5.
O LIVRO COMO SEQUÊNCIA

A imitação do amanhecer é uma espécie de suma poética de Bruno Tolentino, é a condensação daquilo que está proposto como problema filosófico em *O mundo como Ideia*, e o espelho onde estão refletidas formalmente todas as suas obras anteriores – sob este prisma vislumbramos de fato um projeto teleológico cuidadosamente observado pelo autor no que diz respeito à edição das obras. Por isso, aquilo que percebemos como características fundamentais de outros livros converge para um só fim em *A imitação do amanhecer* no que reconhecemos como sendo a unidade estrutural do poema-livro. Tal unidade está intrinsecamente ligada ao problema da sequência de sonetos e de suas possibilidades, pois como bem observa Luis Dolhnikoff:

> *A imitação do amanhecer* é, à primeira vista, um (vasto) conjunto de sonetos. A unidade interior do poema deve, então, ser buscada em cada soneto. Porém, mais do que um conjunto de sonetos, A *imitação do amanhecer* é um conjunto articulado de sonetos. Não se trata, enfim, de um conjunto de sonetos, mas de um metapoema, ou super-poema, integrado por 538 sonetos-estrofes. [88]

Através dessas observações constatamos uma primeira fidelidade à sequência como forma no caráter orgânico da organização do livro. Ao mesmo tempo que existe a independência de cada soneto, existe a independência de cada sequência de sonetos, a independência de cada uma das três partes do livro e a independência do livro como uma grande sequência. Todos esses níveis de apreciação, todas essas aproximações e distanciamentos permitidas pela forma ao invés de se apresentarem como unidades estritamente demarcadas, apresentam-se como unidades transbordantes, comunicando-se umas com as outras, dependendo uma das outras ao mesmo tempo que mantém intactas suas características individualizantes. Procuraremos, a partir de agora, demarcar como funciona esse intercâmbio à luz das observações já tecidas sobre a estrutura tradicional da sequência e sua utilização em outros livros de Tolentino.

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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

Partimos do princípio, já estabelecido na nossa definição de **sequência total,** de que algumas grandes unidades foram pré-determinadas, ou seja, pensadas anteriormente pelo autor, evidenciando a intencionalidade autoral. Isso nos fornece limites óbvios, claramente demarcados, como é o caso do espaço do livro como um todo e de suas partes, denominadas "movimentos" em associação com tempos de andamentos musicais. O próximo passo em direção à divisão do livro como sendo uma sequência, consiste então em estabelecer quais são as sequências existentes em cada parte ou capítulo (sendo a próxima unidade possível – a unidade menor que a sequência – o próprio soneto isolado, que coroa as possibilidades existentes de uma dissecação segundo a forma pré-estabelecida). Para isso podemos utilizar dois métodos. O primeiro consiste em admitir que o próprio poeta, no processo composicional, demarcou nitidamente algumas sequências – podemos até propor um método de composição final, baseado na justaposição de sequências comuns, porém compostas em períodos diferentes, e sua união através de sonetos "soltos", de sonetos de ligação. Esse é um método para tentar alcançar o meio através do qual, dentre mais de 500 sonetos, as sequências se combinam a poemas que de fato não partilham as características que as definem como sequência, mas, que, de algum modo estão unidos pela sua proximidade, pelo processo de leitura, pela posição que ocupam no livro e pelo fluxo de aquisição daquele conteúdo. Tendo em vista que numa sequência a própria aproximação de dois poemas já subentende alguma ligação mais profunda entre os pares além da própria, podemos apreciar o seguinte caso:

I.113

Tu, que imitaste à perfeição aquela flora
que vai unindo o intemporal ao senciente,
o ramalhete triunfal deste Ocidente
que mede tudo contra o peso de um agora
transfigurado e perpetuado porque chora
o que se esvai, o instante, o ser, musicalmente;
tu, que plantaste, Alexandria, esse presente
interminável onde a límpida luz loura
das duas Grécias, a do exílio e a da memória,
fertilizasse esse canteiro impermanente,
tu reconheces nesta minha enganadora
frágil tela com seu tordo inconseqüente,

I.114

Se passei dos cinqüenta e das três da manhã
queimando maço atrás de maço; se me agarro
desamparadamente ao último cigarro
como Adão à serpente; se me tortura a vã
obsessão da queda, o sabor da maçã,
e ainda assim insisto em modular meu barro
e fazer dele a gaita, ou a flauta de outro Pã;
se largo tudo enfim e abro a janela e escarro,
entre a vaidade, a noite e o carro do vizinho
será talvez por isso mesmo: porque creio
que tudo vai passar, mas o canto sozinho,
se conseguir abrir a escuridão ao meio,
há de salvar-me! O canto... Esse meu velho espinho

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

não minha vida, não a vida: a redentora metamorfose da emoção da vida ausente.

sempre me fez sangrar, nunca disse a que veio.

Acima possuímos dois poemas a princípio bastante diversos. O primeiro compartilha suas características com o antecessor, I.112 que inicia "Tu, que plantaste essa ilusão no tempo afora, / esse triunfo integralmente musical...", que, por sua vez, compartilha tematicamente a preocupação com o "canto" (uma das grandes meditações do livro), com seus anteriores (I.108, "Foi a música, eu sei, do que há de mais breve, / que seduziu meu coração na luz de ouro", I.109, "Canta, meu coração, meu artefato frio...", I.110, "E desde então meu coração fez-se-me assim, / uma caixa de música, uma alucinação...", I.111, "que eu tenho tudo a essa meia distância, / a essa meia ilusão do canto"), e com seus posteriores (I.115,"...todo canto é ruína...", I.116, "A jovialidade imanente no canto / é a única grandeza..."). Enfim, não podemos procurar, nesse caso, uma unidade, por exemplo, léxica, estilística, afinal, os dois sonetos que comparamos são, em si mesmos, completamente dessemelhantes no tom; o primeiro é grandioso, amparado pela autoridade do vocativo e pelas evocações que "as duas Grécias", o "Ocidente triunfal", e a própria Alexandria propõem; o segundo é um poema urbano, em tom coloquial, quase confessional. A unidade e a organicidade proposta pelos poemas antecessores só é concretizada quando nos deparamos com a figura do tordo (simbolismo recorrente na poesia de Tolentino que iremos estudar posteriormente) que converge no poema seguinte na imagem do próprio poeta, no confessional: o tordo, que era apenas um símbolo no primeiro poema, humaniza-se no segundo poema, passa de símbolo a carne e osso, da linguagem simbólica à linguagem coloquial. Assim se dá, em grande parte dos casos, o encadeamento orgânico das sequências e o não isolamento de um soneto em meio a elas, através da recorrência temática, as sugestões evocadas pelos *topoi* organizam automaticamente as dissonâncias observadas superficialmente.

É essa característica combinatória que, ao mesmo tempo que demarca as sequências escolhidas pelo poeta – por exemplo poderíamos separar toda essa faixa que trata sobre o canto como uma sequência –, também possibilita o segundo método de demarcação, baseado na ausência de demarcação temática: a **demarcação formal** ou a **demarcação funcional**. Por demarcação formal

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

entendemos uma demarcação que não seja previamente dada de forma explícita pelo autor como se dá com a demarcação a partir do tema acima exposto, mas sim quando percebemos uma unidade rítmica, sintática, ou léxica; esse tipo de distinção nos será útil não para demarcar sequências completas, já que em sua maioria são determinadas tematicamente, mas para determinar extratos de sequências, poemas que podem ser agregados ou separados segundo determinadas qualidades. Por demarcação funcional entendemos uma sequência estabelecida a partir da função que ela exerce dentro de cada parte do livro. Um exemplo claro é o dos poemas que abrem a obra. Eles não compartilham entre si nem a temática nem caracteres formais, porém sua intencionalidade se faz evidente quando consideramos seu caráter de apresentação do livro, de apresentar, pela primeira vez, as principais figuras que no futuro se farão recorrentes, compondo a partir disso uma unidade funcional. Tendo em vista esses princípios, estabelecemos a seguinte hierarquia de sequências:

1. O livro como sequência: a obra *A imitação do amanhecer* considerada como uma grande sequência.
2. Cada uma das três partes como uma sequência distinta: *As epifanias*, *As antífonas* e *Os noturnos*, contendo em si uma unidade própria de sequência.
3. As sequências demarcadas pelo autor: normalmente sequências temáticas onde temos a recorrência de uma imagem ou um tema.
4. As sequências formalmente demarcadas: o estabelecimento de nexos não temáticos para encontrar a unidade de poemas, a princípio, distintos.
5. Sequências funcionais: demarcadas através da função que exerce dentro da obra.

Evidentemente não há um rigor estrito quando tratamos dos três últimos tipos, já que, pela própria organicidade da forma, suas características tendem a mesclar-se; pode-se falar nessa mistura inclusive nos dois primeiros casos, já que aquilo que é propriedade de uma parte do livro pode aparecer, posteriormente, em outra parte e em outro contexto, porém, corroborando sua primeira aparição. Neste capítulo, como o próprio nome já sugere, estudaremos o livro e suas

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

características como uma grande sequência, ou seja, as características que permeiam toda a obra e a unificam, independentemente das partes em que se encontram; posteriormente dedicaremos os próximos três capítulos a analisar as três respectivas partes da obra, trabalhando então com as noções mais particulares de sequência. No fundo, há tantas sequências quanto possibilidades de encadeamentos – sejam eles temáticos, semânticos, simbólicos, narrativos etc. Não pretendemos mapear todas as sequências do livro, mas analisar algumas que cremos importantes para a interpretação da obra como um todo e para a compreensão de sua estrutura interna.

Diretamente derivada das características que expusemos acima encontramos o que consideramos a chave unificadora do poema, o ponto onde é criado um *logos* próprio, uma emulação-criação de um aspecto ontológico da realidade onde o poema se desenvolve: a tensão entre tempo instante determinada pela disposição seqüencial. Dolhnikoff define claramente essa característica quando diz:

> 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. Ocorre que, a par daquela recapitulação, este é o tema do poema-livro: a relação entre o instante, que existe na sua unidade interior, sem a qual a vida não seria senão caos, e o tempo, no qual o instante se ultrapassa enquanto o constitui, rumo ao caos final da morte. Cada soneto, enfim, é a representação (mas não a descrição), o ícone de um instante, enquanto o livro assume a dimensão de representação do tempo. [89]

Do temporal como uma das preocupações centrais da obra, e da construção baseada na emulação tempo-instante, deriva a recorrência dos *topoi* e a não linearidade da apresentação. Porém, para entendermos como ocorre a relação do pensamento do poeta com aquilo que é poetizado, precisamos notar a centralidade que esse tema ocupa desde a primeira obra de Tolentino, que afirma "*Leitmotiv* de minha coletânea de estréia em 1963 – a onipresente sombra do tempo" [90]; precisamos principalmente, voltar ao prólogo de *O mundo como Ideia* e atentar para a descrição do problema efetuada pelo próprio poeta:

[89] Idem.
[90] TOLENTINO, BRUNO. **O mundo como Ideia**. Globo: Rio de Janeiro, 2001. p. 24.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

> Quatro décadas atrás, ao começar a pensar este livro, já se me afigurava que naquela operação do espírito advertia-se uma afirmação da temporalidade e, no mesmo ato, uma fuga ao fugaz; e, com efeito, ainda hoje me parece que aquilo que experimentamos nesse modo de abordagem do real é o anelo de abolir o tempo entre dois instantes, dois reinos, duas margens, seria, pois na fluidez desse intervalo insustentável – sedutor arroio célere capaz de sugerir a imobilidade do Ideal –, teria forçosamente que ser nesse ilusório ponto de convergência entre *moto* e *stasis* que se haveriam de cruzar as diagonais do pensamento e as da visão. [91]

A não linearidade das sequências de *A imitação do amanhecer* funciona como uma dissecação desse problema por meio da combinação de *topoi*, em outros termos, se tomarmos como pressupostos as observações de Ezra Pound de que "no mundo contemporâneo não importa por qual lado se começa uma investigação de um objeto, desde que ele seja girado até ser percebido por todos os lados" [92], e a aplicarmos à liberdade sindética inerente à estrutura sequencial podemos entrever a possibilidade de emular formalmente a tensão ontológica entre *moto* e *stasis*. As inumeráveis variações de que falamos anteriormente, permitidas por um único *topoi* e a geração de uma gramática a partir da organização em série de lugares-comuns, quando modernizadas no modelo de Tolentino dão lugar a uma incessante abordagem do mesmo tema, cuja síntese é realizada em diferentes níveis e profundidades. Ao invés da linearidade observada nas antigas sequências, onde todas as imagens e metáforas que se relacionam com o tema central residem num mesmo plano, em *A imitação do amanhecer* o centro (a preocupação temporal) se dissolve permeando tanto a forma (a sequência como tempo-instante), como o simbolismo (a partir de jogos metafóricos, alegorias, personagens), o enredo, a narrativa e, principalmente, na forma de hesitação do poeta entre os dois pólos do tema-questão, fato que constitui essencialmente o delineamentotemático do **drama da razão**.

Como observamos no capítulo anterior, os *topoi* "clássicos" recebem numa sequência as formas de orbitações em volta de um mesmo centro sendo no mais variações de um mesmo tema. Em *A imitação do amanhecer* esse recurso já apresenta, mesmo nesta primeira instância formal, uma divisão, que quebra o

---

[91] Idem. p. 24

[92] "*It doesn't, in our contemporary world, so much matter where you begin the examination of a subject, so long as you keep on until you get round again to your staring point. As it were, you start on a sphere or a cube; you must keep on until you have seen it from all sides.*" POUND, Ezra. **Abc of Reading.** New York: New Directions Publishing Corporation, 1987. p. 29.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

centro temático em diversas possibilidades significantes revelando, em diferentes planos expressivos, os muitos aspetos da consideração temporal, como nos mostra Luis Dolhnikoff:

> a temível efemeridade da vida e a proximidade da morte se manifestam à personagem da narrativa de várias maneiras, como um tordo que aparece decapitado num poço, apesar da crença do alexandrino em que é um sacrilégio matá-lo, no início da narrativa; passando por um incidente em um café, como acabamos de ver na sequência acima; o testemunho de uma manifestação da natureza, segundo nos ilustra "uma rosa de areia/ que troca de lugar para fingir que dura"; até culminar na aceitação das trevas pelos cervos e a desesperada reação a ela pelos flamingos: uma sucessão de acontecimentos, entre vários outros não listados, que ilustram uma tão frustrante quanto desesperada busca pela permanência. Se isso ainda é uma torre de marfim, digamos que necessita de uma bela limpeza. [93]

Assim, a repetição dos *topoi* se torna, além de artifício poético, uma arma filosófica, uma chave da poesia do pensamento, pois se une naturalmente ao viés ontológico que a própria forma propõe. A disposição dos capítulos reflete bem esse caráter: o primeiro capítulo é basicamente uma evocação de narrativas, de lembranças, seu centro é o amante, o indivíduo; no segundo capítulo o foco é, por assim dizer, ampliado, do problema do indivíduo como vítima da dissolução imposta pelo instante passa-se ao problema da História como força capaz ou incapaz de materializar esse instante (transferência esta que é, na verdade, uma tradução, pois aquilo que na primeira parte estava na clave do personagem da narrativa, na segunda parte está na clave do meta-personagem, a História); até finalmente chegarmos ao terceiro capítulo onde há diversos sonetos de "solução", unificados em uma solução paradoxal.

A estrutura ternária da divisão em capítulos se reflete inclusive na qualidade dos andamentos musicais com que são assinalados – é por uma finalidade introdutória que até agora falamos em **capítulos** quando o mais exato seria falar em **movimentos**. Essa divisão é sempre assinalada com um título seguido pela indicação de seu respectivo andamento, *As epifanias* (*andante spianato*), *As antífonas* (*largo com variazioni*), *Os noturnos* (*adagio molto mosso*), marcando assim diferentes níveis de apreciação ontológica daquilo que

[93] DOLHNIKOFF, Luis. op. cit.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

denominamos **logos próprio**. O título transfere para o conteúdo uma característica geral, como veremos claramente em nossas análises de cada parte, porém, a aplicação de uma categoria musical (leia-se ao mesmo tempo temporal e sentimental) transferida ao poético, também por natureza temporal (acentuadamente em nosso caso) e sentimental estabelece, em contato com a forma um espaço ontológico no próprio livro-poema, transformando em experiência sensível a tensão central entre tempo absoluto e instante. O *andante spianato*, apesar de ser o andamento mais rápido entre os três, mantém seu caráter suave, sem pretensão, porém também sem a impossibilidade de gozo; é a juventude em sua suavidade saboreada através de instantes epifânicos. O *largo com variazioni*, utilizado para estabelecer o andamento de um movimento que se ocupa em sua maior parte com a História, pode ser interpretado através da placidez, da serenidade que suscita, inicialmente não propensa a variações. A *variazioni* aparece como impacto conciliador, como um caráter temporal que diz, por um lado, que mesmo na aparente imutabilidade da história as variações são inegáveis, e, por outro lado, diz que mesmo através das aparentes variações observadas pelo homem imerso no temporal, a serenidade da eternidade se faz hegemônica em sua unidade. Por último, vislumbramos no *adagio molto mosso* o paradoxo de um andamento estável por definição ao mesmo tempo assinalado como vivo e jovial; é a reordenação, a solução, das duas primeiras partes na aporia elementar assinalada pela presença inegável do eterno e pela impossibilidade de superação do instante.

Há, portanto, uma divisão do objeto segundo um critério metodológico de observação, porém, dentro dessa divisão as coisas se passam de modo não linear, as camadas de profundidade se misturam imitando não somente a densidade do tempo como na causalidade romanesca, mas lembrando bastante a densidade da memória: estamos na mente dramatizada do autor-personagem. Isso cria não um fluxo de consciência, mas um fluxo de instantes [94] conscientes, ou, se quisermos utilizar a terminologia de William James, de "estados mentais", que, dispostos sucessivamente, tornam-se, de certa forma, a emulação da consciência do autor-personagem aliada à emulação do tempo. Sob este aspecto o autor-personagem

[94] Sendo o próprio enredo um símbolo da tentativa de captura desesperada do instante, já que o personagem-narrador embalsama seu amado e, como maneira de eternizá-lo, carrega consigo em sua jornada.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

participa das preocupações do próprio autor como arquiteto da obra, sendo esse um dos muitos pontos onde a transferência de consciências acontece através da rememoração de instantes [95] ou da consciência mesma em seu processo de meditação sobre a natureza do real. Estamos então imersos em duas camadas, na consciência do autor-personagem que, por sua vez, está imersa no tempo. Mas o que caracteriza essa densidade da consciência? Existe uma evidência ontológica da emulação da memória que pode ser observada a partir da consistência da perda reiterada durante a obra – perda que podemos considerar como sendo uma das variações do tema tempo. A partir do fim da primeira parte observamos uma rarefação das evocações epifânico-amorosas, uma rarefação das narrativas do amante, que, se as estudamos como narrativa por fins práticos, estruturalmente fazem parte da rememoração, da recuperação do instante vivido. A diluição da sequência narrativa, ou seja, da presença do amante como lembrança, coincide exatamente com a densidade da memória no seu estágio de perda, de esquecimento; o assunto ainda é o mesmo, mas as imagens – e por que não a emoção, o erótico, o calor do momento – evaporam e dão lugar a uma meditação atenuada, o amante torna-se especulação, ponderação, reflexão. É a perda consciente, a consciência da perda, que se estabelece como onipresença da coisa perdida:

> A perda, portanto, não é uma ausência, mas uma presença – ainda que seja a presença da ausência. Se não podemos simplesmente perder, isto é, nos desprender da perda assim como o perdido se desprendeu de nós, não é ilusório nem será inútil tentar arrancar à perda presente algo distinto dela mesma: impossível é fazer qualquer coisa de uma ausência. A impossibilidade de perder a perda gera a possibilidade de ter algo além da pura perda. [96]

Esse efeito de formulação e reformulação, de trajetória da perda como memória e reflexão dentro da consciência do poeta é formalmente concebido

[95] É significativa a seguinte preocupação com a captura do instante manifestada no prefácio de *O mundo como ideia*: " ...eu empacaria logo adiante numa das mais belas e perturbadoras frases do mesmo Kierkegaard, segundo a qual a ausência do olhar na estatuária helênica seria um sinal de que a Grécia não havia compreendido o instante... O instante! O que ele banhava de lágrimas por não sabê-lo habitar, ou nuna o bastante para fazer mais que suspeitar uma felicidade que lhe escapava entre as mãos hesitantes e os neurônios incansáveis... Esse dom precioso e breve, inaferrável, o instante mortal, morituro, majestoso em sua fugacidade, nossa madrasta mãe helênica o teria desdenhado! Aos dezoito anos, e em pleno redemoinho mental, que podia eu deduzir de tão desconcertante intuição?" TOLENTINO, Bruno. op. cit. p. 29.

[96] DOLHNIKOFF, Luis. op. cit.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

através da possibilidade de encadeamento das sequências, que por sua vez não devem ser lidas como narrativas, mas como evocações de uma consciência dividida entre a eternidade e o instante em sua efemeridade. Também observamos nesse modo de encadeamento uma ligação com o **fluxo de consciência**, que se faz presente mais como uma evocação de seus princípios psicológicos do que através da realização artística de seus meios consagrados pelo modernismo. De fato, a obra evoca aquilo que basicamente define o fluxo de consciência que é a continuidade de uma experiência interna, levando em conta o que William James, o primeiro pensador a definir o termo *stream of consciousness*, quer dizer quando afirma cada consciência pessoal como perceptivelmente contínua [97]. O que, em nossa opinião, distancia formalmente a obra de um fluxo de consciência "tradicional", é o fato de o fluxo de consciência diretamente ligado ao **monólogo interior**, normalmente disposto em forma livre, prosaica e não linear no sentido de, muitas vezes, ser vaga. Desse modo, soneto e a própria clareza de Tolentino – esteja ela na ordem direta ou na limpeza da linguagem – impedem uma aproximação maior ao fluxo de consciência como a concebemos na prática modernista. Porém, podemos ainda refinar essa aproximação baseando-nos na distinção entre o monólogo interior e o monólogo dramático[98]. A realização de Tolentino se distancia em conteúdo do monólogo interior quando a consciência é expressa, ou seja, interpretada e trazida para a forma de exposição dramática. Fato que cria uma espécie de hibridismo que podemos denominar *monólogo dramático interior* por mais paradoxal que soe o termo: ao mesmo tempo que o que está latente é a imagem da consciência do personagem-autor, o que está expresso não o está segundo a forma como aparece diretamente na consciência do autor, não

[97] JAMES, William. **The Stream of Consciousness**. Cleveland & New York: First published in *Psychology*, Chapter XI.

[98] Utilizamos a expressão "monólogo dramático" na sua acepção mais básica, definida por J.A. Cuddon como "A poem in which there is one imaginary speaker addressing an imaginary audience. In most dramatic monologues some attempt is made to imitate natural speech. In a successful example of the genre, the persona will not be confused with the poet.", e tomamos a liberdade de tratar delimitações como "imaginary speaker", "imaginary audience" e a própria questão da *persona*. Imitação do amanhecer se aproxima em diversos momentos do que podemos chamar de dramatic monologue, seja pelo distanciamento de outros gêneros, seja pela própria definição de Tolentino de que sua poesia é essencialmente dramática, ao mesmo tempo que uma comparação com o caráter Vitoriano do gênero seria impensável (da mesma forma que o seria uma concepção estrita de verso narrativo que compõe-se tradicionalmente de épico, romance, e balada). Pensamos o gênero como uma aproximação didática, muitas vezes como uma influência implícita, mas não como uma categorização.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

sendo portanto uma transcrição, mas uma dramatização. Uma das consequências desse hibridismo se reflete na **associação livre** tão característica do fluxo de consciência. O que no fluxo de consciência tradicional é um estímulo que a partir de uma evocação, muitas vezes fortuita, dispara associações as mais diversas, se torna, por causa da própria forma de sonetos e por causa da necessidade de encadeamento das seqüêncais aliada a sua dramatização, muito mais lógico, muito mais racional do que na consciência comum; a liberdade associativa transforma-se em *topoi* ao mesmo tempo livres, devido a capacidade de retornar sob as mais variadas formas e segundo as mais variadas evocações, e subordinados, na medida que retornam a suas ligações com a temática original da obra.

Podemos pensar melhor a distinção que envolve o dramático a partir da ideia de T.S. Eliot sobre a existência das "três vozes da poesia":

> The first voice is the voice of the poet talking to himself – or to nobody. The second is the voice of the poet addressing an audience, whether large or small. The third is the voice of the poet when he attempts to create a dramatic character speaking in verse; when he is saying, not what he would say in his own person, but only what he can say within the limits of one imaginary character addressing other imaginary character. [99]

É a terceira voz, que Eliot entende como sendo a voz essencialmente dramática, pertencente mais especificamente àquilo que ele chama de "poetic drama", que se diferencia substancialmente do que nos referimos como poesia dramática, pois significa uma obra teatral em versos, e não o aspecto dramático inerente a uma obra poética [100]. No entanto, posteriormente Eliot distingue três gradações do verso dramático, sendo o drama poético, talvez o mais puro, o dramático por excelência. Além dele existem o quase dramático e o não dramático, pertencendo a este as duas primeiras vozes assinaladas. O que define o grau de dramaticidade é a imersão do autor no personagem criado e sua capacidade de dialogar não com uma platéia fictícia, mas com outros personagens

[99] ELIOT, T.S. **On Poetry and poets**. London: Faber & Faber, 1990. p. 89.

[100] Em relação a isso Bruno Tolentino possui um entendimento muito próprio quanto à dramaticidade da poesia, que podemos perceber através das influências citadas no ensaio *Nossas letras no limiar do século XXI* como sendo poetas essencialmente dramáticos: "Aquela (a poesia dramática) que (evocada aqui sem maiores intuitos de cronologia) fecundara o diálogo Goethe-Schiller e resplandecera viva ainda na frutuosa fraternidade Wordsworth-Coleridge; mas que dali teria que passar pelo terceto Byron-Shelley-Keats para redimir-se nas alturas de um Pushkin".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

criados. O problema no fundo depende da questão da comunicação poética: a quem o poeta comunica seu conteúdo? Num primeiro plano comunicativo, que envolve essencialmente a primeira voz, Eliot, a partir do ensaio do poeta alemão Gottfried Benn intitulado *Probleme der Lyrik*, estabelece como parâmetro lírico o "meditative verse" (bastante diferente daquilo que denominamos verso meditativo no presente trabalho) das *Duineser Elegien* de Rainer Maria Rilke e de *La Jeune Parque*, de Paul Valéry. Ambos têm em comum a característica de um esoterismo, de um individualismo onde o próprio poeta, dispensando certa compreensão do público, comunica primordialmente seus feitos a si mesmo, procurando encontrar a terminologia correta ou, como diz Eliot, a menos incorreta, para expressar um "impulso obscuro", uma carga que só pode ser aliviada com e a partir das palavras. Esse tipo de poesia é comparável a um exorcismo, pois se baseia na expulsão de impulsoos individuais, sendo então o tipo mais individual de poesia – que toca seu extremo no momento em que o poeta fala para si mesmo, quando muito, para seus iniciados. O "impulso obscuro" definido como poesia meditativa se difere do que Tolentino realiza pelo fato de se concretizar fundamentalmente no papel, é uma poesia imprevisível, enquanto o que denominamos "poesia do pensamento", se confirma como filosófica justamente pelo seu caráter pré-composicional; ela é muito mais a consolidação de um pensamento que sua formulação completa a partir de uma técnica poética. Partimos desses exemplos para tentar demonstrar, em contraponto, como o dramático se distancia dessa pulsão individual em direção à necessidade intrínseca da audiência, do personagem-audiência, principalmente se elevado à categoria de poesia do pensamento. Esse contraponto pode ser ainda mais acentuado a partir de uma distinção sutil realizada por Eliot – a que mais nos interessa – entre o drama poético e o monólogo dramático. De fato o monólogo dramático é um meio-termo, pois ao mesmo tempo em que o poeta cria uma *persona* e, muitas vezs, outra *persona* como audiência, essa própria criação se submete à individualidade do poeta e à audiência a que ele se dirige, não que isso não aconteça muitas vezes no drama, mas no monólogo dramático é um imperativo. Assim, Eliot permite a distinção das vozes – e também a acentuação e diminuição de suas intensidades – a partir da consideração da audiência, e dos recursos utilizados para comunicar o conteúdo poético a essa audiência, porém, ele não exclui a possibilidade de uma

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

associação de vozes, um estágio poético além das três vozes puras. É justamente essa incorporação das diversas possibilidades poéticas moduladas através de diferentes vozes que observamos como sendo alicerces da dramaticidade do Tolentino de *A imitação do amanhecer*.

A acentuação dramática ocorre no instante em que a audiência virtual é substituída pelo vocativo abstrato Alexandria ao mesmo tempo que há subentendida uma narrativa em verso (por mais que ceda muitas vezes espaço ao tom divagador). Assim distancia-se da linearidade do encadeamento romanesco, pois não há propriamente um realismo no ato de narrar a história (o que dificulta certamente um leitor não iniciado no testemunho de E.M. Forster); nos deparamos com uma espécie de imersão nas divagações do autor, uma memória recolhida na esperança de fazer reviver os antigos passos em Alexandria. Existe, como na maioria dos monólogos dramáticos clássicos (pensamos, por exemplo em Browning, Tennyson, e porque não em Eliot e Pound) a presença de uma *persona* (como há em *A balada do cárcere* e em *As horas de Katharina*), muito bem pré-definida pela estória paratextual de E.M. Forster; todavia há também a indubitável presença do autor – o que não quer dizer a presença de seu estilo, mas de sua personalidade,uma vez que a pessoa do poeta transparece claramente na *persona*. Nesse sentido, é impossível evitar a questão biográfica: a presença da narrativa em primeira pessoa, seja na vida do poeta, seja em seus poemas, as referências culturais que extrapolam em muito a criação de uma *persona* em distância e agem diretamente como uma expressão da própria cultura do poeta, de suas preocupações e influências. Resumindo, vida e obra se misturam para criar um personagem "aberto", cuja possibiliade de trânsito entre o imaginário e o real é quase total e onde a impossibilidade e, porque não, a possibilidade de caracterizar a obra como autobiográfica ou ficcional encontram no caminho, como empecilho ou estímulo, o jogo da criação artística.

Podemos definir facilmente o escopo narrativo do livro como sendo, nas palavras de Luís Dolhnikoff: "a dramatização de um encontro amoroso vivido na famosa urbe mediterrânea (Alexandria) em 1922, segundo o testemunho de E.M. Forster". A partir daí nos é fornecido além do episódio dramatizado, também o caráter precário do testemunho, que em conjunto com o exotismo de Alexandria constitui a "aura" da própria narrativa. Porém, a simplicidade da definição não

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

equivale à simplicidade da experiência, em outros termos, a leitura da obra não nos entrega a sequência causal dos acontecimentos. A não linearidade que as sequências promovem revertem a simplicidade da narrativa para o conteúdo da experiência do autor-personagem: há uma narrativa implícita na obra, mas essa narrativa é mostrada através das evocações da *persona*, que, por acaso, também é um personagem do enredo. Uma parte do caráter dramático de *A imitação do amanhecer*, que extrapola as definições de Eliot, advém justamente da participação dessa persona-personagem no drama: o personagem é também "narrador" e consciência divagante por trás da narração – é a memória e a personalidade por trás da memória. Outra parte, estritamente técnica, do caráter dramático advém do próprio estilo de Tolentino que se definia como um poeta essencialmente dramático. Por serem poucas as indicações exatas da história contada por E.M. Foster no corpo textual, elas exercem, através de seu caráter predominantemente extrínseco ao próprio texto, uma função parecida com a das indicações encontradas na abertura de *As horas de Katharina*. Para termos noção de quão diluída a narrativa está em *A imitação do amanhecer*, basta realizar o percurso inverso do livro e atestar que seria impossível reconstruir a história que nos é fornecida através da própria narrativa, da mesma forma que seria impossível reconstruir os dados sobre Katharina através dos próprios poemas. Eis o que possibilita a variação de tons tão marcante no poema-livro; elegíaco, erótico, autobiográfico, filosófico, narrativo, se combinam segundo a face, ou melhor, a disposição sentimental da *persona* utilizada pelo autor naquele determinado momento. Isso sem dúvida ofusca a narrativa, que, em todo o livro, jaz subentendida sob a consciência do poeta. O narrador-personagem ao mesmo tempo que trabalha no nível do pensamento, da especulação filosófica, exprime também um sentimento que acompanha a narrativa subentendida; não há aspectos narrativos em diversas partes puramente especulativas, porém, essa especulação pertence a algum ponto da narrativa, é uma emoção que corresponde a um acontecimento ali presente como motor da especulação, mas não exteriorizada na forma de ação. O sinal indicativo dessa onipresença do fato através da meditação é a constante evocação, sob várias formas metafóricas, da figura do amante. O amante, nesse sentido é, ao mesmo tempo, objeto filosófico e personagem, fio

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

condutor da poesia do pensamento e ator de acontecimentos que dão movimento ao drama da razão.

O que ocorre então, não formalmente, mas poeticamente quando a narrativa é ofuscada pela consciência, pelo pensamento? Ocorre o que Dolhnikoff chamou de "predomínio da metáfora sobre a descrição", predomínio que não é encontrado somente em relação à cidade de Alexandria em sua onipresença, que segundo ele, é a "grande metáfora", mas também em relação às metáforas menores (leia-se aqui metáfora como uma generalização, como oposição ao descritivo, podendo-se lê-la como o simbólico, o imagético, o alegórico). Alexandria, sob esse aspecto, deixa de ser apenas o vocativo incessantemente evocado, pois sua dramaticidade é obliterada pelas diversas camadas de significado acumuladas ao decorrer do poema. Alexandria é, ao mesmo tempo, a Alexandria histórica (com referências a suas ruas, pontos turísticos, acontecimentos, personagens), a cidade descrita por E.M Foster em *Alexandria: A History and Guide* (1922), o abrigo epifânico do amante, o interlocutor fantasmático, o verso alexandrino, e também a presença inclassificável que reúne isso tudo numa grande entidade simbólica. Alexandria se torna um personagem além do dramático causal, deixando de ser um espaço literário passivo para se tornar uma fonte de ação que se concretiza na interferência ativa de uma terceira pessoa simbólica, uma entidade que transcende a própria narrativa para atingir o elo de união entre o amante e o amado; nesse sentido Alexandria pode ser definida como um personagem-palco, um personagem que ao mesmo tempo que age, é o cenário daquela ação:

I.13

Se forem só jogos de luz na placidez
daquele meu açude o que aqui se relata,
à história toda eu lhe daria a forma exata
e fria do artefato. No entanto, era uma vez
uma *cidade-personagem*, *éramos três*
a refletir-nos juntos naquela tela abstrata
que um instante emoldura e deixa atrás, talvez
por ser só isto a vida: tiro pela culatra
de uma unidade rara entre as graças terrenas.
Naquele parque, atrás daquela fortaleza,
naquele mesmo tanque agora com certeza
a luz anda dourando, multiplicando cenas,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

vultos, reflexos, signos de uma rara beleza,
mas por aqui me chegam estilhaços apenas.

Comparemos o poema acima com o símbolo que a ausência do amante, proporcionada pelo distanciamento da memória, de que tratamos há pouco, configura na segunda parte da obra:

II.22

Serás eternamente assim, apaixonada
pelo que dás, pelo que deixas... Não serás
senão essa paixão. Eu também. Tanto mais
que sobramos os dois daqueles três que nada
  conseguia apartar ou domar! E eis que cada
fusão, na confusão deliciada e fugaz
deixava a cada enlace um pouco mais atrás
um de nós... Não, tu não, foste sempre a vanguarda.
  Que até muito depois de enfim abandonar-te,
íamos dar contigo ainda! Ah, quantas vezes,
Alexandria repentina, nos chamaste
  de uma esquina qualquer, em Messina, onde os deuses
te evocassem... E um dia, quem diria, um perdeu-se
e outro enlouqueceu, mas tu persevraste...

Nos poemas acima percebe-se bem a dimensão de Alexandria como símbolo unificador de tudo aquilo que envolve a lembrança do amado. Percebe-se também, por contraste, a diferença de tom da primeira para a terceira parte; a presença de Alexandria no primeiro soneto é a presença da possibilidade de reunião dos amantes, no segundo, sua ausência se dá sob o signo da perda, da impossibilidade ou da possibilidade fugaz marcada pelo retorno repentino da cidade-símbolo.

Para além do grande símbolo unificador do poema há os símbolos menores, porém não menos importantes para a justa apreciação da obra. Destacamos aqui, novamente a partir de Dolhnikoff, talvez o mais importante depois de Alexandria, e deixamos a análise dos outros para quando analisarmos as sequências individualmente:

> Ao lado de "Alexandria", lugar de epifanias e metáfora da história, do mito, do humano mas impessoal, a outra metáfora dominante no livro é o "coração", o indivíduo, a memória, a dor pessoal. Sintetiza, portanto, a voz individual, que é a do próprio poeta-narrador-personagem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

Se como agente no plano da onipresença, como ente demiúrgico, Alexandria impera, no plano individual, humano, é a relação amorosa que surge como símbolo mor; um símbolo não somente do amor pânico, mas **símbolo-*topoi***, subdivisão, como Alexandria também o é, do grande tema do tempo. É preciso notar que todo enredo amoroso pode ser, por assim dizer, teologizado, transformado em forma ideal e transposto para um pleno simbólico de aplicação geral, distanciando-se assim do particular. Os exemplos literários são muitos, *O cântico dos cânticos* e grande parte da literatura árabe que evoca a relação entre amante e amado, o amor cortês, a própria *A Divina Comédia*, com sua Beatrice simbólica etc. Porém, formalmente, aquilo que os espanhóis denominam *contrahecha a lo divino*, talvez seja o melhor exemplo da naturalidade como uma coisa pode passar a ser outra. Esse tipo de paródia religiosa consiste em reescrever versos profanos de poesia amorosa segundo orientações religiosas, e muitas vezes, algumas poucas mudanças bastam para efetuar definitivamente a mudança total de um plano carnal para um plano transcendental. Sem a possibilidade de alegorizar-se [101] ao absoluto, que no caso não é, na maioria das vezes o divino, mas o filosófico, o enredo de *A imitação do amanhecer* seria apenas uma espécie de confissão hedonista, de *confessional poetry* com temática homoerótica, propondo por vezes a interpretação materialista da coisa, principalmente quando o lado demasiado humano da coisa é acentuado, como em:

I.157

Que significa, na precária economia
das combustões do amor, esse súbito instante
em que um olhar esbarra nas feições de um amante,
na contínua surpresa da perfeição, na orgia
  da beleza, e estraçalha-se entre a melancolia
e a insurreição da carne sempre delirante?
Por que sofrer como quem rasga a fantasia
à entrada do baile e volta-se, hesitante,
  envergonhado de encontrar-se uma vez mais
tão mal trapilho para a festa, o ritual?
Esse desequilíbrio interior, carnal

[101] O termo "alegoria" é aqui utilizado de forma amplo, significando talvez um modo de representação simbólica mais perto da raiz do termo (ἄλλος + ἀγορεύειν, falar em lugar de outro) do que uma alegoria baseada em personagens. A alegoria, nesse caso, surge quando o símbolo tende organicamente à poesia do pensamento remetendo diretamente a algum conceito reconhecível na filosofia da forma do poeta; nesse caso, a voz do símbolo é a voz filosófica quando poetizada.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

> e estonteante, dessa vez foi tão fugaz
> quanto a escorregadela que dei e, por sinal,
> viu-se amparada pelos braços do rapaz...

A força que envolve a transposição do narrativo para o alegórico é bem exemplificada por Scholes e Kellog quando dizem que:

> a natureza do alegórico traz consigo a dubiedade interpretativa. Na Comédia, por exemplo, o personagem Dante chega a amar seu guia Virgílio como um homem, poeta e amigo. Quando se vêem obrigados a separar-se no Purgatório, o significado ilustrativo da separação do herói da razão guiadora, quase não ocorre ao leitor, que vinha sendo afetado pela separação dos homens ficcionais. Mas, quando chega a compreensão, ela contém a força emocional da ficção. Compreendemos como é assustador o místico deixar para trás a razão ao contemplar o Reino dos Céus. Esta compreensão, por sua vez, reforça a emoção sentida por ocasião da literal separação dos homens. [102]

Voltemos novamente à comparação entre poesia e pintura para compreender como ocorre a passagem de um nível interpretativo para outro. Tzvedan Todorov em seu ensaio intitulado *A representação do indivíduo na pintura* diz que a representação do indivíduo exige, antes de mais nada, que o pintor reproduza os traços singulares desse ser em particular. Porém, isso só acontece a partir do Renascimento, pois na Idade Média, os traços dos personagens – e aqui não podemos falar em indivíduos, já que eles não pertencem a suas próprias identidades –, aparecem isolados como a ilustração de um atributo abstrato, não como uma distinção individual. O ser se torna alegoria, transcende o plano meramente pessoal e representa alguma ideia acima de suas características distintivas; tais características distinguem a partir da consideração alegórica as nuances da ideia e não as nuances do indivíduo. É justamente nesse processo de despersonalização que ocorre a passagem dos temas banais aos temas mais elevados; é aí que do problema individual a poesia se torna poesia do pensamento – e a única condição a se cumprir é o distanciamento da importância dos traços distintivos do personagem, um distanciamento que consiste na transformação desses traços em símbolos. Podemos perguntar então, como dentre essas características autobiográfico se apresenta? Ele funciona muito mais como a construção de um personagem do que como uma intromissão no assunto ali tratado, o próprio personagem autobiográfico se anula pelo íntimo contato com o

[102] SCHOLES, Robert E; KELLOGG, Robert. op. cit. p. 75.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

impessoal, tornando-se verniz e não fundação, relevante certamente a uma parte do estilo e do enredo, mas não a poesia do pensamento.

Notemos, que cada um dos aspectos apresentados neste capítulo é também uma variação do grande tema do tempo, como o é, talvez a mais clara das referências a ele, o conteúdo básico da narrativa, o ato de embalsamar um cadáver para preservar sua lembrança. Pois o que unifica como narrativa o poema-livro não é a continuidade de ação, a construção cronológica de um personagem ou a simples reunião temática num enredo, mas a submissão de todos esses artifícios ao problema central do livro, ao que o caracteriza de um modo geral como poesia do pensamento e que o liga historicamente à estrutura clássica da sequência de poemas. Se, como dissemos anteriormente, o soneto, considerado formalmente, tem por base caracteres que visam quebrar a monotonia, no plano dos *topoi* e das variações de tom acontece o mesmo, cada possibilidade de utilização preenche uma necessidade de modulação da linguagem poética da sequência, cada eixo de formulações de metáforas, símbolos, imagens girando em torno do centro temático, e cada abordagem desse centro através de uma imersão lírica, meditativa, narrativa, dramática, constiui ao mesmo tempo uma reunião única de possibilidades dispersas durante o livro-sequência e a atualização mesma dessas possibilidades num artefato orgânico. A realização prática dessas estruturas formais, estilísticas, e simbólicas aqui expostas será estudada nos próximos capítulos, dedicados às três respectivas partes ou movimentos do livro-poema.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA