8.
ANÁLISE: *OS NOTURNOS*

Encontramos ao menos três níveis de significado para o título do *Terceiro movimento*. Em primeiro lugar, como nos mostra José Aloísio Bahia:

> "Noturno" é o momento do ofício divino da noite que se compõe de salmos e lições, mas também composição ou cântico para esta subseção das matinas. Neste movimento, busca-se sintetizar os dois anteriores, preparando o leitor para chegar ao amanhecer e, mais ainda, ser capaz de imitá-lo. É nesse ponto que o próprio título do livro se esclarece, depois de visitadas tantas cidades, tantos passados dos homens em comum e de um homem em particular. [123]

Em segundo lugar, o noturno nos aparece como uma evocação dos dois significados musicais, agora profanos, do termo *notturno*, que durante o século XVII denominou as peças musicais escritas especialmente para ser apresentadas no período da noite, e, posteriormente, no século XIX, ganhou sua significação mais conhecida (cujo ápice são os *Noturnos* de Frédéric Chopin), a de ser uma peça musical inspirada pela temática da noite.

Inicialmente, o caráter religioso e grave do *noturno* se adequa perfeitamente ao *Terceiro movimento*, contudo, acreditamos que as outras duas concepções o complementam, doando, através de suas características próprias, uma intenção ao *Movimento* e sua devida interação entre a atmosfera que a primeira concepção invoca e a temática "escura", "lunar", que será analisada no decorrer deste capítulo.

[123] BAHIA, José Aloisio. op. cit.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

8.1.
PRIMEIRA SEQUÊNCIA (III.1-III.16)

O *Terceiro movimento* possui duas marcas distintivas bastante evidentes: a imagética ao mesmo tempo "escura" e trabalhada de modo mais lírico e menos didático que nas outras partes, ou seja, o vocabulário filosófico cede a imagens mais "puras", mas poéticas e a presença de alguns dados biográficos, e as referências poético-literárias bem menos compromissadas com o didatismo da primeira parte; algo que nos dá a impressão de uma leveza maior, uma sutileza onde o autobiográfico e inclusive o "brasileiro" aparecem como recordações, como instantâneos naturais entre o decorrer da meditação poética. Fala-se na Floresta da Tijuca (III.9), lugar onde o poeta passou a infância, quando o poeta utiliza a imagem de uma mariposa; fala-se no "Velho bruxo" (III.8); numa lembrança bastante pessoal dos versos de Machado "E a mariposa que sucumbe / na flama de ouro". Saint-John Perse é agora evocado (III.12), não por intermédio do *name dropping* de poemas como "O Jogral Encantado", "Fantasmagorias" ou "Galicismos D'alma", de *O mundo como Ideia*, mas como lembrança de uma influência, relato auto-biográfico; o mesmo ocorre com W.H. Auden cujos memoráveis versos iniciais de *Musée des Beaux Arts* são adaptados no início do soneto III.15.; Condensação dessa característica pessoal presente em *Os noturnos* e exemplo da utilização de uma linguagem bem mais coloquial se comparada a outras passagens da obra é o soneto III.53:

III.53

Sou o moleque do Rio (e do Rio Comprido)
que cresceu na Tijuca e veraneou em Minas
e enlouqueceu no mundo. Fui descendo as esquinas
de cada abraço, estonteado e embevecido
  como um bicho qualquer, um cachorro fugido
que, deduzindo a vida toda das narinas,
perdeu-se na emoção. Agora que me ensinas
que o coração do mapa-múndi é um resumido
  do quarteirão da comoção inicial,
sinto-me, Alexandria, de novo ao pé do morro
do Querosene... É que no meu fundo de quintal
  iria dar no Nilo, quem diria!, um cachorro
cheio de fantasia e imbuído do mal
do amor, latindo à toa o seu mal sem socorro...

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

Talvez a ausência da figura do amante como personagem – transfigurada na presença do amor como sentimento – contribua para essa acentuação do lado pessoal do autor-personagem e talvez a própria "superação" da figura obsessiva do amante em função de um "noturno" da alma, da assimilação de um entardecer natural sirva para alcançar uma certa serenidade impregnada de tons pessoais, atingidos na ausência do duplo. Esses traços, ampliados por um certo fatalismo presente nas referências clássicas, se refletem na própria consideração, ou melhor, reconsideração da poesia:

III.14

"Luz angélica e negra" lhe há de haver dito a Musa
provavelmente então; se não ao pé do ouvido,
à imagem da razão, a esse recesso urdido
no humano coração de maneira confusa,
  para elucidação conceitual da música,
ao fio da avenida vazia de sentido
dos longos anos solitários. A abstrusa
absorção de Ícaro a um Édipo aturdido
  pela revelação, Seferis nesse dia
não chegara a entendê-la; não a entendi tampouco,
mas ficou-me a noção de que a queda de um louco
  e a terrível resposta à esfinge, Alexandria
derramam-se no miolo da alma, pouco a pouco
se identificam, e vai surgindo a poesia.

É significativa também a presença de referências clássicas, principalmente se considerarmos o personagem-autor como inicialmente obcecado com a questão do instante refletida na figura do amante; questão essa que no *Terceiro movimento* raramente vem à tona – o que pode ser atestado pela própria ausência do termo "instante", quase onipresente em outras partes da obra. Se por um lado a antinomia clássico/instante é sugerida pela intuição de Kierkegaard, relatada no prólogo de *O mundo como Ideia*, de que "a ausência do olhar na estatuária helênica seria um sinal de que a Grécia não havia compreendido o instante." [124], por outro lado, temos as referências gregas como um sinal de despersonalização de um primeiro personagem marcado pelo instante através da transposição da temática para uma universalidade mítica porque clássica. Assim, uma parte do efeito diferencial alcançado no início de *Os noturnos* se deve à evocação das

[124] TOLENTINO, Bruno. op. cit. p. 29.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

figuras de Odisseu e Enéias nos primeiros sonetos, de Édipo e Ícaro e, posteriormente, da figura de Sófocles e de alguns pormenores de sua tragédia:

III.16

É ali que surgem Tebas, toda aquela família
que a cegueira engendrou, e os meandros de Creta
dando à luz a ambição do voo, a maravilha,
o triunfo, o desastre... Tudo volta à caneta
depois que tudo cai no abismo, a pena inquieta
despenca do pavão no ar: por ela brilha
a sombra da tragédia do homem e, entre a filha
rebelde de jocasta enforcada e a reta
ao fim de uma corrida exumatória, canta
essa adaga afiada a uma luz milenar;
uma ponta de pluma sonora vem cantar,
mistura tudo, uma cidade se levanta,
os mortos voltam, Alexandria, e andam no ar,
e tudo se equivale e busca uma garganta.

Por mais que o instante e as epifanias suscitadas pela recordação do amante fossem, não raro, consideradas como impossíveis, através de um perceptível pessimismo aliado a um vício de constante retorno, essa condição nunca foi tratada como tragédia, a dor raramente apareceu como situação humana até o momento. Parece-nos que a possibilidade de ilusão da epifania era aliada a certa anestesia de consideração da essência dessa própria possibilidade. Somente agora aparece a tragédia, a dor, o abismo, designados por seus próprios nomes. Por isso, o tom noturno não é marcado apenas pela presença de um léxico noturno (luz angélica e negra (II.13), tormento, tragédia (II.14), abismo,enforcada, mortos (II.15)), que até certo ponto permeia todo o movimento ao contrário do léxico "solar" de *As epifanias* e do léxico filosófico de grande parte de *As antífonas*; ele aparece inclusive aliado à presença de certas temáticas propositalmente evitadas nas outras partes, no caso deste início, o "sofrimento / a antiga dor do homem"; temáticas essas que certamente anulariam as possibilidades previstas nas epifanias; a morte ainda era impedida pela mumificação, a tragédia pela ilusão, a dor pelo instante perfeito. A consideração de sentimentos puros, não impregnados dos instantes e suas ramificações, só é possível através da sublimação realizada através da via meditativa percorrida até agora pelo poeta. O tom noturno não é uma condição, mas uma consequência. Isso não impede a evocação nostálgica em certos momentos (como em III.22-III.28), mas sempre a título de reavaliação. Tais evocações, que podiam frequentar

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

normalmente *As epifanias*, agora exalam "um cheiro quente, de sarcófago entreaberto", não são mais apenas evocações inevitáveis, são agora assombrações que retornam, e ressurgem mantendo a força das conclusões tomadas pelo poeta em seu percurso. Desse modo, já nos primeiros sonetos de *Os noturnos* se define o tom que irá reger todo o *Movimento*.

8.2
SEGUNDA E TERCEIRA SEQUÊNCIAS (III.47-III.52 e III.61-III.73)

Mesmo não havendo muitas inovações temáticas nas sequências segunda e terceira, a devida importância delas surge quando nos deparamos com a utilização de um artifício frequente na poesia de Tolentino: a referência ou influência tomada como mote, como motivo para a composição de algo não relacionado diretamente com a própria referência. Não se fala sobre a referência, utiliza-se-a na incorporação de um certo efeito estético, muitas vezes como um trecho de poema se identifica com uma situação vivida. A influência torna-se então artifício, uma ampliação do horizonte das citações presentes na sequência inicial que visam, na maioria das vezes, ressaltar influências pessoais.

Na segunda sequência a referência principal é Goethe. O amado aparece inspirado por uma linha do poeta alemão ("Por que, afinal, nos deste os profundos olhares?"(III.50)) ao compor o seguinte soneto:

"E se a gema ofegante que tomas em teus braços,
o simulacro do diamante que há na face,
no corpo todo de um amante, te lembrasse
de repente o que Goethe intuía aos cansaços,
às lassidões do amor? Se um par de olhos lassos,
cheios de febre ainda, ainda assim trespassasse
intempestivamente os teus e perguntasse
pela razão de olhr assim, entre os pedaços
do diamante sem fim...? um par de olhos secos
fixos nos teus, trazendo à tona aqueles ecos
de uma voz elegíaca... Ouve-os: por que doar
ao ser que ama e vai morrer, aquele olhar,
o que vai mais ao fundo, senão para que os becos
mais sórdidos do outro enfim o ensinem a amar?..."

A primeira ligação intertextual que nos vem à mente é a imagem do amante ao ler Ugo Fóscolo. O amante-personagem, ou o duplo narcísico, agora se

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

revela através de uma criação própria; nota-se que o próprio estilo do poema não se distingue em nada do estilo do próprio Tolentino e como o mesmo afirma "desde que ele compôs para mim seu soneto, vejo o fundo de tudo, só não vejo quem via...". A segunda ligação, que aparece como paralela ao mesmo processo de "tradução" e apropriação surge do soneto "A rendeira de Vermeer", contido no final do *Livro primeiro* de *O mundo como Ideia.* Simon Pringle é tanto o destinatário da dedicatória *in memoriam* de *A imitação do amanhecer*, aparecendo sob o nome "Lord Glenalmond Simon" seguido da datação da vida do mesmo 11.11.1971-19.08.1992 [125], como o autor do poema denominado *Hospes comesque corporis*, citado como epígrafe também em *A imitação do amanhecer*:

> *"If you, in whirling from the mirror's gaze,*
> *reflect on this, half-caught in sudden recognition,*
> *pause, accept that this also is your face:*
> *the bone lass harsh and contour more fine*
> *revealing both fires; a compound, enduring fruition,*
> *the inception of soul where two halves entwine."*

Consideremos inicialmente o título do poema, retirado de um verso do imperador romano Adriano composto, segundo a lenda, pouco antes de sua morte. O verso completo diz:

> *Animula vagula blandula*
> *hospes comesque corporis*
> *quae nunc abibis in loca*
> *pallidula rigida nudula*
> *nec ut soles dabis iocos.*

Algo como "Alma errante e afável / companheira e consorte do corpo / agora deves descer a tais locais / pálida, rígida, nua / para dar fim a teus jogos.". Um poema cuja condensação clássica, mesmo se tratando apenas de um pequeno trecho, pode ser relacionado à temática de *Os noturnos* – e dos outros movimentos também, se mantivermos em mente a ideia de Dolhniköff de que a temática principal de *A imitação do amanhecer* é a morte –, e ao conteúdo do poema de Simon Pringle. O soneto "A rendeira de Vermeer", em si, pode, ser considerado como participante da mesma temática narcísica imagem/reflexo, mas de uma

[125] Nesta datação talvez esteja contido o enigma do nome, já que *About The Hunt*, lançado em 1978, é também dedicado a Simon Pringle, 'per chi tant'alto il ver discerno'.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

forma mais realista. Nele está contido um pedido de aceitação daquele duplo ligado a quando "duas almas se entrelaçam." A dupla interpretação, baseada por um lado na ideia de Narciso, ou seja, de que o amante também é o amado, e por outro, baseada na de que o amante e o amado são pessoas distintas compartilhando uma mesma duplicidade, são cabíveis aqui e, talvez, indistinguíveis, como ao decorrer de *A imitação do amanhecer*. Sob esse aspecto podemos também ler "A rendeira de Vermeer" [126], a princípio, uma tradução onde inicialmente nos é dada a primeira estrofe:

> *"Not quite of that sheer blindness, such*
> *as we ascribe to mouth or bat, but then*
> *something of that ease we comprehend*
> *as when we sense a blind man's touch…"*

E, em seguida, o poema em sua tradução:

> Não a pura cegueira que emprestamos
> ao morcego, à falena, mas aquela
> súbita compreensão a que faltamos
> e que o toque de um cego nos revela.
>
> Como se a música encontrasse a veia
> que os dedos desgarram na procura,
> surgem do linho claro a renda pura,
> da forma o movimento que a semeia...
>
> Observa o dom da interminável dança,
> a exatidão da agulha, a seta mansa,
> a calma alimentando a sua pérola,
>
> a calma distraída: a precisão
> dos meios sem os fins, e em torno dela,
> as mutaçõe sdo rosto e da visão.

A própria duplicidade encontrada no estilo de Pringle, que não por coincidência nos lembra algo do estilo de *About the hunt*, é favorável à crítica dessas citações como aspectos de um duplo, que reaparece constantemente em *A imitação do amanhecer*. De resto, não podemos nos aprofundar mais nessa questão por nos faltarem informações biográficas básicas sobre o poeta e bibliográficas sobre a própria existência do poeta britânico Simon Pringle.

Mas, continuando o que a princípio tratávamos, percebemos que o artfício da tradução ou adaptação de um trecho ou referência é comum não somente como

[126] TOLENTINO, Bruno. op. cit. p. 223.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

citação, mas também como uma espécie de incorporação da influência na temática da obra em que aparece citada. Goethe surge como o notável poeta, considerado por Tolentino uma de suas grandes referências, como o mote para o poema escrito pelo amante, e, principalmente, como um reforço da temática daquela sequência, o amor agora sublimado, não destituído, mas afastado das prisões do instante pela consideração do entardecer.

Semelhante recurso é utilizado na terceira sequência. Agora o tema é a arte, também sublimada, porque considerada não através do prisma do instante, mas de sua falseabilidade, da mentira, de sua invenção, aspectos "noturnos" que foram ou ignorados, ou postos em dúvida durante a obra em favor da predisposição salvadora que a mesma apresenta. Como ilustração dessa atmosfera, Tolentino utiliza a história shakespeariana de Romeu e Julieta:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

III.63

Pobre Mercúcio! Convenceu Romeu a entrar,
a insinuar-se na festa, na boca do vulcão:
pendurou-lhe na testa a máscara, e no ar
o convite da morte... Vá lá, tinha razão
   coitado, era preciso mudar de obsessão,
não se pode viver das sobras de um olhar,
nem se deve morrer sem primeiro entornar
a taça dos venenos que fartam um coração...
   Só que a arte, nunca mais nem menos que a paixão,
é outro mal-entendido que traz consolação
ao rei dos animais... Pobre rapaz, que azar,
   não previra que o amigo ia apenas trocar
de ilusão, dependurar as máscaras na emoção...
Mas a arte é sempre assim, mente antes de matar...

Novamente faz-se presente a referência pessoal (sendo Shakespeare, através de personagens consagrados, um dos autores mais citados por Tolentino em seus poemas o mote) agora baseado numa situação dramática e a adaptação da situação da peça do vate inglês a seus propósitos. A troca de um amor por outro, de uma obsessão por outra é a mesma troca do instante pela história do instante, da epifania pela poesia da epifania, e que reaparece também sob a forma de amor – como na sequência anterior – nas recordações e considerações tecidas ao longo do resto da sequência; recordações que em III.72, após considerar a natureza do duplo no poema anterior "E fui-me acostumando a confundir-te a um eu...", resultam numa solução, "Talvez fosse melhor nunca mais pensar nisso...",

"Talvez fosse melhor / apagar esse corpo que eu sabia de cor...", logo abortada pelo impacto da lembrança implacável "Certa manhã ele acordou cedo demais..." (III.73).

Além da ampliação dos recursos referenciais utilizados nas duas sequências, observamos, através destas análises, uma das características marcantes de *Os noturnos*, baseada na inevitabilidade da lembrança epifânica e de sua consideração segundo o prisma da morte, do entardecer, do vazio, ou seja, da ausência de possibilidades – entrevistas anteriormente na salvação através da História ou do canto como história – de perpetuação do instante. No exemplo de Goethe é a certeza da morte aliada à certeza do amor a portadora dessa frustração, na terceira sequência é também a morte, mas dessa vez associada à morte através de seu caráter ilusório; em ambos os casos, o tom noturno está presente, adaptando a temática do *Primeiro* e do *Segundo movimento* à ideia daquilo que agoniza, trabalhada em sua forma definitiva na quarta sequência.

8.3.
QUARTA SEQUÊNCIA (III.100-III.116)

De modo algum seria exagero afirmar que esta sequência é a sequência-modelo do livro, o arquétipo que reúne e unifica as possibilidades trabalhadas durante todo o livro. Nela, que não por acaso, Bruno Tolentino escolheu como recitação representativa de *A imitação do amanhecer* em seu CD lançado em 2001 pelo Instituto Moreira Salles na série *O escritor por ele mesmo*, encontramos uma conjunção de tópicos que remetem a todas as outras partes do livro, criando assim uma visão final, uma epifania do entardecer e resolução poético-simbólica dos problemas até agora abordados e apenas parcialmente resolvidos. O amanhecer, o entardecer, o símbolo, o narciso, a eternidade, o instante, as referências pessoais, o problema do formalismo e da matematização, enfim, os grandes tópicos de *A imitação do amanhecer* são transpostos para a suprema visão simbólica de um grande cervo polar. Alexandre Albert Gonçalves a descreve, a partir do testemunho do próprio Tolentino, no seguinte trecho de seu artigo sobre o lançamento do livro:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

> Quando passou uma semana na Lapônia, perto do círculo polar ártico, viu a população local caminhar para um enorme descampado na taiga. Acompanhou-os e deparou-se com uma imensa manada de cervos brancos que olhavam silenciosamente para o sol. Só os animais percebiam que a noite de nove meses estava chegando e, por isso, reuniam-se naquele lugar. Ao anoitecer, cervos e lapônios voltavam para casa. [127]

O simbolismo primordial aqui encontrado, anterior mesmo ao simbolismo do cervo, é o da presença da luz (já observada em diversas outras partes), agora transformada em entardecer. Arriscando uma interpretação da diferença entre a luz do amanhecer e a luz do entardecer no simbolismo estabelecido pelo poeta, diríamos que a primeira está ligada às epifanias, ao instante, à possibilidade do mundo-como-rapto. Baseando-nos na definição de Érico Nogueira, podemos afirmar que o amanhecer apresenta uma primeira solução, que, como o mesmo diz, é provisória:

> 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. [128]

Mas e o entardecer? Essa inversão da aurora, o compartilhamento da certeza que os cervos nutriam de que a grande treva viria indiferente a seus apelos. Associamos o entardecer à ideia de eternidade, à própria morte considerada através da percepção da finitude humana; o entardecer seria então a troca da esperança efêmera contida no amanhecer-epifania pela esperança tenebrosa misteriosa, revelada na visão do entardecer-agonia, afinal um é o anúncio da luz e o outro é o anúncio da treva. Apenas na "região desconhecida", na "vastidão gelada da luz setentrional", oposta ao calor corporal trazido pelo amante (ou pela lembrança do amante), considera-se claramente a solidão que a presença de uma nostalgia viciosa fingia suplantar:

III.101

---

[127] GONÇALVES, Alexandre Albert. **Reflexões sobre um lançamento**. In: *Faculdade Cásper Líbero* <http://www.facasper.com.br/>, 15 de junho de 2006.
[128] NOGUEIRA, Érico. **A vida em estado bruto**. In: *O Globo*, 13 de outubro de 2007.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

Há que subir à região desconhecida,
à vastidão gelada da luz setentrional,
aos altos de um mistério para sempre invernal,
para reconhecer que a candeia da vida
tem o nobre direitod e apagar-se.

É nesse momento que se percebe uma serenidade pela parte do poeta, a rendição ao instante também era uma rendição à paixão devoradora, à ansiedade de consumir novamente tudo aquilo que já foi consumido anteriormente; Tolentino fala agora de "recolhimento", de uma "noção mais clara" (uma claridade teológica, como no "compêndio / de opacidades cada vez mais claras" de "Nihil Obstat" [129]), mais tranquila, da realidade, que o leva não a rejeitar a escuridão pela pseudo-iluminação, mas a seguir a treva "até o fim, sem o menor constrangimento", como o faz o cervo que se apresenta a seus olhos, em uma aparição que acontece em um dos sonetos mais belos da sequência:

III.103

À distância, isolado pela perspectiva
da agonia solene que é a última luz polar
vejo cada vez mais o vulto singular
de um grande cervo branco: sua figura altiva
contraposta a um poente maior que tudo, é a viva
anunciação da hora em que a estrela no ar
virá guardar a imensidão de que é cativa.
Aparição furtiva da angústia de durar
aquele cervo branco, uma estátua sozinha
ante a luz arruinada, surgiu-me colossal
e arrancou minha vida a uma pose daninha
de narciso suicida... Olhai-o: um animal
cuja consolação ante a hora indecisa
é a graça escultural, segue a luz que agoniza.

Além de estabelecer um "recurso anafórico", na terminologia de Dolhnikoff, que unifica a sequência para além de sua temática através da terminação de seus sonetos na palavra "agoniza" [130], logo neste início aparece claramente a troca daquele narcisismo predominante em diversos trechos da obra pela consolação – mais uma das variações da serenidade que há pouco

[129] TOLENTINO, Bruno. op. cit. p. 243.
[130] Fato que prestabelece a sequência em seu nível mais perceptível, ao mesmo tempo que define prontamente sua temática geral. Esse é mais um fator para a considerarmos como a sequência-modelo, já que nenhuma outra sequência presente na obra possui tantos níveis de unificação tão bem definidos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

distinguimos – entrevista no cervo como símbolo da ”exclamação crepuscular da eternidade”. A consequência filosófica dessa aceitação não de um símbolo poético, mas, ontologicamente, do mistério, é a rejeição do-mundo-como Ideia e de suas consequências. A substituição da Ideia não surge através da construção de outra Ideia, mas de um anti-materialismo centrado na aceitação da efemeridade das coisas. O cervo traz à mente do poeta-personagem o poema *The imaginary iceberg* de Elizabeth Bishop – em mais uma referência/influência extremamente pessoal sustentada pelo autor –, interpretado em sua semelhança como o **rapto** em que a mente “colide com o mundo flutuante / do imenso e, confrontada a um vazio tão vário, / imita a alma”, instante esse que é o “contrário / da significação formal”, irredutível, intransferível numa epifania agora voltada para a eternidade. Não estamos mais no domínio do instante subjulgado pelo próprio instante, mas na exata epifania onde se conciliam os paradoxos e o mundo-como-rapto cede à sua parcela do eterno, numa situação dramático-filosófica que nos remete à conclusão do poema “Travessias” [131], e à “curta visão da eternidade”, nele narrada.

Mais que o binômio instante/eternidade que, em certo sentido, pode ser transposto para a noção humana de experiência do particular *versus* conhecimento do universal, a consideração crepuscular trata do distanciamento de ambos os termos, de uma espécie de coabitação final e, por que não, paradoxal, de dois extremos inconciliáveis numa experiência carnal, mas possíveis quando o real se apresenta imbuído de um mistério que transcende a própria expressão humana:

III.107

Um ser assim, Alexandria, tão distante
de ti, da tua luz histriônica, é grave,
é nobre, é um monumento ao silêncio em que a ave
do sensível não pousa: um cervo equidistante
  do eterno e da euforia carnal, naquele instante,
à luz setentrional, sugeria-me a chave
que abre o cofre de neve do mistério ao conclave
da alma e do inefável (...)

É sobre esse meio-termo, esse lugar intermediário onde o mistério habita que a resolução final do poeta repousa, amparada pela projeção paradoxal realizada já na conclusão da sequência:

[131] TOLENTINO, Bruno. op. cit. p. 160.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

III.115

Tu não morres nem deixas morrer, tu não cessas
nem permites cessar, és toda um recomeço,
toda um processional por dentro ou pelo avesso,
acumulando-se, enxertando-se as cabeças
que decepas e dás como esmolas espessas
de sangue retocado às estátuas de gesso
de sucessões intermináveis...

Exposta a progressão temática da sequência, voltemos ao problema de seu símbolo-mor, o cervo. Consideremos que, se nesse primeiro nível de análise houve a harmonização temática dos *topoi* que preencheram todo o livro-poema, na figura do cervo há a harmonização mítica, única instância possível de conciliação da poesia com o mistério sem apelar para a formalização imposta pelo conceito. O canto, talvez o único dos *topoi* frequentes que não aparece nesta sequência tem como resolução sua própria concretização, sua insuficiência foi superada pela admissão do mistério e pela realização no mito, impedida, até o momento, pela necessidade narcísica e agora, talvez não de todo superada, mas conciliada em *chiaroscuro*. Essa conciliação acontece em termos semelhantes aos que Paul Diel define em seu *O Simbolismo da mitologia grega.* Segundo ele, a tendência de exaltação do intelecto ao contemplar suas próprias possibilidades é também uma tendência a afastar-se do mundo do espírito, e "isolado do espírito, a visão espiritual dos mitos, o mistério não existe" [132]. O movimento em que a criatura se volta contra o criador, já descrito anteriormente em termos históricos e civilizacionais, agora ocupa o centro do indivíduo e a possibilidade ou impossibilidade do fazer poético, pois suas próprias invenções intelectuais se voltam contra ele na medida que ocupam uma dimensão essencialmente mítica e essencialmente necessária com a racionalização conceitualizante. A dimensão mítica, como Diel nos mostra, está essencialmente ligada à consideração de sua insuficiência como entidade puramente humana. Diz ele que "a vida tem fontes de insuficiência e de sofrimento muito profundas, trágicas e demasiado misteriosas para que o progresso possa afastá-las. O mistério da vida inclui o mistério da morte. O mistério falseado do intelecto termina por opor-se a este" [133]. Percebe-se então a conquista da dimensão transcendental que o mito abre ao homem através

[132] DIEL, Paul. **O simbolismo na mitologia grega**. São Paulo: Attar, 1991. p. 31
[133] Idem. p. 32.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

da consideração sincera dos paradoxos essenciais da vida simbolizados pela treva, essa transformação da luz que ainda esconde algo, mas que a percepção plenamente humana não consegue atingir. É por meio dessa conciliação que os fins filosóficos e estéticos buscados pelo poema são finalmente atingidos. Desse modo, a reverberação da conclusão simbolizada no cervo se relaciona tanto com a atitude do autor-personagem em sua jornada quanto à própria composição do livro e como com a instituição de uma filosofia da forma que utiliza o mítico como chave de exposição de uma realidade que depende essencialmente de sua vertente expressiva não conceitual. Terminemos então nossa análise do símbolo do cervo com um trecho do ensaio-defesa *Aristocracia sem boas maneiras* de Jessé de Almeida Primo, no qual o crítico baiano sintetiza o significado moral dessa atitude do poeta, que ao lado de seu significado filosófico e estético fundamenta as bases de sua filosofia da forma:

> Vale dizer: sem um chiaroscuro, sem as mediações a treva as "coisas" não têm "sombra", e segue-se que nesse tipo de "registro" sem interesse intelectual ou anelo algum pelo que o ultrapasse tampouco há de haver lição de modelagem digna do nome; nenhuma em todo caso, que não tenda ao que chamo a marmorização moral do ser – para o homem conceitual a única admissível resposta às inquietações da mente ante o fugaz, o precário, o elusivo. E no que constituiria essa "lição", o que seria essa "modelagem" além de um exercício formal de cunho e natureza quando muito simbólicos? Entendo-a, mais bem, por aquela operação da inteligência que tem cura, antes de tudo, da intratável e aparentemente informe rugosidade do real, e que ao buscar formar-se uma qualquer imagem dele só se legitima ao equilibrar-lhe as tensões e os paradoxos de modo a efetivamente tocar aquele nervo vital, aquela carnatura viva a linguagem em que significado e significante resultam indissociáveis – portanto significativos. É evidente que o espírito de conceito nada sabe e nada quer saber desse equilíbrio, desse exercício sobretudo moral. [134]

Posterior à aparição do cervo – e agora já além das fronteiras da sequência –, um outro símbolo nos chama atenção por sua proximidade formal – pois ele aparece reiterado talvez não numa sequência, mas em sonetos próximos antes do final do livro, e por seu papel como oposição simbólica. Os flamingos, como os cervos também se apresentam sob a forma de uma visão ao mesmo tempo realista (pois parte da narrativa) e simbólica, uma dualidade logo instituída pela introdução do animal que marca o deslocamento espacial e temporal da cena. Quando o poeta diz "Longe, ao extremo oposto daquele drama agora...", ele estabelece, ao mesmo tempo, uma distância simbólica a partir do contraste que o

[134] TOLENTINO, Bruno. op. cit. p. 243.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

flamingo oferece e uma distância modulada pela mudança narrativa da saída de um *flashback*. Na revoada de flamingos em direção ao Oriente, na revoada "hemorrágica" comparada a uma "imitação da aurora", não há a perplexidade do cervo, mas a ilusão de que a coloração que tais animais impõem ao céu é realmente uma aurora. Alexandre Albert Gonçalves nota que "a revoada dos flamingos era o sinal para que o farol milenar fosse aceso. Só então, a agitada vida da cidade começava com seus vícios sedutores. Alexandria, síntese do Oriente e do Ocidente, não admitia a noite. Ela criava seu próprio dia" [135]. Desta maneira, no "paradigma de duas cosmovisões" o poeta transita entre a aceitação da treva, a certeza de que tudo termina e é ínfimo perante o infinito, e a constante renovação do instante onde tudo é recomeço.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

8.4.
QUINTA SEQUÊNCIA (III.149-III.165)

Na sequência anterior houve a contemplação do símbolo do entardecer e sua aceitação como realidade. Agora, já no final do livro, essa aceitação se torna realização. O personagem não mais contempla apenas uma visão mítica daquilo que se entrega à treva, o sujeito do sacrifício ao infinito, ao eterno, é ele mesmo, numa epifania então definitiva.

É no adeus final que o canto finalmente se harmoniza além da presença mítica. Seu conteúdo prevaleceu anteriormente através do mito, mas agora sua permanência é assegurada através do fim das coisas – que inclui também o fim do próprio poeta –, como é dito em III.153 é preciso "deixar de ser para que o canto viva."; é preciso também, numa atitude semelhante à do cervo, encarar e sublimar as antinomias que o canto traz em si, pois

III.154

É impossível cantar sem esses dois excêntricos,
o deus que mata e o ser que morre, e ultimamente
tenho-os notado aproximando-se do centro
  da alma fantástica de tudo: é uma semente
esse ponto de fuga, e que assim seja: enfrento-o
com o gesto que semeia na escuridão nascente.

[135] GONÇALVES, Alexandre Albert. op. cit.

Trata-se da passagem do mito para o indivíduo, de incorporar finalmente as conclusões do percurso e admitir tanto a vida e os instantes a que ela se limita, como a morte e a treva eterna que o instante esconde. A solução final dos *topoi* que preenchem na obra, ao contrário de ser totalitária, maniqueísta, é paradoxal. Ao invés de ser a plena rejeição do instante é a consolidação do instante na eternidade, ao invés de ser o prevalecer do espiritual sobre o carnal, é a incorporação dos dois num plano superior, onde as contradições terrenas são superadas em favor do mistério. Tolentino não nega a realidade de Alexandria, assim como não nega seu caráter ilusório, resta então conciliar os dois extremos dessa relação. O paradoxo também está presente na consideração final relativa à tarefa do autor, pois o mesmo admite que o fazer poético, ao invés de se formalizar reinicia-se a si mesmo e o "ponto final repõe tudo a rodar...". O fim da poesia é seu recomeço na medida em que a renovação é a condição essencial de sua própria sobrevivência.

Mas não se trata mais de conclusões, o ritmo empregado nos poemas finais do livro traz em si uma espécie de elevação onírica, desde a derradeira referência aos grandes (Píndaro, Whitman, Auden, Ovídio e Rilke, aparecem evocados nominalmente), até o tom solene dos poemas III.160 e III.161 onde o "Espírito de Alexandria" – observemos aqui o papel da transformação daquele vocativo abstrato semi-personagem em entidade demiúrgica – é evocado numa prece final que invoca a necessidade de interrupção do canto. Cumpre-se então o ciclo da renovação essencial da poesia de que falamos acima. Vive-se, organiza-se o vivido poeticamente e depois entrega-se o poético a outras vidas, aos herdeiros, a uma nova ordenação de coisas e motivos paradoxalmente independente das vontades do poeta, mas contidos no produto de sua autoria. O papel do poeta está terminado: "Podes calar-te agora, / podes deixar morrer a imitação da aurora..."

E o término do trajeto é o "arremate do ser" nas palavras de Marco Feitosa representado pela imersão cosmológica do personagem-poeta na Via Láctea; um arremate em que a dramaticidade é imposta por um tom quase devocional, por uma espécie de prece do delírio que roga insistentemente pela ascenção aos astros. Percorre-se então um trajeto espiralado e vertiginoso que termina sem terminar – já que o poeta mesmo afirma em III.156 "enfim declaro tudo sem fim... Que

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA

jeito?" – com a utilização de reticências e com a última visão, a Via Láctea como a ampliação de Alexandria:

III.165

Ó Via Láctea, ó luminosa irmã – segundo
Apollinaire – dos fios brancos da água vã,
a água furtiva que visita o chão do mundo
e vai se evaporando também, ó minha irmã
   mais ancestral, mais nebulosa, ó vaga lã
dos vãos novelos em que eu ando, um moribundo
no intemporal, sinal apenas de que o fundo
de tudo e de mim mesmo é a solidão pagã
   da alma febril que se evapora e historiciza,
ó ampliação de Alexandria, ó via branca
e tenebrosa, é tudo a rosa que se arranca,
   pétala a pétala, às profanações da cinza,
ó Via Láctea, ó minha irmã que pões a tranca
da imensidão no coração do que agoniza...

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812802/CA