6. ANÁLISE: *AS EPIFANIAS*

Precedendo a primeira parte do livro há o seguinte poema intitulado "Em Frontispício", que, na falta de lugar mais apropriado, será analisado aqui, antes de iniciarmos a análise propriamente dita dos poemas de *As epifanias*:

O Senhor prometera nos compensar os anos que a legião dos gafanhotos devorara, meu coração, mas a promessa era tão rara que achei mais natural vê-Lo mudar de planos

que afinal ocupar-Se de assuntos tão mundanos. Assombra-me, portato, ver uma luz tão clara fecundar-me as cantigas, coração meu – repara como crescem espigas entre escombros humanos...

Naturalmente, quem sou eu para que Deus cumprisse em minha vida promessa tão perfeita, e no entanto ei-Lo arando, limpando os olhos meus,

fazendo-os ver que, no trigal em que se deita a luz dourada e musical, se algo perdeu-se foi como o grão – entre a seara e a colheita.

O primeiro traço que nos chama a atenção é o fato de ser claramente um soneto de devoção, raramente encontrado em *A imitação do amanhecer*, e quando encontrado geralmente mais ligado aos tópicos tratados no livro do que à devoção particular do autor. Há nítidas semelhanças temáticas e, em certos pontos, rítmicas, com os dois sonetos contidos (principalmente com o segundo) em "Nihil Obstat", poema que abre o *Livro Segundo* de *O mundo como Idéia*, intitulado *Lição de Trevas*:

É preciso que a música aparente no vaso harmonizado pelo oleiro seja perfeitamente consistente com o gesto interior, seu companheiro e fazedor. O vaso encerra o cheiro e os ritmos da terra e da semente porque antes de ser forma foi primeiro humildade de barro paciente.

Deus, que concebe o cântaro e o separa da argila lentamente, foi fazendo do meu aprendizado o Seu compêndio

de opacidades cada vez mais claras, e com silêncios sempre mais esplêndidos foi limando, aguçando o que escutara.

Em ambos os poemas, o poeta (e aqui não há persona, pois a devoção, nesse caso é irmã gêmea da confissão) consciente de seu dom, sujeita a inspiração à vontade divina que se manifesta ao longo do tempo, tal qual se ara uma terra ou se concebe um cântaro. Os dois poemas também sugerem passagens bíblicas como mote; Em frontispício busca em Joel, 2:25 sua inspiração, explicitada na passagem citada como epígrafe: "Eu vos compensarei pelos anos que o gafanhoto comeu...". Já segundo soneto de "Nihil Obstat" é baseado na imagem bíblica do cântaro como obra aperfeiçoada pelo oleiro, remetendo-nos diretamente a Jeremias, 18:1-6, onde, após Deus ordenar ao profeta que desça até a casa do oleiro, diz "Desci à casa do oleiro e vi que ele trabalhava no torno. Quando se estragava o vaso que estava fazendo, com a argila na sua mão, o oleiro fazia novamente outro vaso, como lhe parecia melhor". Tal imagem, tanto no plano simbólico como no plano etimológico se refere ao Deus que molda do barro, ou melhor, molda através daquilo que vem da terra (Adamah), o primeiro ser humano (Adam), exprimindo, dessa forma, o resultado da criação e a plena dependência que o homem tem do Criador, o homem como criatura. Assim também acontece na criação artística, segundo o poeta, a "luz dourada e musical" do canto, chega ao artista não através do próprio artista, o vaso, mas através de quem molda o vaso, o Oleiro.

Outro ponto se destaca no soneto "Em Frontispício", incluindo-o organicamente em *A imitação do amanhecer*: a preocupação com o tempo como perda, ou melhor, com a **compensação do tempo**, na justa expressão bíblica. A referência explícita a Joel nos remete à epígrafe de *Imitação da música*, onde Tolentinp, citando uma obra sua denominada, não por acaso, *The Years the Locust Hath Eaten*, diz:

For the ageing of beauty is no easy grief. There is no measuring the pace of graceful sorrow, the last light lingers, but the eyes grieve all the way. Time may well be set for the swan to die, yet the song, once too often taken for granted, may still prove harder to come by. ¹⁰²

¹⁰² TOLENTINO, Bruno. op. cit. 386.

Esse trecho conecta os dois principais temas presentes nos sonetos analisados: o canto, como dom divino, e sua rivalidade com o tempo, como possibilidade de difícil conquista de superar a morte carnal, o desaparecimento do cisne. Através de "Em frontispício", o livro já inicia com uma possível resposta. A função do canto e a natureza do tempo segundo a ótica da perda, dois dos temas fundamentais de *A imitação do amanhecer*, já são apresentados no soneto como realidades perante a eternidade, perante a onipresença divina. O que segue então é a dissecação dessas realidades, o percurso gnosiológico a que o sujeito é submetido quando defronta o drama da razão, que, se põe entre parênteses certezas presentes neste primeiro soneto, o faz para demonstrar as perplexidades que envolvem uma simples resposta, ou, a mais complexa resposta, a resposta divina. *A imitação do amanhecer*, com toda sua meditação sobre a natureza do tempo e sobre a natureza da História, não deixa de ser a manifestação da história de um problema, e porque não, de sua solução mesmo que poética.

O *Primeiro movimento* possui o título de *As epifanias* pois as lembranças de momentos epifânicos entre amante e amado preenchem grande parte de seu espaço. Traduzido para sua significação formal, ou seja, para aquilo que está relacionado com o tratamento das seqüências, tais momentos irão se refletir principalmente em sonetos onde a coincidência principal reside no aspecto narrativo tendo como motivo condutor a nostalgia do poeta-personagem, sua insistência em rememorar os momentos passados com o amante.

6.1 PRIMEIRA SEQÜÊNCIA (I.I-I.29)

Demarcamos a primeira seqüência com base em nossa distinção de seqüência funcional, estabelecida no capítulo anterior. A função, portanto, dos sonetos I.1 a 1.15 é a de introdução à obra que ali se inicia. Nela não há decerto nenhum tema, nenhum símbolo, nenhum aspecto formal unificador; o que define o caráter introdutório desta seqüência é justamente a ausência desses fatores transformada na convivência indefinida de alguns dos principais *topoi* da obra em uma seqüência híbrida; basicamente, o que notamos então nessa seqüência inicial

é uma apresentação sistematizada de *topoi* que serão, por assim dizer, ramificados ao longo da obra.

Os dois primeiros sonetos da seqüência funcionam como um argumento, sua função é mostrar a viabilidade da obra; existe uma esperança, essa esperança é o canto, termo que ganha ao decorrer do livro sinônimos como poesia, arte, música. "Canto o que amo e amo o que é mortal", é a afirmação de Tolentino na abertura de *A imitação da música*. Nela já está contida a idéia de solução que permeia a noção de canto, solução talvez não salvacionista, mas amparada na idéia de que o poeta há "de reter do ser algo mais que uma soma". Acredita-se num poder inerente à poesia, o poder de evocar aquilo que está em parte morto – como o cadáver que o personagem carrega por Alexandria –, e de reter aquela parcela de vida que ainda respira, superando a impossibilidade apontada por Henri Bergson em *Introduction à la métaphisique*:

Toutes les photographies d'une ville prises de tous les points de vue possibles auront beau se compléter indéfiniment les unes les autres, elles n'équivaudront point à cet exemplaire en relief qui est la ville où l'on se promène. Toutes les traductions d'un poème dans toutes les langues possibles auront beau ajouter des nuances aux nuances et, par une espèce de retouche mutuelle, en se corrigeant l'une l'autre, donner une image de plus en plus fidèle du poème qu'elles traduisent, jamais elles ne rendront le sens intérieur de l'original. 103

A poesia seria então, não uma força simplesmente organizadora de fragmentos do real, há muito distorcidos pela memória, não uma espécie de colagem de cacos da realidade, mas uma potência catalisadora, regeneradora, recriadora daquilo que o instante, em sua indiferença pelo perene, ignorou eternizar, relegando a ruínas humanas o que um dia foi epifania. Para Tolentino a solução poética é uma realidade, pelo menos como possibilidade, é por isso que nem tudo se desfaz mesmo quando aceitamos as ruínas:

II.2

Nem tudo se desfaz, anda em tudo um resquício, um eco ou outro a mais de restos e destroços, que alcançam ou não alcançam voltar a serem nossos, segundo um coração baixe a seu precipício. Que a aventura é escarpada e a escalada difícil,

¹⁰³ BERGSON, **Introduction à la métaphysique**. Revue de Métaphysique et de Morale, t. XI, 1903.

alguém já disse isso; diz-se também que os ossos do ofício, nus, inglórios, são com um desperdício, um fogo-fátuo na memória – quantos fósseis somam um só rosto, a mão que o livra num só gesto de um feixe de cabelos a tumultuar-lhe a testa...?

Resta que um corpo acorda louco de alegria, só porque, oco como uma ânfora vazia, ainda há pouco invadiu-o, lhe entrou por cada fresta, a luz daquele gesto que ele há tempos não via...

Da meditação, da argumentação em favor das potencialidades da poesia, o autor passa então para seu objeto de contemplação, o amado. A passagem da temática geral do canto para a particular do amado é perceptível num espaço de poucos versos: "quantos fósseis / somam um só rosto, a mão que o livra num só gesto / de um feixe de cabelos a tumultuar-lhe a testa...?". A possibilidade da soma de instantes se transforma na figura do amado, e a lembrança de seu rosto, a lembrança de um corpo, dispara associações livres; associações essas que residem também no nível semântico, pois o poema I.2, como podemos observar termina com a imagem de um corpo acordando, enquanto o I.3 inicia com a contemplação de um sonho. Esse tipo de transição será muito comum para compreendermos como acontecem as transições orgânicas entre os sonetos de uma seqüência. No presente caso, ela acontece em três planos: temático (o amante), semântico (o sonho), e imagético já que no soneto I.3 Tolentino também retoma a imagem do feixe de cabelos "E eis que aquela manha a luz de um rosto sai-se / com um feixe de cabelos revoltos e renasce / todo um mundo lá atrás!". O gatilho de lembranças disparado na imagem de um feixe de cabelos é suficiente para evocar todas as outra imagens que virão durante o resto do livro.

Semelhante ligação percebemos entre o soneto I.3 e I.4, pois aquele termina evocando um dos principais símbolos da obra, o amanhecer, "...reinventando / a luz do amanhecer com o poder das miragens...", e este inicia com a mesma imagem, porém tomada sob o ângulo do fim da luz da madrugada "À medida que foge a luz crepuscular...". Ao mesmo tempo que, num plano narrativo, todas essas imagens estão ligadas à ideia de acordar de um sono e de, através de uma pequena lembrança, evocar uma série de momentos do passado, no plano simbólico "o amanhecer", e todas as outras variações que orbitam em torno dele, ganham a conotação de possibilidade de ressurreição, não é a luz nem a treva, mas um meio termo onde as coisas, mesmo que ofuscadas, ainda

sobrevivem momentaneamente. Érico Nogueira sintetiza muito bem as proporções que o símbolo do amanhecer ganha durante a obra:

A aurora é o momento em que luz e sombra de tal modo estão fundidas que não se consegue separá-las. É transitória, efêmera, fugaz, mas nem por isto é menos certa, real, concreta. A imagem da aurora, pois, representa para Tolentino a única correspondência possível entre vida e arte, emoção e razão, realidade e conceito. No breve espaço entre noite e dia, quando sombra e luz dão uma só e mesma impressão de passageira fusão de contrários, de provisória solução de conflitos, é que se encontra a possibilidade de que as construções da mente humana façam jus às realidades que pretendem reproduzir, ou que a elaboração conceitual ou artística não obscureça a vida que se lhe oferece. Da parte do poeta (ou da *persona* poética), isto implica uma atitude de vigilância contínua, de inspeção permanente da atividade criadora, a fim de jamais esquecer que a arte, como artifício que é, não pode, em última instância, substituir o real (e porque não pode substituí-lo, nem tampouco lhe cabe abandoná-lo).

É a "rosa de areia" que "troca de lugar para fingir que dura", entre outras metáforas para uma mesma idéia. Findo o quarto soneto com "é nesse encontro entre a paleta e a partitura / que uma cidade existe tal qual imaginei-a", é evocada então a imagem de Alexandria. Porém o poeta se pergunta, o que fazer com aquela cidade-lembrança? O sonetos que seguem configuram então uma apresentação das intenções do autor e uma meditação sobre a busca daquela cidade-símbolo perdida, sobre a busca da memória, simbolicamente a busca da eternidade do instante. Notemos que a primeira evocação de Alexandria, realizada no soneto I.5, traz consigo a evocação indireta do livro em francês do poeta:

(...) Um dia, ante um açude
da minha meninez, comparei a altitude
e a placidez de um par de luas: uma viva,
altiva, e a outra o rosto da Ofélia suicida;
deduzi do desdobramento do universo
entre a imagem e o reflexo, a explicação da vida,
a senha para o ser, e enganava-me – o inverso
do que a mei e perdi também não tem medida,
Alexandria e a luz não cabem no meu verso.

A primeira referência a Alexandria na obra de Bruno Tolentino está justamente em *Le Vrai le Vain*, no poema *L'aube vue d'um bordel d'Alexandrie*, traduzido pelo próprio poeta como "Madrugada num bordel de Alexandria". Mesmo não havendo uma relação íntima entre esses versos de juventude e os do Tolentino maduro de *A imitação do amanhecer*, há, ao menos, pontos em comum, onde podemos capturar algumas das mesmas preocupações que retornariam mais

tarde à sua obra. Em "Madrugada num bordel de Alexandria", "o amor é a ferida que ficara / de uma respiração talvez quase feliz", sendo recordado como em *A imitação do amanhecer* através do vocativo abstrato Alexandria. A clave nostálgica em que se inscreve tal recordação – através de imagens como "velho perfume exausto", "o sonho de durar", "marcha em fuga" –, é a clave do temporal, porém do temporal encaixado em apenas um dos *topoi* de *A imitação do amanhecer*, o da consciência do efêmero perante a impossibilidade de permanência. O que mais nos chama a atenção nessa primeira aparição de Alexandria é sua ligação com aquilo que Jessé Almeida Primo, no ensaio *O mundo como Idéia: uma opera omnia*, diagnostica como sendo o jogo metafórico reflexo / imagem. Encontramos esse jogo em diversos momentos da obra de Tolentino, na primeira parte de *Le Vrai le Vain*, denominada, não por acaso *Le reflet et l'image*, no poema *O delírio da cela*, de *Balada do Cárcere*, e em diversos poemas de *A imitação do amanhecer*.

Constatamos então que a principal preocupação dos sete primeiros sonetos é com a tarefa de tornar permanente o impermanente, utilizando-se para isso diversas evocações que sugerem tanto a permanência quanto a impermanência (I.2, "Nem tudo se desfaz...", I.3, "Ah, se aquele durasse...", I.4 e I.5, a "rosa de areia", I.7, a "cidade feita fênix"); apenas posteriormente engendra-se uma mudança de foco simbólico nas preocupações do poeta. É claro que a preocupação com a permanência do impermanente permeia todo o livro, já que consiste num dos maiores *topos* derivados do tema tempo, no entanto, o que caracteriza essa mudança de foco não é a ausência da preocupação com a durabilidade do efêmero, mas o aparecimento de um novo símbolo: o tordo. O símbolo do tordo, o pássaro de mola, o tordo de Bizâncio, a ave morta etc. é um dos símbolos mais recorrentes na poesia de Bruno Tolentino, e de modo algum está limitado à teia simbólica de *A imitação do amanhecer*. O tordo aparece, por exemplo, na seqüencia "A noite fria" de *O mundo como Idéia*:

Π

Sou o tordo cantor do desenlace. nem tenho outro motivo de cantar, Transformo em elegia cada face, cada torso em estela tumular. A distinção crucial da utilização do simbolismo do tordo em *A noite fria* para suas aparições em *A imitação do amanhecer* é o caráter essencialmente confessional do poema. Enquanto em *A imitação do amanhecer* a figura do tordo se esconde sob a *persona* do personagem-autor, nesta seqüência, dedicada a uma pessoa íntima do poeta, ela aparece como símbolo do próprio poeta em sua intimidade pessoal envolta em revelação autobiográfica; percebemos isso em passagens como "Entre os doutores / de Bizâncio, este tordo tinha / o mais alto lugar e imperadores / solenizavam-no." ou "Eu já não posso mais alvorecer." Porém, deixemos de lado especulações biográficas para concentrar-nos no simbolismo que o tordo sugere em *A imitação do amanhecer*, onde a camada autobiográfica aparece como sendo uma das muitas possíveis na interpretação do símbolo, porém, não a mais importante.

É em A imitação do amanhecer que o tordo se condensa como narrativa, que se compõe finalmente uma gênese da história do pássaro tão citado de modo fragmentar em outras partes da obra de Tolentino. Nesta sequência inicial, a partir do soneto I.9, é possível perceber ao menos outros sete sonetos que tratam diretamente desse personagem simbólico, que aparece, pela primeira vez, após uma intromissão do narrador ("perdão pela imprudência, vou depressa demais!"); intromissão essa que reforça a importância do tordo para a narrativa, já que quando o narrador se dá conta de que deve contar uma história ao invés de divagar, é através do tordo que ele inicia. Essa primeira aparição acontece através da recordação de um pássaro encontrado degolado boiando num tanque, e é sucedida pela conclusão a que fez chegar tal imagem "Naquela tarde um pássaro de garganta cortada / afinal fez-me ver como a emoção separa / e une tudo outra vez às vésperas do nada.". Quando, no soneto I.11, o poeta diz que o pássaro tinha razão e que "tanto faz se o canto é interrompido à altura da garganta", o simbolismo do tordo sofre uma mutação, uma vez que ele não é apenas o "pássaro de mola", o "pássaro mecânico" (uma referência decerto a um certo automatismo do canto, à obrigação imposta ao poeta de se portar quase que como uma máquina de cantar) ou a "ave morta", mas a própria degolação (tema que também aparece em A balada do cárcere); o símbolo, interpretado sob este aspecto, ganha contornos significativos já que representa o limite do canto, aquilo que não passa pela garganta, onde o canto morre e não se transforma em arte, não compartilha da eternidade efêmera almejada pelo autor. O tordo assim considerado nos remete a uma revelação, uma primeira epifania:

I.21

Não, mas daquele pássaro sangrando entre o arvoredo, a noite e as águas quietas, levei comigo um susto de que anos mais tarde ia pagar a custo o maravilhamento, e aquela descoberta, pura premonição, destinação na incerta aferição as horas, foi-me a página aberta em que li um aviso, brutal, talvez, mas justo.

No símbolo do tordo percebemos um bom exemplo segundo o qual podemos traçar como um topoi permeia o livro, já que ele reaparece em vários momentos no livro, mesmo quando não é evocado nominalmente, portando-se sempre como uma espécie de sombra do canto. Estabelece-se uma onipresença do símbolo como topoi no momento em que esse símbolo remete não a uma imagem, ou a uma metáfora seja do autor biográfico, seja da narrativa ficcional, mas a uma ideia em comum com o grande tema do livro. A ligação do simbolismo do tordo com o tema da arte, disseminado como preocupação com os limites do canto, com a insuficiência da palavra, com a poesia como solução para a perda, com a própria meditação sobre composição do livro, faz surgir uma hierarquia temática, onde esses "subtemas" são subordinados ao tema da arte, que por sua vez é subordinado ao tema da permanência, que, enfim, é subordinado ao grande tema, ou melhor, ao mais universal deles, o tempo. É essa possibilidade de variações que permite a aparição do símbolo do tordo em sonetos deslocados de uma seqüência sem destruir a sua presença como unidade significativa: ele está rodeado por significações convergentes, por isso mesmo significa e está incluído, mesmo quando isolado nominalmente. O tordo reaparece, por exemplo, em um soneto isolado, após a metade do Primeiro movimento:

I.138

O pássaro mecânico, o prodígio de mola que cantava em Bizâncio para um imperador cansado da verdade que morre; a ave da cor volitiva da jóia, imitação da esmola que o efêmero concede; a emoção na gaiola, segundo o cego coração de um construtor sem alegria, entre a contrafação da dor e o simulacro do prazer; essa corola sem pólem em que o instante e o ser não fraternizam; essa fênix falsa, desdenhosa da cinza e alheia à tocha apaixonada, aquele triste, frio triunfo, Alexandria, o conduziste outra vez ao real embriagaste-o do alpiste mortal, deste-lhe um ninho no pomar que agoniza.

Todavia, o isolamento temático desse soneto não se caracteriza do mesmo modo que seu isolamento formal. O reaparecer do tordo após mais de 100 sonetos funciona como um catalizador dos temas propostos e, até certo ponto, diluído. O "pássaro mecânico", remete-nos, pela coincidência da expressão à sequência "Noite fria" ("o tordo de metal", "o tordo de engrenagem", o "pássaro mecânico"), e reforça a presença da persona autobiográfica; a "verdade que morre", "a imitação da esmola / que o efêmero concede", a não fraternização do instante com o ser, fundem, por assim dizer, o grande tema do canto - incluindose na vertente pessoal do simbolismo do tordo – à solução por enquanto possível para esse problema: o real vislumbrado no mortal. Percebemos aqui a razão de Luis Dolhnikoff ao afirmar: "Quanto à unidade peculiar do poema-livro, seu tema central não é nem o amor nem o tempo – apesar de o tempo e o amor serem temas reiterados do livro -, mas a morte - ainda que a morte não seja o tema explícito dominante". Certamente o tema da morte, que em muitos lugares jaz subentendido, neste ponto se explicita, destacando-se efetivamente por sua contraposição ao efêmero como motivo condutor do poema. Notemos que o vocativo Alexandria só aparece no décimo segundo verso, justamente para marcar a transição-solução; depois de cinco imagens separadas promovendo as características do efêmero, estabelece-se o momento de mudança para o real, o mortal, o que agoniza.

Reiteremos que essa seqüência é uma seqüência de apresentação, uma seqüência que marca o início do livro e deve se estabelecer, formalmente, como iniciação dos *topoi*, sejam eles temáticos, simbólicos ou narrativos, na trama. Como finalização da seqüência, e após apresentados os grandes temas da permanência, do canto e da morte, aparece-nos, agora sob forma menos simbólica ou alegórica e mais como materialização narrativa os outros dois personagens de três (pois lembremos que o poeta já foi, de certa forma, apresentado na figura

simbólica do tordo e na figura poética do narrador em sua intromissão), Alexandria e o amante:

Amei Alexandria apaixonadamente.
Foi naquela cidade que amei como ninguém, como se ama a verdade e a ilusão quando vêm a dar quase no mesmo: um coração consente qualquer ambiguidade quando tem, como se diz, a vida toda pela frente...
À mais notória condição inconsequente que um jovem coração cultiva, eu dei também como o barco à deriva, a quilha sempre pronta ao naufrágio ideal... Mas não foi à cidade que eu aportei um dia, a jovem alma tonta, o corpo amado ao lado: foi àquela metade do eterno compartido, a jóia da vaidade, doce como um colar de dois, conta por conta...

Alexandria já havia sido apresentada abstratamente, ou seja em sua dimensão simbólica. O final da sequência marca a assimilação de um espaço narrativo, agora Alexandria é também a cidade onde ocorre o enredo, a cidade que contém amante e amado. Essa transição só é possível devido à presença do amado, que, ao mesmo tempo que representa o personagem, representa também o lado carnal, a matéria imposta à memória e passível de ser relembrada. Essa rememoração se dá, muitas vezes sob a égide da nostalgia, como no soneto I.24 – "Ah, como ardi por lá! (...) porque eu tive nas mãos, em teus lentos oásis, / o eterno que há no instante."; mas não de uma nostalgia qualquer, não é apenas a memória rememorando um fato, é a nostalgia que procura superar o efêmero, sua preocupação está intrinsecamente ligada às possibilidades de superação do instante, em conseguir, por meio do canto, materializar "o eterno que há no instante". É esse sentimento de "recordação" (palavra que aparece tanto em I.29 quanto em I.30), etimologicamente, de voltar a passar pelo coração, que move a transição da primeira sequência, da introdução, para a segunda sequência, cujo tema central é justamente a figura do amante.

6.2 SEGUNDA SEQÜÊNCIA (I.30-I.58)

Como já observamos, a construção da introdução é realizada de forma plural, não homogênea; na primeira seqüência do livro são expostos, através de "flashes", diversos temas essenciais para a continuação da obra. São passagens que definem, mas não esclarecem, aqueles pontos, que se tornam, sem dúvida, dependentes de suas evocações futuras. Com o amante, isso não acontece, o poeta esclarece sua figura em diversas passagens narrativas que sucedem sua primeira aparição. Assim, uma das características fundamentais de *As epifanias* e, principalmente, da seqüência que agora analisamos é a definição do amante como personagem-símbolo que, mesmo ofuscado nos movimentos vindouros, continua sendo fundamental para a composição do livro, talvez nem tanto como narrativa, mas certamente como presença simbólica.

Desde o início já podemos perceber o flagrante contraste entre o tom meditativo da primeira sequência e o tom narrativo que a evocação do amante sugere; passamos da consciência como divagação para a consciência como imagem, recordação:

I.30

Recordarás, cidade-eco, um certo almoço de quase fim de tarde, *rue Rosette*, um instante de uma solenidade cômica: eu, diante do gladiador que se rendia, ainda era moço e um tanto pasmo olhava o talo do pescoço da flor carnívora curvar-se, estonteante como o perfume de visita ao calabouço.

Que estranho susto o amor! E que estranho um amante! Porque era inteiramente meu aquele estranho enfim, o ser desconhecido e conhecido como uma vez apenas um corpo faz sentido; perdido de antemão ou não, ele era o ganho que soleniza a perda: calado, comovido, Agamenom que se despia para o banho...

Notamos em princípio a definição espacial inexistente nos primeiros sonetos, emoldurada obviamente pelo já proposto pano de fundo de Alexandria, que porém, até o momento, ainda não estabelecia-se como cenário físico. Neste soneto demarca-se uma rua de Alexandria (e com isto a Alexandria cidade

reiterada por meio de diversas referências reais como a Fortaleza de Ras Al-Tin, o Relógio de Acaz etc.); estabelece-se um dia em especial, o dia em que aconteceu tal almoço e, principalmente – pelas dimensões simbólicas que esse aspecto irá ganhar –, o horário, o fim de tarde, o ocaso. Iniciemos então pela análise de como se dá a introdução da figura do amante sob a forma narrativa, propositalmente estabelecida espacial e temporalmente.

É interessante notar desde já o caráter visual que as evocações descritivas promovem – sugerindo um efeito muito em comum com o mecanismo da memória – com a necessidade de evocação das experiências através de imagens moduladas em *flashbacks*. Inicialmente, o amante – até agora apenas personagem abstrato, destituído de traços distintivos – humaniza-se através de definições como "Toda aquela manhã ele andara sisudo...", "aquele jovem rosto de nômade patrício", "Sorria quando interrogado"; e a partir daí se estabelece uma personalidade, fundamental para a criação da cena onde cenário e ação se misturam:

I.34

Mas, para emoldurar da mais grave poesia um par de amantes recostado a um muro tosco retorno agora a esse local de Alexandria, a uma confeitaria em que ouvia a Ugo Fóscolo, sepulcro por sepulcro, na jovem voz que o lia, e revejo as violetas pairando ali conosco.

I.35

Os passantes notavam aquele jovem rosto de nômade patrício lendo-me poesia com o acento grave dos desertos ao sol-posto e, constatando nele uma melancolia que conheciam muito bem, com todo o gosto detinham o olhar na voz que só eu entendia.

Em passagens semelhantes, a ação é instituída através da descrição da leitura de *Dei sepolcri* do poeta romântico italiano Ugo Fóscolo. Sua importância é reiterada não pelas constantes alusões nominais ao poeta e pela introdução da história do próprio livro como objeto na vida dos dois personagens, tal qual podemos perceber no seguinte soneto:

I.46

Tínhamos deparado, ao dobrar de uma esquina, com certa loja de antiquário quase ao fim da longa perspectiva aberta que termina onde o mar recomeça às beiras de um jardim, atrás a fortaleza chamada Ras al-Tin. ali, entre a cacofonia levantina dos cacarecos desta vida, ante um festim de inconseqüências, como a estátua na neblina, déramos com o livrinho do Fóscolo, calado ao lado de um trombone.

Assim o livro de Fóscolo, que a princípio era apenas um objeto coadjuvante, uma referência na ação de dois personagens evocados pela memória do amante, chama-nos atenção como símbolo baseado numa metanarrativa fundamental para a conclusão e para o reforço da narrativa que a segunda seqüência encerra. Fóscolo, um revolucionário desiludido com as idéias de Rousseau; e principalmente com "traição" de Napoleão, para quem dedicou o poema Bonaparte Libertatore, refugiou-se – tornando-se agora um poeta "senza patria" - na tradição grega e na idéia, ainda bastante romântica, da construção da pátria italiana perene, cantando posteriormente em Le últime lettere di Jacopo Ortis, o Werther italiano segundo Otto Maria Carpeaux, suas desilusões amorosas. É essa sucessão de perdas e a inevitabilidade de procurar encontrar ao menos um monumento imperecível, juntamente com o fato histórico de a França ter promulgado uma lei que obrigava remover dos túmulos todas as referências aos heróis de guerra italianos, que se reflete nos versos livres de *Il sepolcri*. Mais que uma poesia inspirada na graveyard poetry dos Night thoughts de Young e da Elegy written in a Country Churchyard de Gray, o sepulcro do poeta italiano é uma tentativa de eternização, de superação da efemeridade que o sepulcro representa. Se a graveyard school, numa das muitas possibilidades de variação do ubi sunt, versa sobre a melancolia, a mutabilidade das coisas e criaturas terrenas, a inevitabilidade da morte, sobre a possível transcendência viável numa vida futura, enfim, sobre os tópicos fundamentais que um cemitério evoca, o poema de Fóscolo vai mais além; sem ignorar as fundamentais evocações estilísticas dos cemitérios, ele trata o sepulcro como uma possibilidade de superação, como a durabilidade pela pedra ¹⁰⁴. A tumba é um monumento de valor que eterniza de alguma forma os grandes vultos que por este mundo passaram, assim como a poesia é, nas palavras de Tolentino contidas no soneto I.19, "o esforço fabuloso que a alma faz / para tornar-se música...". A poesia é uma espécie de sepulcro musical, que revela aos vivos o legado dos mortos.

O símbolo que reforça o metatexto presente em Fóscolo, e que, dentro da narrativa, caminha ao lado e se confunde com a leitura do livro pelo amante, é encontrado na insistente presença do entardecer, delineada através de diversas referências:

I.30 – "quase fim de tarde"

I.34 – "porque agora que vai baixando o escuro"

I.35 – "ao sol posto"

I.36 - "o sol cadente"

I.38 – "no entardecer"

I.40 – "o sol declinante"

I.41 – "luz retrogradante", "luz crepuscular"

I.50 – "o sol ia caindo"

I.52 – "à última luz da tarde"

I.56 – "na genuflexão da tarde que descia..."

À semelhança da cena da leitura de Fóscolo, e da própria reiteração, seja do título obra, seja do seu autor, a reiteração simbólica também ocorre com o entardecer; todavia, não sob a forma narrativa, mas sob a forma de repetição da atmosfera crepuscular. É na repetição que percebemos a intencionalidade do autor no estabelecimento de um símbolo, e o entardecer, como símbolo, se opõe ontologicamente a um dos aspectos do amanhecer, pois se a aurora, como dissemos, representa a vinda do sol a partir da fusão das trevas e da luz em sua efemeridade mas também em sua inevitabilidade, o entardecer representa o mesmo, porém de modo inverso, é a treva superando a hegemonia solar, não há mais a esperança de sol: o entardecer é prenúncio da morte.

E é a morte do amado que os augúrios de sepulcros e crepúsculos prenunciam, uma morte também anunciada por evocações literais encontradas em sonetos mais próximos ao final da seqüência, como na seguinte passagem "Quem lhe faria agora o favor de acordá-lo/ antes que adormecesse?". O adormecer então

Não é apenas essa a coincidência entre nosso autor e Fóscolo. É evidente uma extrema identificação formal no uso dos enjambements, cuja análise comparativa ressalta ainda mais a escolha do italiano para a construção de uma imagem do amante como duplo.

se torna marmorização, estátua humana, e também um prenúncio de morte, um prenúncio do prosseguimento da narrativa, e do esforço de pensar as possibilidades e a natureza dessa eternidade *sui generis*: "Coitado do rapaz! Confundia-se a um deus / num paradoxo igual à fuga rumo ao mármore / que Daphne opôs a Apolo ao transformar-se em árvore /e o Bernini esculpiu para sorrir dos céus." A marmorização, a transformação em estátua, enfim, a morte prefigurada em presságios só ocorre literalmente no soneto I.55:

Mas o sonâmbulo marmóreo não me ouvia, já não acordaria... Calou, cruzou os braços e fitou-me com uma delicadeza, uma alegria tão pueril no rosto inteiro, que seus traços - todos por um Praxíteles - desfizeram-me os laços inúteis que me atavam ainda: nesse dia: a mais grave emoção que eu vivia ele iria salpicá-la de pérolas, púrpuras e palácios...

A sequência é então finalizada com dois sonetos temáticos (I.57 e I.58) fundindo, finalmente, os dois grandes símbolos da sequência, a morte e o desaparecimento da luz, numa imagem derradeira partida em dois blocos, mas unidas em sua intenção.

6.3 TERCEIRA SEQÜÊNCIA (I.129- I.137)

Entre a segunda seqüência e a terceira seqüência por nós demarcadas existe um espaço razoável de 71 sonetos. É possível traçar algumas seqüências nesses sonetos intermediários, como entre os poemas (I.106-1.110), onde o autor utiliza um besouro como símbolo, algumas outras pequenas seqüências onde o rememorar de cenas é o fator unificador (1.94-1.97). No entanto é possível estabelecer um emaranhado de seqüências temáticas cujas variações são compostas segundo uma grande cadeia de sonetos e não num espaço pequeno, bem demarcado. Foi esse aspecto que nos motivou a estabelecer um espaço grande entre as seqüências analisadas. Neste espaço, percebemos que dentre os atributos que podem unificar uma seqüência à primeira vista estão temas amplos, que, se não unem os poemas segundo a mesma imagem, os mesmos símbolos, unem pela insistência e pelo seu retorno sob diferentes formas. É através desse

plano – um plano macrocósmico, levando em conta a maior sequência demarcada até agora – que podemos observar como o livro é estruturado em, por assim dizer, rendilhados de topoi. Se resumirmos cada soneto segundo seu tema geral (e muitos podem ser resumidos em apenas um tema geral, ou predominante, mesmo quando intercalados outros temas), encontramos grandes unidades temáticas que, na maioria das vezes, passam despercebidas por não serem estritamente sequenciais, mas que, não raro, compartilham, por meio de elos muito finos, características idênticas no tema. Tomemos como exemplo o intervalo de 1.59 a I.106; ao menos 18 poemas têm como tema explícito a memória e suas propriedades, 24 poemas versam sobre o amante, alguns são cenas rememoradas, alguns sobre o amante embalsamado, alguns sobre a natureza desse amor. Agora, tomemos o intervalo de I.107 a 1.126, a grande maioria dos poemas versa sobre o canto, ou melhor, sobre a salvação do efêmero pelo canto devido a possibilidade de cristalização o real. Sob esse ponto de vista, a unidade de um conjunto tão vasto de sonetos (I.58-I.290) é facilmente observável, pois a transição da meditação sobre as propriedades da memória para o amante embalsamado (símbolo em que, entre os muitos significados, assume aqui a propriedade de se igualar à capacidade de retenção da memória) é tão natural quanto a transição desses dois topoi para o problema do canto, da poesia como salvação – uma transição sustentada inclusive pela mitologia, pois nada mais antigo que a poesia advir necessidade de condensação pela memória. Esse tipo de encadeamento, sob certo aspecto, pode ser compreendido inclusive como uma forma de silogismo, como uma argumentação, e sob outro aspecto como uma associação de idéias, um movimento da mente em retrospecto.

É a partir da consideração de tais propriedades inerentes a esse espaço de poemas que escolhemos analisar a terceira seqüência. Comparada às outras ela é uma seqüência pequenade 8 sonetos, cuja unidade, como ocorre na segunda seqüência, é mantida pela via narrativa, pela sucessão de cenas-sonetos sob um mesmo enredo. Todavia, a relação desta seqüência com o "espaço temático" que a precede constrói-se no sentido de que cada aspecto temático trabalhado em grande escala anteriormente se condensa em aspecto narrativo: a memória, o amante embalsamado, e o canto, anteriormente dispersos, encontram agora correlatos exatos através de uma única ação simbólica.

O primeiro aspecto que nos chama a atenção é como o poeta realiza a transição dos temas tratados de forma meditativa (o que não exclui a rememoração de cenas esparsas) para a forma narrativa. Como assinalamos, o tema imediatamente precedente à atual seqüência é o do canto, característica que pode ser utilizada como demarcação, considerando o último soneto sobre as propriedades do canto, o primeiro da nossa seqüência:

I.129

O que tentas fazer desse artifício duro que te adula e estrangula é um mito: o que queres e não queres dizer não é que a vida fere estonteantemente, ou que o impuro era puro e o fictício factível; o que tocas no escuro, entre as visões que te abraças e preferes ao instante que passa, é o que certas mulheres (as que perderam um filho, por exemplo) no furo improvável da agulha da ilusão, enfiando o fio de um bordado partido, vão também procurando passar: um vazio que vem lá de dentro e alucina. Ah, canto, canto! Quando te curvas a esse ofício, coração miserando, não tocas nem Alexandria nem ninguém.

Após o poeta considerar as propriedades de idealização, de cristalização do canto (I.127), do canto como consolação (I.128), evocando a figura do tordo, quase sempre presente nesta temática, do canto como impossibilidade do perfeito (I.121), entre muitas outras variações do mesmo topoi, ele então considera as propriedades de mitificação da arte poética, arte que "adula e estrangula", que no instante que concede ao poeta o poder de reviver, também lhe concede a consciência de perder. Um dilema modulado no soneto através de dicotomias, pólos irreconciliáveis, porém presentes necessariamente na esfera das potências do real: "o que gueres / e não gueres dizer", "que o puro era impuro", "o fictício factível", até chegar na bela imagem construída através da oposição do escuro e da visão (sentido que depende essencialmente da luz), e concluir, de forma pessimista, que o canto não toca "nem Alexandria nem ninguém". A conclusão nos leva, em primeiro lugar, a considerar o fato de o poeta estar sempre repensando seus temas; é claro que ela não é a conclusão do livro, é claro que há outros poemas em que o canto é afirmado como salvação, da mesma forma que há poemas em que a aporia continua no ar, onde nada é concluído. Essa indecisão é

uma das características do *Primeiro movimento*, como é também a de conter grande parte das narrativas sobre o amante. Em segundo lugar, consideremos que, apesar da conclusão negativa, o poeta segue cantando e com plena consciência disso, talvez como um mal, como algo inevitável, como uma busca sempre ciente de que todo rumo através do canto é perda:

I.30

Sabedor de que o custo de cada hesitação entre um caminho e outro é como um preço pago pelo dom de perder, como se de antemão um desses braços que se estendem para o vago, sempre nalguma encruzilhada, acendo e apago as hipotéticas lanternas que há no vão da porta entreaberta da memória e repago meu imposto ao vivido: o selo na emoção do instante inapagável. Por exemplo, há uma esquina em Ravena também, vestida da neblina em que deixei envolta sob o céu de dezembro; dali me acena às vezes o longo adeus de um mebro amputado a uma estátua de névoa, mas não lembro ninguém naquela rua, rosto alguma ilumina.

Mas não é só o *link* temático que marca a passagem da meditação para a narração, há uma sutileza no pessimismo do poeta, expresso quando diz que o "custo de cada hesitação / entre um caminho e outro"; vislumbrando dois caminhos como possibilidades ele se refere justamente àquelas polaridades irreconciliáveis que o real nos impõe quando pretendemos capturá-lo. Notamos, nessa transição, um aspecto de formalização temática, mais exatamente, um aspecto de estruturação do pensamento do poeta, que num primeiro momento se solidifica através de categorias bem demarcadas, e, num segundo momento, devido à inevitável tarefa de cantar, passa por cima delas pagando seu preço, o preço da arte. O "dom de perder", a perda do real, da perfeição do instante, finalmente cede à precária permanência do impermanente, expressa poeticamente no acender e apagar "as hipotéticas lanternas que há no vão / da porta entreaberta da memória". Eis uma espécie de procedimento ontológico muito comum na poesia de Tolentino, que talvez seja uma superação da poesia meramente metalinguística por não se tratar especificamente do fazer poético como técnica, mas da própria essência deste fazer.

No soneto acima encontramos também referências exatas aos correlatos cuja existência apontamos anteriormente: a memória, literalmente citada como devedora do vivido, o canto, subentendido como tema devido ao poema ser a continuação não apenas de outro, mas de diversos poemas sobre o assunto, subentendido também por ser a própria narração o canto como resgate da memória em sua forma mais visível, mais palpável, e, finalmente, o correlato do amante marmorizado, no caso não sob a figura do amante, mas sob a figura do personagem da cena narrada, de onde provém "o longo adeus de um membro / amputado a uma estátua de névoa". A memória, a rememoração pelo canto e seu produto, independente do objeto ser um amante ou uma cena banal, são sempre estátuas de névoa, dispostas num lugar específico onde nada se ilumina, o que nos remete também a uma das principais imagens do soneto anterior, àquilo que se "toca no escuro" entre "as visões que te abraçam". Ressaltamos aqui a importância do simbolismo da estatuária em A imitação do amanhecer, cuja aplicação esporádica é visível nos dois primeiros movimentos, obtendo sua solidificação simbólica apenas no último movimento.

Seguindo essa conciliação de *topoi* estão dois sonetos (I.131 e I.132) de meditação sobre a natureza da memória sob as imposições que o real lhe impõe, culminando, no segundo soneto, na lembrança e no início a narração da cena, não como escape da meditação tecida até agora, mas como metáfora visual. A retomada daquilo que foi vivido é pensada como subordinada à indelével realidade, pois a memória, mesmo parecendo freqüentemente seguir suas próprias veredas, é uma parte da realidade. Essa imposição natural do "mundo como realidade", é pensada segundo sua relação com a figura do artista:

Mas no caminho que tomamos, nessa estrada que se cumpriu, que a cada esquina foi dobrada, vivida, iluminada e não só entrevista, a vida é como foi, permanece. E ainda que exista ou não, cena por cena a visão bem amada é o real como é, não como quer o artista.

Fica clara a opção supratemporal determinada pelo real para justamente ser "como é"; no tempo ele poderia ser apenas uma coleção de cenas entrevistas, na memória um "amontoamento de visões", como é dito no começo do soneto. Resta ao artista subordinar-se ao real e fazer da arte algo mais que uma seleção de cenas:

Não, não se trata de uma seleção apenas, nem a arte é a vida passada ao coador; trata-se de salvar uma estampa o seu candor, o que se acaba, o seu esfolhamento, as penas despencando da aba de um chapéu, as pequenas epifanias da agonia e do esplendor.

Mas o poeta, paradoxalmente, seleciona justamente uma cena para cantar:

Espreito uma velhota, por exemplo, da cor das nozes de Natal, as bochechas morenas no rosco acantilado protegidas e céu e sol egípcios pelo esplêndido chapéu a que as vezes caíam as plumas que uma gralha roubara a algum pavão.

E se justifica:

Esse apogeu de palha diz mais aqui desse real que o vento espalha que este mesmo soneto que ele mesmo me deu....

O que pretende com a seleção de uma cena fortuita, da qual nem ele mesmo se lembra bem (recorda apenas um detalhe simbólico), é afirmar sua importância além de toda epifania amorosa ou erótica. Anteriormente os momentos selecionados como recordações importantes eram diretamente ligados ao amante. A supressão do amante da narração, da lembrança, permite uma análise da memória como "coisa pura", da memória construtora de símbolos, independente do apelo do acontecimento extraordinário. É a banalidade que Tolentino reforça no soneto I.33 quando diz "...o que ficou daquele dia / igual a tantos...", "essa cliente costumeira de um salão / tipo *Cavé*..." ou no soneto I.136, "tão esplêndida agora é essa cena banal...". Acontece então uma inversão do mecanismo da memória. Se normalmente, nos momentos epifânicos, é o fato que determina seu registro, no exemplo dado na seqüência, é a interpretação do evento que causa sua lembrança, o foco muda do objeto, (o amante) para o sujeito, o intérprete. Não há nada de especial na ação da cena, que pode ser reconstituída através da seleção dos momentos descritivos:

I.133

essa cliente costumeira de um salão tipo *cavé*, que a cada tarde aparecia, saia de *pailleté* e bengala na mão, perdendo as plumas uma a uma desde casa;

I.134

revejo claramente um incidente à mesa ao lado, a que um cliente partira, sem notá-lo, o vaso em que uma dúzia de rosinhas dormiam; cena meio confusa como esta vida estabanada: de repente, não sei como, alargara-se a mesa, a saia, a blusa da esguia diva do chapéu imprevidente...

I.135

Vejoa-a de pé, brandindo em vão um guardanapo sacudindo-se e pondo de repente em perigo as derradeiras plumas heróicas...

A existência, ou melhor, a persistência desta cena na memória do poeta, a possibilidade de reconstrução da mesma segundo os detalhes insignificantes que lhe chamaram a atenção, a possibilidade de retomar a mesma emoção, perdida para sempre se dependesse da tirania do instante, através da recapitulação, a possibilidade de como diz o poeta no soneto I.136, "reviver o calafrio", de poder sentir pena novamente dos dois personagens, de rir com a presença de algo que não mais existe, é uma das faces do artifício poético, pois "A vida é toda assim, desastres que os poetas / acumulam e levam anos e anos juntos, / até que a noite, a memória, as discretas / fabulações da arte, e eis que um par de defuntos / e uma cidade inteira transbordam das canetas." Tal raciocínio é finalizado através consideração da poesia como o oposto do que ele chama de vida como *objet d'art*, a vida transformada em artefato, destituída de emoção, destituída, principalmente da possibilidade de se transformar em poesia viva.

Obviamente isto é uma defesa da poesia, também uma contradição, ou melhor, um desdizer baseado numa mudança de temperamento. Como observamos, o tom do início da seqüência é pessimista quanto às capacidades da poesia, que "não toca nem Alexandria nem ninguém", que "é um vazio que vem / lá de dentro e alucina"; porém a conclusão afirma que o poder da poesia une-a ao real ao mesmo tempo que exclui como verdadeira a poesia que cede ao mundo-

como-Idéia, a poesia-artifício, ao puro formalismo que transforma a arte em mero jogo técnico e a distancia da possibilidade de emocionar-se ao reviver, de reviver o prazer de uma cena já morta. Porém, o fim da seqüência destitui o tom afirmativo e retoma a contradição na forma de uma pergunta que utiliza novamente como símbolo o contrário do amanhecer, deixando assim em aberto as potencialidades da arte, mais especificamente da poesia, vislumbradas anteriormente:

E a arte? Se lograsse ser mais que um prazer, que nos traria? A aceitação do entardecer, a dor como poesia, ou mais uma impostura?

6.4 QUARTA SEQÜÊNCIA (I.144-I.160)

Na quarta seqüência está presente aquilo que podemos considerar como um dos catalizadores do termo epifania como título do *Primeiro movimento*. Nas lembranças do amante, agora não como cenas narrativas, mas como *flashes*, lampejos de memória, se baseia grande parte da seqüência; são momentos que evocam o sentimento epifânico através de aparições súbitas, manifestações de uma presença do passado. Considerando-se apenas esse ponto, já entrevemos uma diferença fundamental para as outras aparições do amante analisadas anteriormente, as quais, na maioria das vezes, possuíam um sentido narrativo como doador de unidade à seqüência. A quarta seqüência mostra, de fato, o amante como unificador, porém dada a fragmentação das evocações, não se pode construir ou reconstuir uma série de acontecimentos; as lembranças estão misturadas às considerações do poeta sobre as próprias lembranças, levando-nos a uma seqüência híbrida, uma mistura de evocação e meditação sobre a evocação que, finalmente, compõe mais uma das descrições do amante, desta vez, uma descrição abstrata, impessoal.

Podemos supor que essa impessoalidade coincide com o momento do embalsamamento, quando, como o próprio poeta salienta numa palestra veiculada no programa *Sempre um Papo*¹⁰⁵ da TV Câmara, o indivíduo se torna quase um

O vídeo da palestra pode ser acessado através do seguinte link: http://www.camara.gov.br/internet/tvcamara/default.asp?selecao=MAT&velocidade=100k&Materia=40439

ser espectral, que a transformação num corpo recém embalsamado é de tal ordem que os traços distintivos da pessoa se confundem, tornando-se ela, ao mesmo tempo, identificada com sua presença enquanto viva e idealizada como num ser "arcangelizado". Nas palavras do próprio poeta: "é curioso porque isso coloca esse corpo transformado quase que no mesmo pé que o corpo glorioso com que o Cristo foi visto quando voltou.(...) quer dizer, é e não é o mesmo corpo. Você vê que os discípulos de Emaú não sabiam que era ele, dizem que não reconheceram o Cristo até ele partir o pão". Essa percepção talvez sustente o outro lado do significado do título *Epifanias*, não pela semelhança do cadáver a algum traço da Epifania, mas às conseqüências que a consideração última sobre o mesmo levam, conseqüências essas perceptíveis claramente no final da seqüência, como veremos.

Toca-nos começar pela questão da impessoalidade, perguntando-nos o que, na obra, distingue o amante pessoal, do amante impessoal? Em suma, podemos dizer que é a narrativa. O amante da narrativa, como acontece, por exemplo, na segunda seqüência, se diferencia pelo rótulo "realista" do personagem e pelas características individualizantes, trejeitos, sotaque, acontecimentos, ruas realmente existentes, acontecimentos em lugares e horas definidas. Tudo isso está ausente na seqüência que agora analisamos. Os traços distintivos se perdem em traços generalizantes, não há propriamente um realismo, mas uma alegorização que favorece a interpretação simbólica das passagens, ao mesmo tempo que possibilitam sua transposição do alegórico para o sagrado na conclusão estabelecida pelo poeta.

Formalmente a impessoalidade vêm acompanhada da universalidade das descrições e da atenção a um aspecto físico, simultaneamente corporal (um rosto) e indefinido:

I.51

Quantas vezes meus olhos rolavam (como agora) por um rosto-universo em que cada hemisfério tinha um lado da luz, o que queima e o que doura!

I.152

Tinha a fronte lunar...

Sorria

e vinha-me ao socorro com alguma brincadeira, mas, ao livrar com um gesto impaciente a fronte, proibia-me de sofrer: naquele olhar que me tremia via a nuvem do horizonte, a adaga da emoção cegando o olhar amante.

I.153

Sofrer como se sofre diante da perfeição, diante daquele cofre de que nos falta a chave e abre-se de repente ao alcance da mão, dos lábios, da carícia brusca, é uma emoção insuportavelmente estranha!

É a partir desse rosto ao mesmo tempo generalizado e reconhecido que Tolentino constrói a nova figura do amante que tentaremos agora interpretar à luz de uma dicotomia já apontada, porém ainda não analisada: o reflexo e a imagem.

Nos sonetos anteriores à definição presente percebemos a utilização, em quatro poemas seguidos (I.146-I.150), da identificação pronominal entre "ele" e "eu". Todos esses poemas se parecem, pois sempre oscilam entre considerações sobre o amante refletidas em considerações sobre o próprio poeta, sendo o soneto I.147 um exemplo dessa reciprocidade:

Sua fidelidade ao que morre era intensa não esquivava nada, agravava o contraste entre o esplendor selvagem e a palidez que pensa; habitava o real, consumava-o, o desastre eu musicava-o, ele aceitava-o como a haste as pétalas que doa ao vento. Eu punha a crença na arte do exibicionista, uma dispensa intensa cheia de cacarecos, cada traste um gesto pendurado à vida-aparadouro. Ele não! nele havia o respeito da areia com as marcas do sangue e dos cascos do touro nas minhas *banderillas* fingidas punha a veia aberta da existência. Mas foi de mau agouro, Alexandria, aquele trevo à lua cheia.

A reciprocidade é de tal modo complementar devido a sua separação que podemos supor que na verdade se trata da mesma pessoa, dividida em suas pulsões mais antagônicas, inversas, todavia, nas palavras do poeta, "tão unidos quanto o avesso" (I.144). Algumas passagens reforçam essa suposição, como "onde eu me parecia, me aparentava à cor que escapa", do soneto I.146, "a alma em carne viva / diante de um rosto familiar". É a intimidade, a extrema

familiaridade com aquele rosto, em conjunto com a própria essência da imagem do duplo utilizada pelo poeta para considerar seu amante, que nos faz considerar seu parentesco com a metáfora imagem/reflexo.

Há uma gradação no sentido de aproximação ou distanciamento do fim mítico da metáfora que pode ser medida se comparamos suas dezenas de ocorrências durante o livro. O primeiro nível dessa gradação surge imediatamente na primeira sequência, mais especificamente no soneto I.5. Nele, como já apontamos, a metáfora imagem/reflexo aparece ligada à juventude do poeta, à visão do reflexo da lua num açude, uma sendo "viva, altiva" e a outra o "rosto da Ofélia suicida". É o reflexo considerado como visão, mas também como enganação "o inverso do que amei e perdi também não tem medida". A mesma cena é retomada em II.30. Novamente aparece a juventude, a busca de "uma medida que combinasse a sina / e a escolha do espírito humano", novamente aparece o engano, "e nunca pude / senão sonhá-la porque via a finitude / a precariedade do ser", e novamente a visão representada pelo açude, formando um duplo abstrato da realidade. É dessa tentação da abstração vislumbrada na imagem e em seu reflexo que Tolentino procura fugir quando deseja considerar o real sob o prisma da finitude das coisas; o açude encarnado no reflexo, apesar de coincidir em grande parte de suas imitações, não nos retorna como propriedade a realidade, mas sua caricatura, a abstração invertida daquilo que, refletido por um momento, posteriormente se perde, escapa à moldura conceitual.

O segundo nível da gradação metáforica aparece quando consideramos a ligação que os símbolos arquitetados pelo poeta naturalmente propõem quando dispostos lado a lado:

I.145

Ou outra metáfora qualquer: um tanque raso em que se deitam as vagarezas de um ocaso onde os reflexos se confundem à luz-memória...

Acima possuímos um exemplo "puro", a imagem do tanque, do reflexo, e do ocaso, mas não há nenhum personagem metafórico sendo refletido. O lugar desse personagem, que aqui se transforma em "ocaso", e, simbolicamente, em

qualquer um dos sentidos de ocaso, poente, declínio ou morte (uma reunião das possibilidades do entardecer), pode ser preenchido tanto pelo próprio poeta-personagem refletido, como pela lua refletida (imagem repetida em II.116), ou pelo tordo que bóia num tanque. É neste segundo plano metafórico que podemos observar a organicidade da metáfora em suas múltiplas combinações, que, quando sintetizadas se reportam, *mutatus mutandis*, às mesmas preocupações.

Finalmente chegamos ao ponto que unifica mitologicamente a metáfora imagem/reflexo e a remete ao centro da quarta seqüência. Seu outro nível de ocorrência em *A imitação do amanhecer* (notemos que também é possível um estudo de sua utilização em *Le Vrai le Vain*) evoca a desaparição do rosto (I.69) que se dá "eco a eco" no "contraponto entre a imagem e o reflexo" (118), o que de fato nos leva a considerar, juntamente com as diversas outras referências que seguiremos analisando, o mito de Narciso como explicação da dicotomia metafórica e da identificação interpessoal encontrável na sequência.

Alusões ao mito de Narciso são recorrentes na obra do poeta, sejam elas indiretas, como nas imagens que analisamos e em suas diversas correspondentes, ou diretas, como nas passagens "pose de Narciso suicida", "até Narciso cansa-se do espelho, e principalmente no poema abaixo, intitulado *On a Dutch 'Narcissus & The Echo'*:

Now, the trouble with such an alchemy, as a sample keen as any to the senses, is that hope always tempting the mind: flesh become an opal yielding, then parting ways with the soul...

No poema percebemos aquilo que Jessé de Almeida Primo definiu como a "doença do espírito" que "se torna tão presente que você acaba se sacrificando por ele (o reflexo), como se fosse a própria realidade". É sob essa interpretação, baseada na troca do mundo como realidade pelo mundo como idéia, que Tolentino utiliza o mito de Narciso como uma das referências a que nos leva a metáfora imagem/reflexo; interpretação essa condensada por Ovídio nas palavras de um dos muitos jovens que, rejeitado por Narciso, rogou aos céus "Possa Narciso amar um dia, de modo que ele próprio não consiga ganhar a criatura que ama", e reiterada nominalmente quando diz que Narciso "apaixonou-se por aquela imagem sem

corpo, e encontrou substância em algo que era apenas um reflexo." ¹⁰⁶ Também não é gratuita a identificação da juventude com a imagem/reflexo, se, como já observamos, essa ligação nos leva a considerações acerca da obra de "juventude" do poeta, *Le Vrai le Vain*, por outro lado ela também nos remete ao mito de Narciso como cantado por Ovídio, que o retrata aos 16 anos de idade:

Tolo rapaz, ele quer a si próprio; o amante se tornou amado
O perseguido, o perseguidor. Tenta várias vezes
Beijar a imagem refletida na água,
Afunda nela seus braços na tentativa de abraçar o rapaz que vê ali,
E constata que o rapaz, ele mesmo, é esquivo, sempre.
E sem saber o que vê, mas ardendo de desejo,
Sente que a imagem zomba dele e o provoca.
Por que tentar capturar uma imagem fugidia,
Pobre jovem incrédulo? O que você busca não está em nenhum lugar,
E se você se virar, levará com você o garoto que ama.
A visão é apenas uma sombra,
Só um reflexo, sem qualquer conteúdo.

Analisamos até agora as características que definem a parte da sequência, ou seja, os sonetos I.144-1.157. A segunda parte, caracterizada pelo outro lado da epifania, não mais erótica ou narcísica, mas religiosa, inicia-se com uma narrativa: o narrador passa, no mesmo soneto (I.157), da contemplação da face do amante, para a narração de um súbito tombo, sucedido pelo amparo nos braços daquele. O que segue é um soneto que, em se tratando da utilização simbólica, é um dos mais condensados deste livro:

I.158

Mas foi aquela queda, de resto pontual como um eclípse previsível, a guardar para os arquivos da linguagem esse lugar que encerra Alexandria inteira; era banal, repleto das minúcias da vida e essencial agora à evocação da cidade exemplar: vejo-nos a entreolhar-nos calados ante o mal

¹⁰⁶ OVÍDIO. Metamorfoses. São Paulo: Madras Editora, 2003. p. 61-64.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. São Paulo: Madras Editora, 2003. p. 63.

[&]quot;Se cupit inprudens et, qui probat, ipse probatur, / dumque petit, petitur, pariterque accendit et ardet. /Inrita fallaci quotiens dedit oscula fonti, / in mediis quotiens visum captantia collum / bracchia mersit aquis nec se deprendit in illis! / Quid videat, nescit; sed quod videt, uritur illo, / atque oculos idem, qui decipit, incitat error. Credule, quid frustra simulacra fugacia captas? / Quod petis, est nusquam; quod amas, avertere, perdes! / Ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est."

e o bem supremo deste mundo; vejo o mar gesticulando além daquele muro antigo, meio em ruínas; vejo alguém que abre um postigo, se inclina e chama uma criança; vejo a luz que há num rosto, um sorriso limpo me seduz, mas se desvio os olhos ao muro o meu amigo de repente abre os braços! Vejo-lhe a sombra em cruz...

Num primeiro instante podemos perceber, além da evocação das referências já recorrentes na seqüência (a queda, o olhar do amante, o rosto do amante, seu sorriso, um menino que é uma imagem retomada do soneto I.158, "revejo bem aquela rua em que um menino jogava pedras no vazio"), a introdução de novas imagens sucessivas, que não formam uma ordem de causalidades lógica, mas *flashes*, instantâneos; alguém abre um portão, aparece um muro em ruínas, e finalmente, os braços do amante em forma de cruz. Dentro do esquema narrativo da queda, interpretamos essa confusão como emulação do próprio movimento praticado pelo personagem, ou ao menos, as evocações que a lembrança de sua sensação suscitam.

Mas o conteúdo narrativo não nos interessa tanto quanto a condensação simbólica. Depois de mais de dez sonetos a contemplar carnalmente o amado narcisicamente até o próprio amante se confundir com a coisa amada, numa espécie de epifania conciliadora, vem a queda. Não uma queda narrativa, mas a queda bíblica, assinalada pela tomada de consciência do bem e do mal, "vejo-nos a entreolhar-nos calados ante o mal / e o bem supremo deste mundo". A criança que foge da cena chamada por alguém, nos remete às idéias de juventude de Narciso e às evocações devidamente biográficas do autor. Com a saída da criança, a inocência é retirada do palco. A consciência do bem e do mal, a consciência cristã só é possível se for afastada aquilo que nos dois casos (mitológico e biográfico) se confundem num mesmo plano: a submissão do real ao ilusionismo imposto pela dualidade imagem/reflexo. Essa tomada de consciência é retomada textualmente no soneto I.160, fechando a sequência com a consideração dos dois lados do problema, respectivamente, seu estado atual, que pode ser interpretado como a aceitação de Cristo, como solução para o dilema que é apenas vislumbrado na metáfora imagem/reflexo, e a atitude que o poeta-personagem quando jovem tomou à época:

vejo as coisas de outro ângulo hoje, mas diante

daquele par de braços em socorro do amante, senti-me nu, desci da Cruz e dei-lhe um beijo entre a palmeira e o muro de um terreno baldio, o velho mar lá longe em doce sintonia com o corpo absurdamente jovem em que eu vivia.