9. CONCLUSÃO: POR UMA APRECIAÇÃO DO PENSAMENTO

A imitação do amanhecer é um grande argumento do começo ao fim. A estrutura silogística que percebemos ser um dos frutos técnicos da filosofia da forma do poeta se amplia abrangendo e unificando o livro como uma grande seqüência. A união entre a possibilidade espacial e a expressão filosófica, da qual falamos quando analisamos tecnicamente o estilo de Tolentino, solidifica-se, na possibilidade expositiva, argumentativa de uma poesia que pretende ser essencialmente uma poesia do pensamento baseada em um núcleo lógico-poético. A consideração da obra como um grande argumento disposto em três movimentos, que, numa extrema redução, incluem, respectivamente, uma tese (o instante/o indivíduo), uma antítese (a duração/a história) e uma síntese (o mistério, a treva, o infinito), não nos permite crer em coincidências, mas na plena realização formal de uma essência argumentativa de todo presente nos diferentes planos composicionais da obra (o soneto, a seqüência e o livro como seqüência).

Essa consideração, aqui obrigada a ser a conclusão de uma investigação extremamente pessoal, nos remete novamente à teleologia editorial a qual se dedicou o poeta. O mundo como Idéia é um "tema-problema", um depósito de perplexidades. A imitação do amanhecer é a tentativa de solução poética do problema, tentativa que impreterivelmente teria de enfrentar – como enfrenta –, todos os lados da reflexão, caso contrário tenderia à grande maldição do pensamento de Tolentino, a marmorização do ser. Daí a justificação não meramente estilística da presença do personagem-autor. O poeta enquanto ser humano, supra-autoral, faz-se presente como variável na equação dos dados poéticos através da presença do jovem Bruno Tolentino, de suas influências, de lugares extremamente pessoais, de preocupações extremamente pessoais que, se investigadas conforme sua biografia, veremos que sobrepujam a vaidade do artista e tocam a intimidade humana de alguém que realmente viveu as angústias do que poetizou. No entanto, também nos é fornecido o aspecto mítico, a ficção por onde o argumento se delineia e se torna símbolo, alegoria; é através do personagem como personagem, através da narração de seu amor ou da nostalgia desse mesmo amor e das meditações que ela impulsiona, que a obra ganha seu aspecto dramático e possibilita a unidade necessária para a estruturação de um grande argumento baseado nas seqüências de sonetos, que, em si, são, muitas vezes, termos desse mesmo argumento.

Como plano composicional intermediário, a consideração das sequências contidas em A imitação do amanhecer nos forneceu um instrumento ideal para a idéia da obra como uma unidade lógico-poética que procuramos acima expor. Pensamos que a consideração do soneto como unidade não nos permitiria a abrangência necessária para captarmos devidamente as unidades em que elas se cristalizam. Já a consideração do livro como um todo, que a princípio partiria de uma unidade óbvia, seria talvez uma falácia reconfortante, pois no esforco de captar uma noção geral, trairíamos a própria não linearidade da obra, esteja ela na oscilação entre o narrativo e o meditativo ou nas próprias hesitações do poeta. Isso não quer dizer que desconsideremos esses dois planos de investigação. Consideramos com grande curiosidade os resultados que um estudo das centenas de sonetos contidos em A imitação do amanhecer poderia trazer para o esclarecimento da filosofia da forma de Bruno Tolentino, para o melhor esclarecimento de seus recursos formais, para um estudo voltado às suas influências e, last but not least, para o devido estabelecimento de seu lugar dentro da poesia brasileira através de um estudo diacrônico. Também consideramos como possibilidade frutífera o tratamento de A imitação do amanhecer em seu aspecto geral, talvez como unidade dramática em contraponto a As horas de Katharina ou A balada do cárcere, ou como um grande emaranhado de topoi que se considerados macroscopicamente, certamente mostrarão oscilações diferentes das que percebemos por meio das divisões em seqüências de sonetos.

Além da unidade lógico-poética logramos visualizar também, através do recorte de diversas seqüências, a unidade ontológica que consideramos ser o caráter modernizante da forma sequencial imbutido no estilo do poeta e a realização técnica da essência poética de Yves Bonnefoy como captada por Jean Starobinski nos seguints termos: "...la poésie assume une fonction ontologique — je veux dire, tout ensemble, une experience de l'être et une réflexion sur l'être — dont elle n'avait pas à porter la charge et le souci dans les siècles anterieurs. Elle porte en elle l'espoir d'un nouvel ordre, d'un nouveau sens, dont elle doit

s'immaginer l'instauration." ¹³⁶ Desse modo o tema principal se reflete em diversos níveis representativos, como a tensão entre o soneto e a seqüência, como representante do instante e do tempo ou como a atribuição e tematização de um andamento musical, ontologicamente uma propriedade temporal, à temática ali trabalhada através de *topoi*. O resultado dessa penetração do tema central na forma – tanto através da organicidade que as associações formais promovem (uma característica da seqüência moderna), como através da modulação de lugares comuns (uma característica da seqüência clássica) – é a sua ampliação estética em direção a uma poesia do pensamento que consegue tematizar um assunto ao mesmo tempo que o expõe naturalmente através de recursos formais.

Devemos notar também a importância de outro nível de penetração da temática central de *A imitação do amanhecer*. Logicamente, se, num dado momento a percebemos na forma e no conteúdo poético, em outros termos, na técnica seqüêncial e na utilização dos *topoi*, devemos, de acordo com uma filosofia da forma coerente, poder estabelecer o caminho de volta, ou seja, traçar a importância que o problema do tempo tem em suas observações filosóficas. Para isso o seguinte trecho do ensaio inédito *Nossas letras no limiar do século XXI* é bastante esclarecedor:

Uma literatura se faz com (A) <u>as palavras</u>, a linguagem de um dado momento, seu elemento temporal; e por outro lado com (B) <u>as idéias</u> — as quais de uma época a outra servem de ponte, levadiça, talvez, mas insubstituível como ligação entre o gosto e as crenças deste ou daquele momento e a realidade contínua que se quis definir e fixar, e com esse fim foi cantada pelo poeta. Noto e aquiesço em que o segundo ingrediente do ato criador institutivo, <u>as idéias</u>, é por natureza abstrato, isto é, tende ao intemporal. Mas ato contínuo observo que, dado que não há cultura fora do tempo, essa dita "intemporalidade" é apenas uma imprecisão de linguagem; em todos os casos parece-me tratar-se antes de uma "atemporalidade"; nem faço aqui um mero jogo de palavras: como o entendo, proponho este último termo como uma espécie de estado de vigência sempre adventício, em cujo rumo convergiriam continuamente o <u>tempo provisório</u> (ou tempo virtual) de uma sensibilidade coisificada em linguagem — e o <u>tempo redimido</u> (ou para sempre atual) de uma obra de arte testada e absorvida pela totalidade de uma cultura a seus vários níveis e sucessivos graus e momentos.

Como percebe-se, dentre as muitas definições de literatura, Bruno Tolentino escolhe como sua justamente aquela que parte da ação do tempo como fundamento. Se observamos comparativamente a definição acima e o percurso lógico-poético de *A imitação do amanhecer* percebemos que os dois se

_

¹³⁶ Prefácio a Yves Bonnefoy, "Poèmes", (Gallimard 1985).

complementam, que compõe-se organicidade também com o pensamento do poeta sobre o real. Através disso a poesia do pensamento atinge talvez o seu intuito final, que é a possibilidade de percorrer o caminho de volta, atingido através da transposição discursiva das conclusões lógico-poéticas para uma linguagem essencialmente filosófica. Analisar mais pormenorizadamente as convergências aqui presentes está fora do nosso alcance e intuito no momento, mas salientamos que é possível estabelecer desde já uma ligação entre o "tempo provisório" e as preocupações demonstradas em a Imitação do amanhecer com suficiência da linguagem poética seja em relação a apreensão do real ou a sua característica de redenção. Também podemos estabelecer uma ligação entre o "tempo redimido" e a superação do instante na possibilidade apenas possível através da eternidade de atualizar o temporal dentro do próprio temporal, sem que essa atualização seja de fato conceitualizante. Essa convergência conclusiva é uma prova de que o percurso ficcional do livro foi também um percurso real no pensamento do poeta, de que o meramente poético superou a instrumentalização da linguagem, o formalismo a que pode tender toda arte e alcançou sua meta de poesia do pensamento dentro do drama da razão, alcançou-a porque se tornou pensamento.

O tempo, definido através da forma e de sua ligação com a filosofia da forma, transcende o significado mesmo de "tempo", um significado abstrato que ao mesmo tempo que se refere a diversas coisas não diz muito sobre sua especificidade; pois, afinal, de que tempo falamos? Acreditamos que a própria obra através de seus recursos formais responde tal pergunta. Reiteramos que concordamos com Luis Dolhninoff que o tempo de A imitação do amanhecer é um tempo de morte, mas que também não se compõe apenas de tempo nem apenas de morte. A definição do elemento tempo, da especificidade do tema tempo como elemento central da unidade percebida no livro, só pode surgir a partir da consideração das sequências e do desmembramento dos topoi. Desse modo encontramos suas diversas ramificações temáticas, além das formais que acima elucidamos: o amante como instante, a História, o canto como possibilidade de superação dos limites temporais, a estátua marmorizada, o sepulcro, o amanhecer, o entardecer etc. Se pudéssemos reduzir todos esses topoi a uma essência comum, a um centro, esse centro seria certamente o tempo específico, a espécie peculiar de tempo com que se preocupa o poeta.

Se por um lado o estudo das sequências tanto em A imitação do amanhecer como no resto da obra do poeta nos serviu de base para o entendimento dessa organicidade que sua filosofia da forma proporciona, por outro lado ela também serviu, mesmo indiretamente, como um norte bastante esclarecedor acerca da difícil questão crítica sobre a classificação do poeta e de sua poesia. Mais uma vez de acordo com Dolhnikoff, arriscamo-nos a classificar nosso poeta como um fruto do que podemos denominar, um pouco livremente, alto modernismo. Essa "filiação" pode ser percebida através da indignação de Tolentino pela espécie de hipnotismo causada pela Semana de Arte Moderna de 1922 – para o poeta uma vanguarda natimorta, já que pouco após seu nascimento os próprios ícones que o impulsionaram já estariam em franca decadência –, em detrimento de um high modernism cujos marcos simbólicos, naquele mesmo ano, seriam The Wasteland de T.S. Eliot e Duineser Elegien e Sonette an Orpheus. Percebemos também, agora nacionalmente, o esforço feito pelo poeta desde o seu primeiro livro para filiar-se à tradição poética brasileira que foi justamente a primeira a se apropriar, mesmo que tardiamente (como o próprio sempre notava), dessas influências do modernismo europeu, que, diferentemente de algumas misinterpretations nacionais do termo, nunca deixou de lado a tradição poética ocidental em favor de um "catarismo" vanguardista. Pelo contrário, como bem nos mostra Pedro Sette-Câmara em seu artigo Bruno Tolentino e a lição de Ezra Pound, o make it new poundiano pode ser interpretado em favor da continuação da tradição da poesia, uma noção fundamental para cuja as palavras de T.S. Eliot em seu ensaio *Tradition and the individual talent* ainda são insuperáveis:

The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the *whole* existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new.¹³⁷

É esse um dos pontos cruciais para a compreensão da poesia de Bruno Tolentino e para situar devidamente o lugar que cabe a ela na literatura. O poeta procura absorver a tradição poético-cultural não para revolucioná-la a qualquer custo, mas para renová-la na medida das possibilidades de sua própria poesia,

¹³⁷ ELIOT, T. S. **Selected essays**. Harcourt Brace, 1960.

tentando aliá-la assim não ao gueto iniciático em que grande parte da arte moderna e pós-moderna se encerra, mas ao 'the Best that has been thought and said' de Matthew Arnold. E o melhor que se produziu no Brasil em termos de poesia, para Tolentino, está muito distante da vanguarda de 1922 138, teoricamente restauradora de uma sensibilidade nacional, e mais distante ainda da pósvanguarda formalista dos anos 50:

Pois pergunto-lhes eu: o quão distante estivemos dela durante cerca de três séculos, de Gregório de Matos a Tomás Antônio Gonzaga, de Cláudio Manuel da Costa a Augusto dos Anjos, de Manuel Antônio de Almeida a Lima Barreto, de Junqueira Freire a Alphonsus de Guimaraens, de Fagundes Varela a Cruz e Souza, de Silva Alvarenga a Olavo Bilac, de José de Alencar a Castro Alves, de Joaquim Nabuco a Manuel Bonfim, de José Veríssimo a Oliveira Lima, de José Bonifácio a Euclides da Cunha? Ou ainda, numa equação que exalta e resume toda essa impressionante cornucópia que exemplifiquei um tanto ao acaso: de Gonçalves Dias a Machado de Assis pairávamos de fato assim tão longe de uma sensibilidade mais próxima à nossa realidade nacional? 139

Parafraseando Ezra Pound, uma identidade nacional só existe quando as obras que ela criou não têm por que se desculpar por pertencer a tal nação. Não é através da criação de justificativas teóricas ou de uma nacionalidade enxertada, que faz sentido apenas para um grupo altamente selecionado – cujo público, impreterivelmente, será mais selecionado ainda – que uma obra literária irá garantir sua almejada perenidade, mas no convívio íntimo com a tradição; convívio este magistralmente cantado por Dante Alighieri nos seguintes versos do *Canto* IV:

Di lungi n'eravamo ancora un poco, ma non si`ch'io non discernessi in parte ch'orrevol gente possedea quel loco.

"O tu ch'onori scienzia e arte, questi chi son c'hanno cotanta onranza, che dal modo de li altri li diparte?"

E quelli a me: "L'onrata nominanza che di lor suona su` ne la tua vita,

Faltava-nos ainda lá chegar, mas não tanto que eu já não visse em parte que honrada gente havia no lugar.

"Ó tu que és honra de ciência e arte, estes quem são que tal honra os alcança, de modo que dos outros os aparte?"

E ele então a mim: "A honrada andança que deles soa assim na tua vida,

-

¹³⁸ "Não somos uma variante afro-tupi da lusofonia, nosso dilema não é "<u>Tupi or not Tupi</u>", segundo aquela graçota de um Oswald digna de um Grande Otelo, se algum dos dois soubesse inglês; nem tampouco seria o *afro-ou-affreux* de certa receita baiana, mas é ainda e sempre <u>ser ou não ser</u> o que de fato somos: uma grande e sempre por si mesma renovada civilização lusófona." TOLENTINO, Bruno. **Nossas letras no limiar do século XXI**.

¹³⁹ Idem.

grazia acquista in ciel che si`li avanza."

Intanto voce fu per me udita:
"Onorate l'altissimo poeta:
l'ombra sua torna, ch'era dipartita."

(...)

Cosi` vid'i' adunar la bella scola di quel segnor de l'altissimo canto che sovra li altri com'aquila vola.

Da ch'ebber ragionato insieme alquanto, volsersi a me con salutevol cenno, e 'l mio maestro sorrise di tanto;

e piu` d'onore ancora assai mi fenno, ch'e' si` mi fecer de la loro schiera, si` ch'io fui sesto tra cotanto senno.

Cosi` andammo infino a la lumera, parlando cose che 'l tacere e` bello, si` com'era 'l parlar cola` dov'era. graça colhe no céu que os tanto avança."

E então foi uma voz por mim ouvida: "Honrai agora o altíssimo poeta, sua sombra voltou que era partida."

(...)

Da bela escola unida, assim a loa vi do senhor que altíssimo no canto por sobre os outros como a águia voa.

E tendo junto discorrido entanto, fizeram-me uns sinais acolhedores e o meu mestre se sorriu de tanto:

e me fizeram inda honras maiores, porque assim me chamaram à fileira e fui sexto entre tantos sabedores.

Assim chegáramos perto da fogueira dizendo coisas que calar é belo, tanto quanto o falar dessa maneira. 140

Acreditamos, após nossas análises, que em conjunto com uma realização no plano da filosofia da forma, a presença das sequências na poesia de Bruno Tolentino e, especialmente, em *A imitação do amanhecer* evidencia acima de tudo uma realização cultural aliando novidade e tradição em função da elevação filosófica. Tolentino não deixa de lado as catacterísticas de um estilo trabalhado durante quase meio século para integrar cegamente uma forma poética, mas também não abole as características principais desta forma, nem da língua em que ela se cristaliza, em nome de uma pretensa hegemonia do indivíduo. É através dessa última instância cultural que se completa a tríade interpretativa de seu opus magnum que julgamos ter exposto no decorrer da presente dissertação. A forma realiza a construção de um logos próprio em que o caráter temporal assume diferentes papéis ontológicos na representação de um tema central, a poesia do pensamento, amparada pela forma, atinge sua coerência quando dela emerge a filosofia do autor, o que, finalmente, proporciona a síntese cultural de todos esses elementos em uma filosofia, por assim dizer, civilizacional. E assim Bruno Tolentino constrói sua Alexandria, onde, através do canto, "o todo se harmoniza" (III.32).

¹⁴⁰ ALIGHIERI, Dante. A divina comédia. São Paulo: Landmark, 2005. p. 56, 57.