met stranger in the waning dusk
> I caught the sudden look of some dead master
> Whom I had known, forgotten, half recalled
> Both one and many; in the brown baked features
> The eyes of a familiar compound ghost
> Both intimate and unidentifiable.
> So I assumed a double part, and cried
> And heard another's voice cry: 'What! are you here?'

No entanto, tanto em "O espectro" como em "Travessias", devido à utilização de tercetos, à forma narrativa, e à estrutura dependente de um clímax onde a surpresa é a revelação de uma verdade escondida, a influência mais notória é a do poema "A máquina do mundo" de Carlos Drummond de Andrade. Não é à toa que Bruno Tolentino escolhe "A máquina do mundo" como um poema-modelo ao afirmar que

> contido neste poema "A Máquina do Mundo", de Carlos Drummond de Andrade, escrito em 1951, estão quatrocentos e cinqüenta anos de poesia em língua portuguesa no Brasil. Na verdade, de 1560, da fundação do Morro Cara de Cão no Rio de janeiro, etc., a medida em que a língua ia se fazendo, isso tudo chegou aqui. Então esse poema traz tudo isso no seu bojo, assim como o tataraneto traz... este poema é o tataraneto de tudo que se fez antes. Que ele seja o grande poema e que antes não tenha vindo um poema tão grande é normal, é de se esperar, porque tudo amadurece. [83]

Ou quando analisam suas características formais:

> É um poema descritivo, como quase sempre esses poemas longos devem ser. Você dificilmente pode fazer uma situação... É um poema dramático; alguma coisa vai acontecer. É quase um conto. Isso também é típico de Dante: em cada canto do Inferno, Purgatório e Paraíso ele vai contando, em *terza rima*, o que estava acontecendo, quem ele encontrou, quem estava ali, quem não estava, etc. Portanto, a *terza rima* é, quase naturalmente, um modo ideal para o poema dramático, descritivo, um poema em que, digamos, você descreve alguma coisa que vai acontecer. [84]

---

[82] Na tradução de Ivan Junqueira: "E ao mergulhar naquele rosto cabisbaixo / Esse pontiagudo olhar inquisidor / Com que desafiamos o primeiro estranho / Surgido na penumbra agonizante / Captei o olhar fugaz de algum extinto mestre / A quem outrora houvesse conhecido, / Esquecido, lembrado após sem nitidez, / Como um só e a muitos de uma vez; / Sob o castanho sazonado das feições / Os olhos de um complexo e familiar espectro / A um tempo só distinto e incognoscível. Gritei, cumprindo assim duplo papel, / E uma outra vez ouvi bradar: 'O que! / *Tu* por aqui?' " ELIOT, T. S. **Poesia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

[83] TOLENTINO, Bruno. ***Curso em Campinas***. Campinas, 2000.

[84] Idem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

Deve-se notar como Tolentino se refere diretamente ao caráter essencialmente narrativo do poema através da divisão entre descritivo e dramático. Todavia, o que queremos salientar em nossa análise é justamente o contraponto que esse tipo evidente de narrativa forma se comparado à utilização da sequência de sonetos como alicerce. Assim, não é a análise dos poemas narrativos que nos interessa no momento, mas como o poeta transfere esse pendor narrativo para suas sequências: aquilo que é quase que uma vocação da *terza rima* por sua possibilidade de encadeamento, nas sequências ganha outra feição através da possibilidade de disposição espacial dos poemas; essa possibilidade advém da própria natureza da narrativa que contém em si um elemento sequencial, fundamental na definição do enredo:

> O enredo pode ser definido como o elemento dinâmico, sequencial da literatura narrativa. Na medida em que o personagem, ou qualquer outro elemento da narrativa, torna-se dinâmico, ele torna-se parte do enredo. A arte espacial, que apresenta seus materiais simultaneamente ou numa ordem fortuita não tem enredo; mas uma sucessão de quadros semelhantes que podem ser dispostos numa ordem significativa começa a ter enredo porque começa a ter uma existência sequencial dinâmica. [85]

Sendo assim, qualquer disposição sequencial das mudanças de um mesmo elemento, seja ele um personagem, um ambiente, um objeto, acaba criando naturalmente um enredo; é mais ou menos como acontece com um filme, já que sua forma material nada mais é que a disposição de cenas estáticas numa tira de celulóide, produzindo o enredo quando a tira é posta em movimento. O mesmo ocorre na pintura. Não é difícil apontar de início a intimidade estrutural entre uma narrativa realizada através de sequências de sonetos e os afrescos narrativos tão caros a alguns pintores pintores que Tolentino analisa. Dificilmente a escolha da sequência de sonetos e sua composição não passou por um processo consciente de emulação das possibilidades narrativas dos antigos afrescos; há uma convergência estética no processo de composição de ambos que merece ser melhor estudada à luz da filosofia da forma de Tolentino, mas que infelizmente não podemos analisar no momento. Talvez, a facilidade com que se pode estabelecer essa ligação entre os dois modos de articulação da narrativa se deva à propensão natural que a narrativa compartilha com o nosso próprio mecanismo cognitivo; pensamos aqui em J. Hillis Miller quando afirma

[85] SCHOLES, Robert E; KELLOGG, Robert. op. cit. p. 145

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

"nothing seems more natural and universal to human beings than telling stories" [86] ou quando Louis Mink toma a narrativa como "one of the primary cognitive instruments... one of the irreducible ways of making the flux of experience comprehensible" [87]. Tendo em conta essa interiorização espontânea do acontecimento narrativo, podemos afirmar que o elo entre duas sequências prescinde dos artifícios sindéticos da narrativa romanesca, sendo o conteúdo dos próprios poemas o elo entre eles; existe portanto uma liberdade maior na medida que o autor pode livremente dispor uma "cena" ou um "pensamento" não necessariamente ligado de forma causal ao conteúdo posterior sem que com isso a sequência se torne incoerente. Essa liberdade pode ser percebida na sequência sobre Michel Foucault encontrada em *O mundo como Ideia* e denominada "Vizinhos". Ela se apóia na descrição de três momentos da vida do pensador francês, na verdade, uma decadência, onde de início "a caveira / desponta um pouco" depois, "a caveira começara a comê-lo", e finalmente ele chega "à beira / da boca aberta de uma cova". É a sucessão de descrições, a sucessão de pequenos quadros poéticos, que gera a narrativa determinada através da supressão de elos causais em favor da possibilidade de uma transposição temporal subentendida, mais ou menos como em *A imitação da música*, só que, nesse caso, trabalhando com um personagem central e não com um sujeito lógico. Em outra sequência, a questão da narrativa aparece bem mais clara devido à multiplicação dos personagens: "Ampliação de um ocaso em Súnion", traz o poeta-personagem, sua jovem amante e um turista *yankee*; o enredo consiste simplesmente no poeta impedindo o estrangeiro de fotografar sua mulher. Porém a sequência não se resume ao enredo, a disposição sequencial permite intromissões que mesmo não sendo narrativas não alteram o rumo dos acontecimentos. É o caso do segundo poema da sequência:

> Mas pouco a pouco, devagar.
> Só muito devagar essa liga
> de sangue de fogo vai deixar
> de ser aquela tua amiga,
> a que sabia incendiar
> todo o solar numa só viga,
> um corpo capaz de queimar
> o campo inteiro numa espiga,
> o ouro, o ouro a chamejar!
> Não, esse sol já não madruga,
> mas se ainda dói em teu olhar

[86] SKEET, Amanda. **Reading Pictorial Narratives in Fifteenth-Century Fresco Cycles**. University of Auckland. p. 2
[87] Idem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

podes amá-lo assim, em fuga
e acariciá-lo ruga a ruga
antes que o engolfem a noite, o mar.

Seu conteúdo não acrescenta nada à ação narrativa, mesmo se considerarmos a ligação entre o primeiro poema e o segundo através de uma espécie de "deixa" na coroa do soneto, pois o primeiro diz "Só não tentes tocar / na labareda que se apaga; / toda a chama quer se fechar." e o segundo inicia retomando a mesma imagem, porém trocando o que no primeiro é uma conclusão da narrativa, pelo tom meditativo e pela preocupação com a eternização do instante. Contudo, terminado o soneto, recomeça a preocupação com a ação até atingir seu desfecho e, posteriormente, o décimo soneto, que Tolentino denomina "Uma coda tardia":

Foram-se os anos: vinte e oito
desde aquele episódio, e seis
desde que compus o que lês;
terminei-o mal, meio afoito
(andava acabrunhado, e muito!),
e um soneto número dez
arremata melhor meu intuito
de deixar um testemunho aos pés
da minha Palas, do *yankee* de Atenas.
Sei que não volto mais a Súnion
nem os hei de rever: certas cenas,
certos vultos e lugares, une-os
uma só luz, um canto apenas.
O resto agora é plenilúnio.

Mais do que um adendo à história contada, ele também é uma continuação da narrativa (o personagem está a 28 anos daquele acontecimento) e um bom exemplo de como a deslocação temporal pode ser utilizada numa sequência de forma natural, um artifício que tantas vezes ele utilizará em *A imitação do amanhecer*.

Artifício também utilizado em *A imitação do amanhecer* como forma de modular as variações temáticas das sequências é a oscilação entre o tom meditativo e o tom lírico. Não nos referimos aqui ao tom lírico encontrado por exempo em "A Elegia Obsessiva" que, como já observado é, dentro das propensões rilkeanas que marcam certa parte da primeira poesia de Tolentino, uma obra à parte das sequências maduras. Nossa definição de lirismo se baseia na possibilidade de distinção entre duas possibilidades expressivas (a lírica e a meditativa) e em sua necessidade de unificação, de convivência harmônica, para a obtenção de um estilo próprio. Para isso, precisamos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

encontrar alguns exemplos mais “puros” – onde há menos contaminação – através dos quais podemos determinar tanto o lírico quanto o meditativo em favor de como se dá a mediação de tais vozes durante as sequências. Partindo deste princípio como exemplo o décimo soneto da sequência “O Verme” (uma sequência que, ao nosso ver, é em sua maior parte meditativa):

O possível é o vórtice entreaberto
ao ser, eu sei; mas é também o intento
de diferenciar do pensamento
a contínua vertigem que anda perto
   da emoção. Há a visão, esse instrumento
da alma, e do outro lado, num deserto,
há a mente emparedada a céu aberto
pela Ideia, essa laje de cimento
   sobre um vão... Pobre mente! Indecidida,
instante a instante insurge-se, rebela-
se e insiste em ir trocando pela vida
   uma miragem fria, às vezes bela,
eu sei, mas muito menos do que ela:
a Ideia, assombração diminuída.

E vejamos como se diferencia do lirismo contido no primeiro soneto de “O pote no balcão”:

Bates, meu coração, contra o instantâneo;
debruçado em ti mesmo, vives dessas
ou daquelas noções, sem que as esqueças
nem mesmo ante a investida do amor pânico.
   Mas pertences, eu sei, breve gerânio
no pote provisório, a umas promessas
de transfiguração, e te endereças
às alturas totais de um epifânico
   instinto de vertigem debruçada
sobre a avenida do real, do agora...
Ah, deixa-te cair sobre a calçada
   quando a luz atravessa e vai-se embora
é o teu sonho de planta emparedada:
espatifar-se pela rua afora!

De fato a distinção pode ser estabelecida a partir do nível terminológico, pois uma vez que os problemas centrais são os mesmos, a diferença mais notável reside então na linguagem empregada pelo poeta – uma linguagem técnica (filosófica) aproxima o poema do didático-meditativo, ou uma linguagem poética (simbólica) aproxima o poema do lírico-emocional. “Possível”, “vórtice”, “pensamento”, “instrumento”, “Ideia”, “mente”, opõem-se em seu domínio vocabular, a "coração",

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

"amor pânico", "gerânio", "sonho". Porém, essa oposição é acentuada pela própria introdução, desde início definidora do “tom”, dos poemas: no primeiro o poeta inicia por adotar um tom didático, já que até a terceira estrofe o poema é uma afirmação, uma assertiva generalizante, indiferente, no que diz respeito ao lirismo, à intrusão da primeira pessoa; no segundo o poeta é o interlocutor do próprio coração, sua intenção não se mostra didática, mas lírica, íntima, pessoal. Essas escolhas certamente se refletem na utilização das imagens, geralmente produzidas conforme a propensão da linguagem para um ou outro modo expressivo. O pote (provisório) localizado em cima do alto balcão, contendo um gerânio, e arriscando-se a cair na calçada e espatifar-se pode ser transmutado, em linguagem filosófica, na “pobre mente” que “Indecidida, / instante a instante insurge-se, rebela- se / e insiste em ir trocando pela vida / uma miragem fria, às vezes bela”, pois, independentemente das interpretaçõses simbólicas, em ambos os casos há um trauma, uma reviravolta, um perigo intrínseco à realidade que se impõe inevitavelmente. Essa obsessão de Tolentino pelos mesmos problemas, ou até mesmo pelas mesmas atmosferas de problemas (onde às vezes o explícito cede ao sugerido), quase que obriga sua linguagem a ramificar-se em diferentes formas expressivas, tanto em sequencias pequenas, quanto em um livro-sequência como *A imitação do amanhecer,* ao contrário perder-se-ia numa monotonia irreversível, numa repetição fatigante. É importante notar nessas distinções entre linguagens (dramática/narrativa, meditativa/lírica, entre outras nuances existentes que não analisamos) o princípio da fusão, da contaminação de linguagens que ocorre em *A imitação do amanhecer.* Pois é justamente a realização dessa contaminação e a possibilidade de oscilação entre o lírico e o meditativo que será, aliada à tensão entre o dramático e o narrativo (que ajudam a quebrar a hegemonia retórica em favor de imagens maiores, de personagens-alegorias), um dos fatores fundamentais na composição das sequências de *A imitação do amanhecer*, ou melhor, do livro como sequência, foco de nossa atenção capítulo seguinte.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA