7.
ANÁLISE: *AS ANTÍFONAS*

Interpretamos o título do *Segundo movimento* a partir de sua etimologia grega. *Antiphoné*, é composto de "αντί", oposto, e "φωνη", voz. Numa antífona se apresentam por definição duas vozes, ou melhor, dois coros cuja característica talvez seja comparável à do poema em sequência, já que esses coros, mesmo possuindo certa individualidade própria, complementam um ao outro em suas alternâncias. Deve-se ter em mente também o caráter estritamente litúrgico da antífona, que, devido a seu caráter de gravidade, não permite associações com uma atmosfera vulgar.

Em função de transpor essa noção musical para a temática própria ao *Movimento*, deve-se iniciar pela observação de José Aloísio Bahia sobre a natureza de sua percepção, que determina uma lentidão além de grave também majestosa [108]. O termo que utilizamos anteriormente para definir o *largo* foi placidez, uma placidez que, em última instância, não permitiria a *variazioni*. No entanto, a antítese assinalada nesse andamento, a nosso ver, possui correspondentes temáticos exatos: o grande tempo histórico, e seus contrapontos individuais. Antes de iniciar nossas análises, cabe dizer que de acordo com o tempo musical a temática não permite uma hegemonia total, ou seja, mesmo a História permeando em sua onipresença todo o *Movimento*, o indivíduo em sua relação com o instante se faz presente como uma espécie de sombra, pois ao mesmo tempo que é submisso à historicização por suas propensões ocidentais, essa mesma historicização não deixa de ser um espelho do que de pessoal há nele, na verdade, como veremos a seguir, é uma transposição.

7.1
PRIMEIRA SEQUÊNCIA (II.1-II.23)

Estruturalmente, a primeira sequência do *Segundo movimento* compartilha as mesmas características com sua correspondente no *Primeiro movimento*, pois

[108] BAHIA, José Aloisio. **Afinal, para que serve a Poesia?**. In: *Cronópios* <http://www.cronopios.com.br>, 07 de agosto de 2006.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

as duas são sequências de apresentação. Ambas são um resumo de assuntos que serão abordados no decorrer de seus respectivos movimentos; são, sob certo aspecto, fragmentárias, oscilando entre diversos assuntos sem se deter em um específico; são, ao invés de conclusões, aberturas, que, especificamente no *Segundo movimento* marcam uma clara transposição.

A transposição fundamental que distingue a temática da primeira parte da encontrada na segunda se baseia na passagem do plano individual para o plano geral, ou, se quisermos, universal. Os temas do *Primeiro movimento* estão em sua maioria ligados aos indivíduos representados no poema, independentemente da diferenciação personagem/autor; são referências que remetem sempre a um eu reconhecível (mesmo quando simbólico), algumas vezes distinguido pela própria ocasião, seja ela uma cena ou uma recordação abstrata; reconhecível, outras vezes, através de referências biográficas do próprio autor e também através das inúmeras referências corporais (sendo neste caso o corpo como direcionamento do discurso a um indivíduo). Já no *Segundo movimento*, encontramos, *mutatis mutandis*, muitas das problemáticas do *Primeiro movimento* sob a forma de preocupações com a história individual transpostas para o plano da História.

De fato a dubiedade da palavra história (*history*, *histoire*, *storia*, *historia*, *Geschichte*) nas línguas ocidentais favorece tal transposição, pois denota ao menos três significados: a disciplina que tem como objeto de estudo os fatos passados (aqui diretamente ligada, de uma forma ou outra, ao *Wie es eigentlich gewesen* de Ranke, aquilo que de fato se passou), a história do indivíduo filtrada pela memória (uma diferenciação tênue do primeiro significado já que a única variável é o meio através do qual a história se materializa), a narrativa de algo fictício. Esse amplo espectro de possibilidades da palavra favorece além da sua transposição conceitual, sua transposição poética, simbólica. Se no *Primeiro movimento* o predomínio evocativo cai sobre a palavra "Alexandria", que, como frisamos, distingue-se como um personagem, neste movimento a evocação mais frequente está relacionada com a palavra "História", que aparece em mais de um terço dos poemas e tem sua onipresença garantida pela unidade temática, pois, mesmo quando a palavra não é evocada, os *topoi* que circundam sua órbita asseguram sua presença.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

O primeiro *topos* a aparecer na primeira sequência é, na verdade, uma duplicidade baseada na distinção entre Ocidente e Oriente, distinção predominante nos quatro primeiros poemas da sequência e reincidente no final da mesma como alicerce para a conclusão. Para encontrar as origens teóricas e as consequências poéticas dessa distinção devemos nos perguntar primeiro não como ela é pensada poeticamente, mas filosoficamente. Um antecedente do problema se encontra no poema de *O mundo como Ideia* denominado "Ante uma aquarela chinesa", onde é demarcada a partir da oposição Ocidente/Oriente, a respectiva diferença entre o intuicionismo ocidental e a lógica ocidental. No poema, grandes realizações da Civilização Ocidental como a poesia de Dante, os *Cantos* de Pound, a poesia de Camões, Leopardi, Pessoa, Shakespeare, são contrapostas, como submissões à razão, a uma espécie de naturalidade inerente às realizações orientais representadas pelos nomes do poeta sufi Hafiz, do chinês Wang Wei e do japonês Bashô. No plano das imagens vemos a dureza que representa o racional, o "susto assim tremendo", "a vida é puro engano", os "paideumas do tédio", opondo-se à "arcádia" oriental, ao que "a brisa diz", ao "coração feliz", à "harmonia do voo". Enfim, é demarcada uma condição inerente a cada polaridade civilizacional. Ocidente é razão, logos, conceito; Oriente é intuição, naturalidade, pureza:

> Mas não: ocidentais,
> ou nascemos assim,
> ou não fazemos mais
> que partindo do fim
> cogitar um começo;
> para nós o universo
> percebe-se ao inverso:
> começamos do avesso
> e acabamos com tudo
> metido na cabeça!
> O oriental é mudo,
> ouve o silêncio – e parte
> do alto, onde começam
> o orvalho, o imenso, a arte.

Todavia, se essa distinção no plano filosófico ou até mesmo existencial é sustentável como uma chave básica a distinção da fronteira entre dois espíritos civilizacionais, no plano antropológico ou até mesmo no pragmático ela seria inviável pela própria simplificação que implica sua aplicação – neste ponto nos lembramos do paradoxo de Bonini, expresso de forma definitiva nas palavras de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

Paul Valéry: "Tudo que é simples é falso, tudo que é complexo é inútil". Desse modo, não nos diz respeito discutir a validade ou a eficiência científica da distinção efetuada por Bruno Tolentino, mas sua utilização no poema, sua aplicação simbólico-filosófica que, apesar de implicar nas fundamentações conceituais que aqui expomos, não depende delas para sua validade abstrata e, que se fundamenta como expressão do seu pensamento não quando utilizada poeticamente de forma a demarcar dois pólos civilizacionais, mas quando transposta para o tratamento da História.

Tecidas essas observações, podemos passar para o primeiro soneto da sequência, onde o Ocidente é identificado com a faculdade de "acreditar no ser que coloca no instante", crença essa que quando encadeada em suas recorrências causais se torna finalmente a História como modernamente a conhecemos, segundo o poeta uma "marcha escravizante". Nos dois sonetos seguintes ele opõe à escravidão ocidental – uma escravidão que pode ser em parte associada à escravidão do conceito – à liberdade oriental, Oriente que desconhece as "tentações da História", que "propõe e vive de um anelo / sem amanhã", na "eternidade no inconstante". O Oriente consegue lidar com o interminável, com o inefável, com o eterno, em suma; o Oriente trata o mistério, pólo de oposição do mundo-como-Ideia, como uma realidade, aceita-o ao invés de transformá-lo em conceito, como o Ocidente. Essa acusação, a do Ocidente como incapaz de lidar com o problema da história da mesma forma que o Oriente é tecida no soneto II.4:

> Mas tua tentação maior vem do Ocidente:
> é nas esquinas terminando num ocaso
> que o teu rio de luz esbarra de repente,
> como a cascata num remanso, contra um prazo
> uma medida, um limiar cercando o acaso,
> e represando o fugitivo, o impermanente,
> na rede espacial da História.

O poema constata uma inegável predisposição ocidental em aprisionar o tempo, em transformá-lo em representação estática, abolindo assim seu caráter fugidio, sua mutabilidade essencial, uma característica que em último caso leva à possibilidade mais medonha de suas possibilidades, a matematização das coisas por intermédio da "marmorização do real". Devemos notar que até o momento a distinção entre as características orientais e ocidentais não evoluiu muito de sua

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

primeira aparição em "Ante uma aquarela chinesa". O *tour de force* da ideia de Tolentino aparece apenas no momento em que consideramos sua coincidência com a incidência da história como filosofia da história. Sob esse ponto de vista, a introdução do conceito de tempo hebreu na consideração do processo histórico é a marca fundamental dessa distinção entre Oriente e Ocidente enquanto possuidores, cada um de uma pré-determinada visão histórica. As Escrituras trazem ao Ocidente a visão de mundo teleológica em face da muitas vezes ahistórica visão dos hindus, persas ou gregos, baseadas em padrões de recorrência que, em última análise, direcionavam-se a modelos imutáveis de permanência eterna, e que talvez não foram abolidos de todo em alguns pensadores ocidentais, já que tratam de repetições, de elevações, manutenções e quedas, enfim, de arquétipos cíclicos.

O caráter "vertical" da organização "oriental" da história é combatido pela significação "horizontal", cronológica no sentido de considerar uma sucessão de eventos dentro de um tempo demarcado por relações de antes e após, do povo judeu. Há a Criação, a queda de Adão, o pacto de Deus com o povo escolhido, e finalmente, a redenção do pecado primordial com a vinda do Messias. Estabelece-se então o percurso terrestre de um povo através do tempo, estabelece-se um verdadeiro enredo – que, como Northrop Frye demonstrou em *The Great Code: The Bible and Literature*, pode ser tomado, também sob o ponto de vista literário, como o grande enredo – amplificado em significância e reafirmado como fato histórico pelo Cristianismo quando a Vinda se torna um fato central da história do homem na terra, e, acima de tudo, um fato real, humano, um evento histórico no sentido que ainda o concebemos hoje em dia. Assim se estabelece a história dos eventos; de eventos que sucedem-se no plano temporal e que são vividos e registrados pelo ser humano enquanto personagem e escritor da história.

O próximo passo efetuado pelo poeta após o estabelecimento do "tipo" de história de que se trata é a definição da própria palavra História e a exposição do primeiro vínculo entre o plano individual e o plano geral:

II.8

A História é esse triunfo no espelho delirante
do após, uma avalanche escalando as encostas,
  tudo visto de novo, tudo outra vez agora,
tudo jogos de espelhos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

II.10

A História é isso, esse resumo do que sonha,
gesticula e se esvai, mas vai somando à haste
as pétalas pensadas. Garça espectral, medonha,
bela, a aquarela vai surgindo do desastre.

II.11

E a história é isso, um recobrar-se à contraluz,
uma aquarela de perfil, retroativa,
tendenciosa e surpreendente porque viva
ainda, ou talvez ainda mais, no avestruz
que liberta a cabeça do areal e conduz
o instante que passou à cena remissiva.

O que une essas três definições de história – definições poéticas, líricas, não didáticas, apesar do modo prosaico – é a possibilidade de transposição para o plano individual. O "espelho delirante" é uma referência que remonta até os primeiros sonetos da sequência, onde ao lado da definição da dicotomia Ocidental/Oriental, o poeta trabalha uma espécie de personificação da história; os traços físicos, "cabeleira", "cabelos", "tranças", e a vestimenta representada pelo colar, são acumulados como imagens segundo a mesma técnica que no *Primeiro movimento* o poeta utilizou para descrever o amante de forma abstrata. Forma essa que possibilita, no soneto II.5 a retomada da metáfora imagem/reflexo, porém, agora, sob a ótica da "vaidade da história". Personificada, a História pode ser aprisionada pelo espelho, pode ser transformada em estátua, em "vulto espelhado", da mesma forma que o indivíduo; há o reflexo narcísico de ambos, mas há também o reflexo conceitual que se dá sob as diferentes formas de memória. Por ser uma necessidade civilizacional, uma marca indissociável do pensamento ocidental, suas propriedades se refletem nas necessidades individuais, historiciza-se a si mesmo como maneira de existir organizando-se e recompondo-se segundo as imposições do temporal:

II.10

Foi em ti que eu colhi a flor daquele enlace,
nos delírios do corpo enquanto estátua, eu sei,
mas, flor de espelhos ou flor do instante, eu encontrei
no teu canteiro meditado o mesmo impasse

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

do inconsequente e do real: que a vida pase,
que os corpos se desfolhem e que se cumpra a lei
do provisório, é intolerável sem que a face,
o corpo, o ramalhete de aromas que eu amei,
e tudo mais, Alexandria, que somaste
a cada instante, se organize e recomponha.

Frente a essa inescapável sina Ocidental resta "voltar-se atrás para existir", como diz o poeta no soneto II.11, um movimento sem dúvida perigoso, pois tende à formalização, à recomposição deste "frio mosaico / ardente e luminoso", que passa pela possibilidade da transformação do real em puro conceito, no "lavor de um artefato", no "penhor do rigor de um jardim mallarmaico". Esse impulso é bem representado pela anedota sobre Hegel, que, quando questionado sobre a concordância de suas teorias com os fatos, teria respondido: "Se os fatos desmentem a teoria, tanto pior para os fatos". Mas a preocupação do poeta não seria tanto com a apresentação de uma teoria, nem mesmo com a apresentação de uma obra poética, ou melhor, apenas com sua apresentação, mas com sua validade, com a fidelidade, mesmo que apenas poética, do seu artefato. Nisso talvez o poeta se distancie bastante do jogo filosófico e de suas armadilhas conceituais, podendo pensar em outra saída para a tendência à conceituação. Outro tópico fundamental para estabelecermos a posição de Tolentino como artista perante tal problema é a preocupação individual. Se na filosofia, ou pelo menos na filosofia da história, em primeiro plano está uma generalização, uma universalidade, para o poeta o dilema histórico reside na possibilidade da anulação pessoal em contato com a desaparição das epifanias individuais: "o que não tem consolação / é essa agonia indeclinável do perfeito, do que deslumbra e vai sumindo / enquanto vão amontoar-se pouco a pouco pelo peito". Se a epifania da História é o acontecimento histórico, a epifania do indivíduo é o instante que para durar tende a recorrer aos mesmos artifícios falaciosos que a história.

Mas o poeta dispoõe da poesia e a poesia possui a notável característica apontada por Aristóteles na *Poética* de representar o hipótético e não apenas o factual; o canto tem uma margem de existência que é negada à história. A superioridade da poesia advém justamente da possibilidade de trabalhar com universais, com os arquétipos das leis que governam o real – e não com o real propriamente entendido como a coisificação do instante –, colocando-se um nível acima da temporalidade estrita a que se submete a história. Talvez seja essa ideia

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

que Tolentino queira expressar a partir do soneto II.19 quando diz que "A música é imortal / por ser esse epitáfio tornado epifania", certamente um artifício, mas que "sozinho triunfa e faz do que perdia / a lágrima perfeita, agora intemporal!", e, principalmente, quando afirma a propriedade quase que revitalizadora, que podemos entender como a força criativa ou recriativa da poesia em seu ápice, "Mas se a esse baile sem valia / o canto extrai-lhe uma escultura funeral, a música do ser deixa de ser mortal / porque conduz o desperdício a uma harmonia". O poder da intemporalidade negado à história que, mal ou bem, pode ser sempre negada ou superada, é inerente à relação da poesia com a realidade; a possibilidade de transformar o instante em alguma coisa acima do instante, neste caso, é superior a seu artifício meramente imitativo. É através desse caminho que a poesia consegue transvalorizar a ruína:

II.20

Meu monumento funerário ao velho Orfeu,
celebração da exumação de uma vanglória,
proclamação da vocação celebratória
e dionisíaca do ser, quer ser o meu
depoimento sobre o tempo que nasceu
da operação do pensamento: o tempo-História,
a confluência do instantâneo e a memória,
que não são nada, mas de tudo o que for seu
faz um constínuo soletrado, um camafeu
de reduções no remissivo, porque a glória
deste Ocidente, Alexandria, filho ateu
dos teus pedações, faz da crônica ilusória,
da vida ida e proclamada, outro apogeu
da luz que se perdeu mas vem cantar vitória.

Este soneto é uma condensação, um resumo de tudo aquilo que foi exposto na sequência. Ele apresenta a ideia de Ocidente como presa à de conceito, a fundamentação da vocação ocidental para a "operação do pensamento" (que interpretamos como razão) ao invés do intuicionismo oriental (ou seja, a História nasce de um movimento da consciência, apesar de inevitável), a afirmação de um "tempo-História" que nada mais é do que o conceito de tempo advindo do Judaísmo e principal fundamentador da noção ocidental de História, e, finalmente, a poesia como uma saída que não descarta a "luz que se perdeu", mas que tem o poder de exumar, de ser um monumento mesmo que funerário e, finalmente, de cantar vitória.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

7.2
SEGUNDA SEQUÊNCIA (II.27-II.39)

Chesterton escreveu em seu *Orthodoxy* que "A poesia mantém a sanidade porque flutua facilmente num mar infinito; a razão procura atravessar o mar infinito, e assim torná-lo finito". [109] O tema principal desta sequência é justamente a propensão da busca do real a matematizar-se, ou seja, tornar finito seu objeto por natureza infinito,como o mar em que flutua a poesia para o escritor inglês, que continua dizendo: "Aceitar tudo é um exercício, entender tudo é uma tensão. O poeta apenas deseja a exaltação e a expansão, um mundo em que ele possa se expandir. O poeta apenas pede para pôr a cabeça nos céus. O lógico é que procura pôr os céus dentro de sua cabeça. E é a cabeça que se estilhaça". A tensão entre aceitar e entender no sentido de transportar tal relacionamento com o real para a poesia é que move a preocupação de Tolentino com a denominada "geometria" (que como já esclarecemos é apenas uma das faces do "mundo como Ideia"); é a propensão geométrica que dá a tônica desta sequência, iniciada com uma constatação, em si mesma, anunciadora de uma busca, de um objetivo: "Para alcançar a realidade a alma não tem / roteiro ou bússola que enfim não a atravesse".

Como em diversas outras partes da obra a noção de geometria traz consigo a metáfora imagem/reflexo, sempre ligada à imagem da juventude do poeta-personagem. É a partir dessa ideia de juventude – que demarca talvez alguma cronologia na ordem biográfica que decidimos evitar, e certamente uma cronologia na ordem do pensamento, fundamental para a conclusão do livro e para a fundamentação da filosofia da forma do poeta – que ele trabalha os primeiros poemas da sequência, inicialmente preocupado com a consequência da redução do mundo real à poesia.

No soneto II.29, Tolentino através de duas imagens negativas ("um círculo perfeito de pegadas sem chão" e o "adeus menos a mão") define o "espaço traduzido em música". A negatividade das imagens aliada, no primeiro caso, à matematização extrema requerida pelo círculo perfeito e, no segundo caso, à supressão do caractere humano em favor de um gesto espectral, determinam a natureza das suspeitas do poeta em relação às capacidades de sua própria arte em

[109] CHESTERTON, G.K. **Ortodoxia**. São Paulo: Mundo Cristão, 2008. p. 31.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

relação ao real, sobre o qual ele tece uma hipótese e uma contra-hipótese no soneto II.31:

> É possível que a vida seja de fato o espaço
> em vez da duração do ritmo que a habita;
> ou talvez o invisível onde aqui de visita
> ao reino temporal, levando-o pelo braço.
> Concebível também que, do primeiro passo
> à última elegância, nossa dança infinita
> possa conter-se num olhar, como uma fita
> atada de um só gesto e unindo num só laço
> o tempo inteiro, as cartas idas e as futuras...
> Alexandria sabe que uma hipótese é fria;
> que toda a geometria embriaga, extasia
> e atrasa o coração da vida; que as mais puras
> cogitações não raro envenenam a alegria
> a nobreza da dor e o amor das criaturas.

Para compreender a dimensão simbólica que a temática do geométrico, reverberada em seus temas gêmeos como o matemático, o aritmético, o conceitual, e finalmente a Ideia, devemos traçar a importância que ela exerce dentro do âmbito da filosofia da forma do poeta. Num primeiro momento fica claro que, como já observamos no início desta dissertação, a negação e a própria consciência do problema geométrico (evitável por um lado e inevitável por outro) são um distanciamento e até uma ojeriza a qualquer tipo de formalismo ou sistematização plena. Num segundo momento devemos procurar analisar essa ideia no plano cultural e, sob esse aspecto, acreditamos que uma das chaves para efetuar tal análise esteja na oposição Oriente/Ocidente estabelecida pelo místico francês René Guénon, citado por Bruno Tolentino em seu prefácio a *O mundo como Ideia*. Anteriormente determinamos o binômio Oriente/Ocidente como referência ao binômio racionalismo/intuicionismo, o que traduzido para um plano histórico-temporal significa tempo presente/eternidade. Já o tratamento que Guénon dá ao tema se relaciona diretamente com a transposição dessa noção para o plano civilizacional, transformando então o binômio em ciência profana/ciência tradicional, sendo a ciência profana a grande marca da modernidade ocidental, estabelecedora do que ele chama de "reino da quantidade":

> Entre los rasgos característicos de la mentalidad moderna, tomaremos aquí primero, como punto central de nuestro estudio, la tendencia a reducirlo todo únicamente al punto de vista cuantitativo, tendencia muy marcada en las

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

> concepciones «científicas» de estos últimos siglos, y que, por lo demás, se destaca también claramente en otros dominios, concretamente en el de la organización social, de suerte que, salvo una restricción cuya naturaleza y cuya necesidad aparecerán después, nuestra época casi se podría definir como siendo esencialmente y ante todo el «reino de la cantidad». [110]

Essa matematização antipitagórica - cristalizada na consideração, em termos aristotélicos, de apenas um lado do domínio do real, o lado da substância ou qualidade – também pode ser entendida, sob certo aspecto, segundo a noção da abolição da metafísica, da *intuitio*, e finalmente daquilo que Guénon diagnostica como sendo a substituição do conhecimento pela teoria do conhecimento. Contenta-se não com o objeto, com a realidade, mas com a definição de uma forma através da qual acessá-la. Além disso existe uma substituição do conhecimento direto do objeto, da interação entre a consciência individual e aquilo que ela deseja apreender pelo conhecimento indireto, discursivo, um reflexo do que se deseja atingir (e aqui encontra-se mais uma das possíveis significações da metáfora de Narciso). Outro motivo de estabelecermos essa ligação entre Tolentino e Guénon é a coincidência no diagnóstico histórico do problema apresentado: ambos tomam o Renascimento como fonte indiscutível do pensamento moderno. Tolentino, como já vimos, traça sua visão do Renasicmento através da comparação pictórica com a Idade Média, sendo a grande evidência damatematização do mundo o advento da pesrpectiva; já Guénon trata o tema como uma espécie de perda da tradição (termo que em sua obra não significa especificamente uma tradição Católica, mas aquilo que podemos denominar tradição primordial segundo uma filosofia perene), em favor do advento de uma falsa aura greco-romana, artificial tanto em seus propósitos como em suas realizações.

> Quant aux sciences traditionnelles du moyen âge, après avoir eu encore quelques dernières manifestations vers cette époque, elles disparurent aussi totalement que celles des civilisations lointaines qui furent jadis anéanties par quelque cataclysme; et, cette fois, rien ne devait venir les remplacer. Il n'y eut plus désormais que la philosophie et la science "profanes", c'est-à-dire la négation de la véritable intellectualité, la limitation de la connaissance à l'ordre le plus inférieur, l'étude empirique et analytique de faits qui ne sons rattachés à aucun principe, la dispersion dans une multitude indéfinie de détails insignifiants, l'accumulation d'hypothèses sans fondement, qui se détruisent incessamment les unes les autres, et de vues fragmentaires qui ne peuvent conduire à rien, sauf à ces

[110] GUÉNON, René. **El Reino de la Cantidad y los Signos de los Tiempos**. p. 5.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

> applications pratiques qui constituent la seule supériorité effective de la civilisation modem; supériorité peu enviable d'ailleurs, et qui, en se développant jusqu'à étouffer toute autre préoccupation, a donné à cette civilisation le caractère purement matériel qui en fait une véritable monstruosité.[111]

Não pretendemos esclarecer até que ponto tais autores compartilham suas visões, o fato é que ambos, cada qual a seu modo, condenam ao mesmo tempo os frutos do Renascimento como mantenedores de uma visão essencialmente conceitual e, porque não, material do mundo; o que não deixa de ser uma condenação não do Humanismo como um todo, mas no caso de Guenón, do Humanismo como o "programa da civilização moderna" e, no caso de Tolentino, do "humanismo prometéico", cuja ironia com que é tratado em uma entrevista , concedida em ocasião do recebimento do Prêmio José Ermírio de Moraes, talvez sirva como anestésico para a seriedade da questão:

> O homem moderno está infelicíssimo com o cadáver de um rei inchado na barriga… É o cadáver do humanismo prometéico que há cinco séculos vem "nascendo" aos pedaços: o racionalismo, o ateísmo, o espiritismo, o positivismo, o cientificismo, o darwinismo, o marxismo, o impressionismo, o expressionismo, o dadaísmo, o surrealismo, o cubismo, o vanguardismo, o dodecafonismo, o comunismo, o fascismo, o stalinismo, o terceiro-mundismo, o existencialismo, o satanismo, o sadhanismo, o bushismo, o budismo, o pacifismo, o peronismo, o cheguevarismo, o fidelcastrismo, o modernismo, o pós-modernismo, o nudismo, o pós-nudismo, o versolibrismo, o desconstrucionismo, a Marxilenaxuxauí, o Santo Daime e o Doutor Enéas, sem falar da USP e do pós-uspianismo… Tudo isso por aqui deu no Gianotti, no Fernandinho Beira Mar, no Elias Maluco, no casal Garotinho e no Piscinão de Ramos, enquanto por lá deu na arte do genoma e da clonagem, ou seja, no bebê de proveta com a Líbia do Doutor Gadhafi de guardiã dos direitos humanos segundo a ONU… Em meio a um tão animado bundalelê, meus amigos, eu não prefiro esta ou aquela universidade, prefiro ler Dante e aguardar a Paurosia, afinal, que os mutantes se divirtam, eu creio no Divino Espírito Santo, na Santa Igreja Católica Apostólica, na remissão dos pecados, na comunhão dos santos, na ressurreição da carne e na vida eterna, Amém. [112]

Assim, a ligação da juventude como imagem do autor-personagem e a ideia de matematização, de geometria não devem ser tratados apenas segundo uma espécie de ordem narrativa dos acontecimentos, como uma teleologia de um *Bildungsroman* poético; a inter-relação entre símbolo narrativo, experiência pessoal e filosofia da forma deve ser considerada, também nesse caso, com o

---

[111] GUÉNON, René. **La Crise du Monde Moderne.**
[112] REIS, Cláudia Cordeiro. **Bruno Tolentino: Sagração do Poeta Maldito**. In: *Continente Multicultural*, setembro de 2003, n. 33, p. 34 a 37.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

agravante de, no caso contrário, perdermos uma das referências fundamentais para o esclarecimento de certas opções tanto formais como intelectuais do poeta, dado que o tema da formação do poeta é a nota predominante do soneto II.33 até o final da sequência em II.38. Formação essa que encontra sua analogia com o universal (exemplificando novamente as formas de transposição do particular para o geral, ou seja, do indivíduo para a História) no momento em que se torna uma ontologia, uma preocupação não mais com a captura do instante em que se passaram os acontecimentos narrados, mas com o seu ser. Primeiramente o poeta depara-se com a impossibilidade de encontrar um fundamento permanente no mundo material, "a juventude inteira, buscava a nitidez / que o sensível não tem..." (II.33), pois "Era quase um menino" e tentara "organizar tudo que via", sonhara "impor à luz do dia / e ao claro-escuro do real uma harmonia / a completar a qualquer preço" (II.34).

É interessante notar a analogia com o plano biográfico que nos revela a presença de Rilke no soneto II.34:

> (...) O espaço aberto
> e interior de Rilke, creio que o concebia
> como uma correção do sensível, e é certo
> que se me emocionava do que então tinha aos pés,
> da vastidão, da onipresença do universo,
> reduzia-o e insistia em mete-lô num verso!

O simbolismo humanista-teológico do Rilke do *Stundenbuch* (uma divinização do ser humano que pode ser interpretada como essencialmente anticristã), marcada pelo "desacordo entre a expressão mística e a experiência íntima do ateu"[113], segundo Otto Maria Carpeaux, síntese essa que desemboca na segunda fase do poeta, na qual o esteticismo alia-se a um existencialismo ontológico onde "*Gesang ist Dasein*", ou seja, o canto é a própria existência; dá-se a correspondência direta entre os dois termos da equação ontológica, proporcionando, por assim dizer, a "correção do sensível" da qual fala Tolentino no poema acima: a redução do real ao seu equivalente poético, um intercâmbio de perfeições lapidadas pela mão humana e transfiguradas pela arte, esta também, plenamente humana. Esta influência rilkeana evidente em *Anulação & Outros*

[113] CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**. Brasília: Edições do Senado Federal, 2008. p. 2284.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

Reparos, é prontamente reconhecida por Merquior como um dos fios condutores de alguns poemas do livro e, principalmente, de *A elegia obsessiva*, e posteriormente admitida pelo poeta na reedição definitiva da obra:

> A primeira preocupação daquele adolescente era a de emular Rainer Maria Rilke, como se observa até na divisão binária do ciclo. Não de todo arbitária, aliás: os dois "movimentos", se buscavam ecoar os célebres *Erster & Zweiter Teile*, respondiam também a experiências marcadamente distintas, as primeiras tão ancoradas a uma simbologia referencial quanto as segundas a experiências diretamente vividas. [114]

O que nos chama a atenção no "método" poético Rilkeano, e na sua tentativa de emulação pelo jovem Tolentino são a necessidade de encontrar uma filosofia da forma, necessidade essa já contida na escolha de um notório poeta do pensamento como modelo tanto estrutural quanto ontológico, e a consequência dessa tentativa de emulação, que ao invés de tornar Bruno Tolentino um novo Rilke o levou a uma encruzilhada intelectual onde a tentativa de acessar a realidade através da arte, leva impreterivelmente à conceitualização dessa mesma realidade, a uma tentação de captura. É sobre esse dilema que os próximos poemas da sequência versam:

II.35

Seguir-se-iam os anos, vagarosos primeiro,
cheios daquela lentidão exasperante
a um jovem coração; não tinha companheiro
nesse jogo mental que quer fazer do instante
uma equação segundo um êxtase, a constante
na profusão febril do universo estrangeiro.

II.36

A um rodopio, a um patamar da escadaria
atrás do outro, a uma ascensão e a uma vertigem
a um rapto...

II.37

Dei com meu Pégaso nos céus insustentáveis
em que a altura embaralha os números da mente
e os sonhos calculados colapsam de repente:

[114] TOLENTINO, BRUNO. **Anulação & Outros Reparos**. Topbooks: Rio de Janeiro, 1998. p. 281.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

perde-se o fio dos possíveis e prováveis
   e precipitam-se universos, nuvens, aves,
tudo resvala aquém do vôo...

Entendemos o desfecho da sequência como o relato da superação do dilema intelectual que tanto preocupou o poeta na juventude. O instante, até então, estava condenado à equação, ao seu correlato perfeito em forma artístico-aritmética, a um formalismo inato. A superação dessa concepção de instante inicia-se quando em lugar de sua matematização o poeta vislumbra a possibilidade de considerá-lo através do que chama de "mundo como rapto", ou seja, a consideração do instante epifânico como forma de conhecimento intuitivo, uma troca que nos leva a considerar justamente a tensão entre *intuitio intelectualis* e *ratio* científica sobre a qual falamos anteriormente. Isto posto, podemos reinterpretar toda a primeira parte, a parte dedicada ao instante individual, sob esta nova ótica, sob a ótica do **mundo como rapto**, que traz em si diversos outros problemas gnosiológicos que só serão superados, ou melhor, assimilados ao final do livro. A sequência termina então com o vislumbre dessa transição fundamental para a compreensão da poesia de Bruno Tolentino, e, fundamental também para aquilo que pode ser considerado sua transposição para o plano histórico (tema das terceira e quarta sequências, as próximas a serem analisadas):

II.38

As promessas do número e os mistérios carnais
têm só isto em comum que deslizam em pares:
ímpar, todo algarismo mente-nos muito mais.
É nas encruzilhadas de instantes e lugares
   em doce derrocada que o amor chega dos ares,
tal Zeus mudado em águia – e adeus lições morais,
fórmulas descarnadas, equações imortais!
Ouve-o bem, coração covarde: ao deparares
   com o abismo que sobe ao teu encontro, aceita-o
dobra as asas e desce; obedece à vertigem
que devora o algarismo, larga a ti mesmo e deita
   as álgebras da mente aos rios sem origem!
Alexandria tem a fórmula perfeita:
deita-te nela e flui com ela e serás virgem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

7.3
TERCEIRA E QUARTA SEQUÊNCIAS (II.53-II.71 e II.155-II.163)

Ao mesmo tempo em que as terceira e quarta sequências se cruzam, já que seu assunto principal é o estabelecimento de uma ontologia da história, elas se separam pela posição que ocupam no livro e pelas distintas unidades que as caracterizam. Podemos dizer que a terceira sequência é elaborada de modo teleológico; vai-se da meditação sobre o ser e sobre o ser histórico para uma conclusão, a Cruz. Essa gradação está ausente na quinta sequência, cuja homogeneidade temática permeia todos os seus sonetos. Devido a essas características uma sequência "completa" a outra; a ausência de fundamentação, ou melhor, de aprofundamento na questão da essência da História presente na terceira sequência é trabalhada na quinta eqüência de modo independente, e a ausência de uma direção para aquela essência da história elaborada na quinta sequência é preenchida pelo *status* teleológico de sua correspondente. Justamente por esse caráter de completude decidimos estudar as duas sequências conjuntamente, estabelecendo assim em que situações uma esclarece e solidifica as concepções presentes na outra.

Como ponto de partida da análise podemos apontar outra analogia, desta vez, entre a terceira sequência do *Segundo movimento* e a quarta sequência do *Primeiro Movimento*. Lembremo-nos que a teleologia da quarta sequência de *As epifanias* se baseia na passagem da contemplação quase que carnal do amante segundo seus dons físicos, passando por uma sublimação através do jogo metafórico imagem/reflexo, até finalmente chegar a uma cena simbólica onde o amante aparece com os braços em cruz, sendo a Cruz que tal imagem representa rejeitada em favor do amante. Na terceira sequência de *As antífonas*, com a desaparição do personagem-amante e com a elevação das considerações do individual para o universal, o esquema apresentado por sua análoga individual também se dá de forma tripartida, porém, através da rarefação que permeia toda consideração universal. Dessa forma, o indivíduo torna-se o "ser", suas características sublimadas pela recordação, a própria História, e o Cristo rejeitado no âmbito pessoal, o Cristo tomado no âmbito civilizacional, como "uma intrusão carnal por sob o imaginário / de cada ocidental" (II.63). Vejamos agora como o poeta inicia essa terceira sequência.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

A primeira gradação observada nos primeiros sonetos pode ser compreendida como uma sucessão de etapas gnosiológicas, pois abrange a linguagem (ferramenta através da qual se conhece o ser), o próprio ser (que no tempo submete-se ao instante) e o instante (de cuja reconstrução depende a História). Quando o poeta diz que "o que se pensa e sente / exprime-se imediatamente ou a consciência / não saiu de si mesmo" (II.53), ele opõe o diálogo à abstração no que diz respeito à consideração da vida, sempre tendo em mente a insuficiência que o espaço entre os dois pólos contém. É num espaço real porque catalisador paradoxal das antinomias em que se dá a vida; é um espaço onde "o instante é sempre urgente" e onde "de repente, / a vida, a vida, adiantou-se-nos", onde é possível "ler o prólogo" e "achar-se sem o livro". O que possuímos então são imagens de uma ideia em si mesmo antagônica, oxímoros poéticos cuja fundamentação só se dá no próximo soneto, II.54, que fundamenta justamente o ser onde essa vida tratada anteriormente se move:

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

Dada a condensação poética do soneto – e esse especialmente nos parece ser um dos sonetos-chave de *A imitação do amanhecer* –, sempre refratária a qualquer explicação prosaica, principalmente no presente caso onde o tom do poeta, muitas vezes didático, dá lugar a um soneto-imagem. Por isso tentaremos evitar um *close reading* e até mesmo uma tentativa de explicação por paráfrase, nos limitando a assinalar as reverberações do poema na sequência.

Comecemos então pelo final. O caleidoscópio da antepenúltima linha é traduzido como "fragmentação" em II.55, o instante se torna o grande tema de II.55 e II.56 (neste já funcionando como uma transição para o tema da História,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

predominante nos próximos sonetos), e a ideia de uma "escadaria em espiral", regida pelos instantes como se fossem degraus, reverbera a mesma insuficiência de apreensão que assinalamos mais acima; é possível viver, mas vive-se no instante, pois é no instante que tem-se a oportunidade de capturar o mundo, daí o "mundo como rapto". Até aqui Tolentino nos fornece uma mera continuação do que já foi dito sobre o instante em outras passagens. É em II.55 que o instante cede lugar ao seu caráter hipnótico, também o instante é conceitual, matematizante, diz o poeta que "o espírito que soma/ fabrica-se um refúgio mas quando sintetiza / reduz tudo a um abrigo". O instante certamente caracteriza-se como uma prisão. Existe é claro a possibilidade da epifania, mas essa mesma epifania aprisiona-se no momento em que sua recordação se historiciza, e troca a unidade original por uma unidade onde "tudo quanto entendermos torna-se conjectura", onde encontramos apenas a "criatura da criatura". A partir dessas constatações surgem os seguintes questionamentos:

II.58

Somos assim quando afinal não somos mais?
Quando deixarmos, não de ter mas de insistir
em deter esse rio cuja essência é fugir,
lograremos deixar esculpido o fugaz,
o que mal alcançamos? Como deixar atrás
as pegadas do espectro que as não soube imprimir?

É nesse momento que a evocação da quinta sequência se torna necessária. Até aqui, por mais sejam definidas a história e sua relação com o instante, não se nota um aprofundamento na definição, uma característica que de fato não impossibilita sua transição para a conclusão, mas dificulta, em certo sentido, seu pleno entendimento. No início da sequência a imagem do caleidoscópio é retomada significativamente além da utilizada em II.54; agora o tema se esgota no "ser total", a conclusão da primeira utilização da imagem é apenas o ponto de partida da que abaixo analisamos, onde a recomposição como "ser total" ainda permanece, mas, agora, como ilusão:

II.155

Como a luz atravessa infinitas esferas
e vai compondo e recompondo uma paisagem
assim também a História, reconvocando as heras,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

atravessando as acumulações da imagem
  e superpondo-as à consciência de passagem
faz quase a mesma coisa: entrelaçando as heras,
vai recobrindo escombros, vestindo-os de miragem,
e reerguendo cidades, universos, quimeras...

Nesta continuação da imagem, o paradoxo da reconstrução ressurge sob a forma do espaço situado entre o finito e a superfície; é nele que a história é reconstruída como a "escultura da ausência". No processo de transformação do instante em história, o tema da linguagem volta à tona, agora regido pelo binômio paixão/História; de um lado aparece o apego ao instante, a epifania, do outro a vontade de saciar esse apego através da manipulação da memória, dos "jogos de conceito", das "alquimias da linguagem". A restauração da unidade primordial através da precariedade desses meios só pode constituir, na melhor das hipóteses, numa reinvenção, "um simulacro apenas de uma ressurreição", cuja matéria prima compõe-se somente de sobras, ruínas. É daí, Tolentino diagnostica, que surge a agonia gnosiológica do conhecimento do ser, de "uma iluminação sempre póstuma e enfim, melhor por arbitrária"; uma agonia inevitavelmente marcada por um dilema: amar a perda ou perder o amor? Amar a perda faz com que essa mesma perda se conceitualize, acaba-se por amar o conceito e deixando de lado seu objeto principal; ama-se a imagem da perda e não aquilo que se amava e foi perdido. Ao passo que ao aceitar a perda do amor aceita-se também a efemeridade desse amor, seu caráter provisório, e no fim de tudo sua insignificância perante o plenamente humano, por essa via perde-se a essência daquilo que inicialmente era essencial. A solução encontrada pelo poeta para o dilema proposto reside numa espécie de conciliação entre agonia e morte:

II.164

Para encontrar em cada coisa a pura essência,
há que dispor primeiro de tido o que a sustente:
do fruto há que excluir a morte da semente,
a parte da agonia na febre da existência.
  Da arte há que reter tão-só a ambivalência;
de um corpo, a sombra apenas de tudo o que ele sente;
mas do amor, sobretudo a ambição mais doente:
a estátua modelar a partir de uma ausência...

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

A estátua, decerto um dos grandes símbolos do poeta nesta segunda parte, é o principal tema da quarta sequência, portanto, concentremo-nos no outro problema apontado, no outro meio possível de captura do real: a arte. Através dela pode-se procurar fugir da consequência conceitual, condição *sine qua non* do processo de cristalização da História. Como nos mostra o poeta – agora voltando à terceira sequência –, o instante pode ser redimido através de sua qualidade intrínseca de ser inatingível pelo conchavo "dos conceitos e das imagens" (entendemos, neste ponto, imagem segundo o binômio imagem/reflexo); é ele que consegue conciliar a condição paradoxal presente na própria estrutura do ser por meio de uma existência onde "o nunca-mais e o para-sempre" são "antônimos iguais". Enfim, é através dessa excentricidade inata do canto que a História pode ser redimida, ao menos poeticamente.

Porém, observemos que isso não satisfaz o poeta. A escultura de ausência modelada a partir de ruínas e a supressão dos paradoxos inerentes à realidade através do processo imaginativo são artifícios, são constatações do real e submetidos a possíveis elaborações, a princípio, demasiado humanas, que jamais oferecem o caráter total, jamais redimem a totalidade sob a qual a realidade se apresenta à nossa existência quando capturada no instante, quando experienciada na plenitude do rapto. A constatação gnosiológica, neste caso, é insatisfatória, pois carece de esperanças. Seus fatos jazem sempre ordenados, inabaláveis após a reordenação. Aquilo que é perdido, nos dois casos, é ainda irremediável, a esperança de fazer ressugir algo através das ruínas da história ou do canto abriga também o pessimismo de saber que, por mais completas que essas empreitadas se mostrem, elas nunca saciarão a completude almejada, nunca serão um substituto à altura de sua origem. Mas ainda resta uma esperança, a única esperança que abarca o ser não como ruína ou ilusão, mas em sua totalidade ontológica:

II.62

Mas pode ser que o ser, para lá da nudez
e muito além das sobras de uma luz ilusória,
confunda-se à espiral redentora. E talvez
    em vez de um mero ocaso seja só isso a História:
talvez de uma harmonia mais alta que a memória
- sua razão de ser – surja o ser outra vez...

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

É juntamente ao ressurgimento do ser – dessa vez como ser total – que surge a figura do Cristo na sequência, que, agora, ao contrário da aparição anterior em *As epifanias*, mostra-se não somente como alternativa individual, mas como possibilidade de fundamento mesmo de toda existência, abarcando, ou melhor, reconciliando, ao mesmo tempo, o individual e o civilizacional.

No nível histórico esse ressurgimento pressupõe a eternidade. Pressupõe também o fim da estranheza que pode acompanhar a escolha das epígrafes de Jorges Luis Borges, já que focou-se quase que primordialmente no instante e em suas consequências. Da mesma forma que anteriormente houve uma reconsideração do individual em favor do universal do civilizacional, há agora, transposta para a clave do tempo, a reconsideração do instante em favor da eternidade. A importância dessa mudança para a obra como um todo é predeterminada pelas três epígrafes de Borges retiradas do ensaio *La Historia de la Eternidad*, respectivas aos três movimentos de *A imitação do amanhecer*:

> O tempo, se é que podemos intuir essa identidade, é uma ilusão: a indiferença e inseparabilidade de um momento de seu aparente ontem e outro de seu aparente hoje bastam para desintegrá-lo [...]. Negar a eternidade, supor a vasta aniquilação dos anos carregados de cidades, de rios e de júbilos, não é menos incrível que imaginar seu total salvamento. [115]

> Sem uma eternidade, sem um espelho delicado e secreto do que passou pelas almas, a história universal é tempo perdido, e com ela nossa história pessoal. A vida é demasiado pobre para não ser também imortal. Mas nem sequer podemos estar seguros de nossa pobreza, dado que o tempo, tão facilmente refutável no plano sensitivo, não o é também no intelectual, de cuja essência parece inseparável o conceito de sucessão. [116]

> Na paixão a recordação inclina-se ao intemporal. Congregamos as alegrias de um passado numa só imagem. Os poentes diversamente rubros que contemplo a cada tarde serão na memória um único poente. Fique, pois, em anedota emocional a vislumbrada ideia, e na confessa irresolução desta página, o momento verdadeiro de êxtase e a insinuação possível de eternidade de que essa noite não me foi avara. [117]

O primeiro ponto em que a análise *sub specie aeternitatis* supera a noção anterior de história apresentada pelo poeta é na admissão de que o instante subordinado à memória e aos *gaps* constitutivos de sua natureza (os degraus da escada em espiral) fazem parte de uma concepção puramente temporal, puramente

[115] TOLENTINO, Bruno. ***A imitação do amanhecer: 1979-2004***. São Paulo: Globo, 2006. p. 29.
[116] Idem. p. 131
[117] Ibidem. p. 225.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

humana, e, por fim, puramente carnal do movimento histórico. A consideração da eternidade, de que segundo o próprio Borges o tempo é uma cópia imperfeita (talvez por ser a eternidade submetida à imperfeição humana), é, de fato, uma superação do problema da memória individual. Ela faz das epifanias pessoais uma única epifania entregue a seu portador como realmente se passou, pois não se subordina às ruínas impreterivelmente geradas pela imperfeição humana. As partes que, no ensaio de Borges, antecedem e sucedem a epígrafe dizem respeito justamente a isso, e podem ser compreendidas como um complemento e uma avaliação do *Primeiro movimento*. Lê-se "Sabe-se que a identidade pessoal reside na memória e que a anulação dessa faculdade comporta a idiotice. Cumpre-se pensar o mesmo do universo". A eternidade seria, no caso, a memória do universo, o equivalente cósmico ou demiúrgico de uma faculdade que se revela, no tempo, detentora das limitações humanas. O autor complementa, numa parte cortada da epígrafe, que a perda da história pessoal nos torna fantasmas, conjectura que não deixa de ser uma admissão do caráter fantasmático da própria natureza da memória humana, cuja nostalgia exige a modelação de estátuas à nossa imagem e semelhança, como acontece com o personagem de *A imitação do amanhecer*, corroborando a fórmula de Santayana que anuncia que "viver é perder tempo: nada podemos recuperar ou guardar a não ser sob a forma de eternidade" [118].

Por essa via a eternidade se torna uma necessidade ontológica e existencial para o poeta. Nos termos da terceira epígrafe ela é uma inclinação, a que o sujeito, neste caso a paixão, se submete. Essa submissão pode ser tomada como um dos roteiros possíveis para o decorrer do poema-livro, que inicia justamente com a paixão sob diferentes formas de recordação e aos poucos, tanto através da rarefação desses momentos nostálgicos como da reconsideração dessas recordações, passa finalmente para sua versão supratemporal. Mais do que uma sucessão de eventos de *A imitação do amanhecer*, entendemos essa transição como a natural evolução subentendida pelo termo "inclinação" utilizado pelo autor argentino; a consideração da eternidade não é uma escolha humana, mas o único caminho possível para a superação ou conciliação dos dilemas que o tempo nos impõe. Um equivalente ao primeiro momento desse caminho é-nos fornecido

[118] BORGES, Jorge Luis. **História da eternidade**. Rio de Janeiro: globo, 1986. p. 27.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

por Borges através das palavras do romano Lucrécio, coincidindo de forma curiosa com o conteúdo do *Primeiro movimento*, onde o instante é indissociável da paixão:

> Como o sedento que em sonhos quer beber e esvazia miragens de água que não o saciam e morre abrasado pela sede no meio de um rio: assim Vênus engana os amantes com simulacros, e a visão de um corpo não os farta, e nada podem desprender ou guardar, ainda que as mãos indecisas e mútuas percorram todo o corpo. No final, quando há nos corpos presságios de Venturas e Vênus está prestes a semear os campos da mulher, os amantes se abraçam com ansiedade, dente amoroso contra dente; totalmente em vão, pois não conseguem perder-se no outro nem ser um mesmo ser. [119]

Acima da justificação do narcisismo presente no livro, cuja reverberação na teoria platônica da androginia poderia ser melhor estudada, reside nosso interesse em concluir que, no que se refere ao indivíduo, sua ligação com o instante e a saciedade da paixão – tomemos paixão num sentido amplo – só pode se organizar sob a égide da eternidade. Podemos dizer que é isso que a figura do Cristo nesta altura da obra subentende em relação a uma problemática amplamente discutida desde seu início. No que concerne à sequência, a continuação do racicíonio ocorre obviamente no plano histórico, o plano predominante no *Segundo movimento*. A História perante a eternidade não permite a mesma submissão ao instantâneo, a suas materialidades. A grande diferença dessa transposição é que, para o indivíduo, aquele instante, aquele acontecimento é um acontecimento pessoal, que, na maior parte dos casos, não diz respeito a mais ninguém senão a ele mesmo. Quando consideramos o acontecimento histórico, a dimensão das consequências também varia. Tratamos agora de multidões, nações, civilizações. É sobre isso que os últimos sonetos da sequência discorrem, mais especificamente sobre a perda da consideração da história no plano da eternidade e sua consequente prisão temporal – leia-se agora conceitual, matematizante:

> II.68
>
> A História anda confusa... Pomposa e derrisória,
> a mente trai-se àtoa, e a alma curva-se, adora-a
> e por fim tai também: há tanta treva agora

[119] Idem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

quie ela não sabe bem quem é, que fé, que glória,
que poeira, ou que bem, cai-lhe ao pé. Sem memória
de aonde vai assim que a besta que a devora
entre tantos latidos a reclama lá fora,
ei-la, sai por si mesma ao encontro da escória...
Está farta de esperar e doravante escreve
a história com as minúsculas da nova catequese
"*O segundo advento talvez advenha em breve*
e talvez nunca venha..." etc. E em que pese
a lama em que chafurda, a mente surda é leve,
é vaga, é absurda, é louca, ah! mas sustém-lhe a tese.

Vislumbramos, nesse soneto e nos poemas que o circundam (II.61-II.71), a oportunidade de fundamentar mais profundamente a utilização do termo gnose, pois, uma vez contextualizado na filosofia da forma do autor, agora podemos contextualizá-lo em sua concepção da história. A consideração da temporalidade como única possibilidade real depende de uma reconsideração da ordem do ser, que, na Civilização Judaico-Cristã inclui fatalmente a eternidade. Por isso, considerar a história como temporalidade não é apenas encará-la sob seu aspecto puramente material – conduta que na maioria das vezes se torna apenas uma pseudo-abolição da metafísica, um mascaramento –, mas excluir de fato a eternidade como possibilidade ontológica, e todas as consequências que isso traz para o conhecimento da realidade. Assim a morte de Deus nasce como uma necessidade de amputação de uma parte das possibilidades gnosiológicas, no termo de Voegelin, de uma "decapitação do ser". No entanto, resta um espaço vago, o espaço da própria eternidade, que, obrigatoriamente, deve ser preenchido com algum "equivalente" de possibilidades meramente humanas, tão humanas quanto o próprio argumento da criação inversa, pois, com a morte de Deus, não é mais Deus que cria o homem, e sim o homem que cria Deus. Humanizadas as criações, através daquilo que Henri Lubac chama de "o drama do humanismo ateu", humaniza-se também a eternidade, vivendo-se então de e em sua "cópia despedaçada", o tempo. A contradição que se evidencia nessa opção pela plena temporalidade é baseada na criação de um limite ontológico e, ao mesmo tempo, gnosiológico, justificado a partir da pretensa obtenção de uma liberdade: mata-se Deus para ilimitar-se em seus desejos e ações, mas limita-se os desejos e ações ao cárcere do tempo. O "deixai que tudo se torne humanamente concebível,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

humanamente visível, humanamente sensível" [120] do Zaratustra nietzscheano, pede ao mesmo tempo números e medidas, justificações e conceitualizações temporais que tornem a natureza e a história semelhantes à natureza do homem. Evidencia-se aí, mais uma contradição: a morte de Deus não é uma negação da criação, mas uma recriação do mundo à imagem e semelhança do homem [121].

A imagem e semelhança do homem, na impossibilidade de criar materialmente outro homem, é o sistema – nada mais que uma recriação da natureza agora revelada ao homem pelo próprio homem. É através do sistema que o *gap* deixado pela rejeição da eternidade é preenchido; pois a essência do sistema é a totalidade, como também é a da eternidade. A ideia de perfeição inerente à ideia da eternidade (principalmente em suas formas de *visio beatifica*, ou seja, na graça sobrenatural *postmortem* ou da *santificatio*, a **santificação** em vida; notadamente as formas cristalizadas ao longo da Civilização Ocidental) também deve ser preenchida com um equivalente no âmbito terreno. Elegem-se por meio disso os iniciados, os super-homens dignos de penetrar na total criação humana[122].

Como nos mostra Eric Voegelin, a noção da morte de Deus não se resume à cultura cristã ocidental. Certas versões da lenda do Golem judaico podem ser interpretadas como uma ilustração dessa propensão humana a adorar suas próprias criações a partir de uma revolta contra o Criador:

> *The prophet Jeremiah was alone, working with the book Yezirah. There came a voice from heaven saying, "Obtain for yourself a companion." He went to his son Sira, and they studied the book for three years. Then they set to work on the alphabets, according to the Cabbalistic principles of combination, computation,*

[120] VOEGELIN, Eric. **Science, Politics, and Gnosticism**. Washington D.C.: Gateway Editions, 1997. p. 36.

[121] No ensaio *Nossas letras no limiar do século XXI* Brunto Tolentino afirma: "Hitler, Stalin, Mao-Tse-Tung e Pol-Pot eram gnósticos. Fidel Castro é gnóstico. O *Sendero Luminoso* é gnóstico. As *Brigate Rosse* eram gnósticas. Hegel, Nietzsche, Marx, Engels, Bakunin, Comte, Lenin, Gramsci e possivelmente até mesmo Heidegger eram — e o mais das vezes sabiam ser — a fina flor carnívora da Gnose, da mentira, do medo e da destruição final de tudo. Voegelin e os melhores dentre seus pares tiveram sempre razão ao menos num ponto em que coincidem todos: a morte de Deus não produz o advento do super-homem, é uma mentira do Zaratustra alemão, o que ela produz é o massacre do homem".

[122] "*The nature of a thing cannot be changed; whoever tries to 'alter' its nature destroys the thing. Man cannot transform himself in a superman; the attempt to create a superman is an attempt to murder man. xv The closure against divine reality – variously effected through the libido dominandi, or will to power, appearing as philosophy by means of systems construction, the prohibition of pertinent questions, and the murder of God – is that in modern thought which allows, first, the evocation of the autonomous Man, and, finally, the conjuring of the pretended super-man (Übermensch)*" VOEGELIN, Eric. **Science, Politics, and Gnosticism**. Washington D.C.: Gateway Editions, 1997. p. xi.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

> *and word formation; and there was created unto them a man on whose brow were the words: YHVH Elohim Emeth. But there was a knife in the hand of that newly created man with which he scratched out the aleph from emeth; this left meth. Thereupon, Jeremiah rent his garments and said: "Why do you scratch out the aleph from emeth?"* [123]

Apagando a letra *aleph* da testa do golem a sentença "Deus é verdade" se torna "Deus está morto", ato este interpretado por Scholem como a inevitabilidade da morte de Deus no ato da divinização humana através de suas próprias criações: dois deuses não podem conviver juntos. É sob esse aspecto que podemos agora redefinir a utilização do temo "gnose" por Tolentino, tentando finalmente alcançar a síntese entre sua filosofia da forma e sua poesia do pensamento. Tendo em mente as concepções do poeta sobre a natureza da história e sobre a redenção a partir da eternidade, podemos fundi-la com a definição dividida em seis partes que Voegelin nos fornece no artigo *Ersatz Religion*:

1. Inicialmente a insatisfação com a situação humana toma o lugar da satisfação.
2. Estabelece-se que essa insatisfação é impulsionada por uma má organização intrínseca da ordem do ser, e não por uma falha do próprio ser humano que percebe o ser como desorganizado, ou transfere para ele alguma forma de desorganização ou insatisfação pessoal.
3. Acredita-se que é possível uma redenção desse estado primordialmente maléfico.
4. Dotado dessa certeza de mudança ontológica, o gnóstico então acredita que essa mudança pode e deve se dar dentro do processo histórico.
5. A mudança necessariamente histórica amplia a crença do terceiro tópico; acredita-se na mudança ontológica, mas esse ato salvacional deve ser atingido através de meios plenamente humanos.
6. Finalmente toma-se como um dever, uma obrigação realizar tal tipo de mudança; atrela-se à própria condição humana, agora iluminada pelo conhecimento da verdadeira ordem do ser, a missão profética de, por meio de uma fórmula redimir dentro do tempo o mal primordial em que o mesmo está aprisionado.

É deste "segundo advento", desta *parousia* plenamente humana, pois disposta no tempo (sendo ela ou breve ou inexistente), a "história com as

[123] Idem. 38.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

minúsculas da nova catequese" que Tolentino nos fala no poema. A passagem da temporalidade para a eternidade pressupõe o distanciamento da autodivinização, uma tentativa de fuga do mundo-como-Ideia.

A compreensão da conclusão da sequência é também a conclusão de uma espécie de argumento que o *Segundo movimento* encerra, portanto pressupõe a intimidade tanto com o conteúdo do *Primeiro movimento* como sua transição para o plano histórico, que procuramos expor acima. É exatamente nesses sonetos finais que percebemos um tom que Tolentino jamais usa no resto do livro, um tom algo profético unido, na escala transicional, ao ponto mais amplo de considerações sobre a civilização estilisticamente amparado pela força simbólica das evocações, como no soneto abaixo:

II.69

Só com o Sinal da Besta coroando-lhe a testa
o animal compra e vende na quermesse daninha,
à hora em que anoitece; só a besta, a mesquinha
comparece ao festim de Baal, na floresta
de Babel, no papel do Mestre! Ela é que empresta
e cobra e faz as contas e dá e tira: "*É minha,*
é meu, só meu, sou Eu, Eu, a mentira à destra!".
A sinistra, a canhestra dona da última vinha,
a Besta Rebeldia: prometeu, raio à mão,
comanda a Zeus, a Osíris, e ao Bezerro no chão...
É a hora dos pregões às portas do pedestre
a hora do Asmodeu, do Ateu, do Cafageste
com os cornos do crescente e os gritos do leilão
nos dentes "*Vinde a mim, comprai-me o que não preste!*"

Percebemos acima uma condensação dos tópicos referentes à gnose de que tratamos anteriormente. É clara à menção à revolta egofânica, a epifania do ego, diagnosticada por Voegelin no trecho "*É minha, / é meu, só meu, sou Eu, Eu, a mentira à destra!*". A autonomia humana é contraposta à aceitação da eternidade como entidade fundamentadora da história; os símbolos escolhidos pelo poeta para coroar tal revolta são símbolos maléficos – o "Sinal da Besta", "Baal", "Babel" – que nos remetem à ideia gnóstica do homem como substituto de Deus em busca de uma salvação plenamente humana. E finalmente talvez o símbolo clássico mais representativo dessa revolta: Prometeu – que o próprio poeta associa ao homem egofânico na expressão "humanismo prométeico", e que intitula uma

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

das obras fundadoras da associação entre gnosticismo e modernidade, *Apokalypse der deutschen Seele* de Hans Urs Von Balthasar – mais conhecida, através de sua tradução inglesa, pelo título de *Prometheus* – que pela primeira vez associa o mito grego ao Iluminismo. Completa-se aqui a segunda epifania, no sentido estrito do livro. Se, no *Primeiro movimento*, o personagem prefere se prender ao instante, ao amante, mesmo esse lhe mostrando, com os braços abertos a imagem da Cruz, agora, com o indivíduo contraposto à civilização, a consideração da eternidade se apresenta num grau muito mais amplo e áspero; não apenas o amante ou sua idealização que está em jogo, mas a própria possibilidade de existência do amado, sua fidelidade ao real perante a tentação do ideal. A tentativa e conciliação dos dois termos acontece então no *Terceiro movimento*, que analisaremos a partir de agora.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA