



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

Cleber Éderson Soares

**A linha clássica na lírica neomodernista de Péricles Eugênio da
Silva Ramos: um diálogo com a Tragédia Grega, o Discurso
Oracular, o Orfismo, Eros e Sublime.**

São José do Rio Preto

2018

Cleber Éderson Soares

**A linha clássica na lírica neomodernista de Péricles Eugênio da
Silva Ramos: um diálogo com a Tragédia Grega, o Discurso
Oracular, o Orfismo, Eros e Sublime**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Perspectivas Teóricas no Estudo da Literatura, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Susanna Busato

São José do Rio Preto

2018

Soares, Cleber Éderson.

A linha clássica na lírica neomodernista de Péricles Eugênio da Silva Ramos: um diálogo com a Tragédia Grega, o Discurso Oracular, o Orfismo, Eros e Sublime. / Cleber Éderson Soares. -- São José do Rio Preto, 2018 145 f. :il.

Orientador: Susanna Busato

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Ramos, Péricles Eugênio da Silva - 1919 – Crítica e interpretação. 3. Orfismo. 4. Surrealismo. I. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. II. Título.

CDU – 869.0-1.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Cleber Éderson Soares

**A linha clássica na lírica neomodernista de Péricles Eugênio da
Silva Ramos: um diálogo com a Tragédia Grega, o Discurso
Oracular, o Orfismo, Eros e Sublime.**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Perspectivas Teóricas no Estudo da Literatura, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Prof^a. Dr^a. Susanna Busato - Orientadora

UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Antonio Donizeti Pires

UNESP – Câmpus de Araraquara

Prof. Dr. Cláudio Aquati

UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

São José do Rio Preto

19 de fevereiro de 2018

Agradecimentos

Meus agradecimentos vão para todos aqueles que direta ou indiretamente colaboraram para que este trabalho fosse realizado. Especialmente para a minha orientadora Prof.^a Dra. Susanna Busato pela dedicação durante toda a pesquisa e por suas oportunas contribuições teóricas e correções da dissertação.

Aos meus filhos Lucas e Levi que preencheram os momentos difíceis deste trabalho com a alegria iluminada das crianças, e ao apoio dado pela minha esposa Edilene.

Ao meu amigo João Francisco Junqueira, companheiro de graduação e, também, pesquisador da obra de Péricles Eugênio da Silva Ramos, que muitas vezes alimentou esta pesquisa com discussões relevantes. Aos professores das disciplinas que cursei na pós-graduação, às contribuições sobre as tópicas clássicas fornecidas pelo Prof. Dr. Cláudio Aquati ao fazer parte da banca examinadora na qualificação e na defesa, e a todos os colegas da pós-graduação que estiveram ao meu lado durante este período.

À Unesp, a todo o Programa de Pós-Graduação em Letras de São José do Rio Preto.

Agradeço a Deus!

Resumo

O objetivo de estudo deste projeto são os livros de poesia *Lamentação Floral*, de 1946, e *Sol Sem Tempo*, de 1953, ambos de autoria de Péricles Eugênio da Silva Ramos (1919-1992), um dos poetas mentores da “Geração de 45” em São Paulo. Este estudo tem como objetivo analisar a linha clássica que a crítica identifica como predominante nesses livros. A crítica o destaca como um poeta essencialmente órfico. Entretanto, além desse referencial clássico, percebemos que o poeta também resgata outros como o discurso oracular, a tragédia grega, o erotismo e o sublime gregos. Tais referenciais aparecem dissolvidos em sua poesia e com eles, o poeta nos coloca em contato com amplas questões estéticas e ontológicas do universo grego, como a concepção do cosmos como a luta e combinação de contrários. A linha clássica sinalizou um conjunto de questões em comum com os pressupostos estéticos do surrealismo, principalmente em relação à necessidade do retorno ao mundo primitivo, para que o homem reaprendesse a superar a barreira entre sonho e realidade, resgatando seu espírito criativo. Para atingir tal objetivo, Péricles recria o mundo órfico grego e situa o leitor na condição de Orfeu, que enfrenta o caos original e o organiza mediante a criação de unidades cósmicas, cuja essência é a construção da supra-realidade almejada pelos surrealistas. Na perspectiva da exploração de questões ontológicas, detectamos que o poeta resgata do mesmo referencial grego uma concepção de futuro disfórico, que se concretiza na conciliação dos contrários, tendo como meta a configuração do tempo presente, como uma unidade transitória. Essas concepções auxiliam-no a repensar seu tempo, marcado pelo período entre as duas Grandes Guerras Mundiais e pelo pós-guerra.

Palavras-chave: Péricles Eugênio da Silva Ramos. Neomodernismo. Linha clássica. Orfismo. Surrealismo.

Abstract

*The objective of this project is the poetry books *Lamentação Floral* (1946) and *Sol Sem Tempo* (1953), both by Pericles Eugênio da Silva Ramos (1919-1992), one of the mentor poets of the "Generation of 45" in Sao Paulo. This study aims to analyze the classic line that critics identify as predominant in these books. Criticism highlights him as an essentially Orphic poet. However, in addition to this classical reference, we can see that the poet also rescues others such as the oracular discourse, the Greek tragedy, the eroticism and the sublime Greeks. Such references appear dissolved in their poetry and with them the poet puts us in touch with broad aesthetic and ontological questions of the Greek universe as the conception of the cosmos as the struggle and combination of opposites. The classic line signaled a set of issues in common with the aesthetic assumptions of Surrealism, especially in relation to the need to return to the primitive world, so that man could learn to overcome the barrier between dream and reality, rescuing his creative spirit. In order to achieve this goal, Pericles recreates the Greek Orphic world and situates the reader in the condition of Orpheus, who confronts the original chaos and organizes it by creating cosmic units, whose essence is the construction of the surreal reality aimed at by the surrealists. From the perspective of the exploration of ontological questions, we detect that the poet rescues from the same Greek reference a conception of the dysphoric future, which is concretized in the conciliation of opposites, having as a goal the configuration of the present time, as a transitory unit. These conceptions help him to rethink his time, marked by the period between the two Great World Wars and the postwar period.*

Keywords: *Pericles Eugênio da Silva Ramos. Neomodernismo. Classic line. Orphism. Surrealism.*

Sumário

Introdução	8
1 Divergências da crítica sobre a conciliação entre classicismo e modernismo na lírica de Péricles Eugênio da Silva Ramos	11
1.1 Divergências da crítica sobre o projeto estético da Geração de 45	21
1.2 A visão da crítica sobre a importância dos livros <i>Lamentação Floral</i> de 1946 e <i>Sol Sem Tempo</i> de 1953	29
1.3 Questões estéticas da Geração de 45	36
1.4 A visão crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos sobre o neomodernismo	41
2. Discurso oracular e tragédia grega	48
3. Orfismo	68
4. Eros e Sublime	106
Conclusão	140
Bibliografia	144

Introdução

Este trabalho de dissertação tem como objetivo investigar o modo como o principal pressuposto estético da IV fase do modernismo brasileiro, o da conciliação entre modernidade e tradição, colocado em prática pela conhecida Geração de 45, repercute na poética de Péricles Eugênio da Silva Ramos, nas obras *Lamentação Floral* (1946) e *Sol Sem Tempo* (1953). Tais obras ganham destaque como sendo mais representativas da linha clássica que reaparece na perspectiva de resgate de tradições, de modo que a obra inicial de Haroldo de Campos, *O Auto do Possesso* (1950), conforme a crítica do período ressalta, sofreu influência do livro *Lamentação Floral* tanto nos temas quanto na linguagem. Milton de Godoy Campos, em sua *Antologia Poética da Geração de 45*, sobre a obra inaugural de Haroldo de Campos destaca:

Em 1950 ocorreu a estreia de Haroldo de Campos em livro; o seu *Auto do Possesso* foi lançado pelo Clube da Poesia, por iniciativa do seu presidente Sr. Cassiano Ricardo. Nesse livro notam-se certas decorrências da leitura da Poesia de Péricles Eugênio da Silva Ramos, tanto no que se refere à expressão como nas opções temáticas. (CAMPOS, 1966, p.136)

Esses livros representam os extremos dos pressupostos estéticos do Neomodernismo da Geração de 45, pois rompem com as diretrizes do projeto estético do Modernismo de 22. Em linhas gerais, a primeira geração de artistas e poetas do modernismo adaptou às conquistas no campo das linguagens da arte moderna para expressar e descobrir o Brasil, explorando temáticas relacionadas ao cotidiano. Péricles Eugênio se distancia completamente dessa linha, voltando para tradições da poesia, cujos referenciais poéticos e estéticos confundem muito a crítica, porque situa-o em diversos horizontes, como um poeta neoclássico, neorromântico, simbolista, neobarroco e, também, nas linhas de pesquisa sobre a linguagem herdadas do modernismo, como a exploração do verso livre, de uma semântica obscura e de uma poesia voltada para o primado da imagem; além de dialogar com a poesia internacional, como o exemplo que veremos na crítica de Domingos de Carvalho da Silva sobre a presença de um poema eliotiano no livro *Sol sem Tempo*. Silva além de jornalista e poeta, foi professor de Teoria Literária e Literatura Brasileira na Universidade de Brasília e um dos principais críticos que propagava os pressupostos estéticos da Geração de 45, autor de *Rosa Extinta*, que pertence ao conjunto de obras inaugurais desse período.

Entretanto, de todos esses referenciais que a crítica aponta e que verificaremos ao longo do capítulo 1, o que norteou esta pesquisa foi a linha clássica preponderante na lírica de Péricles Eugênio. Silva, em seu livro *Eros & Orfeu* (1966), que reúne artigos por ele publicados na imprensa diária nas décadas de 50 e 60, destaca um dos caminhos que nortearam esta pesquisa, como o referencial órfico da poética clássica preponderante na poesia de Péricles Eugênio:

Lançado a essa “Terra Gasta” do seu poema eliotiano, esse poeta fundamentalmente órfico externa o seu desencanto, a sua angústia, cultivando velhos temas prescritos pelo tempo, mas ainda assim aptos à novação, se revitalizados e atualizados pelo talento e pela arte de um intelectual autêntico. (SILVA, 1966, p.80)

O presente trabalho está distribuído em 4 capítulos. O primeiro capítulo consiste no estudo da fortuna crítica sobre o poeta, onde verificaremos como a crítica ressalta essa tradição clássica em sua lírica e as divergências em relação ao referencial poético que o poeta é situado. No segundo capítulo, há o estudo de poemas que apresentam a intertextualidade com a tragédia grega e o discurso oracular. O terceiro capítulo contém análises de um conjunto de poemas que apresentam temáticas relacionadas ao orfismo. O quarto capítulo consiste no estudo de poemas relacionados ao erotismo grego associado ao sublime.

Péricles Eugênio da Silva Ramos nasceu em Lorena, no Estado de São Paulo, em 24 de outubro de 1919, e veio a falecer em São Paulo, em 1992. Formou-se na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo em 1944. Em 1939 ingressou na imprensa; militou no jornalismo por mais de vinte anos. Fundou em 1947, em São Paulo, a Revista Brasileira de Poesia, com Domingos de Carvalho da Silva, Geraldo Vidigal, João Acioli e Carlos Burlamaqui Kopke, e, como seu diretor, presidiu a Comissão Organizadora do I Congresso Paulista de Poesia, realizado em 1948. Manteve por vários anos, no *Jornal de São Paulo* e a seguir no *Correio Paulistano*, uma seção de Poética e crítica de Poesia; exerceu as funções de crítico literário da *Folha da Manhã* (1958). Fundou e presidiu em 1952, ainda na capital paulistana, o Clube de Poesia, promovendo em sua gestão um Curso de Poética, cuja conferência inicial foi proferida pelo poeta inglês, Stephen Spender. Presidiu novamente o Clube de 1958 a 1963.

Em 1946, estreou com o livro *Lamentação Floral* e, com o qual recebeu o Prêmio “Fábio Prado” de poesia no mesmo ano. Péricles consagrou-se perante o universo das letras como poeta, jornalista, tradutor e crítico literário. Hoje é reconhecido como um dos principais intelectuais que contribuíram com as diretrizes para os pressupostos estéticos da Geração de 45,

influenciando essa geração de críticos, poetas e tradutores. Sua importância no universo das letras rendeu-lhe a condição de membro da Academia Paulista de Letras, levando-o a ocupar a cadeira de Sérgio Milliet em 1967. Além dessas obras iniciais, publicou os livros de poesia *Lua de Ontem* (1960) e *Futuro* (1968).

Em relação a sua importância no meio acadêmico, podemos destacar que muitos de seus textos foram publicados em suplementos literários e artigos de jornais. Como ensaísta, redigiu os capítulos sobre o Parnasianismo e sobre a poesia moderna em *A Literatura do Brasil*, e é considerado um dos maiores conhecedores, em nosso país, não só dos aspectos técnicos da Poesia, como da própria história da Poesia brasileira. Publicou livros importantes de crítica literária como *O amador de poemas*, *O verso romântico* e *Do barroco ao modernismo*, obra que lhe rendeu o Prêmio Jabuti de crítica literária de 1968.

Como tradutor, destacou-se com obras traduzidas em diferentes idiomas, tanto em verso como em prosa, tendo alcançado larga repercussão suas traduções dos sonetos e de Hamlet de William Shakespeare. Também de destaque na língua inglesa estão suas traduções de poemas de Lord Byron, W.B. Yeats, Shelley, John Keats, Walt Whitman. Da língua espanhola, traduziu os poemas de Góngora e do francês, poemas de François Villon. Reconhecido, também, pela tradução de vários poemas de poetas gregos e latinos. Dos trabalhos de tradução em prosa, merecem destaque sua *Anatomia da Crítica* de Northrop Frye e *Moby Dick* de Herman Melville.

Na esfera pública paulista, ocupou vários cargos importantes. Foi o primeiro Secretário Executivo do Conselho Estadual de Cultura de São Paulo e por muitos anos, membro da Comissão Estadual de Literatura. Em sua gestão como Diretor Técnico do Conselho Estadual de Cultura foram criados o Museu de Arte Sacra de São Paulo, o Museu da Imagem e do Som e o Museu da Casa Brasileira; Secretário de Estado-Chefe da Casa Civil (1976) e Secretário do Governo (1977 e 1979). Foi professor de jornalismo na Faculdade de Comunicações Sociais “Casper Líbero”, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

1 Divergências da crítica sobre a conciliação entre classicismo e modernismo na poesia de Péricles Eugênio da Silva Ramos

A divergência da crítica sobre a obra poética de Péricles Eugênio, principalmente em relação aos livros de poesia *Lamentação Floral* e *Sol Sem Tempo*, caracteriza-se por uma confusão de tendências, que ora situam o poeta como parnasiano, ora o situam em linhas estéticas opostas à tradição clássica, como a simbolista. Verificaremos, ao longo deste capítulo, um conjunto de conceitos importantes que a crítica levanta sobre o poeta, não só quando ele se debruça sobre questões de poética e estética, como questões relacionadas à concepção imagética decorrentes de processos analógicos, de abstracionismos e de uma tendência à metafísica; mas também quando ele aborda questões relacionadas ao ritmo, dependente da exploração plástica e analógica e que resultam num trabalho com métrica bastante diversificada, em que o poeta explora tanto o verso livre quanto formas fixas.

Começemos pela visão de Dulce Salles Cunha Braga (1951), crítica, ensaísta, poeta e professora da USP, contemporânea da Geração de 45, que em sua obra *Autores Contemporâneos Brasileiros*, ao dar ênfase à produção dessa geração, destaca equívocos sobre o modo como a crítica concebe a poesia de Péricles E. da Silva Ramos, que a classifica como ainda parnasiana ou neoparnasiana:

A crítica atual, na mania de catalogação fácil de autores, taxou Péricles Eugênio da Silva Ramos de parnasiano e de neoparnasiano. Não me parece acertado. Não há ponto de contato. No emprego de versos, usa o de sete sílabas, repudiado pelos adoradores da forma, quando não livre, cujo emprego data do simbolismo. Ele saiu em defesa de sua posição e o fez no Congresso de Poesia, quando apregou ter um conceito rítmico dos versos, quando os parnasianos o possuíam métrico, e o vem fazendo em artigos de Jornais, justificando sua poesia do ponto de vista formal. Na realidade, é um problema que não se coloca em relação a Silva Ramos. Não existe primado formal em Péricles, cuja poesia é dramática, sem a serenidade da parnasiana; é de motivo e não de tema; de projeção e não de intenção. Essencialmente lírica. Por isso, grande poesia. Péricles Eugênio da Silva Ramos tem realizado um esforço construtivo na poesia nova. Cuida da forma mas a sabe amalgamada ao fundo. (BRAGA, 1996, p.191)

A relação entre ritmo e métrica é concebida na obra do poeta em uma nova forma de interação. O ritmo pode tanto definir a métrica e ao mesmo tempo ser controlado por ela. Em relação à métrica, sua escolha depende de adequar-se de modo mais expressivo a determinados

ritmos, resultando em uma pluralidade de experimentações sem estar atrelado a uma fôrma. O ritmo explorado pelo poeta está associado a resultados decorrentes de uma poesia que privilegiou o primado da imagem como forma de comunicação e expressão, sendo um dos pressupostos estéticos da Geração de 45. Sobre esse pressuposto estético, Cassiano Ricardo detecta em *Lamentação Floral* uma forte presença do primado da imagem. No texto de contracapa do livro *Poesia Quase Completa* (1972) de Péricles Eugênio, o crítico destaca: “O seu lirismo é grave, comedido, filtrado; o humano que pratica, também. Ambos presos a uma linhagem visceralmente imagística, que é, em *Lamentação Floral*, o traço mais forte e caracterizador”. Outro aspecto ressaltado por Cassiano Ricardo, também na capa do livro, que contribui para a compreensão do ritmo na poesia de Ramos, está relacionado à ausência de rima em seus versos: “Falta de rima bem mais graciosa”. Ainda nessa perspectiva da analogia como centro da criação mítica e da lírica, Paz (2013, p. 99) resalta que foram os franceses que ampliaram para a modernidade o potencial da correspondência entre ritmo e imagem poética, ou seja, é a partir da imagem que uma estrutura rítmica específica revela uma semântica própria. Em relação aos infinitos processos associativos que estruturam as analogias na lírica moderna resalta Octávio Paz (2013, p. 99): “O método da associação poética dos “modernistas”, às vezes verdadeira mania, é a sinestesia. Correspondência entre música e cores, ritmo e ideias, mundo de sensações que rimam com realidades invisíveis”. Outra característica importante que confirma essa consciência do poeta da prevalência do ritmo sobre a métrica, é aquela que Salles realça sobre a ausência de retórica em sua obra (1996, p. 190): “Em todo o livro transparece o cuidado de evitar a retórica. A clareza impera através da perfeição expressional, se bem que haja grandes temas, tratados hermeticamente”.

Outro exemplo de crítica que também coloca o poeta em uma dimensão mais ampla, desvincilhada das reducionistas que o associam a uma filiação neoclássica, é a que Cassiano Ricardo, em sua obra *Invenção de Orfeu*, dedica aos novos membros da Academia Paulista de Letras. Sobre Péricles Eugênio, o crítico e membro da academia resalta a diferença de perspectiva adotada pelos poetas mais representativos da Geração de 45, que seriam João Cabral de Melo Neto e Péricles Eugênio da Silva Ramos. Com essa diferenciação, situa a obra poética de Péricles como representativa e importante para os preceitos poéticos dessa geração de poetas. Essa diferenciação foi um dos pontos que estimulou esta pesquisa e despertou os primeiros direcionamentos sobre questões a serem estudadas, como a de uma linha estética oposta à poética de Cabral, conforme aponta Cassiano Ricardo:

Como Le Corbusier, mostra-se o autor de “Educação Pela Pedra” muito sensível à matéria relacionada com a configuração. Não dissimula o material, nem o contorna por nenhum limite ou “décor”. É analítico, didático, explicativo, definidor; quase sem pintura ou “plâtre” (como diria Simondon: “L’Imagination et l’invention”). A vossa abordagem às coisas é outra, está sempre em função do amor a beleza. Não as “opticalizais”, apenas. Procurais torná-las mais belas do que Deus as fez; embora não menos verdadeiras. Para isso praticais a metáfora plurissignificante e a imagem concretizante. Não explicais, como Cabral; porque a beleza não precisa de explicação. Os elementos plásticos a que recorreis com perfeita consciência de vosso ofício de poeta é que explicam o poder definidor de vossa imagística. (RICARDO, 1972, p.48)

Podemos depreender da fala de Ricardo um conceito que permite diferenciar concepções de beleza que cada um trilha em sua poesia, situando-as em caminhos opostos. O crítico parte da ideia de que Cabral opticaliza as coisas e Péricles não. É nesse sentido que Péricles tende para o Belo Sublime, cujo sentido é construído a partir de processos analógicos que exploram símbolos e metáforas na construção de imagens para expressar ideias complexas. No lado oposto, conceito de belo para Cabral está na redefinição da materialidade que compõe os objetos da realidade concreta, a partir de um olhar órfico que a caracteriza de forma inédita, que depende também de novas relações entre as partes e o todo dessa realidade, recriando o modo vê-la.

A diversidade da produção desses poetas deriva de um aprofundamento nas pesquisas de estilos poéticos de diversos períodos literários, seja do presente ou do passado, tanto nacional como internacional, em busca de uma visão mais abrangente sobre as perspectivas da criação literária, repercutindo em obras inovadoras, bem como resultantes de intertextualidades entre o novo e o velho. Esse conceito de modernidade tem características muito próximas ao de teóricos e poetas internacionais, como T.S. Eliot e Ezra Pound, que, anteriormente à Geração de 45, já haviam trilhado o ideal de conciliação entre tradição e modernidade, difundindo a preocupação em resgatar e dialogar com poetas de todos os tempos. A influência de T.S. Eliot em Péricles está presente em seu reconhecido trabalho de tradutor de poetas da Inglaterra, no qual afirma ter seguido as diretrizes de T.S. Eliot e dessa forma, ao publicá-los em sua coluna literária nas décadas de 40 e 50 do Jornal de São Paulo, cumpria seu papel de crítico, de trazer ao conhecimento do público novas visões da produção poética no mundo. Tal reconhecimento como tradutor está relacionado à visão de que esta geração de poetas conferiu ao ofício da tradução o mesmo valor da criação poética, também com semelhanças à essência do pensamento de Ezra Pound, do “*Make it New*”. A importância conferida ao trabalho do tradutor

como sendo vinculada a um processo de criação, com o mesmo valor da criação poética, é o aspecto destacado por Cassiano Ricardo sobre a importância de Péricles como tradutor da obra de Shakespeare:

De inteira justiça será ainda acrescentar que sois um desses tradutores a quem se pode chamar de coautores com absoluta legitimidade e autenticidade. O Hamlet e os difíceis sonetos de Shakespeare, que traduzistes o comprovam. Traduzi-los é reescrevê-los: é ser coautor, como Hoelderlin traduzindo Sófocles ou Ezra Pound traduzindo Propércio. E foi o que conseguistes, realizando, no juízo seguro de Eugênio Gomes (um especialista em Shakespeare) a mais notável contribuição jamais realizada entre nós a esse respeito. (RICARDO, 1972, p.60)

Nessa perspectiva podemos destacar a importância do trabalho de Mário Faustino, que divulgou da década de 50 uma visão crítica sob aprofundada influência de Pound, dando grande ênfase à tradução como criação poética, tendo a preocupação de tornar conhecido do público brasileiro poetas de outras línguas, que foram fundamentais na construção da modernidade e que ficaram de fora das influências dos modernistas de 22, bem como a divulgação de poetas contemporâneos. Tanto Péricles Eugênio como Mário Faustino militaram no jornalismo e mantiveram colunas literárias, nas quais divulgaram poetas importantes de outras línguas. O imitar para aprender deveria ser obtido também pelo exercício da tradução, porque nesse caso, o sentido do poema é revelado em seu estado bruto. Consequentemente, no processo de tradução, o mesmo processo criativo que o autor teve com as palavras é exigido do tradutor. (FAUSTINO, 1977). Benedito Nunes, na crítica introdutória do livro *Poesia e Experiência* ressalta que:

Deve-se a Mário Faustino, que quase sempre alcançou como tradutor o equivalente poético dos originais, num grau de transposição inventiva, somente igualado no mesmo período pelo refinamento e pela mestria dos tradutores como Augusto e Haroldo de Campos, excelentes versões Antonin Artaud, Calderón, Holderlin, Hernández, Dylan Thomas, Wallace Stevens, Hart Crance, Pound, Cummings, Hopkins, Rimbaud, Yeats, Mallarmé, Corbière, Laforque, Rubén Darío, entre muitas outras, que publicou isoladamente ou no corpo da série Fontes e Correntes da Poesia Contemporânea, e que se destinavam imediatamente a aumentar o repertório disponível, para com isso favorecer o acesso da literatura brasileira a influências novas. (FAUSTINO, 1977, p.12)

Um reflexo dessa mentalidade eclética, em que a criatividade do poeta se liberta do compromisso de estar filiado a um único projeto estético, é a perspectiva a qual o crítico Milton de Godoy Campos, em sua *Antologia Poética da Geração de 45*, situa o poeta Péricles Eugênio, como um poeta que mistura estilos e transita entre o hermetismo e a clareza:

Deste poeta se tem dito que é parnasiano e que é simbolista. Está certo, porém é pouco: ele será neoparnasiano, neosimbolista, mas também neobarroco, neoarcádico, neorromântico, pós-modernista, pois sua obra, afinal pouco extensa, à força de seleção incorpora as conquistas de várias escolas da poesia brasileira e muito da melhor poesia universal. Cultor desenvolvido do verso livre, por superação das formas tradicionais (quase usa quando lhe apraz), Péricles Eugênio da Silva Ramos caminhou do hermetismo para fora dele e tem uma dicção (um termo predileto seu) absolutamente própria. Somos ainda tentados a dizer, continuando a correr o risco de separar a forma do conteúdo (suma heresia em se tratando de poesia) que a marca que realmente sofreu é a da cultura grega, particularmente a da obra de Platão: se quiserem será um platonismo às avessas, mas sempre platonismo, assim expresso no “Epitáfio “: As ondas nascem/ as ondas morrem/ num só minuto,/ mas o pensamento pode eternizá-las”. (CAMPOS, 1966, p.57)

Na crítica de Campos, o poeta reatualiza a tradição dos estilos históricos de diversas épocas. Essas críticas também nos auxiliam a compreender de forma mais ampla a relação com a tradição clássica, marcante em sua lírica, num universo maior, como a relação com o mundo grego. Nota-se que há entre a crítica divergências das mais complexas, que tornam este trabalho de pesquisa um estudo muito instigante. Tais divergências são decorrentes da natureza eclética da poesia Péricles conforme ressalta Campos, que desencadeiam em diferentes pontos de vista por parte da crítica.

Um reconhecimento mais específico sobre a presença do trabalho consciente de pesquisa com a linguagem sob as novas diretrizes da Geração de 45 é o apontado pela crítica de Domingos de Carvalho da Silva sobre o livro de poemas *Sol Sem tempo* (1953), de Péricles Eugênio. Silva reconhece em Péricles um poeta didático, que elevou sua prática para a reflexão voltada acerca da essência da poesia, transcendendo a filiação a sua própria geração. Sobre a importância do poeta para a terceira geração do modernismo, o crítico ressalta:

A renovação da linguagem poética, pelo abandono de velhas fórmulas de retórica, pela pesquisa e ponderação do valor emocional das palavras e pela recriação semântica desse valor, eis a missão principal – sob o aspecto técnico – do poeta de nossos dias, que não tem mais as razões de 22 para ser contra o soneto ou qualquer outra forma fixa, ou para se angustiar diante do dilema da

uniformidade e da variedade métricas. Estes problemas – de validade já prescrita – não existem, nem poderiam existir para um esteta atual como é o autor de *Sol Sem Tempo*. Nele a vocação, o temperamento, a educação e o instinto de poeta se unem de tal modo, ao conhecimento técnico de seu ofício que, como resultado, os seus poemas se deslocam do plano transitório das modas e escolas para o do debate, menos efêmero, dos problemas ligados à essência e aos fins da própria poesia. (SILVA, 1966, p.76).

O aspecto transitório das modas corresponde à tradição da ruptura, que privilegiava o futuro em detrimento do passado, que resulta em uma desenfreada busca de inovação, como também em relação ao que no presente já precisa ser contestado, em busca do novo. Presenciamos o surgimento de vários segmentos na arte moderna como resultantes de diferentes linhas de ruptura, tanto em relação a si próprios, bem como na coexistência com os outros estilos estéticos das vanguardas. Nesse sentido, essa geração de poetas, à qual pertence Péricles Eugênio, propõe uma nova ruptura em relação aos radicalismos de influência dos pressupostos estéticos da arte moderna. O novo projeto estético propunha se apropriar dos estilos de épocas passadas e do presente, resgatando deles as pesquisas estéticas que trilhavam, reatualizando-os como novas formas de percepção e de expressão do presente, de forma que servissem como recursos construtivos, sem o compromisso ideológico com qualquer escola, como a do próprio modernismo de 22.

Temos que considerar o reconhecimento da atividade de tradução de Péricles Eugênio sobre poesia grega e latina, como um dado importante em termos da retomada de tópicos dessa tradição em sua poesia, e de que modo estabelece com elas um diálogo com a modernidade. Sua importância como tradutor de poesia grega e latina aparece como referência para diversos trabalhos de crítica literária, que retomam suas traduções como parâmetros para contrapontos com outras traduções, contribuindo com a reflexão sobre determinados posicionamentos diante da tradução de autores gregos e latinos. Francisco Achcar, em sua obra *Lírica e Lugar-Comum*, contrapõe traduções de Haroldo de Campos e de outros autores às de Péricles Eugênio. Diante da perspectiva de tradução dos clássicos, Francisco Achcar, (1994, p. 80) confere ao poeta um patamar de excelência no trabalho com a estética clássica: “Péricles Eugênio da Silva Ramos (1919-1992) pode ser incluído entre os tradutores de pendor neoclássico (o que, aliás corresponde à orientação geral da “Geração de 45”, agrupamento de poetas e críticos a que esteve ligado).” Ainda sobre o profundo conhecimento com que o poeta lida com a tradição clássica ressalta Achcar:

O neoclassicismo de Ricardo Reis, à primeira vista, autorizaria a aproximar dele alguns poetas do grupo variado que se costuma chamar “Geração de 45”, poetas que também, em mais de um sentido, foram ou se quiseram adeptos de uma poética neoclássica. Péricles Eugênio da Silva Ramos foi, mais que qualquer outro de seus contemporâneos, dado à alusões clássicas, em sua pequena obra poética, e às traduções de clássicos, em seu vasto labor de benemérito das letras. (ACHCAR, 1994, p.118)

A crítica de Achcar é bastante esclarecedora sobre a relação entre o trabalho de tradutor de poesia grega e latina de Péricles Eugênio com as “alusões clássicas” em sua produção poética. Também de grande importância em sua crítica é o apontamento de uma linha clássica na Geração de 45.

Contrapondo os comentários de Francisco Achcar sobre as alusões clássicas presentes na obra poética de Péricles Eugênio à crítica de Cassiano Ricardo, notamos uma divergência nos aspectos que foram acentuados sobre a mesma obra. O destaque dado por Cassiano Ricardo nos remete ao universo da poesia moderna, porque ressalta a predileção do poeta pela metáfora plurissignificante e a busca de uma beleza sem explicação. Tais análises nos induzem a associar à arte da sugestão dos simbolistas, bem como estilos da arte moderna do século XX derivados do simbolismo, principalmente o surrealismo. Na antologia *Poesia Parnasiana*, Péricles precisa o ponto de diferenciação entre parnasianos e simbolistas em relação à metáfora:

Os parnasianos desgostam dos neologismos simbolistas, mas alguns deles usam compostos latinos e palavras “difíceis”. As comparações e metáforas parnasianas aspiram à acessibilidade e à clareza, a dos simbolistas querem ser raras e invulgares. Os parnasianos desejam o “mot juste”, a palavra em sua acepção de dicionário e a frase precisa e clara, os simbolistas anseiam pelo vago e pelo impreciso. (RAMOS, 1967, p.22)

O crítico Wilson Martins se refere à obra do poeta de forma reducionista, tanto em relação ao estilo quanto à construção de seus versos, ressaltando em função de um alto idealismo em relação à construção e a forma, Péricles deixou de estabelecer a comunicação com o público pelo rigor técnico de seus versos (1991, p. 176). Em artigos literários agrupados em *Pontos de Vista*, valoriza o premiado autor, tradutor e crítico literário, mas faz restrições a sua poesia, endereçando uma crítica que aponta essa tendência parnasiana, mas de forma depreciativa. Segundo suas considerações:

O que me parece, em conclusão, é que Silva Ramos, preocupado com o que os críticos eruditos chamam de ‘depuração da forma’, desprezou demais a poesia em si mesma e que muitos poemas seus são uma espécie de parnasianismo ao contrário (o mau parnasianismo, entenda-se), em que o brilho metálico das linhas do poema não cobre mais a carne quente da poesia (MARTINS, 1991, p.177).

Dentre a crítica que destaca na obra de Péricles a presença da tradição grega, a que mais amplia a discussão e nos direciona para o entendimento dessa tradição clássica na modernidade, é a de Cassiano Ricardo que se refere ao “ser grego” de Péricles como um “enamorado de Hélade” (1951, p. 53). A aproximação entre tradição clássica e modernidade é destacada pelo crítico como questão presente na essência de alguns movimentos de vanguarda, de origem platônica, conforme o cubismo. Essa visão que o crítico destaca é uma característica do poeta, porque tem apreço pelo amor a beleza, conforme ressalta:

O serdes grego, portanto, a nitidez geométrica (metric geometry, como diria Scote Buchaman) e que Sérgio Milliet descobriu em vossos poemas, tem legítimo fundamento, não foge mesmo, sob certos aspectos, à arte de vanguarda, e por outro lado, perfeitamente humano.” (RICARDO, 1951, p.54)

Podemos interligar a essa visão o que Braga destaca na obra de Péricles como uma tendência a configurar conceitos filosóficos:

Em *Lamentação floral* que, publicado em 1946, valeu a Péricles E. da Silva Ramos o prêmio “Fábio Prado” da Associação Brasileira de Escritores, seção de São Paulo, aparece totalidade afetiva, atualização de temas arcaicos. Enobrece o vulgar. Tudo surge como projeção de sua natureza de poeta-artista, elevado a um campo superior. [...] Elementos folclóricos se misturam a temas universais e resultam em conceitos filosóficos.” (BRAGA, 1996, p.189)

Conforme ressalta Braga sobre o modo como temas arcaicos estão disseminados em sua lírica, o poeta se apropria do folclore para configurar conceitos filosóficos, podemos deduzir que o poeta se aproxima, também, de uma linha metafísica.

Em equilíbrio com a crítica de Cassiano Ricardo, podemos situar a de Luciana Stegagno Picchio, na qual caracteriza o vínculo estético da produção poética de Péricles Eugênio da Silva

Ramos em uma linha que sinaliza a associação entre clássico e moderno. No caso do clássico a que se refere, é aquele já inserido na linha do Simbolismo e do Parnasianismo no Brasil, bem como no Barroco e que são alinhados a uma poesia moderna que os reinscreve e os relê. Essa tendência é ressaltada por Picchio:

É como se 45 se dividisse em dois filões: o da geometria abstrata que, através de João Cabral, leva aos concretistas, e o do arabesco barroco (Shakespeare, Góngora) e ornamental (Simbolismo, Crepúsculo, Art-nouveau). A esta segunda linha parece pertencer Péricles Eugênio da Silva Ramos [...] (PICCHIO, 2004, p.595).

Também podemos associar à linha crítica de Luciana S. Picchio, de Cassiano Ricardo e de Braga, que situam o poeta em perspectivas que não se limitam à linha clássica, a proferida por Silva sobre o diálogo que o poeta estabelece com o Surrealismo, de forma metalinguística, no poema “Noturno” que abre o livro *Sol Sem Tempo* de 1956:

De resto, o citado poema de abertura do livro (“Noturno”), no qual se proclama a origem onírica do verso, foi formulado e ponderado refletidamente. No surrealismo, o verso é obra do mundo subconsciente (e não do sono); no poema do Sr. Péricles Eugênio o verso é a flor, a obra da raiz (sono), mas esquecida de sua origem. Entre a raiz e a flor há o caule e a ramagem, o que faz com que o poeta verifique estar na flor “perdida a graça da origem”. A distância que vai da raiz à flor é o mundo da elaboração racional. Não repele, portanto, o poeta as nascentes oníricas da poesia. Isto não significa, porém, que as aceite, como aceitamos a água subitamente irrompida do solo. Urge filtrar, canalizar; urge ser artífice, enfim, dentro de um conjunto de regras de poética que, embora pareçam convencionais a alguns jovens menos prevenidos, são válidas e permanentes como as leis de física ou matemática. (SILVA, 1966, p.75)

Para entendermos melhor a crítica de Silva, observemos o poema “Noturno” de Péricles Eugênio:

Noturno

01 Divago pisando trevas:

02 Cor de sândalo, cor de gôndola,

03 trajando estranha roupagem,
 04 quase bruma, quase alheio,
 05 do sono o verso nasceu.

06 Quem o fez? Secreta mágoa,
 07 ou a mão de um anjo oculto?

08 Cegueira de olhos velados,
 09 perdida a graça de origem,

10 que sabe a flor da raiz?

(RAMOS, 1972, p. 31)

Nesse sentido, observa-se no poema “Noturno” que o enigma tem sua tensão construída na analogia, que, em vez de tornar o sentido claro, torna-o plurissignificante. Analisando a relação entre o verso 2 “cor de sândalo, cor de gôndola” e o verso 5 “do sono o verso nasceu”, compreenderemos um pouco o pensamento do poeta sobre a poesia que busca. Nota-se que o “verso” nasceu do sono, ou seja, das substâncias que preenchem o espaço onírico, como a “cor de sândalo, a “cor de gôndola”, a “estranha roupagem”, a “bruma” e o alheamento. Portanto, como o espaço onírico é uma região configurada por imprecisões, a poesia de Péricles Eugênio tende a expressá-lo pelas incógnitas que sugere, conforme o poema, em forma de enigma. A partir da fala do crítico, verifica-se que há algo a mais na poesia de Péricles que vai além da pura adesão à linha clássica, atualizando-a talvez em algumas diretrizes da lírica moderna. Essa linha de tensão é identificada por Silva no poema *Noturno*, no qual o espaço onírico é constituído por substâncias que se correspondem de forma imprevista, cujo produto emerge sob o controle da linguagem, de forma racional, com senso de construção. Verifica-se na análise de Silva que o surrealismo é um referencial presente na poesia de Péricles.

Apesar de que Francisco Achcar, Milton Godoy Campos e Cassiano Ricardo destacam na obra de Péricles alusões ao mundo grego, a crítica de Domingos de Carvalho da Silva direciona nosso olhar para questões relacionadas à reflexão sobre a essência da poesia moderna, característica que torna essa poesia hermética, cujo referencial é a própria linguagem. A questão implícita neste poema enigma é o exemplo de revisão dos mecanismos de expressão dos estilos

das vanguardas, sendo este um dos propósitos da estética da geração de 45, conforme assinala Péricles Eugênio, na obra *Do Barroco ao Modernismo*:

Por volta de 1945, alguns poetas que estavam surgindo aceitaram o convite de trabalho que era a pregação crítica de Mário de Andrade e procuraram atingir, com o exemplo de Valéry uns (João Cabral de Melo Neto), com a doutrina de Croce outros (Domingos de Carvalho da Silva, Péricles Eugênio da Silva Ramos), uma poesia de expressão nítida, em que “o sentimento se resolvesse em imagens”. (RAMOS, 1979, p. 269)

Diante das tradições a que o poeta se filia, por exemplo, como a clássica e a simbolista, o desafio no estudo dessas obras de Péricles Eugênio da Silva Ramos, *Lamentação Floral* (1946) e *Sol Sem Tempo* (1953), ressoa como uma indagação sobre o destaque conferido a elas pela crítica, porque coincidem com um período muito fértil de publicação de obras de autores de grande importância para a lírica moderna brasileira, como Jorge de Lima, Murilo Mendes, Cecília Meireles, João Cabral de Melo Neto e Drummond.

1.1 As divergências da crítica sobre o projeto estético da Geração de 45

A divergência da visão de Ledo Ivo com a visão de José Guilherme Merquior sobre os programas presentes nos projetos estéticos do Modernismo de 22 e do Neomodernismo da Geração de 45 é um dos exemplos extremos da crítica literária que nos auxiliará no entendimento dos conflitos que dividiam opiniões no período. Ledo Ivo foi membro da Academia Brasileira de Letras, ocupante da Cadeira nº 10, eleito em 13 de novembro 1986, na sucessão de Orígenes Lessa; foi poeta, romancista, contista, cronista, jornalista e ensaísta e militante e adepto da Geração de 45. José Guilherme Merquior, crítico literário de destaque, publica em 1965 o livro *Razão do Poema*, no qual reúne artigos publicados no início da década de 60, dos quais especialmente este chama a atenção pelo título “Falência da Poesia ou uma geração enganada e enganosa: os poetas de 45”. Os críticos representam as posturas mais extremistas em relação às defesas de uma geração em detrimento da outra. Tais extremismos verificaremos nos pontos que divergem tanto em relação às conquistas do Modernismo de 22 quanto ao programa da terceira fase do modernismo. A partir da análise das diferentes posições ideológicas desses críticos em relação ao modernismo e ao neomodernismo, poderemos

compreender um pouco mais sobre a crítica desfavorável à poesia de Péricles Eugênio e consequentemente, mais ao longo da pesquisa, confrontar essas visões.

Muitos equívocos foram diagnosticados por Ledo Ivo sobre o modo como os modernistas absorveram as vanguardas. Ressaltou a falta de uma visão mais abrangente do modernismo na absorção de todos os movimentos de vanguarda, como se fossem produtos de importação, dando preferência pelo futurismo. Consequentemente, assinala a pobreza da exploração das questões ontológicas, que também nos leva a refletir sobre a dificuldade de conciliar os caminhos da arte moderna, frente à realidade política e social, como meio de combater os atrasos do Brasil nesses setores. A alienação de questões existenciais também foi consequência da superficial interpretação do primitivismo das vanguardas, que despertou em Mário de Andrade e em outros autores um exacerbado culto às tradições míticas e folclóricas do Brasil. Em relação a esses caminhos comenta Ledo Ivo:

Com seu culto ao paisagístico e ao folclórico, e o seu formalismo superficial e peremptório pronto a petrificar-se nas estilizações, os modernistas brasileiros não escondem a sua penúria ontológica. Como interrogação existencial, é um dos movimentos artísticos mais pobres de nosso cenário cultural – como se seus figurantes se esvaíssem na condição de literatos, imponentes para projetar-se como homens. (IVO, 1972, p. 22)

Embora as pesquisas fossem intensas e importantes, as dúvidas sobre o que deveria ser o caminho da literatura aumentaram por causa da postura desses artistas na desvalorização do que foi produzido nos períodos anteriores, principalmente pela primeira geração de modernistas. A falta de uma consciência mais abrangente sobre outras influências literárias que contribuiriam para um melhor entendimento do que seria a modernidade, será a preocupação da geração de críticos posteriores ao movimento modernista. Sobre essa falta de abrangência de visão ressalta Ledo Ivo:

Na cata e caça às novas riquezas motivadoras e multiplicadoras, presentes num universo de modernidade que abrangia o cubismo, o dadaísmo, o surrealismo, o abstracionismo, o imagismo e vorticismos anglo-americanos, o expressionismo alemão e tantos ismos sem nome, os modernistas exerceram, via de regra, um papel bisonho ou predatório. As suas opções e preferências surpreendem, hoje, pela singeleza ou estreiteza de visão. E a forte influência que teve Blaise Cendrars na montagem do modernismo aborígine há de servir, como contraste, para acentuar a vastidão da área de sombra que afastou de um poderoso empalhamento estético, aquele que, em sua soma de modernidades, engloba um Eliot e um Hesse, um Yeats e um Rilke, um Proust e um Valéry,

um Apollinaire e um Breton. E isto sem falar nos modernistas espanhóis ou em italianos menos radicais (os crepusculares como Gozzano, Saba, Govani, Ungaretti, Montale) porém mais substanciais do que Marinetti. (IVO, 1972, p.22)

A geração de críticos e poetas da década de 40 e 50 tiveram a meta de ordenar e propor os caminhos a serem seguidos. Preocupados em redefinir a essência da arte e da poesia, estabelecem conciliações entre a modernidade e o passado, que seria impossível dentro dos ideias da arte moderna, que propunha a ruptura entre um e outro como projeto estético. A modernidade da Geração de 45 funda uma nova ruptura em relação ao período anterior, propondo novos parâmetros estéticos, como a valorização da tradição com o mesmo grau de importância que as questões do modernismo, ao propor uma conciliação entre ambos. Octávio Paz (1984) ressalta que a modernidade é sempre moldada pela negação do presente para criar o novo, repetindo dessa forma uma tradição, a tradição da ruptura. Sobre a característica da tradição da ruptura, Paz ressalta que (1984, p. 18): “O moderno é autossuficiente: cada vez que aparece, funda a sua própria tradição”.

Dentre as preocupações dessa geração, destaca-se o resgate dos referenciais que culminaram na modernidade e que ficaram de fora da Semana de Arte Moderna, conforme ressaltou Ivo, bem como aquelas que valorizaram a conciliação entre tradição e modernidade, presentes na crítica internacional de Ezra Pound e T.S. Eliot. Tal geração ficou caracterizada como construtivista, porque buscou novas expressões pautadas em uma consciência sobre a pesquisa estética, no qual atualizou recursos poéticos da tradição e deu continuidade às pesquisas da modernidade e os conciliou como recursos poéticos a serem aplicados na poesia desse período. Sobre a diferenciação entre ideologias modernistas da Semana de Arte Moderna e do neomodernismo de 45, ressalta Ledo Ivo:

A trajetória de ruptura com os processos e as postulações de 22 se agrava, de tal modo, nos idos de 1945, que a partir daí já será possível falar-se de uma geração literária e estética, com preocupações formalistas, culturais e existenciais que de modo algum poderão ser confundidas com o modernismo característico da Semana de Arte Moderna. (IVO, 1972, p.36)

Nota-se que a defesa de Ledo Ivo em relação à Geração de 45 contempla seu caráter abrangente, preocupada com questões relacionadas à essência da literatura em outros moldes

que o modernismo de 22 não privilegiou, porque este explorou as mesmas questões somente na perspectiva das vanguardas, como a essência linguagem, da palavra, do signo e da forma.

Os pontos negativos que Ledo Ivo ressalta sobre a tradição da ruptura e o modo como o primitivismo das vanguardas influenciaram na exploração do folclore e dos radicalismos dos modernistas de 22, serão totalmente confrontados por José Guilherme Merquior, bem como a visão desse mesmo sobre muitos aspectos do programa estético da IV fase do modernismo. Merquior dá ênfase ao grande eixo de brasilidade que o modernismo de 22 deixou como foco de suas experimentações. O eixo da poesia moderna brasileira foi manter vínculo com a nacionalidade, dando continuidade à exploração de temas que resultassem na descoberta do Brasil. Contrapondo Ledo Ivo em relação ao que afirma sobre a ênfase dada aos modernistas ao futurismo, Merquior destaca que não houve somente futurismo ou só experimentalismo, mas também “saúdavel penetração brasileira, proximidade com a terra e vizinhança com o povo”. Nessa perspectiva, dá ênfase à importância do poema-piada como um grande recurso de expressão lírica, que acentuou uma consciência sobre exploração de temas de caráter nacionalista e base do humorismo de grandes poetas como Drummond e Bandeira. Sobre a importância do poema - piada como uma válvula de liberdade lírica, por meio do qual a poesia explorou temas mais voltados para a vida cotidiana do povo, ressalta José Guilherme Merquior:

Nem havia nesse riso-em-verso apenas o desejo de avacalhar as parnasianidades dominantes; nesse humor tolerante, como nós mesmos, revela-se uma grande dose de nacionalismo, mais interior, mas não menos autêntico, que o da poesia da Terra. O poema-piada acabou sendo uma das válvulas de liberdade lírica. (MERQUIOR, 1965, p. 25)

Merquior relaciona essa liberdade lírica ao projeto modernista de busca de novas linguagens para expressar a realidade brasileira, colocando em prática os ensinamentos de Mário de Andrade sobre o processo de trabalho e de pesquisa que a poesia exige, como um contínuo de invenção e prática. O crítico ressalta, também, uma consciência sobre a readequação de uma tradição da lírica brasileira nos moldes da visão modernista, que já se apresentava na obra de Bandeira, associados ao acaso das percepções derivadas das experiências cotidianas. Podemos também depreender, a partir da consideração do crítico sobre essa questão, que seu modernismo já apresentava uma consciência que repercutiria na Geração de 45, a da conciliação entre tradição e modernidade, embora no caso de Bandeira, mantivesse-se na perspectiva do projeto estético de 22, conforme ressalta Merquior: “Por isso seu

modernismo nunca foi muito de violência, mas de adaptação: foi ele quem utilizou a liberdade da nova escola para reexprimir com nova flama quase todas as nossas tradicionais atitudes líricas.” O amadurecimento dos poetas do modernismo após a fase inicial dos radicalismos, repercutiu na originalidade de grandes obras que surgiram nas décadas posteriores, mas como uma mudança de enfoque, tendo como principal característica a exploração da ponte entre o particular e o universal, que une culturas em torno da universalidade dos sentimentos humanos a serem explorados na intimidade da vida social local e cultural, conforme ressalta Merquior, (1965, p. 24): “Desse regionalismo se poderia dizer que respondia à exigência de universalizar-se, guardando no seu vigoroso senso de lugar uma dimensão profundamente humana”.

Nessa linha geral, do partir do particular para atingir o universal e aliado às pesquisas de uma nova linguagem poética como filiação ao projeto estético do modernismo de 22, o crítico destaca a importância da produção de alguns jovens modernistas que amadureceram nas décadas seguintes com a publicação de grandes obras, tanto dos poetas maiores quanto dos poetas menores dessa geração inicial. Em relação aos poetas menores, ressalta a importância de Sérgio Milliet como um poeta de grande experimentação técnica e um verdadeiro cubista; sobre Cassiano Ricardo, na publicação do livro *Um Dia depois do Outro* de 1947, destaca que o poeta mantém com o modernismo a preocupação de apalpar a vida, extraíndo das condições ásperas da realidade social e de suas experiências uma dor que se abre ao mundo, resultando em uma linguagem de alta capacidade comunicativa e “uma expressão vivamente dorida e aguda”; também ressalta a importância de poetas como Dante Milano, que publicou só em 1948, tendo seu destaque na capacidade de “perfeita captação do sentimento no seu mais recolhido e cálido instante.” Em relação aos poetas maiores, destaca a obra *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima, publicada em 1952, considerando-a como a de maior ambição do modernismo; e em relação à religiosidade da obra de Murilo Mendes frisa o particular no universal “onde a emoção está dignificada pela expressão quase mágica, de plasticidade irresistível e poderosa lucidez”; em relação a Cecília Meireles dá ênfase a sua obra *Romanceiro da Inconfidência* de 1953, de coerente interpretação lírica da época de Tiradentes, na qual o temor decorrente da falsa verdade com que se construíam os julgamentos da época mantinham as pessoas em silêncio diante das injustiças e que agora ganham voz no poema. Como parâmetro comum aos modernistas considera a obra *Meditação sobre o Tietê* de Mário de Andrade, escrito no ano de 1945, como a de maior êxito na perspectiva do modernismo de 22. Com relação a João Cabral de Melo Neto, situa-o na perspectiva do modernismo de 22 e considera um equívoco situá-lo na perspectiva da Geração de 45, porque Cabral interpretou a realidade social e a expressou por

meio de uma capacidade inventiva de linguagem e compreendeu a herança de Mário de Andrade em relação ao sentimento de nacionalidade.

A síntese que José Guilherme Merquior concebe sobre o modernismo de 22 está na relação entre a grande questão de se manter a continuidade de uma busca de invenção de um novo idioma poético associada ao direcionamento dos grandes temas objetivos, sociais e filosóficos, como sendo o motor inspirador para o futuro da poesia moderna brasileira, conforme ressalta:

Não porque a literatura se melhore pela simples modificação dos assuntos, mas porque nenhuma língua poética, nenhum instrumento de alta pressão, jamais se renovou pelo tolo experimentalismo sem raiz na existência e no mundo; e sempre se expandiu, sempre ergueu seu tom e construiu seu símbolo, naquele exato momento em que a linguagem se abriu para a nervosa e completa compreensão da vida social; da grande vida social; da grande vida coletiva de que, na literatura como no mais, o país funda agora a mais vívida consciência e do autêntico brasileirismo que os poetas de 22 tiveram o esforço e a glória de instaurar. (MERQUIOR, 1965, p.32)

É a partir desse referencial que o crítico vai desconsiderar o projeto estético da Geração de 45, que ao colocar o projeto estético de 22 como uma possibilidade e não como fim, conferiu a esse grupo o caráter de antimodernista (1965, p. 33): “A chamada geração de 45 é, do ponto de vista do valor literário uma dege (ne) razão”. O objetivo geral dos críticos e poetas da Geração de 45 foi considerar a tradição como caminhos de exploração de linguagem, que não deveriam ser considerados como estanques, mas como lugares em que a poesia se desenvolveu e que também oferecem caminhos de exploração estética a serem considerados como meios de expressão; assim como os caminhos abertos pela poesia modernista, carente de regras tradicionais de composição. Portanto, deram importância para a reflexão sobre a essência da poesia em uma esfera mais ampla. A partir dessa necessidade e ponto de vista, as formas da tradição deveriam passar por uma readequação para serem praticadas na modernidade, resgatando, por exemplo, formas clássicas como soneto. Merquior irá declarar que qualquer neoestilo será um retrocesso, uma ruptura com o compromisso em levar adiante o projeto de 22. Nesse sentido, considerando-se a volta do metro em Péricles Eugênio, segundo Merquior (1965, p. 35) “Seus metros repelem a flexibilidade psicológica de 22” e, em relação às formas, segundo o crítico (1965, p. 35): “Da necessidade de forma se deduziu, com moderada inteligência, a imposição da forma”. A crítica de Merquior será contra a produção desses poetas sob o ponto de vista do resgate de modelos de poesia séria, que muitas vezes se distanciará do

social e com alto teor maneirista, rompendo segundo o crítico (1965, p. 36) : “Aquele direito permanente à pesquisa estética, defendido por Mário de Andrade, ganhou em 45 uma categoria quase maneirista. Deixou de ser a fundação de uma nova linguagem...”. Nesse sentido, sua tese sobre o fracasso da geração de 45 se resume ao seguinte argumento, de que João Cabral “é simplesmente o que a geração de 45 poderia ter feito e não fez”. E ainda explica o porquê da Geração de 45 não ter tido êxito, ressaltando que, nos caminhos percorridos pela poesia neomodernista, os poetas filiados a essa linha, equivocaram-se em muitas questões de poética, conforme ressalta:

E afinal, por que não foi? Por desejar as fôrmas em vez de instaurar as formas; por afastar a linguagem da fonte nacional e popular; por manejar os ritmos do mecânico, os metros sem vida, as imagens em conserva; por não ter visto o Brasil (nem de 45, nem depois) e o mundo onde ele com esforço tenta existir na frente; por tê-lo visto, sem compreendê-lo, e assim matado a poesia com a falsa “participação”; por se ter acumpliciado com o processo de abastardamento e oficializado da literatura; por ter recusado, com dano e má fé, a audaciosa lição de 22; por tudo isso, eu acuso a geração de 45 (as exceções que se retiram) pelo crime de ter traído a poesia, e de ter atrasado em tantos anos o firme florescimento de uma poética da realidade brasileira. (MERQUIOR, 1965, p.40)

Com esses princípios, José Guilherme Merquior depreciará a produção de grande parte dos poetas da Geração de 45 e como exemplo, critica Bueno Rivera, Domingos de Carvalho da Silva, Ledo Ivo, Péricles Eugênio da Silva Ramos, José Paulo Moreira da Fonseca, Geir Campos, Paulo Mendes Campos e Tiago de Melo. Em relação a Silva detecta a falta de perspectiva em seus melhores momentos e sobre seu distanciamento do social (1965, p. 36): “Numa obra feita, e não obstante impotente para propor uma linguagem mais ampla, de sensibilidade mais coletiva.” Sobre Lêdo Ivo ressalta sua fraqueza surrealista e de “enganadores fogos de artifício”, como um maneirista do som e da imagem e “incapaz de energia”. Atribui a Péricles Eugênio uma crítica bastante depreciativa:

Aqui é claro, o melhor. Em outras peças, mais francamente frouxo: e tendo, recentemente, cometido *Magias*. Já os mais altos momentos de Péricles Eugênio da Silva Ramos são de outro tom. Tem uma anemia interior, como se a circulação do poema fosse quase empurrada; e um jeito declamatório de vã solenidade. (MERQUIOR, 1965, p.37)

Além de criticar os poetas da Geração de 45 também condena poetas como Augusto Frederico Schmidt e Vinicius de Moraes quando retomaram o “sublime” e considerando o neorromaníssimo como um defeito.

O crítico literário Wilson Martins, na obra *Pontos de Vista* composta por uma reunião de artigos de crítica literária, confere uma crítica ao livro *Sol sem Tempo* de 1953, destacando essa tendência de Péricles que resulta em um conflito entre a sensibilidade do poeta e os preceitos poéticos de sua geração. O conflito reside em aprisionar sua sensibilidade e afetividade, banindo o sentimento pessoal em função de transformar suas pesquisas técnicas em expressão poética, consequentemente “ele transforma seus poemas em meros exercícios de composição.” (MARTINS, 1991, p.176). O crítico coloca em relevância o aspecto da busca pela depuração da forma como sendo um caminho que o poeta deixa de se comunicar com o público e ressalta:

Dessa forma, a comunicação não se estabelece: o leitor, decepcionado, verifica que o poeta reduziu toda a poesia ao trabalho do verso, trabalho metódico e paciente, visando efeitos que na maior parte dos casos devem se perder, visto que nem todos os leitores serão os técnicos mais ou menos bizantinos capazes de julgá-los como conhecedores. (MARTINS, 1991, p. 176).

Entretanto, reconhece o crítico que raras são as vezes que o poeta se liberta dessas restrições técnicas, e se entrega a uma fluidez sentimental em que o poeta sensível aparece aquecendo as linhas de seus poemas de calor humano, como no poema “Elegia de 11 de maio de 1948”, como aponta Martins (1991, p. 176): “bela composição onde enfim Silva Ramos abandona a expressão de um fundo sentimento pessoal”.

As críticas endereçadas ao poeta sobre a consciência da pesquisa estética como meio de expressão e a busca pela depuração da forma, são alguns dos importantes preceitos estéticos que nortearam o projeto estético da Geração de 45. É na crítica de Merquior que podemos compreender as questões ideológicas contra a Geração de 45, relacionadas ao rompimento dessa geração com o projeto estético do modernismo de 22. O crítico valoriza somente os poetas que se mantêm nessa linha, porque acredita que ela continuará revelando o Brasil em suas obras, por meio de novos caminhos relacionados à invenção da linguagem, de um processo crescente de invenção.

1.2 A visão da crítica sobre a importância dos livros *Lamentação Floral* e *Sol sem Tempo*

A década de 40 e a década de 50 ficaram marcadas pela publicação de uma grande quantidade de obras, motivadas pelo debate estético entre duas tendências: uma que mantinha a filiação ao projeto estético do modernismo de 22, já com amadurecimento de suas questões e a outra, a dos poetas do neomodernismo, da geração de 45.

O primeiro livro representativo da nova geração foi *Mundo Submerso* de Bueno Rivera em 1944 e depois vieram os de 1945, segundo Milton de Godoy Campos:

O ano basilar seria, como foi reconhecido mais tarde, o de 1945 quando publicaram, entre outras, as seguintes obras: *Rosa Extinta*, *O Engenheiro*, *Predestinação*, *Ode e Elegia*, respectivamente de Domingos de Carvalho da Silva, João Cabral de Melo Neto, Geraldo Vidigal e Lêdo Ivo. Com estes livros e a publicação em jornais e suplementos de outras composições com o mesmo clima e cuidado formal, tornou-se evidente no cenário poético brasileiro a existência de uma nova posição estética e logo no ano seguinte, a crítica tomaria consciência do fato. Sérgio Milliet assim se exprimiu em 1948: “Os poetas da nova corrente (...) sentem o desejo da penetração em profundidade e tentam voltar ao equilíbrio das construções que resistem ao tempo (...) a reação de equilíbrio aí está visível, nos despojamentos consciente de alguns novos”. (CAMPOS, 1966, p.13)

Além de estarem ligados pelas questões estéticas esses poetas tinham o compromisso de criar em suas obras seu próprio referencial poético, sem compromisso com os pressupostos estéticos de 22, mas explorando-os quando necessário como uma possibilidade que poderia se mesclar a outros referenciais estéticos. Nesse sentido, cada poeta apresenta um posicionamento diferente e uma reflexão acerca da essência da poesia. Domingos de Carvalho ressalta que nessa perspectiva de explorar novos referenciais, observa que a obra mais importante dessa geração é *Lamentação Floral* do estreante Péricles Eugênio da Silva Ramos, em 1946. Para o crítico, Péricles é o poeta mais universal desta geração, distanciando-se totalmente de questões regionalistas, levando ao extremo os preceitos estéticos de sua geração, revitalizando os referenciais da tradição da poesia grega e latina, também em sintonia com a poesia internacional de seu tempo, conforme ressalta Domingos de Carvalho da Silva em crítica publicada no Diário de S. Paulo, no período de 10 a 17 de março de 1955:

Os poetas de 45 estão voltados para o mundo, o que não significa que haja temas proibidos para a nova geração. O próprio Péricles Eugênio, o menos regionalista, o menos nacionalista dos modernos poetas brasileiros, confirma tal assertiva, ao alinhar, à “Balada às Filhas dos Pés de Tempestade” e à “Cantata para Orfeu”, a sua “Mãe de Ouro”, onde nos fala da verde imbuia e do jerimum. E isto vem num livro em cujo pórtico gravou o poeta quatro versos de T. S. Eliot, extraídos do poema “The Waste Land” (“A Terra Baldia”), de onde procedem, também, as raízes do poema “Se é Noite”, do mesmo *Sol sem Tempo*. (SILVA, 1966, p.80)

O que estes livros trazem de inovação é o debate estético, cujo referencial é do universo da lírica clássica, como sendo uma das linhas de exploração dos poetas desta geração. É Milton de Godoy Campos quem delineia com clareza sobre as diferentes tendências da Geração de 45:

Com o fruto do cuidado formal derivam três vertentes principais: a da poesia de feição clássica, de raízes entrelaçadas à grande lírica greco-latina, como por exemplo, a de Péricles Eugênio da Silva Ramos, José Paulo Moreira da Fonseca e Maria da Saudade Cortesão; outra altamente intelectualizada, tendo João Cabral de Melo Neto seu representante típico; a terceira que se liga à lírica tradicional luso-brasileira. Como expressão desta última lembramos as figuras de Geraldo Vidigal (leia-se, p.ex.: “Cantigas de Rio Abaixo” do livro *Predestinação*), e parte da obra de Domingos de Carvalho da Silva (poesia aliás, difícil de classificar pela riqueza temática e formal) da segunda, as obras *O Engenheiro* e a *Psicologia da Composição* são modelos marcantes; da primeira, Lamentação Floral é um exemplo todo constituído de peças antológicas (leia-se v.g; “Epitáfio”). (CAMPOS, 1966, p.14)

O modo como Péricles retoma e atualiza a tradição da poesia grega e latina, dentro dos preceitos estéticos da nova geração, terá profundo impacto na obra inaugural de Haroldo de Campos, *Auto do Possesso*, publicado pelo Clube de Poesia, por iniciativa do Sr. Presidente Cassiano Ricardo, em 1950. Segundo Milton de G. Campos (1966, p. 136): “Nesse livro notam-se certas decorrências de leitura da poesia de Péricles Eugênio da Silva Ramos, tanto no que se refere à expressão como às opções temáticas.” No Jornal de São Paulo de 16/04/1950, Péricles Eugênio escreve uma crítica sobre a obra inaugural de Haroldo de Campos. Nessa crítica, explica que o título do livro é uma referência à imagem que os gregos tinham do poeta, como um possesso das ninfas e aponta que de fato o poeta se encontra em estado de possessão, ao celebrar a musa em uma taça de cristais. Embora muitos títulos dos poemas fazem referências à antiguidade clássica, mas, elas estão mescladas a outras, até às vezes em contraposição, como o exemplo da mescla de referenciais bíblicos com referenciais greco-romanos, conforme assinala nos seguintes poemas de Haroldo de Campos:

Em “Epifania”, mescla evocações cristãs (criptas, Boa Nova, professias, vale de lágrimas) a evocações alatinadas (arautos, propícios, manto, pâmpanos, rosas) e em “Loa do Grande Rei” declara, a quem sabe ler nas entrelinhas, que sua poesia é um boa parte fruto de materiais livrescos: “As portas de domínio / onde jamais te contemplei”. A confissão, de resto, não seria necessária: o simples título de um poema, “Lamento sobre o lado de Nemi”, acusaria a leitura de “Golden Bough” de Frazer; e se esse título não bastasse, outros fariam supor erudição clássica ou religiosa, como, além dos citados “Prometeu” e “Epifania”, “Sísifo”, “Super Flumina Babylonis”, etc. Em “Sísifo”, surge um estranho contraponto de reminiscências bíblicas, evangélicas e cristãs com reminiscências greco-latinas, tudo isso mesclado a cenas e imagens cotidianas. Fala-se em “adros”, “pão não levedado”, “dízimo”, “Jejum”, “ungido do Senhor”, “patriarcas”, “Paraclete”, “sacerdote”, “Santo Visgo”, e ao mesmo tempo Heraculanum, cílios de antimônio, “mosaico obscuro”, “Suburra”, “esmeralda em aro de marfim”, “rochedo” de Sísifo. No meio de tal complicação aparecem detalhes, aparecem pormenores atuais como o seguinte:

“Maria magdá, debutante de maio,
Emaga um rouxinol na axila depilada,”

Nota-se, também, na crítica de Péricles Eugênio, uma referência ao processo de criação que se refere à estética de Pound em relação criação poética, que tem como referencial de criação a mimese da própria literatura, produzida em períodos e culturas diferentes.

O segundo livro de Péricles Eugênio, *Sol sem Tempo*, publicado em 1953, mantém essa linha temática, com o mesmo tom de debate sobre questões estéticas e sobre a essência da poesia. A segunda obra do poeta, publicada oito anos depois de *Lamentação Floral*, seria motivo de merecida reflexão, mas ainda sofria preconceitos por uma linha crítica filiada à tradição modernista de 22. Devido à sintonia do poeta com a crítica estrangeira, como a de Croce, T.S Eliot, Ezra, Pound, entre outros e por ser um estudioso da poesia grega e latina, sua poesia de ressonâncias clássicas e de referências internacionais divide a crítica, conforme assinala Domingos de Carvalho da Silva:

Salvo as habituais “honrosas exceções”, os críticos episódicos e impressionistas que militam em nossa imprensa, quase todos eles presos ainda aos preconceitos modernistas, não preventivos para o debate de temas estéticos que possa sugerir, por exemplo, um livro como este *Sol sem Tempo*. É certo, porém, que alguns, abriram o debate e o fizeram com Lucidez, evidenciando desde logo um aspecto fundamental deste poeta que, dessedentando em todas as fontes da poesia universal, e escrevendo sem olhar para as fronteiras nem para o calendário, insiste em sua filiação inequívoca às origens mais puras e tradicionais do nosso lirismo. (SILVA, 1966, p.77)

Lembre-se que três anos antes, Haroldo de Campos publica seu livro inaugural na mesma linha de *Lamentação Floral* e essa linha ainda se mantém em *Sol sem Tempo*, conforme ressalta Silva (1966, p. 78): “Poesia de defesa da tradição literária nacional e por isso, embebida na contribuição dos modernos movimentos literários estrangeiros e no mais sóbrio espírito clássico, é a que, em *Sol sem Tempo*, oferece ao nosso público de poetas e críticos o Sr. Péricles Eugênio da Silva Ramos.”

Paralelamente a essas publicações, nas décadas de 30, 40, 50 e 60, os grandes nomes da literatura nacional, filiados ao modernismo de 22, publicaram muitos livros de poesias e, entre eles, as obras mais emblemáticas e de afirmação dos preceitos estéticos do modernismo de 22, já processados e amadurecidos na linha estética desses poetas. Em 1945, Carlos Drummond de Andrade publica *A Rosa do Povo* e em 1951, *Claro Enigma*. Jorge de Lima publica em 1938 *Túnica Inconsútil*, *Poemas Negros* e *Livro de Sonetos* em 1947 e a obra mais emblemática do modernismo em 1952, *Invenção de Orfeu*. Cecília Meireles publica, em 1953, *Romanceiro da Inconfidência*. Murilo Mendes publica, em 1935, *Tempo e Eternidade* em parceria com Jorge de Lima, outra obra emblemática em 1944, mas de sua autoria, *Metamorfose*. Com esses poucos exemplos já é possível evidenciar o fértil período de publicação de tantas obras e do debate que refletem sobre expressão poética e estética, entre duas gerações que se tangenciam em alguns pontos, mas que divergem em outros. Sobre os pontos de contato, nota-se uma tendência ao universalismo, a pesquisa estética e a presença de uma voz lírica que externa uma visão mais intimista conectada com o universal, com a preocupação do homem dentro de sua condição individual e de sua condição social, conforme assinala Milton de Godoy Campos, retomando a opinião de Péricles Eugênio:

O fim do movimento modernista é geralmente assinalado por volta de 1930, fazendo-se referência a um movimento pós-modernista (Tristão de Ataíde). Não concorda com essa classificação o crítico Péricles Eugênio da Silva Ramos que vê no período que se estende de 1930 aos nossos dias apenas uma continuação natural do modernismo, apresentando, porém, fases diferentes. Para o autor de *O Amador de Poemas* a poesia brasileira, a partir de 30, apresenta as seguintes características: “passa a preocupar-se com o homem, em si ou como ser social, partilhada em várias diretrizes, de que aos poucos se vai excluindo o humorismo: social ou política (Carlos Drummond de Andrade), religiosa (Jorge de Lima, Murilo Mendes), de interiorização (Cecília Meireles), etc. A expressão se faz mais densa do que na primeira fase, levando-se até ao hermetismo nalguns casos. O que se procura é exprimir a verdade humana ou social de cada poeta, não se perdoando a ausência de personalidade”. (CAMPOS, 1966, p.10)

Essa perspectiva vai ao encontro do espírito da época, marcado pelo período entre as duas grandes guerras mundiais e pelo pós-guerra, quando o mundo ficou tensionado entre as ideologias do Nazismo e do Fascismo, entre o Socialismo e a Democracia, tensões que resultaram na Segunda Guerra Mundial; colocando o futuro e o presente como algo a ser redimensionado dentro de novos parâmetros, que partiam de uma consciência universal sobre a existência, de modo que mudanças mundiais não poderiam deixar de se refletir na percepção da realidade dentro de um contexto maior, mais universal. Duas vanguardas atacaram diretamente o cerne da questão, de reflexão sobre o presente e o futuro, como o Dadaísmo e o Surrealismo. No caso do Dadaísmo, a solução viria pela destruição da cultura como atitude artística, libertando o homem de uma prisão derivada de visões de mundo condicionadas por essas ideologias, para resgatar seu espírito criativo; e o Surrealismo, na subjetividade, desvendando a realidade descondicionada dentro do ser, derivada das atividades do inconsciente, como uma vasta região de atividades psíquicas a serem exploradas como fonte da poesia e da verdadeira realidade do ser. Consequentemente, esses movimentos influenciam a reflexão nos pontos extremos da realidade, desestabilizando as relações entre as coisas e os valores culturais que expressam, abrindo espaço para todo tipo de redimensionamento da relação do homem com o mundo que o cerca. Nesse sentido, a concepção de presente e de futuro são concebidas sob as imprevisibilidades do acaso. O surrealismo será incorporado por muitos poetas da nova geração, mas com outros propósitos, como mais uma possibilidade de expressão poética, não como único caminho de solução para os problemas que esse período da história exigia dos poetas e de todos. O surrealismo já havia sido consagrado e adaptado à linguagem de grandes poetas como Murilo Mendes e Jorge de Lima, mas para além de sua especificidade dentro dos contextos das vanguardas, dentro da linha combativa da ruptura, opondo-se ao presente e ao passado, trouxe para a poesia uma liberdade expressiva absorvida por sucessivas gerações de poetas brasileiros, oferecendo ampla exploração nas diferentes linguagens dos poetas. Sobre a importância do surrealismo para a geração dos novos poetas, responsável tanto pela consciência da exploração de temas universais, bem como por uma liberdade expressiva utilizada para diversos fins, ressalta Milton Campos:

Outro elemento a ser notado é a sobrevivência do Surrealismo, não como processo (que pertence a uma tese da história da poesia), mas como pormenor, como ancilar na construção na construção imagística, isto porque as descobertas daquele movimento incorporaram definitivamente à expressão poética as uniões inesperadas de termos, justaposições aparentemente

absurdas de palavras, contudo carregadas de força lírica e capazes de transmitir mais verazmente a linguagem mágica do poeta. (CAMPOS, p.15).

Sobre o *Livros de Sonetos* de 1949, em sua obra de crítica literária *O Engenheiro Noturno*, Fábio de Souza Andrade, professor de Teoria Literária da Unicamp, ressalta que, nessa obra, Jorge de Lima atingiu o mais alto nível de criatividade de sua linguagem, porque o poeta distanciou-se das diretrizes iniciais do modernismo de 22, como a descoberta do Brasil, abolindo o regionalismo, o coloquialismo e as circunstâncias do cotidiano para uma expressão que se inova a partir das complexidades das imagens resultantes de uma linguagem hermética, como uma tendência da lírica moderna, em que assuntos e ideias não submetem as imagens e que estas, se entrelaçam de forma complexa não evitando “metáforas mistas e passagens abruptas, mas um punhado de imagens partidas (Eliot) que se entrelaçam de maneira complexa”. Entretanto, o que nos chama atenção no percurso de Jorge de Lima é o senso de construção do espírito de 45, da retomada de estruturas formais da tradição, como o soneto, conforme ressalta Andrade:

A estranheza semântica e o caráter inaudito das imagens finais se expressam pela primeira vez com vigor no *Livro de Sonetos*, onde aparecem combinados à forma clássica, forjada em múltiplas varrições rítmicas pelo autor. A predileção pelo soneto antigo, continuará através da *Invenção de Orfeu*, que, além da afinidade estilística com o livro de 1949, apresenta numerosos poemas ecoando imagens, temas e até versos inteiros deste primeiro livro. (ANDRADE, 1997, p.84)

A estranheza semântica é consequência da afinidade do poeta com o estilo surrealista e, conforme se apreendeu no trecho acima, conciliado com a forma clássica. Outra questão que vai aparecer como um referencial da antiguidade é o orfismo, que na modernidade encontra na linguagem do surrealismo uma forma de expressão, porque esse estilo, assim como no orfismo, dissolve as fronteiras entre as diferenças e devolve à palavra sua condição mítica e polissêmica, onde não havendo diferença entre homem e natureza, ambos formavam uma unidade. Em relação à presença do orfismo no *Livro de Sonetos* de Jorge de Lima ressalta Fábio de Souza Andrade:

No *Livro de Sonetos* há toda uma série de poemas em que Jorge de Lima desenvolve uma arte poética órfica, novamente a poesia voltada para o tema da criação, dando forma primeira a tópicos que serão revisitados na *Invenção*

de Orfeu. Entre eles, destacam-se a investigação da inspiração noturna e do sonho como espaço de criação [...] (ANDRADE, 1997, p.85)

Destacar as características dessa obra de Jorge de Lima é importante porque nos auxilia a perceber a intersecção entre determinados elementos comuns com as duas obras em estudo de Péricles Eugênio, em relação à temática do orfismo, do universalismo e a questão do sonho como espaço de criação poética. Serão questões muito presentes nas obras do poeta em estudo, mas como notaremos, expressam o ideal dessa geração, de partir de referenciais que não se limitam ao projeto modernista de 22, conforme já ressaltado, no caso do poeta, a linha clássica e as referências internacionais.

A síntese que mais bem direcionou este trabalho de pesquisa sobre o posicionamento do poeta em expressar o espírito de seu tempo e posicionamento estético, é a proferida por Silva em sua análise do livro de poemas *Sol sem Tempo*. O crítico identifica nos poemas uma reflexão sobre um vazio que assola a realidade, sendo uma das causas dessa sensação, segundo o poeta, seria a ausência dos deuses gregos que antes conviviam com os homens. Em outras palavras, a poesia de *Sol sem Tempo* reivindicaria a necessidade de uma razão para compreender uma realidade atravessada pelas duas Grandes Guerras, porque o mundo precisa de um amparo que venha de qualquer referencial que o reconfigure em outras perspectivas, retomando valores ou refletindo sobre os que deixaram de existir, para contrapor aos que deram origem a essas duas Grandes Guerras, que ainda repercutiam no mundo como uma ressaca de decadência e de descrença. Nesse sentido, está também na ótica do poeta a necessidade de uma experiência órfica, de repensar o mundo atual sob a perspectiva das origens, na qual as ideias de futuro estavam associadas às conformações de mundos cósmicos. O tema de uma realidade devastada já está na poesia de T.S.Eliot, conforme ressaltava Domingos de Carvalho da Silva:

Tudo isto revela a posição do artista recompondo sua obra com recursos de uma experiência de milênios; mas, por outro lado, exhibe-se o espetáculo do poeta de um mundo baldio, despovoado de velhos deuses que bebiam com o homem do mesmo vinho, e se alimentavam do mesmo mel. Lançado a essa “Terra Gasta” do seu poema eliotiano, esse poeta fundamentalmente órfico externa o seu desencanto, a sua angústia, cultivando velhos temas prescritos pelo tempo, mas ainda assim aptos à inovação, se revitalizados e atualizados pelo talento e pela arte de um intelectual autêntico. (SILVA, 1966, p.80)

Em função da crítica de Silva, podemos depreender o que motiva a linha clássica de Péricles, o reencontro com uma tradição que lhe ofereça sentidos de existência que concilie sonho e realidade, porque vive num mundo vazio, sem sentido. Sua poesia age como se fosse um antídoto contra um mundo carente de mitos e de valores essenciais adormecidos no passado, onde o poeta vai se exilar na busca desses horizontes.

1.3 Questões estéticas da Geração de 45

Uma das principais questões da Geração de 45 é a procura do valor ponderado da palavra e de sua revitalização semântica, que exigia o retorno ao conhecimento, à erudição que estava faltando aos poetas filiados a modismos, principalmente pelos jovens poetas que ainda estavam sob a influência do projeto modernista de 22. Entretanto, poetas importantes como Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Guilherme de Almeida são exemplos que não se encaixam nessa crítica, porque já conciliavam tradição e modernidade. Essas questões são bastante exaltadas como um dever da nova geração de poetas. Sobre essa questão, a crítica destaca-a na obra de Péricles, como sendo uma de suas principais características que confere grande importância para a IV fase do modernismo, conforme ressalta Domingos Carvalho da Silva:

A renovação da linguagem poética, pelo abandono de velhas fórmulas de retórica, pela pesquisa e ponderação do valor emocional das palavras e pela recriação semântica desse valor, eis a missão principal – sob o aspecto técnico – do poeta de nossos dias, que não tem mais as razões de 22 para ser contra o soneto ou qualquer outra forma fixa, ou para se angustiar diante do dilema da uniformidade e da variedade métricas. Estes problemas – de validade já prescrita – não existem, nem poderiam existir para um esteta atual como é o autor de *Sol Sem Tempo*. Nele a vocação, o temperamento, a educação e o instinto de poeta se unem de tal modo, ao conhecimento técnico de seu ofício que, como resultado, os seus poemas se deslocam do plano transitório das modas e escolas para o do debate, menos efêmero, dos problemas ligados à essência e aos fins da própria poesia. (SILVA, 1966, p.76)

Em relação à exploração das imagens, recorrem também aos bons exemplos de como os modernistas expressaram a realidade com a linguagem moderna, como, por exemplo, os aspectos do cubismo presente na obra de Oswald de Andrade, ressaltados por Péricles Eugênio, em uma análise de Haroldo de Campos:

Também cubista, no sentido da seleção dos objetos ou suas partes no mundo próprio que é o texto e no sentido da livre atribuição dessas partes ou atributos a outros objetos, seria a prosa de Oswald de Andrade nas *Memórias Sentimentais de João Miramar*, livro publicado em 1924 e que encerra também alguns poemas e prosimetrias. O uso de figuras de contiguidade nessa prosa já foi demonstrado, e cabalmente por Haroldo de Campos. “Assim, quando Oswald escreve “um cão ladrou à porta barbuda em mangas de camisa; emprestando à porta as qualidades do porteiro que foi abrir e definindo o todo pela parte (isto é, o porteiro pelas suas barbas e pelas suas mangas de camisa.), está em plena operação metonímica, relacionando elementos fornecidos pela realidade exterior e transformando-os em dígitos, para depois recombina-los livremente e hierarquiza-los numa ordem, ditada pelos critérios de sua sensibilidade criativa”. (RAMOS, 1979, p.259)

Outro exemplo do cubismo de Oswald é destacado por Péricles Eugênio (1979, p. 259), em relação ao processo de criar frases concentradas para atingir a simultaneidade moderna: “ o escuro da escada subia quedas ao sétimo andar, modo incisivo de dizer que a escada, que levava a sete andares, era escura e ameaçava quedas ”. Observa-se que nos dois exemplos, o real é reconfigurado e não desconfigurado. Valoriza-se a percepção como chega aos sentidos, nestes casos, de forma simultânea e em movimento.

Sobre a importância do diálogo com a tradição, Péricles Eugênio em seu premiado livro *O Amador de Poemas*, composto de artigos publicados pelo autor no suplemento literário do Jornal de São Paulo e no Correio Paulistano entre 1949 e 1953, explora essa questão sobre assuntos mais gerais relacionados a poesia e a poética. Convém para este trabalho que retomemos alguns estudos desses artigos para que tenhamos uma visão da abrangência da crítica de Péricles e de seu conhecimento sobre a crítica internacional.

Sobre a recriação semântica da palavra, no artigo “Comparações e Metáforas” do mesmo livro *O Amador de Poemas*, Péricles Eugênio demonstra com exemplos momentos em que o poeta falha ao não atingir novas relações entre forma e conteúdo para enriquecer a expressão do sentido, conforme nesse trecho:

Não basta, porém que a imagem seja justa; entre outros pontos é recomendável que tenha novidade, revele gosto e seja conveniente. No que se refere à novidade, a exigência se prende à própria necessidade de enriquecer a sensação. Quando a imagem é muito batida, não enriquece a sensação. (RAMOS, 1956, p.57)

É importante ressaltar o que o poeta, nesse artigo, pensa sobre a imagem justa, porque se refere novamente sobre o ponto de contato decorrente da aproximação entre concreto e abstrato, conforme ressalta:

Imagens, comparações e metáforas afiguram-se poética, como adverte Benda, quando enriquecem a sensação. Ora, para enriquecê-la é preciso, antes do mais, que tenham justeza, isto é, que seja perceptível o ponto de contato entre o termo real e o termo ideal: [...] (RAMOS, 1956, p.56)

Para exemplificar essa questão, o poeta utiliza o exemplo de uma construção desse tipo: “cabelos ruivos de paz”. Sobre essa construção, o crítico ressalta que o leitor não consegue entender por que o poeta enxerga a paz como ruiva e adverte (1956, p. 57): “O termo ideal, nessas condições, não ilumina, mas obscurece; não enriquece a sensação do leitor, dissipa-a simplesmente.”

A partir do contato com alguns textos de crítica literária de Péricles Eugênio, teremos uma percepção melhor de como a crítica nos auxilia sobre o modo como essa visão estética caracteriza a sua poética, conforme assinala Silva, quando ressalta a influência da lírica grega e latina composta com outras referências de diferentes períodos literários, como no poema “Canção dos Laranjais” do livro *Sol sem Tempo*, para expressar, por exemplo, um sentimento poético do presente (1965, p. 79): “Essa é linguagem de um autor que traduz o sentimento poético da hora presente com os olhos voltados para às odes de Píndaro e os cantares de amigo de Martim Códax.”

Além dessas visões sobre os processos que envolvem a produção dos poetas da Geração de 45, convém ainda resgatar as reflexões de Silva sobre o senso de medida, que os poetas do modernismo de 22 não tinham, porque privilegiavam a busca incessante da invenção e recusa das regras clássicas da poesia. Essa crítica estava na reflexão de muitos intelectuais e poetas da nova geração em relação à falta de conhecimento de regras de poética e de erudição da parte desses jovens poetas. Consequentemente, perdiam-se no esgotamento ilimitado dos recursos de expressão que descobriam e também dos recursos de linguagem que absorviam dos estilos de vanguarda, como único caminho de pesquisa e inovação estética. Entretanto, conforme já estudamos, esse senso de medida também começa a parecer nos grandes poetas filiados ao projeto estético de 22. É no livro *Eros & Orfeu*, no capítulo “O Modernismo e a Geração de 45”, que Domingos de Carvalho da Silva nos esclarece sobre o senso de medida, com o exemplo

comparativo entre o poema “Elegia à Lua dos Olhos de Prata”, de Péricles Eugênio, publicado em 1941, num jornal da Faculdade de Direito de S.Paulo e o poema “Revelação da Lua”, do livro *Estrela Solitária* de Augusto Frederico Schmidt, publicado em 1940. A crítica considera que o poema de Péricles Eugênio, de 1941, inaugura a nova estética, conforme destaca Silva:

Voltemos pois à busca das primeiras manifestações de uma possível poesia nova. Num Jornal da Faculdade de Direito de São Paulo, de outubro de 1941, para não procurar data mais recuada, encontramos um poema de Péricles Eugênio da Silva Ramos, até hoje válido para o autor: “Elegia à Lua dos Olhos de Prata”. (SILVA, 1965, p.124)

Sobre o conceito de senso de medida, Silva o encontra em Péricles Eugênio e não em Schmidt. O critério utilizado pelo crítico para estabelecer essa diferenciação, contribui também para combater a visão da linha parnasiana conferida ao poeta, como também nos dá mais pistas sobre o diálogo que Péricles estabelece com a tradição da poesia grega e latina. Sobre tais questões depreendidas da análise comparativa, o crítico encontra intersecções na linha do modernismo de 22 como a exploração do verso livre, mas ressalta a diferença na abordagem sobre o sentido da lua que ambos exploram nos poemas:

Quais são os característicos fundamentais deste tipo de poesia? Tecnicamente, a ausência de rima e o verso livre e longo, como encontramos antes, por exemplo, na poesia de Augusto Schmidt. O processo poético é todavia inteiramente diverso. Schmidt publicara um ano antes, isto é, em 1940, a sua *Estrela Solitária*, livro em que havia, logo na página 15, um poema sobre a lua, “Revelação da Lua”. Mas, enquanto no poema de Péricles Eugênio a lua é objeto de uma inovação lírica, e também de uma celebração cuja fonte provém dos próprios Hinos Homéricos, no de Augusto Frederico Schmidt a lua é apenas uma palavra, em torno da qual este poeta, tão representativo da geração de 30! vai juntando outras palavras, frases e ideias. (SILVA, 1966, p.125)

Conclui o crítico que em decorrência desse princípio, Schmidt pode continuar desenvolvendo o poema infinitamente (1966, p.126): “Esta exploração verbal, à qual não falta beleza poética, poderia ser conduzida além de qualquer limite, o que se pode induzir a que estamos realmente diante de uma poesia de pouco senso de medida”. Nota-se também no poema de Schmidt, a falta de uma inovação no modo significar a lua, caindo em muitas imagens e relações já desgastadas. Em relação ao poema de Péricles Eugênio, o crítico ressalta a invenção das imagens. Tais invenções são decorrentes do conhecimento de outras formas de sentido que

as culturas estabeleceram com a lua e que, no caso do poema “Elegia à Lua dos Olhos de Prata”, retoma a relação da lua com a morte, como testemunha dos tempos. O senso de medida estaria dado pelo conjunto, do tema e dos seus desdobramentos, mas com a noção de terminar o poema de forma a privilegiar também a erudição. Sobre as imagens do poema, ressalta Domingos (1966, p.126): “No lugar desses recursos verbais encontramos, na “Elegia à Lua dos Olhos de Prata”, de Péricles Eugênio, metáforas deste tipo: “dedos de sândalo”, “íaras de bruma” e outras de beleza inegável”. A seguir um trecho do poema de Péricles utilizado pelo crítico:

Lua dos olhos de prata,
que embalaste com teus dedos de sândalo de mel
a florescência luxuriante das primeiras esperanças,
quantas vezes tranquila presenciaste
as horas velarem seu rosto ao chamado do sonho!

Oh! Ter-se que imprimir com o sangue lasso das derrotas
o derradeiro alento às ilusões malferidas no seio da rosa,
que logo se esvairão como íaras de bruma
junto à fonte de amargura eterna!

E também o seguinte trecho do mesmo poema:

Lua, ó lua de rosto de pedra
contempla a vida soluçando
sobre os ombros de esfinge do destino onipotente,
as lágrimas de carne dos humanos corpos!

Em seguida, vejamos o trecho do poema de Schmidt utilizado por Domingos de Carvalho:

A lua está no céu. Quase plena, lua de ouro!
Espetáculo novo, inédito, fora do tempo,
Espetáculo inédito, esse da lua!
Há quanto tempo não olhávamos a lua!
Há quanto tempo não sentíamos as carícias lunares,

as carícias lunares sobre o dorso frio
das águas vivas e palpitantes!

E também o seguinte trecho do mesmo poema:

Lua rica e substancial,
Lua dos saltimbancos em viagem,
Lua das mulheres perdidas,
Lua das freiras aquietadas nos pobres leitos,
Lua dos cães, lua dos mares,
Lua das lágrimas, lua dos galos, lua alucinada,
Lua da minha saudade,
Da minha saudade!

Com essas diretrizes gerais, podemos depreender que estudar poetas da geração de 45 requer a compreensão do posicionamento estético de cada um deles. Tal posicionamento deva ser revelado mediante o estudo da obra, amparado pela visão que a crítica internacional do período trouxe sobre a importância do resgate da tradição e do processo de criação, como um método consciente sobre a aplicação dos recursos poéticos inéditos ou reatualizados, sem o preconceito com qualquer referencial estético.

1.4 A visão de Péricles Eugênio da Silva Ramos sobre o neomodernismo

As denominações IV fase do modernismo ou fase construtivista e neomodernismo, foram empregadas especificamente por Péricles Eugênio, porque a crítica diverge sobre o modo de classificação dessas fases. Em relação às características da IV fase, ressalta Péricles Eugênio:

IV-Fase Construtivista. Nessa fase se procurou dar maior nitidez e densidade à expressão poética, sem perda nenhuma das conquistas anteriores. É uma fase de ordenação, na qual se incentivaram as pesquisas, formais e de expressão, os estudos de teoria e técnica literária, a reavaliação do nosso patrimônio literário. (RAMOS, 1979, p.273)

A imagem mais emblemática conferida a Péricles Eugênio sobre sua importância como crítico e poeta para a Geração de 45, foi a resultante da comparação que Domingos de Carvalho da Silva fez entre Péricles e Mário de Andrade, no texto “Modernismo e a geração de 45”, que faz parte da coletânea de textos publicada no livro *Eros & Orfeu* de 1965. Segundo o crítico,

A estreia mais importante do ano de 1946 é a de Péricles Eugênio da Silva Ramos, com o livro *Lamentação Floral*. Dicção correta, ausência de qualquer regionalismo ou expressão plebeia, renovação dos temas permanentes, primado do verso rítmico com ou sem métrica, uso ocasional da rima sem a subordinação ao seu jogo, busca da imagem e da metáfora e a abolição de qualquer forma de humorismo ou prosaísmo, eis alguns característicos deste poeta paulista que logo surgiria, através de incansável presença nas colunas da imprensa, como o teórico da geração nova, o Mário de Andrade de 45, ou melhor, o anti-Mário de Andrade. Entretanto, jamais ostenta Silva Ramos o menor sinal de incompreensão diante da atitude revolucionária e vanguardista de 22. (SILVA, 1965, p. 139)

É nesse clima de conciliação entre tradição e modernidade que o poeta vai esclarecer o público acerca das ideias estéticas da nova geração, escrevendo um artigo que seria publicado no primeiro número da “Revista Brasileira de Poesia”, de dezembro de 1947, e reeditado, em 1949, no jornal “O Estado de S. Paulo. Nele, lê-se:

Daí a razão de ser, simultaneamente, dos caracteres de universalidade e de trabalho que se espelham nas obras dos poetas da nova corrente: o sentimento e o espírito universalizam as coisas, a necessidade de banir o caótico e o prosaico faz tentar construir com solidez, sem repetir, contudo, os ultrapassados modelos parnasianos, que nunca se preocuparam em pesquisar a substância poética ou a realidade psíquica – o que lhes ficam, em suma, um pouco além dos olhos ou do pensamento geométrico.

O neomodernismo, nessas condições, não é nem pode mesmo ser uma negação do modernismo: ao contrário, é uma resultante, um produto fundamentado de sua evolução. A esta altura, só um perigo o ameaça: o de cair na repetição das velhas formas e dos velhos processos, embora forma nada tem a ver com fôrma. Contra esse mal é que devemos precaver-nos, pois a técnica, sozinha, também não faz a poesia.

Nota-se na fala de Péricles Eugênio que o poeta também tem que ter o espírito de pesquisador, sabendo diferenciar a simples reprodução dos recursos poéticos de um estilo, em

detrimento de um olhar mais atento sobre as diferentes formas de pensar a essência da poesia que cada período contém; assim, conforme no seu tempo, sinaliza para os poetas se debruçarem sobre questões novas em relação à essência da poesia, derivadas de caminhos abertos por estilos que exploram substâncias poéticas derivadas de realidades psíquicas.

Para esclarecer sobre os equívocos de aspectos do parnasianismo, pelos quais a crítica se baseou para classificá-lo como um poeta parnasiano, Péricles Eugênio, no texto “Forma e Parnasianismo” do livro *O Amador de Poemas*, esclarece sobre uma série de deslizos cometidos em relação à forma como analisam recursos poéticos desse estilo. Péricles Eugênio contesta o modo como a crítica se refere a uma tradição como parnasiana, em vez de se referir ao classicismo, ao universo greco-latino. A partir daí, o universo amplia-se em contraponto ao modo como a crítica se refere ao estilo parnasiano, reduzindo-o ao excesso de formalismo e construções lógicas. Nesse sentido, o clássico não está associado somente a essas questões e, portanto, há que diferenciar nos julgamentos a separação entre a exploração das formas clássicas como processos absorvidos dentro de outros estilos, que não fazem referências à cultura clássica:

Em certo sentido, a poesia mais recente do Brasil, tal como aparece em seus autores realmente representativos, conjuga esses aspectos aparentemente contraditórios: romântica ou simbólica (falar de romantismo é o mesmo que falar em simbolismo) no seu modo de encarar a experiência, possui fortes sintomas de classicismo quanto à estruturação e a contenção vocabular do poema. (RAMOS, 1950, p.51)

Nesse sentido, crítico aponta o equívoco de classificar um poeta moderno como parnasiano por ser formalista, uma vez que, conforme ressalta, (1950, p.51): “Em primeiro lugar, não se pode confundir a objetividade parnasiana com o subjetivismo das correntes mais modernas.” Em relação ao formalismo, Péricles Eugênio ressalta que não é característica somente do estilo clássico, mas de outros estilos, uma vez que forma e conteúdo, e o modo como são ditos, em estreita influência de um sobre o outro, configuram a perfeição da obra de arte. Nesse sentido, muitos poetas parnasianos cometiam o erro de dissociar essa relação, imitando mal os clássicos. O culto da forma pelos parnasianos em desequilíbrio com o conteúdo, teve como consequência a fraqueza da expressão. Essa questão é destacada pela distância entre a relação atingida pelos clássicos, entre forma e conteúdo e os parnasianos, conforme exemplifica:

De início, seria ingênuo, ou mesmo simplório, supor que houve um dia algum parnasiano cuja forma, enquanto simetria, tivesse superado a forma de uma ode coral grega. O cuidado formal não é especificamente parnasiano, mas clássico; nem há propriamente parnasianismo, mas classicismo, de que o primeiro é apenas uma fase histórica. Existem no classicismo, até, uma doença formal, que degenerou em preciosismo, ou seja, em predomínio absoluto da forma sobre a inspiração, tipificado em Ausônio. De coisa não muito diferente foram acusados os nossos parnasianos, principalmente os menores. E passou a atribuir-se à forma o que não é propriamente defeito da forma, mas defeito dos que não souberam usá-la. [...] Que os nossos parnasianos, e até mesmo os maiores, se equivocam quanto a função e os característicos da forma, isso parece indiscutível. Bilac e Guimarães Passos, por exemplo, pareciam entender por perfeição formal a estrita conformidade do poema com os padrões métricos imperantes e com a pureza da língua. (RAMOS, 1950, p.51)

Para ampliar a reflexão sobre esses equívocos, Péricles Eugênio insere uma visão da crítica anglo-saxônica sobre o conceito de “grande forma” para auxiliar a crítica do período e também os poetas, sobre o modo de operar com estilos. A partir dessa visão, o poeta torna clara a forma equivocada da crítica de julgar um poeta. Em relação à “pequena forma”, ressalta que, independente do estilo que o poeta explore, seja do passado ou do presente, e quando este se decai no maneirismo, cuja exploração muito marcada do estilo se dá por meio da exaltação de componentes estéticos e poéticos que o conformam, de forma que uma dessas partes é destacada e elevada a componente superior; e muitas vezes, causa a esterilidade da expressão, conforme acontecia com muitos poetas parnasianos. A respeito dessa questão, podemos citar o exemplo que Péricles Eugênio comenta sobre a exploração dos parnasianos da composição heterométrica, (1950, p. 53): “com sua irregular junção de metros de alternância diferente, é outra prova de ausência de sequência rítmica, e isso fazia que as composições heterométricas constituíssem usualmente verdadeiros aleijões rítmicos.” Outro exemplo citado pelo crítico, reside mesmo na postura de grandes poetas do parnasianismo que acentuam essa perspectiva de uma visão sobre o estilo, que o rebaixa de fato para a condição de uma exploração de caráter de “pequena forma”, conforme ressalta Péricles Eugênio, (1950, p. 53): “Tal como Bilac a entendeu e tal como ainda hoje entendem alguns, a forma parnasiana não passa de “pequena forma”; se perfeição formal é saber metrificar e escrever gramaticalmente bem, trata-se de bem fácil perfeição.”

Em relação à “grande forma”, segundo a crítica na qual se espelha, não bastaria somente imitar o estilo, seria necessário o acréscimo de outros recursos expressivos, como símbolos e

relativizações, de forma que o poema ganhe um equilíbrio. Sobre essas questões, ressalta Péricles Eugênio:

Em língua anglo-saxônica corre um conceito de “major form” cuja consideração atenta talvez fosse de utilidade nestes tempos e sob estes céus de tanta confusão. Segundo a define James Blish em “Rituals on Ezra Pound” (The Sewanee Review), a “major form” consta de outros componentes além do estilo: símbolos, equilíbrio e peso relativo, ritmo e outras formas de recorrência, e em geral largo número de processos artísticos que requerem ou sugerem fortemente o planejamento do poema. Mas quando o estilo é tão marcado que se transforma em maneira, pode, como observa o crítico, absorver a função de outros componentes da forma, de modo a passar de componente menor a componente maior. Seria inútil o tentame de encaixar os nossos poetas parnasianos nessa concepção de forma. (RAMOS, 1950, p.53)

Podemos também depreender que há, nessa reflexão sobre a diferença entre “grande forma” e “pequena forma”, o cuidado no processo que os poetas devam ter em consideração à retomada de alguma tradição de forma maneirista e também, para a crítica do período não enxergar a produção de um poeta sem considerar a intenção e o modo da reatualização de alguma tradição, dissociado de um projeto estético particular do poema ou da obra do poeta.

Outro equívoco em relação à tradição clássica estaria associada à diferenciação que se atribui ao classicismo em relação ao romantismo. Na diferenciação entre universal e particular, não consideram que, independente da época, o material da poesia é a experiência humana. Consequentemente, há em relação a esses estilos uma natureza comum, que são as forças do inconsciente relacionadas à experiência humana, como motivação da poesia. Nesse sentido, Péricles Eugênio aponta ressalvas a serem consideradas a essa diferenciação:

Essa distinção de Auden não é totalmente exata, digamos, para o classicismo greco-latino, no qual Platão e Demócrito consideravam o poeta um “possesso”, um inspirado; mesmo Horácio não nega a parte que a inspiração deve ter na criação artística. E falar em inspiração é falar em forças inconscientes. (RAMOS, 1950, p.50)

Um aspecto importante destacado pelo crítico é a exploração do ritmo. Suas considerações sobre o ritmo são de total consciência sobre a importância da relação entre o resgate das formas clássicas associadas às questões estéticas do ritmo moderno. A inspiração e a analogia definem a extensão do verso, e não uma forma pré-definida. As formas devem se

adequar ao ritmo. Sobre as ideias de ritmo, Péricles Eugênio retoma considerações de Coleridge (1950, p.54): “No que se refere ao ritmo, por exemplo, sabe-se desde Coleridge que ele tem verdadeira função psicológica; e a aliteração pode decorrer, às vezes, de razões profundas, de uma necessidade rítmica interna, como parece ser o caso de Cruz e Souza.” Essa crítica torna-se mais áspera quando o crítico se refere a perpetuação do uso de uma forma sem o entendimento do ritmo e da própria forma clássica por parte de alguns parnasianos:

Esqueceu-se, ou não se soube, o que o ritmo é que justifica os metros (isto é, tipos de versos) e que os metros podem cristalizar-se defeituosamente sob o ponto de vista rítmico, como foi o caso, no Brasil, do alexandrino cuja alternância ternária no segundo hemistíquio quebra a continuidade binária do conjunto, e a maior parte das vezes sem nenhuma razão expressiva. (RAMOS, 1950, p. 53)

Notamos relativamente ao ritmo, que o poeta desenvolve uma crítica que busca direcionar o olhar tanto para o passado quanto para o presente. Sua visão de ritmo é baseada na crítica internacional e que repercutia como uma forte aliada para a discussão sobre questões de poesia e de poética. Considerando que o neomodernismo de 45 incorpora às questões também da modernidade em relação as inovações no campo da linguagem, convém considerar que o ritmo é uma das questões fundamentais da poesia moderna, que deva ser elevado como uma conquista que amplia as possibilidades da criação poética. Nessa perspectiva, Octávio Paz ressalta terem sido os franceses que ampliaram para a modernidade o potencial da correspondência entre ritmo e imagem poética, ou seja, é a partir da imagem que repercute em uma estrutura rítmica e semântica específica (2012, p.103). Em relação aos infinitos processos associativos que estruturam as analogias na lírica moderna ressalta Otávio Paz (2012, p.99): “O método da associação poética dos “modernistas”, às vezes verdadeira mania, é a sinestesia. Correspondência entre música e cores, ritmo e ideias, mundo de sensações que rimam com realidades invisíveis.”

Nesse sentido, dentro da perspectiva de resgate da tradição clássica, o poeta tem grande apreço pelo mundo grego, relacionado à esfera órfica, ao mundo religioso da tradição dos oráculos que norteiam as tramas das tragédias clássicas, o erotismo grego, o sublime, a mitologia, a beleza clássica, a filosofia platônica, etc. Esses referenciais são reatualizados no caso do poeta, não somente pela via do objetivismo clássico, mas submetidos às questões da

modernidade, como o verso livre, à questões sobre a natureza da poesia relacionada ao universo onírico e ao referencial da própria linguagem.

2 Discurso oracular e a tragédia

De maneira geral, o discurso oracular e a tragédia grega são referenciais clássicos que aparecem dissolvidos na obra poética de Péricles Eugênio, mas nos poemas que serão analisados neste capítulo, aparecem de forma mais evidente. Serão analisados os poemas “1-Heráclito” e “Cantiga de Amor” do livro *Sol Sem Tempo* de 1953. O que há em comum entre eles é a concepção de futuro com princípios associados à tragédia grega e ao discurso oracular. O futuro na tragédia grega está condicionado ao imprevisível, porque conta com a possibilidade do trágico, e o discurso oracular é concebido com uma natureza ambígua, a partir de uma lógica divina que aproxima os contrários e subverte a lógica da linguagem do cotidiano. Para compreendermos o poema “1-Heráclito”, é necessário um breve estudo sobre a concepção da tragédia grega associada ao discurso oracular, que nos situará no mundo religioso grego que o poema resgata, no qual os oráculos tinham grande importância nas decisões humanas. No poema “Cantiga de Amor” o poeta recria o conflito do eu lírico, presente nas cantigas de amor do período medieval da lírica portuguesa, no âmbito da tragédia grega e do discurso oracular.

As características do discurso oracular encontram na lírica moderna alguns pontos em comum, como a referência à própria linguagem, exploração de símbolos e linguagem enigmática, pensamento analógico que aproxima contrários e linguagem de natureza onírica. A importância dos oráculos para a tradição religiosa grega foi muito explorada na tragédia por Sófocles e Eurípedes. Uma das principais tensões dessas tragédias estava na exploração das ações das personagens e das consequências dessas ações decorrentes da interpretação dos oráculos. Consequentemente, que nas próprias peças, o enredo da trama se volta para a reflexão sobre os acertos e equívocos presentes nas diferentes interpretações da fala dos oráculos por parte das personagens.

O principal oráculo situava-se na cidade de Delfos. Era o mais famoso da Grécia antiga, conhecido como o Templo de Apolo e o centro religioso mais importante. O oráculo do templo de Apolo era uma mulher, denominada pitonisa, que exercia o papel de canal comunicante entre os homens e a divindade. A divindade emitia, por meio dela, um conhecimento transmitido a partir de um processo mediúnico, cuja linguagem era inacessível para o homem comum. O modo como essa linguagem era internalizada pela pitonisa consistia em um ritual, que dependia de um certo entorpecimento provocado por uma gás existente dentro do templo, que a colocava em estado de transe. Sua linguagem era enigmática e precisava de um sacerdote especializado

para interpretá-la e materializá-la em um enunciado a ser entregue para o consulente. As características desse enunciado e de sua função de prever o futuro o torna atual dentro da lírica de Péricles Eugênio, porque desencadeia nos poemas em geral a exploração de uma semântica permeada de tensões analógicas. O discurso oracular é constituído por três formas de enunciado: o da pitonisa, o do sacerdote especialista na interpretação do enunciado da pitonisa e o enunciado produzido pelo consulente, como uma dedução da visão de futuro, produzida a partir de uma reconfiguração do seu contexto, baseado em princípios equivalentes aos do enunciado do sacerdote. Em um vaticínio, ou seja, no enunciado do oráculo, há a aproximação das partes em conflito do contexto apresentado pelo consulente, que a partir delas cria uma unidade que subverte a lógica da diferença e suscita uma nova forma de organização dessa realidade, da qual nasce uma nova visão do contexto. O papel do oráculo não é resolver a situação, mas sinalizar um campo semântico novo, mais abrangente, lançando para um futuro que se constrói a partir de um discurso que leva em consideração uma visão relacional. Os produtos dessas visões são de diferentes origens, dependendo da especialidade do oráculo. Há o oráculo que revela a visão por meio do sonho, o oráculo que revela a visão por meio de símbolos e o oráculo que revela essa visão divina por meio de um discurso enigmático. Volker, sobre o modo como o processo de construção do oráculo acontece em relação à interação entre as três agentes do discurso oracular, ressalta:

A percepção do que o oráculo quer dizer é posterior. Primeiro, deve-se vencer o embaraço intelectual e emotivo que ele provoca, depois interpretá-lo. Novamente, frisamos aqui o potencial epifânico do oráculo, que deve materializar uma resposta, para que o ouvinte possa abstrair essa materialização e relacioná-la com sua pergunta. Qualquer fala pode ser enigmática, basta se prestar a obscurecer o próprio discurso. (VOLKER, 2007. p.29)

Para cada tipo de oráculo, há um especialista que traduz esses lampejos divinos em uma forma de discurso palpável para o consulente. Como o discurso que chega ao consulente pelo sacerdote do templo, trazendo a mensagem codificada do oráculo não faz uma referência direta à realidade, mas induz a uma percepção do contexto sobre outra ordem de relações, mantendo-se o futuro em aberto, cada consulente tem sua própria interpretação sobre as decisões e rumos que devam tomar.

Segundo Rosenfield (2000), na linguagem oracular a palavra ganha um estatuto de palavra pura. A palavra pura tem a função de promover rupturas nos conteúdos e na estrutura

dos discursos antagônicos, referentes ao contexto trazido pelo consulente. Essas rupturas consistem na exploração de novas ordens de organização do pensamento que não obedecem a lógica dos discursos em oposição, mas os desestrutura eliminando as diferenças entre seus elementos constituintes, como conteúdos de ordem política, religiosa ou particular, bem como seus sistemas argumentativos. Dessa forma, o discurso oracular suspende os discursos e os revela com outra lógica, como representações que convergem as diferenças em diversos níveis de interação de contrários, às vezes atingindo a abstração de suas leis em outras formas, sem a coerência semântica original. As representações dessas novas ordens, que resultam em linguagens obscuras, funcionam como princípio de uma cosmologia que convergirá as diferenças em uma nova ordem, na qual as palavras expressarão lampejos de uma visão inédita. Sobre a característica da linguagem oracular em relação à palavra pura, a autora ressalta a função desta de abstrair questões morais e políticas presentes nos argumentos ou enunciados, para sugerir outras formas de organização:

A “palavra pura” (ou “linguagem pura”) da profecia constitui a palavra *sui generis*, que não transmite apenas conteúdos determinados, mas, antes de tudo, uma espécie de suspensão de todos os conteúdos – uma ‘cesura’ rítmica que permite ver, além das relações inscritas no ordenamento hierarquizado das representações sucessivas, outras ordens possíveis entre os mesmos elementos. A “cesura” dirige a percepção do leitor/espectador para um ordenamento de outra espécie, fazendo sentir, por assim dizer, a ordem ideal, que torna possível que os elementos que parecem entrar em conflito se juntem e se articulem. (ROSENFELD, 2000, p.294)

Nesse sentido, retomando a síntese de Volker, a interpretação do consulente se dá por processo semiótico, quando este compara o discurso do intérprete especialista com sua própria pergunta feita ao oráculo. Por meio dessa interação, o consulente ao comparar sua pergunta com o enunciado do intérprete, estabelece relações de rupturas entre os conteúdos que motivaram sua pergunta e o referente de origem, construindo uma visão de futuro de acordo com as possibilidades de sentido gerado pela nova forma de perceber a realidade. Entretanto, a possibilidade de julgamento das partes produtoras do discurso oracular acontece quando as consequências das atitudes, que são tomadas perante a realidade por parte do consulente, causam dúvidas sobre sua interpretação e sobre as demais que contribuíram com a sua. Tais tensões são exploradas por Ésquilo em suas tragédias.

Em relação aos tipos de discurso oracular, podemos citar o exemplo do discurso do oráculo Tirésias na tragédia *Antígona*, de Sófocles. O oráculo apresenta as duas habilidades,

pois além de revelar a visão em forma de símbolo, também cumpre o papel de intérprete da própria visão. O oráculo, nessa tragédia, interfere nas decisões do rei Creonte diante das consequências que adviriam em função da atitude do Rei, que estaria promovendo uma inversão nas regras do mundo divino. O rei estava convicto de que uma maldição desencadeada pela prática do incesto na família real da tradição dos Labdácidas era a origem das fatalidades que colocavam Tebas em instabilidade e perigo. A linhagem mais recente dos Labdácidas que governou Tebas, resume-se na figura Édipo e seus sucessores, os irmãos Etéocles e Polinice, irmãos de Antígona e Ismena. Essa maldição foi prevista pelo oráculo de Delfos sobre o destino de Laio, marido de Jocasta e rei de Tebas. O oráculo vaticinou que seu filho iria matá-lo e casar-se com a própria mãe. Portanto, os quatro filhos de Édipo citados acima, frutos do incesto, eram filhos e irmãos do pai. Nesse sentido, o problema do incesto é que as hierarquias se dissolvem, assim como o direito sobre o poder, que seria a maldição que desencadeou a guerra entre os irmãos pelo trono de Tebas. O rei Creonte assumia o reino em situações de emergência na ausência do rei e pertencia a uma outra linhagem de reis da tradição de Tebas. Nesse contexto, assume o reino após a desgraça, na qual Polinice ataca seu irmão Etéocles, rei de Tebas, guerreando contra sua própria nação. Desse infortúnio, ambos morrem, mas sendo um vítima do outro. O rei Creonte para fazer justiça à cidade, toma uma série de decisões relacionadas ao seu ideal de implantar uma linhagem pura e destituir a linhagem dos Labdácidas amaldiçoada pelo incesto. O rei determina destinos diferentes para o sepultamento dos irmãos, um com direito aos rituais religiosos e o outro, por ter traído Tebas, foi condenado a não ter o direito ao sepultamento sagrado e seu corpo jogado ao ar livre fora da cidade. Esse fato desencadeia a revolta de Antígona, que representava a continuidade do poder da linhagem dos Labdácidas. Em respeito ao direito dos deuses e do morto de ter o sepultamento do corpo de acordo com os rituais, desobedece Creonte e promove o enterro do irmão. Creonte manda encerrar Antígona viva, aprisionando-a em uma caverna, para morrer de fome. Consequentemente, o oráculo Tirésias interfere nas decisões de Creonte por meio de seus vaticínios. O oráculo alerta Creonte sobre a poluição do solo e do altar dos deuses com sangue impuro, por ter permitido que as aves atacassem o corpo de Polinice, matando-o duas vezes. A contradição de Creonte estaria em oferecer aos deuses subterrâneos um corpo vivo, o de Antígona, e negar-lhes um corpo morto, o de Polinice. Nesse contexto, o oráculo tem a visão de um símbolo divino, em forma de duas águias se devorando. Esse símbolo tem várias correspondências com o contexto. Na interpretação de Tirésias significava que a linhagem pura de Creonte sofreria da mesma maldição da linhagem dos Labdácidas, com mortes dentro da sua própria família. Nota-se a correspondência do símbolo com o sentido de um futuro, cujo princípio revela uma reversão na

ordem das coisas. O rei se revolta contra o oráculo por ter a mesma linha de interesse de seu filho, que na condição de noivo de Antígona pelas leis da tradição, também o alertou sobre as consequências de seus atos. A união de seu filho com Antígona iria contra seus planos de implantação de uma linhagem pura. Seu filho tentou convencê-lo, assim como o oráculo, a ceder ao sepultamento de Polinice e libertar Antígona. Posteriormente, o rei resolve obedecer o oráculo e permite o enterro de Polinice na cidade, mas chega tarde para libertar Antígona, que comete suicídio enforcando-se. O filho de Creonte ao se deparar com a cena, revolta-se contra com o pai e o ataca com a espada, mas acaba se suicidando. Na sequência, a esposa de Creonte ao saber da morte do filho se suicida também e condena Creonte por toda a desgraça. Na visão de Aristóteles, o herói trágico é aquele que por optar por uma decisão pode ter sua sorte invertida, indo da alegria para a tristeza e vice-versa. O caráter das personagens também se encerra na ação, não tendo uma natureza pré-definida, porque as ações são frutos de contingências, dependem do contexto. Mais adiante, falaremos da função do coro no teatro grego, porque é uma voz muito reatualizada na lírica de Péricles ao lado do discurso oracular.

Nas tramas da trilogia Oréstia, Ésquilo resgata a importância de Delfos para o mundo religioso grego e implanta uma linha reflexiva sobre a relação entre os consulentes e intermediários entre o homem e o mundo divino, num universo de práticas mânticas diversas. Nessa perspectiva, segundo Volker (2007, p.30): “É importante para o desenrolar da trama a discussão sobre a autoria dos oráculos, o tipo de adivinho e a relação do oráculo com a divindade.” Sobre a diferença entre o período arcaico, retratado no Hino Homérico sobre a fundação do oráculo de Delfos e o período clássico, da trilogia Oréstia de Ésquilo, ressalta: “Enquanto no Hino Homérico, universo reduzido dos Deuses, aqui temos uma discussão forte sobre o papel do homem frente as previsões.” (VOLKER, 2007, p.25) E ainda sobre essa diferenciação: “O hino homérico nos interessa especialmente para caracterizar o enunciante de Delfos, Apolo. Já a trilogia trágica, faz pequenos enlaces entre a mântica e o enunciatário, intermediários da divinização, figuras que ligariam o humano ao divino” (VOLKER, 2007, p.13). Nessa trilogia, há formas oraculares diversas e aparece a interação de mais de um vaticínio para que o consulente construa sua visão.

Alguns aspectos da estruturação dos vaticínios podem ser relacionados com o surrealismo sob a perspectiva crítica de Cañizal. O crítico desenvolve um estudo sobre o modo como lapsos semânticos podem ocorrer dentro da realidade, causados por leis do inconsciente, de modo que esta se acomode de forma livre em lugares antes incompatíveis. Tais lapsos tem semelhanças com o conceito de “cesura” utilizado por Rosenfield para descrever a aproximação

dos opostos no discurso oracular “que dirige a percepção para um ordenamento de outra espécie” (2000, p. 294). Entretanto, essa compatibilidade entre opostos acontece no limite entre consciente e inconsciente, entre realidade e irrealidade, por meio de pontes que permitem essa travessia, de livre trânsito entre elas. Consequentemente, a realidade sofre abalos em sua lógica, vibrando de forma incoerente em suas camadas de sentido, semelhante à vontade de sonho sem espaço para sonhar. Sobre o processo de ruptura ou lapsos na racionalidade objetiva da realidade, ressalta Cañizal:

Vindo, pois, das lonjuras do inconsciente, o desejo, para se manifestar, necessita, no entanto, desse espaço normativo que se estrutura na extensão expressiva e material das mensagens. Mas, no geral, o desejo urde as camadas mais profundas desse espaço e aflora nas rachaduras que ele mesmo provoca quando expõe irradiações de sua presença. Delas provém, portanto, uma energia inconsciente que abre inesperadas crateras no pacífico território dos preceitos e da lógica de sentido imposta pelas sentinelas do consciente. Às vezes, quanto mais cuidados se tomaram na construção racional da mensagem, maior é a erupção do desejo e a lúdica ironia de sua invisível presença. (CAÑIZAL, 1987, p.69)

Neste ponto é que as relações entre signos e objetos são alteradas de várias maneiras, resultando em diferentes graus de irrealidade, consequentes do modo como se encontram e se combinam. A nova semântica não revela o motivo das transgressões, mas revela seu produto, uma nova lógica em forma de enigmas que instigam a mente, porque realidades distintas passam a vibrar uma dentro da outra, ocultando a compreensão do ponto de contato entre elas. Tal semântica estrutura as imagens do surrealismo e dialoga com a estrutura das imagens e discursos oraculares, tornando-os atuais na lírica de Péricles, porque estabelecem esse diálogo com a modernidade, com uma semântica de imprecisão do sentido, principalmente relacionada à constituição do futuro, conforme veremos nos poemas “1-Heráclito” e “Cantiga de Amor”. A leitura da poesia de Péricles Eugênio, na perspectiva da construção das imagens, principalmente em relação àquelas que apresentarem um grau de incoerência maior, poderão ser obviamente lidas como surrealistas ou simbolistas e não como imagens oraculares que exploram tais referenciais estéticos. Consequentemente, haverá o prejuízo na compreensão da função delas de criarem um modelo de futuro baseado em incógnitas, cujo princípio que as constitui desencadeia um campo analógico que constrói tensões na esfera do sentido, dentro de um contexto clássico.

Especificamente no âmbito da poesia, Péricles explora a reviravolta das ações humanas que desencadeia o futuro trágico, no qual a história sofre um revés no seu rumo natural e é acometida por outro contrário ao que se esperava. A intenção da reviravolta na tragédia grega é causar no público sentimentos trágicos, como compaixão, temor e pavor. Quando tais efeitos de sentido atingem o espectador, Aristóteles ressalta que se “se realiza a catarse de tais emoções” (2017, p.73). Esses efeitos de sentido são decorrentes da exploração de um recurso narrativo denominado por Aristóteles de *anagnórise*, que consiste no descobrimento por parte da personagem de conhecimentos sobre dados e fatos de sua identidade que antes desconhecia, e quando revelados, alteram sua relação com contexto e com seu destino. Para Aristóteles, a *anagnórise* trágica tem como estrutura a *peripécia*. Segundo Aristóteles (2017), sobre a *peripécia*, ressalta que (2017, p. 105): “Reconhecimento, como o próprio nome indica, é a modificação que faz passar da ignorância ao reconhecimento, da modificação que ocorre na direção da amizade ou da hostilidade, envolvendo a distinção entre o que diz respeito à prosperidade ou à adversidade”.

Verificaremos nos poemas que o futuro das personagens sofre uma reviravolta e a solução para o conflito é pensada na perspectiva dos oráculos.

Começamos pelo poema “I - Heráclito” do livro *Sol sem Tempo* de 1953, que faz parte de uma sequência de quatro poemas denominada “Tetracórdio” e dedicada a Otto Maria Carpeux. O poema é dividido em duas partes que lembram dois atos. O primeiro ato corresponde aos versos de 1 a 16 e o segundo ato, corresponde aos versos de 17 ao 27. A relação entre os atos reconstitui a relação entre tragédia e discurso oracular. No primeiro ato há uma *peripécia*, quando as memórias do mundo grego resgatadas pelo eu lírico e motivo felicidade, tornam-se motivo de sofrimento. No segundo ato, a solução para o problema se dá na esfera oracular. A trama do poema resulta na tensão entre a impossibilidade dessas memórias comporem com a realidade uma unidade como no mundo grego. O conflito nos remete ao que a Geração de 45 enfrentou quando sinalizou um novo horizonte para a produção literária, o da conciliação entre tradição e modernidade.

A seguir a transcrição do poema:

1-HERÁCLITO

01 Onde as colunas eram fugas de pureza

02 e a sombra dos flamingos conturbava

03 a desnudez tranquila dos narcisos

04 onde não mais resplende, alado, o alvorecer dos groux,

05 nem se ergue a acônito entre o cisne e o caçador;

06 onde em manhãs de espumas e ciprestes

07 jovens cheios de graça arborescente,

08 onde ao clarão da tarde

09 um coro límpido das virgens

10 fremia com seu canto lamentoso,

11 ah! Lamentoso e turvo com as ondas:

12 SILÊNCIO APENAS, TORTURANTE SOLIDÃO

13 Silêncio,

14 torturante solidão,

15 em que repousa a poeira das idades;

16 - mortal e grave, cinza, névoa de rapsodos.

*

17 Embora! Enquanto os séculos bracejam nas alturas,

18 *O Senhor dos oráculos de Delfos*

19 *não esconde, nem revela; mas indica.*

20 E anulam-se impotentes claro e escuro,

21 e rugem no silêncio o trevo da cascata,

22 a anêmona dos rios.

23 Indica:

24 levanta-se da terra – escuta! – num rumor de abismo

25 o arquejo oracular da pitonisa;

26 e morre o tempo nessa voz soturna,

27 e há fogo e raiva devorando as pedras.

(RAMOS, 1972, p.39)

Nas duas partes do poema, o poeta explora a linguagem do espetáculo e a encenação. As duas partes também lembram um prólogo, ambientando o mundo fantástico grego para que as personagens das memórias entrem em cena. A primeira parte é composta por memórias resgatadas pelo eu lírico que sintetizam poeticamente o mundo grego, como a filosofia, a mitologia e a arquitetura, nos versos 1 ao 12. Na sequência, constitui-se uma cena teatral, quando as ninfas passam de mera descrição de uma memória literária para personagens em cena, conforme se verifica na sequência dos versos 8 a 12 “onde ao clarão da tarde / um coro límpido das virgens / fremia com seu canto lamentoso, / ah! Lamentoso e turvo com as ondas: / SILÊNCIO APENAS, TORTURANTE SOLIDÃO”

Essas memórias sofrem uma inversão de significado, porque de motivo de alegria tornam-se motivo de sofrimento, em função do questionamento por parte das ninfas sobre a falta de credibilidade de sua condição, porque agora só existem na literatura, conforme o verso 12 “SILÊNCIO APENAS, TORTURANTE SOLIDÃO”. As ninfas representam a voz do coro, como na tragédia grega, de sofrer pela condição de memória e complacentes com as outras memórias, ligadas a elas emocionalmente, conforme ressalta Taplin:

O coro grego tem um papel no contexto do mundo da peça e diz respeito aos acontecimentos, muitas vezes, por meio de uma ligação complacente com uma das personagens mais sofredoras. O coro está assim envolvido emocionalmente, e profundamente angustiado na maior parte dos casos. [...] O grupo testemunha e responde, mas não pode prevenir nem curar, pode apenas juntar-se ao sofrimento. (TAPLIN, 1990, p.49)

As ninfas vivem um infortúnio porque não têm, assim como as memórias, valor para nenhum mundo. O sofrimento é causado pela rememoração, que deveria deixá-las em paz,

porque tomam consciência dessa solidão. A fala das ninfas expressa essa tristeza, solidárias com as outras memórias. Nessa ambiência fantástica, mito e realidade se confundem, desencadeando uma reflexão sobre qual seria a natureza do real. O ritmo dramático está na sensação de morte, porque o sentido da vida estaria na aproximação entre mito e realidade, passado e presente, em que um mundo penetra no outro, conforme o mundo grego. Nesse sentido é que as memórias estão morrendo, como as ninfas que não tem lugar nesse mundo. A ambiência de morte se estende para o mundo real, porque está sem seus mitos.

Podemos depreender a visão do poeta a partir da relação entre o verso 4 “onde não mais resplende, alado, o alvorecer dos grou” e o verso 12 “SILÊNCIO APENAS, TORTURANTE SOLIDÃO”. No verso 4, reflete que no tempo presente esse passado não existe mais e conclui no verso 12, que somente no espaço mítico que o tempo passado se insere no tempo presente, conforme a estrutura do próprio poema. Deduz-se que é uma fatalidade de nossa existência, da irreversibilidade do tempo, necessitando de uma revisão na esfera mítica. Outra visão do poeta que podemos depreender sobre o modo como diferencia o homem antigo do homem moderno, verifica-se na diferenciação entre as imagens claras e luminosas no início do poema até o verso 10, que caracterizam o homem antigo, e as imagens sombrias que caracterizam o homem moderno a partir do verso 12 até o final do poema. Nota-se que o mundo moderno é sintetizado pelo verso final em forma de vaticínio “e há fogo e raiva devorando as pedras”.

A primeira parte do poema se aproxima do prólogo de uma peça, buscando criar a ambientação mítica para que as personagens míticas tenham ambiente para existirem. O enredo é fragmentado, com sobreposições de memórias. Cada memória tem conteúdo e ritmo poético específico, que repercute em diferentes extensões no tamanho verso.

Sobre as memórias, nelas verificamos o trabalho com a palavra, na qual o poeta explora uma semântica mítica, retomando o poder mágico das palavras. No verso 1, verificaremos que o significado da palavra “fuga”, em “Onde as colunas eram fugas de pureza”, expressa o belo platônico. Há a menção ao esplendor da arquitetura grega, como exemplo de perfeição, em que sua forma chega a corresponder à ideia perfeita. Em Platão, o mundo real é uma representação do mundo das ideias, motivo pelo qual o artista não deveria imitá-lo, porque estaria imitando uma cópia imperfeita. Nesse sentido, cabe ao artista tornar visíveis as variações da ideia que gerou o mundo visível, ou tornar visível as ideias que não estão presentes nele. Tal preceito, segundo a crítica estética, Platão antecipa dessa forma o conceito da arte abstrata, porque incentiva a criação de formas que não se parecem com nada que exista no mundo visível. Nesse sentido, a forma da coluna representa a materialização dessa ideia abstrata, que de tão perfeita

assemelha-se à ideia. Nessa perspectiva é que a palavra “fuga” significa o belo ideal, a ponto de a coluna se confundir com o mundo das ideias. A palavra “fuga” é a metáfora que liga o concreto ao abstrato, um exemplo de precisão da palavra, concretizando o abstrato, que seria a ideia, metaforizada na palavra pureza, que se refugiou na forma.

Na sequência de três dísticos, nota-se a referência ao mundo das *Bucólicas*, de Virgílio, cuja descrição da natureza é associada ao mito e, novamente, notaremos a exploração da palavra mágica, em estado polissêmico. Para exemplificar, analisemos o primeiro dístico, versos 2 e 3 “e a sombra dos flamingos conturbava / a desnudez tranquila dos narcisos”. O verso “a desnudez tranquila dos narcisos” é uma descrição que rememora o mito de Narciso de forma condensada. A planta denominada Narciso herdou o nome da personagem da mitologia grega, porque nasceu em seu lugar após sua morte. A planta carrega o significado da transformação do corpo de Narciso em flor, que explica o erotismo criado pela reação das flores diante do toque da sombra dos flamingos. Nota-se que narciso está no plural, referindo-se às plantas. Narciso recusou o amor das jovens e das ninfas que sentiam-se atraídas por sua beleza, porque não via nelas beleza que estivesse à altura da sua. Nesse sentido, a sombra adquire conotação relacionada ao mito. A sombra quando cobre o corpo, tem o sentido de toque, que a personifica, significando também o desejo das ninfas e das jovens. Nesse sentido, a sombra tem uma presença material de seres, ou seja, é uma metáfora concreta das ninfas e das mulheres. A predicação da “sombra” é dada pelo verbo “conturbava”, que é um exemplo da busca de concretizar a pulsão mítica da natureza, pela palavra plurissignificante. O modo como emprega o verbo é reflexo da percepção de um espelhamento, resultante da transformação do adjetivo conturbado, que caracteriza a reação do corpo das flores, em ação da sombra sobre os corpos das flores, quando encobertas pela sombra. A atmosfera mítica é manifestada pela transformação dos aspectos em seres, como a ‘sombra’ e “desnudez”. O substantivo feminino “desnudez”, que significa um corpo sem vestimenta, é um aspecto que reage ao toque da sombra, criando uma atmosfera erótica. O adjetivo “tranquila” de “desnudez ” também faz referência ao mito de Narciso, quando este descansava sob a sombra do bosque, foi abordado pela ninfa Eco que havia se apaixonado por ele e a rejeita. Nesse sentido, depreendemos que o poeta é um paisagista que cria paisagens míticas, explorando o poder evocativo das palavras. Notamos que na rememoração desse mito atinge uma configuração surrealista, porque constrói uma paisagem híbrida de corpos e natureza, cuja expressão está em algumas metamorfoses implícitas, como a da sombra como ninfas fundindo-se sobre o corpo dos narcisos; construindo uma atmosfera erótica, cujo efeito de conturbação nos corpos desses narcisos é ambíguo, estando entre a

aceitação e a recusa do toque das sombras. Observa-se, pois, o erotismo estético de tradição grega, que explora o conceito da beleza.

Na sequência do poema, as ninfas entram em cena e emitem um enunciado com linguagem próxima da oralidade, expressando a dramaticidade de uma encenação. É a partir desse enunciado que podemos depreender o diálogo com a tragédia grega. Porque essa sequência de enunciados reflete uma reviravolta no tom de entusiasmo do poeta. Nota-se nos versos que antecedem o diálogo, “fremia com seu canto lamentoso, / ah! Lamentoso e turvo com as ondas:”, em que o eu lírico demonstra seu espírito grego, vivenciando a imaginação como realidade. O plano da memória ocupa o plano da realidade. É na da fala das ninfas que notamos a intertextualidade com a tragédia grega. O enunciado no do verso 12 “SILÊNCIO APENAS, TORTURANTE SOLIDÃO”, conforme o próprio poeta anuncia no verso 9 “um coro límpido de virgens”, adquirem de fato a função de coro, como na tragédia grega. Retomemos a seguir sequência dos enunciados, para analisarmos o ritmo dramático:

12 SILÊNCIO APENAS, TORTURANTE SOLIDÃO.

13 Silêncio,

14 torturante solidão,

15 em que repousa a poeira das idades;

16 - mortal e grave, cinza, névoa de rapsodos.

Nota-se um ritmo dramático, partindo da fúria, em tom grave para um mais lento, mais introspectivo. No verso 12, as letras estão em caixa alta, como se fosse uma rubrica, orientando que o enunciado deva ser em tom grave, alto, contundente, cuja entonação é de aspecto fúnebre. Em seguida, na fala do eu lírico, o mesmo enunciado é desmembrado em dois versos, o 13 e o 14. Essa fragmentação expressa um ritmo mais lento, em que o enunciado é dito pausadamente, desencadeando mais gravidade à atmosfera, a qual é acentuada por um ritmo semântico de negação e de morte, que define os ritmos dos versos seguintes, tanto na extensão dos versos quanto na sua carga dramática. Nota-se que o verso 16 reagrupa por correspondência a carga semântica de negação do poema inteiro, porque “mortal e grave = torturante solidão”, “cinza, névoa de rapsodos = poeira das idades”. Nota-se um ritmo de concentração e fragmentação. A concentração expressa a fúria, o desespero e a revolta. A fragmentação corresponde ao ritmo mais lento, mais introspectivo. Recompondo a sequência, no verso 12 há concentração, nos

versos 13, 14 e 15 fragmentação e verso 16 concentração. Em síntese, desespero, introspecção e desespero. Tais ritmos definem a extensão dos versos de forma desigual, levando em consideração o ritmo dramático.

O clima de infortúnio está no sentido do “silêncio” e da meditação sobre as condições das memórias, expressos com aspectos de morte e de sofrimento, como nos versos 14, 15 e 16. Em relação aos aspectos de morte, verifica-se a correspondência entre os adjetivos que caracterizam a condição efêmera do universo literário greco-romano como “mortal”, “cinza”, “poeira das idades”, “névoa de rapsodos”. Em relação a aspectos de sofrimento, verifica-se a correspondência entre o sintagma “torturante solidão” do verso 14, com o adjetivo “grave” do verso 16. Nesse sentido, há a construção de uma atmosfera de morte e sofrimento que invade o poema. Observa-se o referencial literário clássico expresso no sintagma “névoa de rapsodos”.

A crença na vida como interpenetração entre mito e realidade, bem como entre sonho e realidade, como tensão que predomina no primeiro ato, tem seu desfecho na esfera do mundo oracular, que constitui a segunda parte do poema.

Aproximando-se também da função do prólogo, o poeta cria uma ambientação mítica para a voz do oráculo. Como na primeira parte do poema, uma das memórias também se transforma em personagem e emite sua voz, que no caso é a voz do oráculo. Podemos verificar a recorrência de uma linguagem teatral do espetáculo. Nota-se também a construção de um enredo que se constitui de forma fragmentada e com ritmos dramáticos diferentes.

No primeira estrofe, os versos 17, 18 e 19, “Embora! Enquanto os séculos bracejam nas alturas, / *O Senhor dos oráculos de Delfos / não esconde, nem revela; mas indica.*” Nota-se a retomada do conflito do primeiro ato no verso 17, invadindo esse espaço permeado de sensações de tristeza e morte, cuja intenção é reforçar a fatalidade das memórias. Essa fatalidade desencadeia na iminência da interferência do oráculo, como Tirésias interfere nas ações do rei Creonte. Essa interferência é anunciada nos versos 18 e 19, de conteúdo oracular. Esses versos encerram um aforismo do filósofo Heráclito. Verifica-se na segunda estrofe o efeito da presença do oráculo, que tem um impacto imediato no mundo como um canto de Orfeu, na sequência dos versos 20, 21 e 22. “E anulam-se impotentes claro e escuro, / e rugem no silêncio o trevo da cascata, / a anêmona dos rios.” Veja a diferença de ambientações nas estrofes, que nos remete às experiências míticas múltiplas do mundo grego. A construção da natureza mítica, tem nos versos 21, 22 e 23 um grande exemplo do poder de evocação de suas forças míticas por meio das palavras. A partir da queda da água da cascata pode-se associar que a forma do

desmembramento de seu volume em filetes de água lembram tripartições que configuram o trevo, um planta carregada de simbolismos. Nesse sentido o poeta descreve a água por esse aspecto, que no princípio da queda há o mesmo princípio do formação do trevo. Portanto a água tem algo de trevo em sua natureza, que além do princípio também tem seus significados. O significado de trevo para os cristãos, segundo Chevalier e Gheerbrant (1994, p. 902): “Na arte cristã, as formas trifoliadas, os arcos de três lobos, que lembram a elegância da folhagem do trevo, simbolizam a Trindade”. O trevo também está associado à abundância, à prosperidade, à fecundidade, ao sucesso e à esperança. Entretanto, o poeta recria o significado do trevo na esfera primitiva, associando-o com um fenômeno da natureza. O som da queda da água é ressignificado, passando a ser o som do trevo, cujo aspecto tem sua expressão no verbo “ruger”. Como rugir expressa em seu significado tom de fúria; portanto, verifica-se a carga polissêmica do verbo, que expressa a totalidade desse ser simbólico construído pelo olhar do poeta. A analogia mítica continua no verso 22, “a anêmona dos rios”, porque o poeta enxerga na formação do trevo o mesmo fenômeno que acontece com a anêmona-do-mar, um tipo de celenterado que, quando se abre, fica parecendo com as flores das anêmonas. Portanto, a água adquire a natureza de um ser animado, acrescentando ao som da queda outros significados. A exploração desse tipo de analogia, entre aspectos da natureza, conforme veremos no próximo capítulo, refere-se ao orfismo. Em Péricles Eugênio o ritmo é determinado pelo pensamento analógico e semântico. Analisemos esse ritmo nos versos 20, 21, e 22 a seguir:

20 E a/nu/lam-/se im/po/ten/tes/ cla/ro e es/cu/ro,
 21 e / ru/gem/ no/si/lên/cio o/ tre/vo /da /cas/ca/ta,
 22 a a/nê/mo/na/ dos /ri/os.

Em relação à extensão dos versos, nota-se que cada um tem tamanhos diferentes. O verso 20 é um decassílabo, com acentos nas sílabas 2, 6, 8 e 10. O verso 21 é um dodecassílabo com acentos nas sílabas 2, 6, 8 e 12. O verso 22 é um hexassílabo com acentos na sílabas 2, 4 e 6. A analogia cria no campo do sentido um mergulho simbólico nas profundezas da água conforme analisamos. Esse mergulho simbólico é construído no ritmo interno dos acentos das sílabas do versos, marcadas por um ritmo de sílabas fortes seguidas de sílabas fracas, um ritmo binário que no verso associa-se ao sentido de ascensão e de queda. No verso 20 “E a/nu/lam-/se im/po/ten/tes/ cla/ro e es/cu/ro,” nota-se um ritmo dramático construído em torno de uma semântica da morte intensificada pelo ritmo binário das sílabas, acentuando o sentido da morte

com um ritmo interno de ascensão e de queda. Verifica-se na primeira parte do verso, a ascensão nas sílabas 1, 3, 5 e 7 e queda nas sílabas 2, 4 e 6 e na segunda parte do verso, as sílabas 8 e 10 marcam a ascensão e as sílabas 9 e 11 a queda. Nota-se que esse ritmo, por exemplo, no trecho “E a/nu/lam-/se im /”, a sílaba fracas são a 2 e 4, terminam com a queda, reforçando o sentido de fim que a palavra anular encerra. No verso 22 “a a/nê/mo/na/ dos /ri/os”, o ritmo de ascensão é dado pelo início do verso, na primeira sílaba poética /a a/ e de queda seguida de uma ascensão na sequência de sílabas poéticas /nê/mo/ na/. Em seguida, há a queda progressiva na sequência de sílabas /dos/ ri/os. Nota-se que a queda representa um mergulho e coincide com a palavra “rios”. A profundidade do rio é construída de forma mítica, onde um elemento vai vibrando dentro do outro, nas camadas mais profundas, conforme verificamos na cascata. Portanto, a sensação de mergulho mítico é construído pelo ritmo das sílabas. Outra característica do ritmo presente nos versos é que transmitem a ideia de estarem divididos em duas partes, porque nos sintagmas iniciais de cada um, há uma recorrência de sílabas nasais, criando uma atmosfera fúnebre, como no verso 20 “E a/nu/lam-/se im/po/ten/tes...”, no verso 21 “e / ru/gem/no/si/lên/cio ...” e no verso 22 “a a/nê/mo/na ...”. Nota-se que os sons nasais reforçam o sentido fúnebre dos sintagmas, criando uma pausa introspectiva no início dos versos.

Observa-se que há a elipse de uma estrofe entre a primeira e a segunda estrofe, que deveria ser o vaticínio do oráculo, que aparece na última estrofe. Antes da segunda estrofe, que encerra a aparência de um futuro após o impacto do vaticínio, deveria vir a última estrofe que contém o vaticínio do oráculo. Consequentemente, essa elipse cria um atmosfera aterrorizante, a partir de uma força sobrenatural manifestando-se na natureza sem uma explicação, retratada nos versos 20, 21 e 22. A elipse é revelada no final do poema, nos versos 23, 24, 25 e 26. Nota-se a retomada do verbo “indica” do verso 19 no verso 23, retomando a sequência elíptica nos versos 24, 25 e 26 “levanta-se da terra – escuta! – num rumor de abismo / o arquejo oracular da pitonisa; / e morre o tempo nessa voz soturna”. A cena gravita em torno da voz do oráculo que ressuscita de forma teatral. Uma voz emerge do interior da terra, anunciando sua ressurreição, esbravejando em voz rouca um vaticínio no último verso “e há fogo e raiva devorando as pedras”. Essa imagem é carregada de incoerência, de irreabilidade, correspondendo a uma nova ordem, que é anunciada pelo impacto de sua presença no mundo. Nota-se o efeito dramático depreendido das possibilidades de correspondência entre o vaticínio e seus efeitos previamente retratados pelo poeta nos versos 20, 21 e 22. Verifica-se a partir da correspondência entre o vaticínio no verso 27 “e há fogo e raiva devorando as pedras” e os versos 20, 21 e 22 “E anulam-se imponentes claro e escuro, / e rugem no silêncio o trevo da cascata, / a anêmona dos rios”, a

criação de um pêndulo poético que oscila entre a dissonância e a correspondência entre causa e efeito. Péricles explora tensões que deixam os sentidos sempre abertos. No poema, a relação entre o primeiro ato, relacionado ao destino das personagens do universo da literatura greco-latina, com o segundo ato, relacionado com o vaticínio proferido pelo oráculo, desencadeia uma tensão enigmática em relação ao futuro da cultura clássica, que é o nosso presente, porque a lógica dele está na obscuridade das relações simbólicas do vaticínio.

Outra questão que fica em aberto é a relação entre o título “1-Heráclito” e o poema, e o aforismo do filósofo Heráclito, que aparece nos versos 18 e 19 “*O Senhor dos oráculos de Delfos / não esconde, nem revela; mas indica*. Podemos deduzir que o poeta faz uma homenagem ao filósofo porque utilizava o discurso oracular para se expressar de uma forma indireta e sugestiva. Uma das linhas de pensamento de Heráclito, que dialoga com a tragédia, é o conflito dos contrários. Para o filósofo, a única realidade das coisas está no seu constante devir, conforme ressalta Reale, retomando o pensamento de Heráclito, (1992, p.64) : “Em primeiro lugar, chamou a atenção para a perene mobilidade de todas as coisas que são: nada permanece imóvel e nada permanece em estado de fixidez e estabilidade, mas tudo se move, tudo muda, tudo se transforma, sem cessar e sem exceção.” É a partir do devir que se desdobra outro princípio de Heráclito, relacionado ao conflito de contrários, ou seja, conforme aponta o filósofo, (apud REALE, 1992, p.64): “As coisas frias se aquecem, as coisas quentes esfriam, as coisas úmidas secam, as coisas secas umedecem.” Conclui então Reale sobre o conceito de Heráclito:

O devir é, pois, um contínuo conflito de contrários que se alternam, é uma perene luta de um contra o outro, é uma guerra perpétua, Mas, dado que as coisas só têm realidade, como veremos, no perene devir, então, por consequência necessária, a guerra se revela como fundamento da realidade das coisas. (REALE, 1992, p.64)

Em função dos conceitos filosóficos e por sua predileção pelo discurso oracular, Heráclito aproxima-se do universo da tragédia. O conceito da reviravolta na tragédia tem fundamentos semelhantes ao pensamento do filósofo sobre sua ideia de um contínuo fluir de um contrário a outro. Nesse sentido, o poeta explora no processo de criação deste poema uma relação específica entre filosofia e tragédia, que somente um conhecedor da cultura clássica poderia pensar.

No poema “Cantiga de Amor”, também do livro *Sol Sem Tempo*, o poeta retoma a tradição da lírica portuguesa das “Cantigas de Amor” do período medieval e recria essa tradição

fazendo intertextualidade com a tragédia grega. O poeta reinventa o conflito medieval. Nas “Cantigas de Amor”, o eu lírico era masculino e os temas gravitavam em torno do seu sofrimento amoroso causado pela falta de correspondência do seu amor por uma senhora. Essa soberba da dama ou inocência, sofre na poesia de Péricles um revés. A condição passiva da dama é criticada pelo eu lírico, que a alerta sobre sua sorte, sofrendo por ela, enxergando uma dimensão trágica, um revés na sua condição. Esse alerta também já reflete uma reviravolta no destino da dama, que em vez do amor do eu lírico, recebe sua lamentação.

Cantiga de Amor

01 Cerra as pálpebras ó frágil!

02 Para nardos e violetas

03 cerra as pálpebras doridas,

04 que no limbo das cisternas

05 gemem almas ontem flores.

06 Tanto já basta, ó volúvel,

07 para que as aves emigrem,

08 o tempo mude de rosto

09 e os rios sequem na areia

10 Ó bela, apaga teu riso!

11 Donzelas que foram meigas

12 rasgam túnicas de linho

13 e ululando como lobas

14 enlouquecem na montanha.

15 Ó rubra, guarda teu manto,

16 formosa, pensa nas horas,

17 que tua estrela, quem sabe?

18 já é ferida de sombras.

(RAMOS, 1972, p.39)

Nota-se que o tom de infortúnio no poema é dado pelos argumentos do eu lírico, que alertam sobre o modo como uma reviravolta se instaura na vida da senhora, que parece não percebê-la. A dificuldade dessa percepção decorre de sua vida não condicionada pela lógica cotidiana, mas que se situa na esfera mítica. Os argumentos do eu lírico são baseados em sinais que lembram vaticínios. Esses argumentos também dialogam com o *carpe diem*, porque sinais de morte e de efemeridade da matéria, servem para ela refletir sobre as horas. Entretanto, há uma certa ambiguidade em relação ao modo de refletir sobre as horas, porque o referencial de tempo está na esfera mítica. Essa ambiguidade é criada pelo apelo do eu lírico em ressaltar que tanto faz a felicidade ou a tristeza, as duas possibilidades são inúteis, porque são consequentes de uma lógica cotidiana. Portanto, o poema cria uma incógnita, uma tensão que fica em aberto, porque o futuro depende de uma leitura por parte da senhora dos vaticínios apresentados pelo eu lírico, induzindo-a a redimensioná-lo a partir das lógicas míticas que cada um encerra. Nesse sentido, a vida se entrelaça com o mito, definindo parâmetros para a existência diferentes do mundo do real. Logo, a felicidade e tristeza só tem intensidade verdadeira se forem decorrentes de ações condicionadas pela esfera mítica, o que leva o eu lírico a criticar as atitudes dela.

O poema é composto por quatro quartetos e duas estrofes monósticas. Apresenta um ritmo determinado pela repetição de um mesmo conceito em todas as estrofes e apresenta estrutura estrófica que se aproxima do rondó, o qual é uma estrutura de estrofes adequadas as canções populares de tradição francesa do período medieval. Sua estrutura é determinada pelo padrão de estrofes de quatro versos, com características rítmicas que verificaremos no poema. As estrofes de uma estrutura de rondó são compostas de redondilhas maiores. Quando aparece um verso quebrado, este se adere à estrofe seguinte sem ser contado como verso. Esse recurso é bastante visível no poema. Nota-se que o verso 1 está separado da estrofe 2, mas está aderido a ela por critérios tanto de ritmo quanto de conteúdo. Os versos são heptassílabos, critério que se repete com o verso 15 em relação à estrofe seguinte. Dessa forma, o verso 1 “Cerra as pálpebras ó frágil!” e o verso 15 “Ó bela, apaga teu riso!”, pelo tom de complacência em relação à senhora e por configurarem enunciados, aproxima-se da função do coro. Nesse sentido, o conteúdo relacionado à tristeza presente nesses versos são retomados no interior das estrofes, desencadeando um ritmo dramático e despertando no leitor sentimentos de compaixão ao longo do poema.

O ritmo inicial acionado pelo paralelismo entre os versos 1 “Cerra as pálpebras ó frágil!” e 3 “cerra as pálpebras doridas”, nota-se a intensificação de um ritmo dramático acentuado tanto pela repetição da estrutura sintática como da semântica. Nota-se que esse ritmo também é acentuado no interior do verso 1, a partir da transformação do adjetivo “frágil” em substantivo e de sua função de vocativo, acentua a entonação e o tom de desespero, de lamento. No verso 3 o adjetivo “doridas” intensifica um aspecto dessa fragilidade. A intensificação da construção dessa consciência sobre essa fragilidade é o conceito que se repete nas estrofes, acentuado também pelo recurso de aderência dos versos. Tal recurso constrói um ritmo vertical de intensificação dessa condição frágil, conforme se verifica no paralelismo sintático e semântico entre os versos “1 Cerra as pálpebras ó frágil! / 3 cerra as pálpebras doridas, / 6 Tanto já basta, ó volúvel, / 10 Ó bela, apaga teu riso! / 15 Ó rubra, guarda teu manto,”. Os versos 1, 6, 10, e 15 iniciam as estrofes, introduzindo o mesmo tema. Outro ritmo marcante é dado pelos verbos no imperativo, em tom de aviso e de repressão aos hábitos e condutas da dama, porque não têm utilidade diante das contingências míticas.

Reportemo-nos agora ao interior das estrofes para verificar como o conceito de fragilidade é construído, buscando despertar sentimentos de compaixão no leitor e de temor na dama. Na primeira estrofe, as plantas do verso 2 “Para nardos e violetas” devem ser olhadas como expressões de prenúncios, não como expressões de beleza, motivo pelo qual o eu lírico proíbe a dama de contemplá-las de forma comum. Pertencem a uma outra semântica, que deve ser depreendida pela relação com os versos 4 e 5, “que no limbo das cisternas / gemem almas ontem flores.”. Essas flores fazem parte de um processo de expiação de almas, cujo próximo estágio expiatório é trágico, pois estão aprisionadas num reservatório de água subterrâneo. Fica em aberto uma perspectiva mítica para o destino de sua alma, criando uma tensão a partir da possibilidade de um sofrimento maior.

Na segunda estrofe, em tom de vaticínio, é mantido o tema do engano no modo da dama se relacionar com a natureza de forma comum. Os fenômenos naturais adquirem um sentido mítico de morte associado a sua efemeridade, depreendido a partir de uma correlação com a estrofe anterior, sugerindo outra lógica, a da expiação. Parece que a efemeridade tem sua explicação no processo de expiação. Nesse sentido, a tensão para o destino da alma dela é mantido como uma incógnita. Essa tensão é intensificada pela ressignificação de “volúvel”, que se corresponde com os versos 7,8 e 9 “para que as aves emigrem, / o tempo mude de rosto / e os rios sequem na areia”. Essa correspondência sugere que a volubilidade da dama está na esfera mítica.

A atmosfera de tragédia é intensificada pelos diferentes parâmetros de futuro que encerram esses vaticínios, que são retomados em cada estrofe, acentuando sentimentos como compaixão no leitor e de temor na dama. Tal recorrência verificamos também nos versos 11, 12, 13 e 14 “Donzelas que foram meigas / rasgam túnicas de linho / e ululando como lobas / enlouquecem na montanha”.

No última estrofe, nos versos 16, 17 e 18 “formosa, pensa nas horas, / que tua estrela, quem sabe? / já é ferida de sombras”, nota-se que o poeta ressignifica as palavras a partir da semântica do poema, devolvendo a elas sua natureza plurissignificante, podemos depreender que o sentido de “sombras” seriam hipóteses de consequências de uma reviravolta talvez instaurada, acentuando o clima de incerteza. O verso 16, “formosa, pensa nas horas,” também acentua essa incerteza, porque o sentido de horas tem que ser avaliado na esfera mítica, criando-se outra incógnita. Nota-se um paralelismo de incógnitas entre os versos 16, 17 e 18, que acentua sentimentos trágicos, como o temor e o medo decorrentes de uma concepção mítica do futuro,

Os poemas analisados exploram diferentes maneiras de intertextualidade com a tragédia grega e o discurso oracular. Observa-se a importância dada ao discurso oracular como uma linguagem que cria tensões analógicas em diferentes níveis ao longo dos poemas. Em relação à tragédia, o conceito da reviravolta é explorado como um eixo estruturador de tensões no campo semântico, que gravita em torno do sentido contraditório do futuro, que tanto pode tender para o ideal como para o contrário do que se esperava. Nota-se que o poeta retoma temas específicos da tradição clássica.

3 Orfismo

Os poemas que serão analisados neste capítulo sinalizam a vinculação da poesia de Péricles Eugênio à tradição órfica da poética clássica. Para este estudo, selecionei o poema “Lamentação Floral” e “Elegia a lua dos olhos de prata”, ambos do livro *Lamentação Floral* de 1946 e os poemas “Naufrágio”, “A palavra me perdeu”, “A luz no fim do túnel”, “Canção da tarde imóvel” e “Pastoral”, do livro *Sol Sem Tempo* de 1953. O poeta explora diversas temáticas relacionadas ao orfismo, que serão inicialmente abordadas teoricamente e auxiliarão na compreensão dos poemas. O orfismo é um aspecto que Silva ressalta como preponderante na lírica de Péricles Eugênio:

Tudo isto revela a posição do artista recompondo sua obra com recursos de uma experiência de milênios; mas, por outro lado, exhibe-se o espetáculo do poeta de um mundo baldio, despovoado de velhos deuses que bebiam com o homem do mesmo vinho, e se alimentavam do mesmo mel. Lançado a essa “Terra Gasta” do seu poema eliotiano, esse poeta fundamentalmente órfico externa o seu desencanto, a sua angústia, cultivando velhos temas prescritos pelo tempo, mas ainda assim aptos à novação, se revitalizados e atualizados pelo talento e pela arte de um intelectual autêntico. (SILVA, 1966, p.80)

Um dos princípios relacionados ao orfismo é o conceito da metempsicose. É uma concepção de vida e de visão de futuro da civilização grega nos primórdios de sua formação. O princípio da metempsicose consiste na crença da imortalidade da alma condicionada a um processo de sucessivas reencarnações, visando purificação por meio da expiação dos delitos cometidos, cujo objetivo é atingir sua condição divina e voltar para o mundo dos deuses. Giovanni Reale (2009), pesquisador italiano, demonstra que os princípios dessa religião primitiva dos gregos é referenciada por vários autores importantes como Píndaro, Aristóteles, Platão e pelo pitagórico Xenofonte. Algumas questões relacionadas a esse princípio conferem à natureza do sono um estatuto importante para a compreensão da relação entre sono e sonho segundo princípios órficos, o que nos auxiliará na compreensão da relação entre sono e sonho nos poemas que serão analisados aqui. Segundo preceitos da metempsicose, as condições da alma, quando habita o corpo, estão submetidas a um processo de expiação de delitos cometidos em vidas passadas, o que confere ao corpo o *status* de prisão, ou seja, a alma em vida tem como pena a prisão corporal. Somente quando a alma expia todos os delitos, ela retorna ao mundo

dos deuses após a morte. O julgamento da alma sobre seu retorno ao corpo ou ao mundo divino é decidido por Hades, divindade grega responsável pelo mundo subterrâneo. A natureza da alma é a liberdade, alcançada em duas condições, quando se encontra próxima da morte ou quando o corpo se encontra em sono profundo. Na condição de sono, a alma revela sua natureza órfica, expressando-se por linguagem onírica, cuja característica se assemelha à linguagem dos oráculos, quando cria imagens de previsão do futuro. É nesse sentido que a alma tem uma natureza divina e imortal. A linguagem dos oráculos é o canal de comunicação dos deuses com os homens, que lança lampejos de uma inteligência divina que não é compreendida pelos homens comuns. Essa condição da alma, que atinge no sono essa dimensão, por revelar uma linguagem divina, é expressa nesse fragmento de Reale:

Aristóteles diz que a noção dos deuses tem nos homens dupla origem, do que acontece na alma e dos fenômenos celestes. Mais precisamente de que acontece na alma em virtude da inspiração e do poder profético, próprios a ela, que se produzem no sono. Quando, de fato, diz ele, no sono a alma se recolhe em si mesma, então, assumindo a sua verdadeira e própria natureza, profetiza e vaticina o futuro. Assim também ela é quando, no momento da morte, separa-se do corpo. E assim ele aprova Homero por ter observado o seguinte: representou a Pátrocolo que, no momento de ser morto, vaticinou a morte de Heitor, e Heitor vaticinou o fim de Aquiles. De fatos deste gênero, diz ele, os homens suspeitam que existe algo divino, que é em si semelhante à alma e, mais do que todas as outras coisas, é objeto da ciência. (REALE, 1992, p.179)

Conforme ressalta Reale, em Píndaro aparece concepções órficas bastante esclarecedoras sobre a crença nos caminhos que a alma tem que percorrer para atingir a sua natureza divina. Observa-se um trecho de uma das odes olímpicas de Píndaro, que remete à trajetória da “alma”:

...Sim, se quem possui a riqueza conhece o futuro
se sabe que os ânimos violentos dos mortos daqui logo
pagaram pena - enquanto sob a terra alguém julga
os erros neste reino de Zeus, declarando
a sentença com hostil necessidade;
mas gozando da luz do sol em noites
sempre iguais e em dias iguais, os nobres recebem
uma vida menos difícil, sem turbar a terra com vigor

da sua mão, nem água marinha,
 por uma vazia subsistência; e, ao invés – junto aos favoritos
 dos deuses que gozaram da fidelidade aos juramentos –
 eles percorrem um trecho da vida sem lágrimas,
 enquanto os outros suportam uma prova que o olhar não suporta.
 E os que tiveram a coragem de permanecer por três vezes
 em um e no outro mundo, e guardar totalmente a alma
 de atos injustos, percorrem até o fim a estrada de Zeus
 para a torre de Crono: lá as brisas oceânicas
 sopram ao redor da ilha dos bem – aventureiros...
 (Apud, REALE, 1992, p.182)

Observa-se no poema a concepção de uma dupla vida, a do sono e a da vida cotidiana. A vida no sono está em contato com o mundo divino, sem sofrimento e a vida cotidiana está relacionada à expiação. Essa concepção fica evidente nesta sequência de versos “mas gozando da luz do sol em noites / sempre iguais e em dias iguais, os nobres recebem / uma vida menos difícil, sem turbar a terra com vigor / da sua mão, nem água marinha, / por uma vazia subsistência; e, junto aos favoritos / dos deuses que gozaram da fidelidade aos juramentos / eles percorrem um trecho da vida sem lágrimas, enquanto os outros suportam uma prova que o olhar não suporta”. Esses conceitos órficos nos auxiliarão na compreensão dos poemas “Lamentação Floral” e “Elegia à lua dos olhos de prata” do livro *Lamentação Floral* de 1943 e do poema “Noturno” do livro *Sol Sem Tempo* de 1953, que tem como tema a reflexão sobre a essência da poesia, associada aos enigmas produzidos pelo sonho. Para a compreensão do poema “Elegia à lua dos olhos de prata” é necessário também levar em consideração o pensamento do filósofo Arthur Schopenhauer (2001) sobre a metempsicose, porque tem muitos pontos em comum com o orfismo, como a ideia da morte parcial do ser. Tais pontos serão explorados na análise do poema.

Outra referência órfica é a que integra o homem à natureza, tendo como princípio a formação dos deuses órficos relacionados à noções de construção da ordem de um mundo primitivo, no qual as cosmologias e o mito estavam associados aos fenômenos da criação. Essa integração estava associada à organização do caos inicial, em que as divindades eram criadas para ordenar as forças da natureza. Portanto, quando o poeta se refere a um mundo ancestral e

explora questões relacionadas à criação cósmica, expressando a natureza transformada em potências de forças primitivas materializadas em símbolos, está reatualizando uma esfera órfica.

Essa forma de conhecimento consistiu na visão cósmica, como uma condição do homem de se situar no espaço por meio configurações míticas. É uma antiga necessidade de oposição entre sagrado e profano, conforme ressalta Eliade (1992). Sobre essa diferenciação, a autora caracteriza-a como resultante uma necessidade de oposição entre organização e caos. O caos é resultante da uniformização do espaço, sem um ponto de orientação, um “ponto fixo” de fundação de uma organização sagrada. Nesse sentido Mircea Eliade ressalta que:

Vemos, portanto, em que medida a descoberta, ou seja, a revelação do espaço, do espaço sagrado tem valor existencial para o homem religioso; porque nada pode começar, nada se pode fazer sem uma orientação prévia e toda orientação implica a aquisição de um ponto fixo. E por essa razão que o homem religioso sempre se esforçou por estabelecer-se no “Centro do Mundo”. Para viver no Mundo é preciso fundá-lo e nenhum mundo pode nascer no “caos” da homogeneidade e da relatividade do espaço profano. A descoberta ou a projeção de um ponto fixo, o “Centro”, equivale à Criação do Mundo, e não tardaremos a citar exemplos que mostrarão, de maneira absolutamente clara, o valor cosmogônico da orientação ritual e da construção do espaço sagrado. (ELIADE, 1992, P.17)

No período ancestral da cultura grega, as divindades são associadas a simbolizações de forças da natureza, conforme ressalta Reale, (2009), sobre a formação da Teogonia órfica, citando os estudos de Rhode :

Em primeiro lugar, aquela parece ser, embora sob a capa mítica, mais conceitual, como já notava Rohde: “Atendo claramente àquela antiquíssima teologia grega que se recolhera no poema hesiodiano, estas Teogonias órficas descreviam o devir e o desenvolvimento do mundo, dos obscuros impulsos primitivos até a variedade bem determinada do cosmo ordenado à unidade, e do descreviam como a história de uma longa série de potências e figuras divinas que, desenvolvendo-se uma na outra e uma superando a outra, revezam-se na obra de formar e governar o mundo e absorvem em si o Todo, para restituí-lo, depois, animado por um único espírito e Uno na sua infinita pluralidade. Certamente estes não são mais deuses do antigo tipo grego. Não só as divindades recriadas pela fantasia órfica e subtraídas pela força do símbolo a possibilidade de uma clara representação sensível, mas também as figuras tiradas do Olimpo grego são aqui pouco menos que personificações de conceitos. (REALE, 1992, p.188)

Nota-se uma diferenciação entre as divindades órficas e as divindades olímpicas, cuja representação permite diferentes formas de relação entre o homem e os deuses, em que a primeira permite um contato com as forças obscuras natureza e na segunda, uma relação mais distante, voltada para a condição humana. Nesse sentido, durante o sono, a alma retorna a essa forma de relação primitiva com o mundo, reencontrando sua verdadeira natureza. Sobre o processo de divinização órfica, este estaria associado ao processo de recriação da natureza por meio de hipóteses sobre o desígnio de suas potencialidades e o modo como interagir com elas. Dessa interação é que o deus sai das partes e se torna o todo, num processo contínuo de modificação de sua natureza, como característica a pluralidade de suas expressões.

Observa-se que a descrição da natureza, do ponto de vista órfico, estaria na percepção de uma unidade que só se revela na transmutação dos elementos, quando um elemento distinto passe a vibrar dentro do outro, aproximando aspectos e elementos de universos distintos. Importa também dar destaque para a questão de um ser absorver o outro, independentemente de ser animado e inanimado, construindo para a percepção de uma entidade divina que anima tudo, como um espírito. Esse ser que anima tudo, que incorpora as forças da natureza, recebe uma configuração momentânea em forma de símbolo. A configuração dessa força momentânea é outro tema explorado pelo poeta. Os aspectos dessas divindades eram subtraídos pelos símbolos para que fossem visíveis, deduz –se que os símbolos são rastros desse ser que não tem um aparência definida. Essas questões órficas aparecem no poema “Lamentação Floral” do livro *Lamentação Floral*, no qual há a relação entre sono e sonho e a presença de uma beleza contraditória que anima a natureza, cuja aparência é a incógnita do poema. Também veremos essa relação, entre sono e sonho, no poema “Canção da tarde imóvel” e no poema “Pastoral” do livro *Sol Sem Tempo* de 1953. No poema “Pastoral” o tema do poema gravita na conformação de uma força mítica verde que absorve tudo ao seu redor. Também de grande importância para compreendermos a observação de Cassiano Ricardo sobre a “beleza aflita” presente na obra do Péricles, é considerar a origem órfica dessa beleza, conforme explica Reale:

Ora, a idéia de fundo da parte final da teogonia era o seguinte, Dionísio, filho de Zeus, foi triturado e devorado pelos Titãs, os quais, por punição, foram queimados e incinerados pelo próprio Zeus, e das suas cinzas nasceram os homens. É evidente em que sentido e medida este mito pode constituir a base de uma ética. Ele explica a constante tendência ao bem e ao mal presente nos homens: a parte dionisíaca é a alma (e liga-se a ela a tendência ao bem), a parte titânica é o corpo (e liga-se a ela a tendência ao mal). Daqui deriva a nova tarefa moral de libertar o elemento dionisíaco (a alma) do elemento titânico (o corpo). A reencarnação e o ciclo dos renascimentos são, portanto,

a punição desta culpa, e estão destinados a continuar até que o homem se liberte da própria culpa. [...] O mistério do homem e o seu sentimento de ser um misto de divino e beluíno, com os opostos impulsos e as contrastantes tendências, eram assim explicados de modo verdadeiramente radical. (REALE, 1992, p.189)

Também relacionado ao universo órfico é a concepção da palavra mágica, de natureza polissêmica. Na obra *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima, considerada a obra prima que levou ao extremo os pressupostos do modernismo de 22, a temática da palavra mágica atinge um patamar privilegiado nesta obra, conforme ressalta Fábio de Souza Andrade:

O que move a sua obra final é a nostalgia do momento primitivo em que a palavra tinha força de mito, nostalgia de Orfeu que menciona Mallarmé, figura mítica que evidencia a proximidade entre o fluxo natural e o fluxo da linguagem: ambos cursos de criação e resistência à passagem dos tempos. [...] Se a história e a consciência tendem a separar o que, na concepção mítica do mundo, era uno (Homem e Natureza), fragmentar a realidade pré-categorial da existência que era apreendida como um todo, pelo mito, ou mesmo pelos cantos primitivos, a poesia órfica busca preservar, ou ainda, restabelecer a memória dessa relação mítica de integração simpática entre homem e natureza através da linguagem, a partir de uma consciência e um meio criados no curso de tempos fragmentários, divididos, historicamente determinados. (ANDRADE, 1997, p.98).

Ernst Cassirer (1972) diferencia a função da palavra mágica no contexto da percepção primitiva, da função da palavra atrelada ao sistema discursivo, diante da mesma percepção. A relação com o conteúdo da percepção, nesse contexto, teria diferentes explorações pela palavra. Utilizada como ferramenta de um pensar teórico-discursivo, explorará uma semântica contrária à da palavra mágica. Estabeleceria correlações com uma forma de conhecimento com leis pré-estabelecidas, preocupando-se em entender as causas e os efeitos de tal percepção, numa espécie de coordenação de sua constituição em rede de conhecimentos exteriores ao fato imediato de sua constituição, deslocando a percepção particular para uma dimensão universal. A palavra mágica tem função oposta a essa expansão do conteúdo da percepção em correlações com uma rede de conhecimentos e de questionamentos de causa e efeito, em que a palavra transita livremente nos interstícios de percepções diferentes, obedecendo ao raciocínio das relações exteriores. O tratamento do conteúdo da percepção na esfera da palavra mágica é de condensação, concentração e de constituição do próprio pensamento, onde tudo é inédito,

gerando-se formas de pensar e de agir sempre novas. Sobre a diferença entre os modos da palavra se relacionar com a percepção momentânea assinala Cassirer:

Mas esta livre identidade da palavra, na qual reside o cerne da função lógica, é forçosamente estranha à visão mítica do mundo, pois, para ela, só tem sentido e ser aquilo que se lhe apresenta em sua realidade tangível imediata. Aqui, de nada vale o simples “referir” ou “significar”, mas todo conteúdo para o qual tende e se projeta a consciência, é transformado imediatamente em forma da existência e na forma de atuar. A consciência não se coloca, aqui, em atitude de livre reflexão diante do conteúdo, a fim de elucidá-lo em sua estrutura e conexões regulares, afim de analisá-lo em suas diversas partes, mas pelo contrário, é aprisionada pela inteireza imediata deste. (CASSIRER, 1972, p.74)

O poder da palavra na lírica moderna tem raízes na origem mítica de sua expressão polissêmica. A polissemia reside na própria maneira de leitura da mítica do mundo. Essa leitura tem pressupostos semelhantes ao que Friedrich assinala sobre o processo da lírica moderna, de que a realidade passa por um processo de decomposição e cada parte ganha livre possibilidade de articular de forma imprevista com as partes de outras realidades, compondo uma nova unidade semântica. A junção desses fragmentos retoma, em certa medida, um olhar primitivo de organização cósmica.

O tema da palavra mágica nos auxiliará a compreender os poemas “A palavra me perdeu” e “A luz no fim do túnel” do livro *Sol Sem Tempo*, de 1953, cuja problemática está inserida na inadequação da palavra no mundo primitivo, quando não resgata sua condição original.

Nesse sentido, Paz (2012) ressalta que o pensamento mítico, fundado na analogia, cria uma visão de mundo, cria um ritmo específico, um cosmos, em que o pensamento quando em contato com ele não o questiona. Entretanto, este aprende a pensar com a linguagem, com um modo de relação específica entre as coisas, configurando relações temporais distintas, moldadas pela relação entre rito e mito. O rito é o conjunto das relações simbólicas materializadas em atos que presenciam o mito. O tempo mítico é arquetípico, com estruturas próprias que revelam uma visão de mundo. Essa modalidade mítica de configuração de mundos arquetípicos, conforme Paz (2012), é a função do poeta moderno. Na poesia moderna, essa relação é resgatada pela teoria das correspondências de Baudelaire, mas com o propósito de subverter a lógica do pensamento racional e científico a serviço das mediações entre sociedade e capitalismo. O aspecto que repercute na lírica é o pensamento analógico mítico, que tem em

comum com a característica da aproximação dos opostos, de realidades distintas com certa indiferenciação entre os elementos, que resulta em relações inéditas, motivadas pelo espírito, repercutindo no surgimento de uma linguagem que rompe com a sintaxe, que recria o sentido das palavras, subverte a lógica do mundo, e liberta o pensamento das amarras da lógica cotidiana, dando liberdade a vontade do espírito, devolvendo a palavra seu poder mágico. A exploração da analogia como meio de construção cósmica, coincide com a função do poeta moderno de criar arquétipos, cujo mundo é o poema, no qual o leitor os reativa a partir dos rituais criados pelo poeta nos níveis analógicos, num ciclo temporal de relações que remetem a si mesmo. Na relação entre verso e analogia, Octávio Paz (2012), assinala que:

Versificação rítmica e pensamento analógico são as duas faces da mesma moeda. Graças ao ritmo percebemos essa correspondência universal, ou melhor, essa correspondência nada mais é que manifestação do ritmo. Voltar ao ritmo significa uma mudança de atitude diante da realidade, e ao contrário: adotar o princípio da analogia significa retornar ao ritmo. (PAZ, 2012, p.80)

Ainda nessa perspectiva da analogia com centro da criação mítica e da lírica, Paz ressalta que foram os franceses que ampliaram para a modernidade o potencial da correspondência entre ritmo e imagem poética, ou seja, é a partir da imagem que repercute uma estrutura rítmica específica, bem como uma entoação e semântica própria (2012, p. 103). Em relação aos infinitos processos associativos que estruturam as analogias na lírica moderna ressalta (PAZ, 2012, p.99): “O método da associação poética dos “modernistas”, às vezes verdadeira mania, é a sinestesia. Correspondência entre música e cores, ritmo e ideias, mundo de sensações que rimam com realidades invisíveis”.

Na poesia de Péricles Eugênio, verificaremos a predominância da analogia mítica, recriando a experiência órfica primitiva, na constituição das primeiras experiências linguísticas em comunhão com a formação das unidades cósmicas, relacionadas à criação.

Jorge de Lima explora a intertextualidade entre referencial órfico com o texto do apocalipse da Bíblia Sagrada. Utiliza recursos estéticos do surrealismo, não como imitação estilística e ideológica do estilo, mas como recurso de expressão, obedecendo a linha de pesquisa estética do modernismo de 22. Considerando o período da publicação dessas obras emblemáticas de Péricles Eugênio e Jorge de Lima, que coincidem com o período da crise mundial deflagrada pela segunda guerra, podemos verificar uma postura de reflexão sobre a necessidade de uma forma ancestral de integração do homem com a natureza, da necessidade

de uma relação mítica com o mundo, para substituir a lógica das culturas que conduziram a humanidade à destruição. Conforme a crítica já ressaltou, em Péricles Eugênio há o sentimento de uma nostalgia pelo universo grego. Em Jorge de Lima, o orfismo que o poeta quer implantar neste período é ressaltado por Andrade (1997, p. 97): “O orfismo que Jorge de Lima quer realizar por meio de sua dicção concreta na poesia, é um dos recursos possíveis visando à sua sobrevivência (dela, poesia) nos tempos modernos de desencantamento absoluto do mundo (Orfeu não cabe em repartições).” Depreende-se que a natureza primeira da poesia foi o orfismo.

Nas análises dos poemas, verificaremos que o poeta explora de forma variada os temas relacionados ao orfismo.

No poema “Lamentação Floral”, do livro de poemas *Lamentação Floral* o título do poema já nos remete ao simbolismo. O poema explora a comparação entre a concepção do crepúsculo relacionado à morte com o ciclo do sono, caracterizando-o como um ciclo de morte diária semelhante ao ciclo do crepúsculo. O ciclo do sono é comparado ao ciclo da natureza. A partir dessa comparação é que o sono é concebido como uma experiência órfica.

A seguir a transcrição do poema:

Lamentação Floral

01 *Porque não fala nem se explica,*

02 *é dolorosa e foge como o vento,*

03 *Tarde, fantasma de ouro!*

04 *A força da magia nas mandrágoras desponta,*

05 *ao tremular do heléboro e do goivo;*

06 *e há balsamos em flor,*

07 *e azul resplende o céu,*

08 *e luas tresnoitadas gemem nos pombais.*

09 *Triste, Triste é a beleza que nasceu da argila,*

10 *é triste, porque cria a inquietação.*

- 11 Crepúsculo de sangue.
 12 Um dia a mais que foi, que *foi* apenas.
- 13 *Amarga. Amarga como a losna,*
 14 *porque tudo promete e nada proporciona.*
 15 *Ah! Nada proporciona que se possa analisar,*
 16 *inferno limitado por si mesmo,*
- 17 Um baque de cristais além da serra:
 18 o sol, o sol morreu, tirano de âmbar.
- 19 *Ah! Nossa vida, também ela,*
 20 *ao ser gerada já trazia como sêlo*
 21 *uma certeza – o grande sono...*
- 22 Lamentai-vos por isso, mortais!
- 23 No caminho que as trevas confundem,
 24 vede o sonho, que incêndio de rosas...

(RAMOS, 1972, p.25)

O poema é composto por uma alternância de estrofes que lembram as vozes oraculares e do coro das tragédias gregas; essas estrofes são entremeadas por outras estrofes que configuram aspectos da natureza, com diferentes estágios do entardecer em direção ao crepúsculo. Podemos depreender que o poema é estruturado pelo entrecruzamento de paralelismo de conteúdo da parte das estrofes oraculares e das estrofes do coro, com o paralelismo de conteúdo das estrofes relacionadas a paisagem. Essas estrofes marcadas por seus ritmos analógicos individuais se entrecruzam no campo do sentido, por estarem dispostas de forma alternada ao longo do poema. Num primeiro momento, forma-se uma tensão entre o campo semântico do entardecer com o campo semântico das incógnitas da beleza na voz do oráculo, que desencadeia um ritmo de tensão no campo do sentido, cujas associações entre as estrofes não decifram a beleza. Essa indefinição da beleza é decorrente da forma mítica da

natureza, tornando-a mais enigmática. Nesse sentido, o poema é composto de tensões analógicas em vários níveis, que estudaremos mais adiante. Na sequência, outro campo semântico se instaura com as estrofes do coro. Este compara a relação entre sono e sonho nos “mortais” a um dos aspectos do sentido do crepúsculo. Veremos que o sentido depreendido de crepúsculo sugere sentido de morte, tema grego. É a partir do estudo dessas analogias que depreenderemos o diálogo com o orfismo.

Podemos de início separar essas estrofes por grupos. Grupo dos oráculos, estrofe 1 (versos 1 e 2), estrofe 3 (versos 9 e 10) e estrofe 5 (versos 13, 14, 15 e 16). Grupo da natureza, estrofe 2 (versos 3,4,5,6,7 e 8), estrofe 4 (versos 11 e 12) e estrofe 6 (versos 17 e 18). Grupo do coro: estrofe 7 (versos 19, 20 e 21), estrofe 8 (verso 22) e estrofe 9 (verso 23 e 24).

Analiseemos o ritmo semântico das estrofes dos discursos oraculares. Há entre eles uma paralelismo de conteúdo, a partir de aspectos de uma beleza, cujo sentido é construído por uma semântica da indefinição, conforme verifica-se nos versos “Porque não fala nem se explica” (1º estrofe, verso 1), “é triste porque cria inquietação” (3º estrofe, verso 10) e “Ah! Nada proporciona que se possa analisar” (5º estrofe, verso 15). Estabelece-se entre essas estrofes um ritmo analógico que recria a percepção indefinida dessa beleza. Verifica-se também a correspondência entre a construção poética dessas estrofes com o princípio poético encerrado na construção do símbolo do título do poema. Na primeira estrofe, a indefinição da substância dessa beleza é acentuada pelos seus aspectos, que têm uma dimensão dramática e uma materialidade natural, como no verso 2 “*é dolorosa e foge como o vento*”, como na terceira estrofe, no verso 9 “*Triste, Triste é a beleza que nasceu da argila*” e no verso 13 “*Amarga. Amarga como a losna*”. No verso 9 há o parâmetro que nos aproxima do que seria essa substância, cuja característica é semelhante à beleza que nasce da argila, construída na esfera analógica. Depreende-se a partir dessa correspondência semântica, que essa substância produzida pela natureza é composta por todos os seus aspectos. Observa-se a correspondência entre os substantivos abstratos que caracterizam estados como “lamentação” (título), “dolorosa”(verso 2), “triste” (verso 9) e “amarga”(verso 13) . Nota-se também a correspondência entre a adjetivação “floral” do substantivo abstrato “lamentação” com “vento” (verso 2), argila” (verso 9) e “losna” (verso 13) . Todos oferecem contornos orgânicos da natureza aos aspectos dessa beleza abstrata com tom de sofrimento, o que resultaria em símbolos do tipo “dolorosa ventania”, “tristeza argilal” e “amargura losnar”. Teríamos então um conjunto de símbolos somados ao “lamentação floral” como partes que compõem algo que não revela seu todo, mas se expressa em formas simbólicas transitórias. Essas formas

simbólicas transitórias se correspondem no campo do sentido com o enunciado oracular do verso 16 “*inferno limitado por si mesmo*”. Podemos deduzir que cada forma aparente dessa substância é uma representação mítica primitiva, subtraída por símbolos transitórios, dotada de uma natureza humana e natural, mas cujas forças com as quais se manifesta são de natureza incontrolável, de potências em dissonâncias, que repercute na voz do oráculo, em um vaticínio com alta carga de sofrimento futuro e de contornos infernais.

A partir dessas considerações iniciais, podemos deduzir que se trata de um poema órfico. O aspecto do orfismo que podemos depreender dessa parte do poema é exploração poética de uma natureza primitiva. O eu lírico está na condição de Orfeu, que tenta ordenar a natureza a partir da decifração de suas forças. No entanto, há uma tensão que se configura a partir da ameaça da natureza que pode absorver o eu lírico em sua lógica desgovernada, quando este não a ordena pela linguagem. Depreende-se também o processo de construção da linguagem fundamentada na analogia, recriando as tensões que precediam o início das ordenações cósmicas da natureza.

Reportemo-nos agora para as estrofes que se referem à natureza, conforme destacadas inicialmente, como sendo a estrofe 2 (versos 3,4,5,6,7 e 8), a estrofe 4 (versos 11 e 12) e a estrofe 6 (versos 17 e 18). Em cada estrofe notaremos uma descrição que explora o processo de simbolização, que em conjunto compõe as etapas de transição do entardecer ao crepúsculo.

Na estrofe 2, o poeta constrói um mosaico de expressões simbólicas de seres animados e inanimados que em conjunto, compõem a tarde. Cada verso é uma peça do mosaico, que seria a estrofe. No verso 3, “Tarde, fantasma de ouro!”, o símbolo “fantasma de ouro”, caracteriza a tarde e terá efeito de absorção semântica sobre os demais aspectos da natureza. Os versos 4 e 5, “A força da magia nas mandrágoras desponta, / ao tremular do heléboro e do goivo”, compõem uma unidade mítica, composta pela influência recíproca entre os aspectos simbólicos de cada planta. Nota-se que o verbo “tremular” no verso 5, é um aspecto da vegetação que desencadeia um ritmo de manifestação simbólica de forças no verso 4 “A força da magia nas mandrágoras desponta”. A escolha desse verbo está associada à condição natural desse tipo de flor, que floresce no inverno. Portanto, tremular tem sentido metafórico e atinge uma dimensão mítica, uma beleza que nasce de uma condição adversa, condição sobrenatural que o poeta transmite, como uma força negativa que gera sua beleza positiva. Tal caracterização se refere à flor de goivo, cuja semente pode ser plantada no final de outono para florescer no verão, passando todo o inverno em desenvolvimento. Essas plantas carregam uma vibração simbólica que nos remete também ao ser da morte, a maus presságios, tendo no “tremular” uma polissemia

mítica acionada pelo poeta. O “tremular” é uma força revelada pela palavra e “desponta” semanticamente o universo mítico das mandrágoras. A mandrágora é uma planta com imensa tradição simbólica, associada a rituais mágicos devido a suas características narcóticas e alucinógenas, além do misticismo associado a suas raízes, por apresentarem formas que lembram partes do corpo humano. Consequentemente, a sintonia entre forças sobrenaturais é que norteia a escolha do poeta para compor uma natureza mítica, como um paisagista que escolhe as plantas por critérios estéticos, funcionais e simbólicos, mas que no poeta predomina a ambiguidade e o misticismo como critério. A natureza criada pelo poeta rememora sua forma ancestral, quando seus aspectos eram detentores de poderes míticos, no sentido de constituírem um cosmos particular, que configurava uma realidade simbólica em torno dela. Nesse conjunto, a paisagem que se constrói é simbólica. Podemos concluir que a ênfase dada a analogia mítica, na qual um ser compõe com outro um cosmo, onde um vibra dentro do outro, configura a representação de um mundo órfico. Os verbos “tremular” e “despontar” compõem a expressão do ritmo de uma força em progressão que se potencializa na esfera mítica, ganhando o espaço e interferindo no real como um campo de força. Podemos observar que o poeta explora a palavra polissêmica, com poder mágico, que ordena as forças da natureza pela palavra, devolvendo a ela seu poder órfico.

No verso 8, “e luas tresnoitadas gemem nos pombais”, temos outro exemplo no qual o poeta explora o poder da palavra mágica na caracterização das pombas como luas. O sono dos pombos é perturbado pela claridade da lua, causando a indefinição entre dia e noite, resultando em uma tensão entre o despertar e o dormir, desencadeando sons que lembram gemidos. Essa cena comum é descrita de forma órfica, como se a lua vibrasse dentro dos animais “e luas tresnoitadas gemem nos pombais”; portanto, o nome do ser depende do que vibra dentro dele, e a natureza do ser em um universo órfico não é constante, porque depende de como interage com aspectos de outros seres. A palavra “lua” nomeia o pombo, que deixa de ser pombo e passa a ser lua.

No verso 7 “o azul resplende o céu”, o adjetivo “resplender” que deveria ser uma qualidade do sol é uma qualidade do céu, onde o azul é que brilha, conforme o ordem direta do verso “e o céu resplende azul”. Nota-se a diferenciação entre tarde e céu. Ambos tem aspectos e presenças diferentes, dissociadas, porque em cada aspecto na esfera mítica tem um campo semântico em expansão.

Entretanto, há uma contradição que se revela nos detalhes desse mosaico. No símbolo inicial, “fantasma de ouro”, a palavra fantasma significa morte e é o que permite

semanticamente na estrofe a cena noturna do verso 8 “e luas tresnoitadas gemem nos pombais”. Nesse sentido, podemos depreender que essa paisagem é uma memória noturna, na qual as forças da natureza manifestadas na noite a partir da claridade da lua, resgata a presença das forças míticas do dia na noite, servindo como uma travessia para a memória. A ambiguidade presente na estrofe, da penetração do campo semântico do dia na noite, será uma chave que nos auxiliará a compreender a relação entre sono e sonho no universo órfico. O sentido de morte pode ser deduzido como sendo as forças cósmicas configuradas durante o dia que sobrevivem na memória por meio dos símbolos, os fantasmas. Se o sonho é memória, portanto o sonho é conduzido pelo campo semântico mítico, que continua se rearranjando durante o sonho, mas com memórias de substâncias, matérias e experiências diurnas, permeadas de tensão no campo do sentido.

As estrofe 4 e 6 configuram diferentes momentos do entardecer com simbolizações relacionadas a aspectos de morte, como nos versos 11 e 12 “Crepúsculo de sangue. / Um dia a mais que foi, que *foi* apenas.” Verifica-se que o sentido da morte associado ao crepúsculo está atrelado ao sentido de “fantasma” na estrofe 2, porque tudo o que depende da luz tem existência momentânea, como forças da natureza que se libertam e se rearranjam formando novas unidades, que se expandem absorvendo outras, num ritmo mítico que morre com o crepúsculo. Portanto, a expressão do símbolo “crepúsculo do sangue” tem intensidades dramáticas diferente a cada dia, gerando fantasmas.

Na estrofe 6, há uma imprecisão entre a descrição do crepúsculo e da noite, criando-se a interpenetração do campo simbólico de um no outro, como na estrofe 2. O poeta destaca o som estrondoso emitido do interior das montanhas, resultante de rupturas no interior das rochas, que se expande contornando e cobrindo as montanhas e invade a imensidão, deixando em dúvida se da escuridão ou do entardecer. Caso invada o entardecer, esse encontro de fenômenos compõe uma dimensão do crepúsculo associada a invasão de forças ameaçadoras, quando a escuridão que se aproxima é sonorizada pelos sons dos estrondos. Caso for da noite, esse som dentro da escuridão soa como um força superior diante da qual o dia sucumbiu. O poeta nos coloca diante de uma experiência mítica, na qual um mesmo fenômeno da natureza, o do “baque dos cristais”, adquire sentidos diferentes durante o entardecer e durante a noite. Em síntese, as estrofes 2, 4 e 6 mantêm entre si um paralelismo de conteúdo em torno da visão de morte do crepúsculo. Essa concepção de morte nos coloca diante das tensões diárias de uma natureza primitiva, tensões que se dão no campo da linguagem.

Podemos agora nos reportar ao entrecruzamento entre o paralelismo semântico das estrofes oraculares e o paralelismo semântico das estrofes de caracterização do entardecer. O conceito de uma substância com aspectos efêmeros presentes na estrofe oracular se correspondem com a formação órfica da natureza na estrofe 2, na qual uma coisa passa a vibrar dentro da outra. Entretanto, cria-se uma tensão entre o ser a que se refere o vaticínio da estrofe 1 e os seres míticos que se formam na estrofe 2. Porque a relação nos induz a pensar que a substância só pode ser decifrada como na estrofe 2, colocando o leitor no lugar de Orfeu, em uma situação de contemplação da natureza, em busca de sua manifestação, ordenando sua trajetória simbólica a partir de índices manifestantes. Essa tensão é retomada na estrofe 3, como exemplo do tipo de beleza produzida pela argila, que mesmo tendo uma origem, torna-se incógnita. Portanto, a decifração da substância dessa beleza exige que o leitor se coloque na condição de Orfeu, de ordenar os cosmos da natureza.

As estrofes 4 e 6 sobre a natureza se correspondem com a estrofe 5 de conteúdo oracular. O conteúdo dos versos 13, 14, 15 e 16 da estrofe 5, *“Amarga. Amarga como a losna,/ porque tudo promete e nada proporciona./Ah! Nada proporciona que se possa analisar, / inferno limitado por si mesmo,”*, tem correspondência com o conceito de morte relacionado ao crepúsculo, presente nas estrofes 4 e 6. Tudo o que se cria a partir dos ritmos da natureza, em expansão de promessas no campo do sentido, promessas relacionadas a rearranjos possíveis, gerando incógnitas dentro de incógnitas, de caráter circunstancial e momentâneo, desaparecem com a noite, morrendo com o crepúsculo, sobrevivendo como fantasmas simbólicos, que se correspondem com o verso 16 *“inferno limitado por si mesmo”*.

Na sequência do poema, há a comparação entre o campo semântico do crepúsculo em torno da morte diária, com ciclo do sono na natureza humana, conforme os versos 19, 20 e 21, da estrofe 7 *“Ah! Nossa vida, também ela ./ ao ser gerada já trazia como selo / uma certeza – o grande sono...”* O sono tem sentido de morte porque com ele as ordenações cósmicas do dia e as tensões com as forças da natureza, processadas pela mente, não serão as mesmas do dia seguinte, portanto morrem como realidades simbólicas. Entretanto, sobrevivem como memórias no sonho, como no espaço noturno que é invadido pelos fantasmas do dia. Nesse sentido é que no verso 23 *“No caminho que as trevas confundem”*, a palavra *“trevas”* tem sentido órfico. Representa um ambiente condicionado pela sobreposição de cosmos, os da noite compondo com os da memória diária. Dessa forma, as forças da natureza tornam-se mais difíceis de serem ordenadas pela linguagem. O poeta situa o sonho como o ambiente noturno, no qual há o resgate dos seres simbólicos e das experiências diárias. O sonho devolve a vontade

simbólica desses seres, que se desagregam e se recompõem de infinitas maneiras, como sendo as rosas no verso 24 “vede o sonho, que incêndio de rosas...”.

A associação do sonho com uma natureza mítica remete-nos a princípios religiosos órficos, que comparam sonho como algo semelhante à morte. Na morte, a alma volta sua natureza divina e retorna ao mundo dos deuses. No sonho, a alma se torna mais livre e revela sua condição divina, quando vaticina o futuro, com um discurso que se aproxima dos discursos dos oráculos. O discurso dos oráculos contém lampejos da inteligência dos deuses, motivo pelo qual a inteligência no sono atinge a inteligência divina, na libertação da alma pela linguagem. Portanto, o símbolo que representa a natureza do sonho, “incêndio de rosas”, tem características de vaticínio, pelo seu sentido enigmático, com princípio que subverte a ordem das coisas.

Essa condição da humanidade é associada a um sentimento de fatalidade, que desencadeia um sentimento de cumplicidade do eu lírico com a condição humana, o que configura uma voz que se assemelha a do coro na tragédia grega, como no verso 22, “Lamentai-vos por isso, mortais!”.

Nos poemas “A palavra me foi dita” e “Luz dos Túneis” do livro *Sol Sem Tempo* verificaremos outros pontos de contado com o orfismo. Apresentam como pano de fundo a natureza em estado de caos original, ou seja, sem ordenações cósmicas, tendo em comum o tema da palavra mágica. Há a tensão entre as palavras comuns e o mundo sem ordenação, o caos inicial. Essas palavras tornam-se irreconhecíveis e não têm efeito sobre o mundo. As palavras quando se referem somente aos objetos, como no sentido do dicionário, não se enquadram em um mundo órfico, porque nele a natureza não está no objeto, mas em seus aspectos que se combinam, uma ordenação que implique relações. Tais relações são materializadas na linguagem, pela palavra mágica, pelo signo motivado, pelo símbolo. Enquanto essa linguagem não é resgatada pelo homem, a natureza tende gradativamente à morte. Essa tensão é metalinguística. A seguir a transcrição do poema:

A palavra me foi dita

01 A palavra me foi dita,

02 e a palavra me perdeu!

03 Procurai-me, neste abismo

04 onde o Scorpio se projeta;

05 procurai-me, mas de leve:

06 meu domínio é a mão do sono,

07 meu repouso, a pura chama

08 em que os mundos se dissolvem.

09 Procurai-me. Eu sou a tarde.

10 Calmas pétalas cinzentas,

11 lábios nus, ouro sem corpo,

12 presença que a sombra estria

13 de um só augúrio: findar-se.

(RAMOS, 1972, p.58)

O poema explora a relação entre a palavra e o mundo. O eu lírico é representado por uma substância, que é metaforizada de várias formas no poema. O mistério que permeia o poema é consequente da impossibilidade de significação dessa substância em uma forma linguística, questão que inicia o poema e configura o enunciado da primeira estrofe “A palavra me foi dita, / e a palavra me perdeu!”. A partir da segunda estrofe, o eu lírico cria um mistério em torno de si mesmo, dando noções de sua natureza, que tem correspondência com diversas referências, constituindo o ritmo analógico do poema. Analisemos a estrofe 2, versos 3 e 4, “Procurai-me, neste abismo / onde o Scorpio se projeta”.

A procura é ambígua, podemos depreender que uma das formas seria encontrá-lo como uma constelação, como a que lembra a forma do escorpião. Se o eu lírico não tem forma, a busca abrangeria infinitas possibilidades de combinação de formas com as estrelas. Portanto, o eu lírico reconstrói o modo como a noite era contemplada em sua imensidão, como fonte de curiosidade, buscava juntar as estrelas de acordo com as formas da natureza, mergulhando o olhar nas infinitas distâncias, significadas simbolicamente pelas constelações. A palavra “abismo” ganha dimensão nova, de queda invertida, de baixo para cima, reconstruindo uma

interação mítica com o ambiente noturno. Essa procura que prescinde da analogia, para se situar na imensidão do espaço, buscando dar forma a uma substância, que seria o eu lírico dissolvido na natureza, representa Orfeu absorvido pelas forças da natureza.

Na sequência, no verso 5 “procurai-me, mas de leve:”, o eu lírico inicia outra identidade, relacionada com o modo de procurar, expressada pelo advérbio “de leve”. A necessidade dessa leveza é explicada nos versos 6, 7 e 8, da estrofe 4, “meu domínio é a mão do sono, / meu repouso, a pura chama / em que os mundos se dissolvem.” A procura pelo eu lírico no sonho, significa sonhar. Nesse sentido que podemos deduzir que o eu lírico se revela nas relações oníricas, pelos símbolos. É a substância do sonho. O eu lírico está na condição de Orfeu, dissolvido nas forças desgovernadas da natureza onírica, que só se revelará quando dominá-las, quando emergir como um cosmos.

Na sequência, no verso 9 “Procurai-me. Eu sou a tarde”, inicia outra natureza dessa substância da qual é composta o eu lírico. A caracterização da tarde é associada à morte, cujo sentido só é depreendido a partir da relação entre as versos 10 e 11, da estrofe 6 com os versos 12 e 13, da última estrofe. O versos 10 e 11 “Calmas pétalas cinzentas, / lábios nus, ouro sem corpo,” são metáforas que expressam o sentido de efemeridade e de vazio. Esses significados estão em correspondência com a sombra, que é o tema dos Versos 12 e 13 “presença que a sombra estria / de um só augúrio: findar-se.” A Palavra “sombra” é o signo da morte, um vaticínio. Sua predicação é dada pelo verbo estriar, que exerce sobre seus conteúdos a ação de destruição, porque abre sulcos e riscos nas formas que absorve dos seres. Nota-se que a sombra tem sentido órfico, porque ganha *status* de força cósmica. A partir dela, aciona-se a sobreposição do começo e do fim num mesmo instante.

O poema explora o conceito da palavra mágica, que tem função de expressar e de ordenar o caos. O eu lírico está dissolvido nas forças da natureza, à espera de ser resgatado pela palavra, que não o liberta em formas simbólicas, não lhe dá vidas, conforme os versos iniciais “A palavra me foi dita,/ e a palavra me perdeu!”. É a representação de Orfeu dissolvido nas forças da natureza.

No poema “Luz dos Túneis” o tema da palavra mágica também é explorado. O poema tem como pano de fundo a natureza, com referências espaciais que configuram uma paisagem comum, com céu, campos e vegetação. Entretanto, o modo como o poeta a descreve revela uma configuração que nos coloca diante de uma tensão entre vida e morte. Os elementos dessa paisagem estão em estado de imobilidade. Tal imobilidade representa o caos original, no qual

as coisas só existem em relação com as outras. Tal relação é construída pela linguagem. A busca dessa linguagem, pela palavra polissêmica, é algo impossível nesse poema, porque as palavras disponíveis já carregam uma carga semântica, em estado de dicionário. Portanto, essa palavra tem que se despir dessa carga, tornar-se livre para reaprender a nomear e a significar as coisas. A relação entre a palavra e o mundo é uma relação entre vida e morte. A existência do mundo depende das palavras significarem sua organização . A seguir a transcrição do poema:

Luz dos Túneis

- 01 Hoste confusa, imóvel tribo,
- 02 céu! Pontiagudo céu! Está –
- 03 vel tabernáculo de lanças,
- 04 não se enredasse, prisioneiro,
- 05 o denso povo das raízes!

- 06 Como dizer a brisa e o ramo?

- 07 Cala-se estéril, sopro ausente,
- 08 todo sentido de amplidão:
- 09 nulo o amanhã! O tempo,
- 10 ave sem voo e oceano seco,

- 11 pende sem força asas de pedra.

- 12 Oh claridade, nome obscuro,
- 13 como pensar em folha ou canto?
- 14 Raiz, espelho de raízes,
- 15 sonha a palavra incerta, sonha
- 16 o verbo sem desígnio, fruto
- 17 que se consome em sua polpa:
- 18 quase diadema em fronte augusta,
- 19 sonha a palavra, úmida sombra
- 20 ou degolado sol de mortos;

21 sonha a palavra, luz dos túneis,

22 flor impossível nas ramadas...

(RAMOS, 1972, p.62)

Analisemos a primeira estrofe, composta pelos versos 1,2,3,4 e 5. No verso 1, “Hoste confusa, imóvel “tribo”, há uma sequência de sintagmas nominais que caracterizam paradoxalmente o movimento de seres. Os substantivos “hoste” e “tribo” têm sentidos semelhantes, caracterizando multidão ou grupo. Entretanto, os adjetivos “confusa” e “imóvel” caracterizam um estado de imobilidade do grupo diante de um mundo. Os aspectos dessa imobilidade caracterizam reações diante de um caos, como a caracterizada pelo adjetivo “confusa”, que desencadeia outra consequência, o estado de imobilidade, decorrente da falta de direção nesse caos.

A semântica da negação presente nesses sintagmas é retomada nos versos 4 e 5, “não se enredasse, prisioneiro / o denso povo das raízes”. Com a falta de ordenação cósmica esses seres estão condenados a imobilidade. Nota-se que o sentido de “enredo” é a história da imobilidade, de uma prisão decorrente da dissociação entre mundo e linguagem.

Essa hipótese é válida quando comparamos com o verso 6, “Como dizer a brisa e o ramo?”. Neste verso as palavras “brisa” e “ramo” não têm correspondência com os objetos que significam, porque na natureza órfica, a brisa compõe com o ramo uma unidade em comunhão com unidades maiores. Consequentemente, é o símbolo e a magia da palavra que podem expressar essa unidade. Portanto as palavras “ramo” e “vento”, em vez de animar o mundo, imobilizam-no. Esse tipo de reflexão aparece nos versos 12 e 13 “Oh claridade, nome obscuro, / como pensar em folha ou canto?”, configurando um paralelismo sintático e de conteúdo com o verso 6. Novamente, as palavras “claridade”, “folha” e “canto” não expressam as unidades cósmicas que encerram. Consequentemente, a natureza torna-se estéril, imóvel, como se fosse um sistema em entropia, que falta energia para que as reações ocorressem. As reações dependem das magia das palavras.

Podemos deduzir que o poeta explora as tensões órficas decorrentes da ineficácia das palavras. É uma linha metalinguística, que recria as tensões na origem do mundo associada ao surgimento da linguagem.

Essa imobilidade na segunda estrofe é situada tanto no plano do chão quanto no plano do céu. A imobilidade do céu é caracterizada nos versos 2 e 3 “céu! Pontagudo céu! Está – / vel tabernáculo de lanças,”. O céu é descrito com referenciais do mundo mítico cristão. No cristianismo, Deus criou três céus. O Primeiro Céu e o Segundo Céu configuram regiões espirituais que não são vistas do Terceiro Céu, denominado Firmamento, que envolve o globo terrestre e visível aos olhos do homem. O Primeiro Céu é o paraíso. No Segundo Céu os anjos de Deus travam batalhas espirituais com Satanás, porque seus demônios planejam meios de desvirtuar crentes e inviabilizar a prosperidades da igrejas. Na literatura há modos diferentes de representar essa batalha, como a imagem do Segundo Céu demarcada por um perímetro de ferro pontagudo patrulhado por Lúcifer. Podemos deduzir que os anjos estão no primeiro céu com suas lanças à espera dos confrontos com o segundo céu. Enfim, o céu dessa paisagem é espiritual. As batalhas no céu dependem da humanidade adquirir linguagem. Ou seja, o céu também não tem existência simbólica, depende do nascimento da linguagem. Mas como é impregnado de simbolismos tradicionais, também precisa de uma renovação, de uma linguagem nova para permitir integrações míticas originais.

Observamos na estrofe 3, composta pelos versos 7, 8, 9 e 10, “Cala-se estéril, sopro ausente, / todo sentido de amplidão: / nulo o amanhã! O tempo, / ave sem voo e oceano seco,” há um ritmo de entropia, em que tudo tende à desapareição. Esse ritmo é construído semanticamente pela transformação do adjetivo “estéril”, do verso 7, em substantivo, referindo-se a todos os seres animados e inanimados em correspondência com esse estado de silêncio, de morte. Esse campo semântico condiciona os demais versos, iniciando-o desde a segunda parte do verso 7, em “sopro ausente. Na sequência, essa esterilidade é representada nos versos 8, 9 e 10 “todo sentido de amplidão:/ nulo o amanhã! O tempo, / ave sem voo e oceano seco”. Nota-se que em torno da palavra “sentido” está a compreensão do mundo órfico. É o sentido que a natureza deixa de produzir. A locução adjetiva “de pedra” em “asas de pedra”, do verso 11 solto, sugerindo uma queda, configura o estado de entropia da ave, que sem a magia do augúrio, começa a se petrificar. Essa entropia é de causa e efeito, uma interferindo na outra, porque quando um sentido não é expressado pela palavra mágica, o outro universo que estava associado a ele deixa também de existir e assim sucessivamente, acentuando semanticamente um ritmo da morte.

Reportemo-nos agora para a última estrofe, composta pelos versos 12 a 22. O processo metalinguístico sobre a natureza na palavra é o conceito que determina o campo semântico da estrofe, tanto no sentido horizontal, ou seja, na extensão dos versos, quanto no sentido vertical,

da relação semântica entre os versos. Já comentamos anteriormente nos versos 12 e 13, sobre a ineficácia das palavras “claridade”, “folha” e “canto” diante de um mundo primitivo. Essa questão metalinguística é refletida nos versos seguintes.

O verso 14, ‘Raiz, espelho de raízes,’ representa a condição ideal da palavra “raiz” que espelha do objeto que se refere, como signo motivado.

Nos versos 15 e 16, “sonha a palavra incerta, sonha / o verbo sem desígnio, fruto”, ressoa o mesmo conceito, como sendo esse o sonho do verbo e da palavra sem utilidade. É nesse sentido que o desfecho para um futuro incerto, decorrente da possibilidade dessa dissociação, entre signo e objeto, encontra previsão de futuro sugerida pela voz de um oráculo, na forma de vaticínio, configurado no final do verso 16 e completado no verso 17 “,,,fruto / que se consome em sua polpa:”. Nota-se que a sorte da palavra tende para um fim trágico, para a morte, por ter de se referenciar a si mesma e não ao mundo.

Na sequência, nos versos 18 a 20, “quase diadema em fronte augusta, / sonha a palavra, úmida sombra / ou degolado sol de mortos”, restitui-se a tensão metalinguística do poema, que coloca no mesmo plano as possibilidades da palavra no mundo, a de dar a vida ou promover a morte no mundo. No verso 18, ‘quase diadema em fronte augusta,’ há a relação ideal entre a palavra mágica e natureza, expressada pela comparação que nos remete ao referencial greco-romano. Essa comparação revela que a palavra mágica tem função semelhante a do “diadema”, um ornamento circular que confere um estatuto importante a uma pessoa no período clássico, como general ou imperador. Portanto, ordenar os cosmos é conferir um estatuto importante a ela. Entretanto, no verso 20, “ou degolado sol de mortos;” nota-se no uso da hipálage, deslocando o adjetivo “degolado” de “mortos” para o substantivo “sol”, criando desse modo outra visão oracular, uma imagem carregada de incoerência, intensificando a visão de um fim trágico. Essa tensão se repete nos versos 21 e 22. No verso 21, “sonha a palavra, luz dos túneis”, a palavra encontra seu destino e no verso 22, não retomando sua natureza primitiva, torna-se inútil “flor impossível nas ramadas”. O poeta explora nesse poema a tensão entre o mundo e palavra, como uma relação entre vida e morte.

O poema “Noturno” do livro *Sol Sem Tempo* é também de natureza metalinguística e situa-se no espaço do sonho. O poema é uma espécie de chave conceitual para o entendimento da essência da poesia. Tem como tema o eu lírico dissolvido nas substâncias do sonho e emerge como lampejos de sentido. O título e o tema têm correlação no referencial órfico. O poema retoma tensão metalinguística entre a palavra e o mundo. A seguir a transcrição do poema:

Noturno

- 01 Divago pisando trevas:
 02 Cor de sândalo, cor de gôndola,
 03 trajando estranha roupagem,
 04 quase bruma, quase alheio,
 05 do sono o verso nasceu.
 06 Quem o fez? Secreta mágoa,
 07 Ou a mão de um anjo oculto?
- 08 Cegueira de olhos velados,
 09 Perdida a graça de origem,
 10 que sabe a flor da raiz?

(RAMOS, 1972, p.31)

Analise a estrofe 1, que encerra o espaço do sonho. No verso 1, o eu lírico descreve o modo como se situa no espaço onírico, “Divago pisando trevas:”. Podemos depreender a relação com o espaço noturno, onde “trevas” tem sentido obscuro e representa o caos, porque o eu lírico anda no espaço onírico sem rumo conforme o verbo “divago”, sem conseguir construir significados que o orientem. O verso 2, “cor de sândalo, cor de gôndola”, corresponde às substâncias das trevas, configuradas por nuances. O sândalo é uma árvore típica da Ásia e da Índia, cuja madeira muito utilizada para o trabalho de escultura e famosa pelo fornecimento de um óleo volátil, muito utilizado na produção de perfumes, que também levam o nome da madeira. Conclui-se que essa atmosfera é sinestésica, marcada pela correspondência entre cor e perfume. Em relação à gôndola, podemos pensar que também é uma nuance mais densa que não chega a transparecer totalmente uma embarcação, mas um índice que a lembra. O poeta tenta se situar no espaço onírico ao dar sentido às substâncias. É uma atmosfera sinestésica, que mescla movimento, cheiro e cor. O substantivo “trevas” é uma metáfora da imprecisão dos sentidos no desvendar o espaço onírico. O verso 3 “trajando estranha roupagem” tem sentido metafórico, ou seja, roupa seriam os possíveis significados imprecisos que revestem o eu lírico, dissolvido no sonho, por isso “estranha roupagem”, que tangencia a indefinição pela

difficuldade decifração, como uma substância “quase bruma” (verso 4). Sendo o próprio eu lírico que desaparece quando esses significados perdem o vínculo com sua substância, perde o poeta a sua roupa. Consequentemente, torna-se estranho a si a mesmo, ou seja, “quase alheio” (verso 4). O próprio movimento do eu lírico, de aproximação e distanciamento, representa a experiência do pêndulo poético, como no verso 5 “do sono o verso nasceu.” O sonho é uma experiência metapoética. O questionamento dos versos 6 e 7, “Quem o fez? Secreta mágoa, / Ou a mão de um anjo oculto?”, lança-nos no universo órfico, retoma o pêndulo poético. Tanto o retorno quanto a volta é um processo de renovação, de outra roupagem. As relações oníricas absorvem o eu lírico, porque não tem controle sobre elas, embora seja ele quem as cria, logo elas o dominam. Como Orfeu pode ser absorvido pelas forças da natureza, o sonho é uma experiência órfica.

A estrofe 2 retoma a semântica metalinguística de reflexão sobre o processo onírico, ressignificando a experiência do pêndulo poético com novas incógnitas, na sequência dos versos 8, 9 e 10 “cegueira de olhos velados / perdida a graça da origem, / que sabe a flor da raiz? ”. O verso 8 “Cegueira de olhos velados” tem características do discurso oracular. O poeta cria imagens que contêm uma totalidade de natureza ambígua, que contempla a adversidade como unidade. A “cegueira” é momentânea, porque é coberta por um véu, sendo esse véu uma metáfora da poesia, o próprio pêndulo poético. O véu retrata o momento em que o eu lírico é absorvido pelas forças míticas libertadas nas associações oníricas. Quando o eu lírico consegue domá-las pela linguagem, emerge com uma roupagem estranha, a própria poesia.

Podemos depreender que a experiência mítica que o poeta explora assemelha-se as tensões resultantes do conceito do estado poético, teorizado por Paul Valéry (2011), decorrente do movimento pendular, que explora como substância do pensamento as atividades psíquicas. Essas atividades psíquicas corresponderiam à livre aproximação de coisas distintas, como na esfera órfica do sonho. A memória é ativada pelo pensamento e dessa ativação resulta uma nova organização que não obedece as leis da lógica e que influencia na forma de pensar; motivo pelo qual o pensamento é associado à linguagem que traduz seu ritmo analógico, que no caso, podemos associar a configuração do cosmo. Nessa perspectiva, Valéry situa de um lado do pêndulo os recursos de forma, de linguagem, de ritmo, de entonação e de timbre. Do outro, situam-se os conteúdos que são articulados por essas leis, como valores significativos, imagens, ideias, excitações do sentimento, memória, impulsos virtuais e formação de compreensão. O

funcionamento do pêndulo, que resulta no estado poético, é exemplificado por Valéry da seguinte forma:

Nosso pêndulo poético vai de nossa sensação em direção a alguma ideia ou algum sentimento, e volta em direção a alguma lembrança da sensação à ação virtual que reproduziria essa sensação. Ora, o que é sensação está essencialmente *presente*. Não há outra definição de presente além da própria sensação, completada talvez pelo impulso de ação que modifica essa sensação. E, ao contrário, o que é propriamente pensamento, imagem, sentimento é sempre, de alguma maneira, *produção de coisas ausentes*. A memória é a substância de qualquer pensamento. (VALÉRY, 2011, p.222)

O crítico dá ênfase a situações intersticiais do ato poético, como a reprodução da sensação, que necessita de uma forma para ganhar existência por meio do ato poético. O ato poético depende do domínio do poeta sobre os recursos formais, como sons, ritmos, construção de imagens, para materializar a expressão do segundo estágio da sensação, que já se apresenta carregada de conteúdos abstratos. Consequentemente, o pensamento está presente em várias instâncias desse processo, mas emerge no ato poético quando torna visível algo que é invisível, como essa sensação, que é o presente; assim como na experiência mítica, com a expansão dos ritmos a partir de prenúncios, como ponto de retorno impreciso. Cada ato poético é fruto de uma sucessão de idas e vindas do pensamento em busca de uma substância psíquica em constante permutação e rearranjo, que na lírica do poeta coincide com o “ponto fixo”; o ponto de fundação da experiência mítica, de um ritmo em que tudo converge, mas que sendo impreciso, cria uma relação pendular, de constante recriação e manutenção do ritmo, do cosmo.

Os poemas “Canção da tarde imóvel” e “Pastoral”, ambos do livro *Sol Sem Tempo*, apresentam em comum a deformação de uma paisagem real em uma paisagem órfica, onde os aspectos da natureza real se combinam, dando origem a uma outra que se sobrepõe sobre a primeira. Diferentemente dos poemas anteriores, esses poemas têm como ambientação a natureza real, não sendo uma criação, com fragmentos míticos de contextos dissociados, como um mosaico.

O poema “Canção da tarde Imóvel” tem como pano de fundo uma paisagem bucólica que sofre uma transfiguração mítica. Entretanto, a paisagem é conceitual, inicia-se a partir de uma hipótese irreal, do sonho da luz. A luz está “paralisada”, portanto, sem existência, porque para existir precisa iluminar objetos, que não existem. O primeiro objeto que a luz sonha é o voo de uma garça e a partir dele é desencadeado um campo semântico, que preenche o espaço

com presenças associadas ao voo. O poema recria o pêndulo poético, explorando analogias míticas, onde toda uma configuração cósmica aparece e desaparece, num processo contínuo de resignificação, como um processo criação da natureza, ou seja, um processo órfico.

A seguir, a transcrição do poema “Canção da tarde imóvel”:

Canção da tarde imóvel

01 Sonha a luz, paralisada:

02 uma garça, abrindo as asas,

03 prenuncia, breve, a lua:

04 profecias tão sentidas,

05 profecias de haver astros,

06 quem as ouve, silencia.

07 Esperança, deusa rasa!

08 Não há noite, tudo é agora.

09 Eis a tarde! Ei-la corpórea,

10 Quase aflita, de tão nua,

11 Tarde plena. Onde o futuro?

12 Sobre as chamas, reina o sono:

13 sonha a luz, paralisada.

(RAMOS, 1972, pg.56)

O poema retoma a percepção mítica da paisagem, reconstruindo-a analogicamente partir de seus índices manifestantes. O verso 1 do poema, “Sonha a luz paralisada:” já nos apresenta o conceito de pensamento associado ao sonho. O pensamento é analogia e o sonho expande o pensamento com analogias mais livres. O sonho da luz é iluminar algum objeto, que revele sua própria presença por meio da reflexão das imagens que chegam à retina. O poema começa com a luz no estado de morte, sem existência, paralisada, sem reflexões. A luz refletida na garça acende a luz do pensamento, desencadeando um processo analógico que restitui um campo semântico mítico em torno da garça.

O desencadeamento de uma sucessão de associações na esfera mítica acontece nos versos 2 e 3, “uma garça, abrindo as asas, prenuncia, breve, a lua:”, nos versos 4 e 5 “profecias tão sentidas,/ profecias de haver astros,” e no 6 “quem as ouve, silencia”. Surgem os prenúncios que repercutem analogicamente em profecias que preenchem o espaço, criando um campo de força. É uma sucessão de possibilidades que ganham existência na linguagem, sendo “garça” o elemento gerador. No contexto do verso 6, “quem as ouve silencia”, o sentido do verbo ouvir está ligado ao sentido de imaginar, reativando o cosmo pelo estatuto de palavra mágica. O poema retoma o tema da criação no início dos tempos, da constituição das ordens míticas.

A sequência dos dísticos, os versos 7 e 8 “Esperança, deusa rasa! / Não há noite, tudo é agora.” e dos versos 9 e 10 “Eis a tarde! Ei-la corpórea, / Quase aflita, de tão nua,” apresentam uma sequência de paradoxos, que se correspondem no sentido, recriando a essência da experiência órfica, que é viver a tensão entre vida e morte, permeada pela efemeridade. Essa efemeridade nos remete à experiência da criação, na qual a linguagem incipiente não propiciava uma existência duradoura ao sentido das coisas. É nesse sentido que podemos entender o verso 7 “Esperança, deusa rasa”. O verso 8, “Não há noite, tudo é agora”, é uma explicação da inadequação da esperança nesse mundo, porque o sentido de agora é do tempo mítico, da ordenação cósmica; cuja lógica é do acaso, em que as coisas vibram uma na outra sem uma direção prévia, não permitindo uma projeção de futuro, na qual se funda a esperança. Nesse sentido, que o futuro é a construção de uma ordem cósmica momentânea, uma novidade, que não se repete. Essa condição da possibilidade, é o que torna a tarde nos versos 9 e 10 uma instabilidade, entre existir ou não existir. Essa tensão é expressa na definição paradoxal da tarde, de ter um corpo ambíguo, que existe e não existe. Esse corpo só se revela por meio de uma roupa efêmera, que ora o cobre ora o despe. O estado de nudez é a do caos, de onde emerge o sentido.

É na sequência dos versos 11, 12 e 13, “Tarde plena. Onde o futuro?”, “Sobre as chamas, reina o sono.” e “sonha a luz, paralisada.”, que a concepção de futuro coincide com o processo construção cósmica, ordenado o sentido que dá corpo à tarde.

No verso 11, “Tarde plena. Onde o futuro?”, nota-se a elipse do verbo “estar”, possibilitando que a pergunta se transforme em reflexão, retomando o ritmo mítico do poema, das analogias que desencadeiam os prenúncios, desencadeando uma rede de sentidos. A realidade é tratada como uma página em branco, recebendo esboços que são refeitos a cada possibilidade cósmica. Essa concepção da realidade, como uma página branca, coincide com o estado da mente. Ambos se constituem simultaneamente, um depende do outro para existir. O sonho coincide com a construção da realidade, conforme o 12, “Sobre as chamas, reina o sono”. Observa-se a recorrência de uma concepção órfica do sonho, associada ao pensamento mítico.

O poema “Pastoral” também tem como tema a deformação de uma paisagem bucólica, onde pastores cuidam de ovelhas diante de uma paisagem verde exuberante. A deformação se dá de forma gradativa, por meio de processo de abstração da paisagem em uma substância verde, construída a partir da correspondência entre os seres animados e inanimados dessa paisagem. Essa força mítica verde adquire movimento desgovernado, absorvendo como um cosmo tudo ao redor. Essa substância verde tem função psíquica, porque representa os instintos de defesa do eu lírico, que ao significá-la defende-se dela mesma, tentando controlá-la. O poeta ao dar forma a essa substância, como tema da poesia, nos situa no universo órfico.

As deformações são resultantes de um processo de decomposição dos elementos naturais em aspectos, formando novas unidades de existência, por meio inéditas correspondências entre eles, onde reside a linguagem mítica do poema. As abstrações simbólicas acontecem em três momentos e se sobrepõem num entrecruzamento de seus símbolos. A primeira simbolização da força verde, acontece a partir da combinação da cor verde com os aspectos da paisagem da serra que chegam aos sentidos. A segunda se forma partir da combinação da cor verde com os aspectos do impacto de uma tropa de cavalos em disparada nessa paisagem e a terceira, da combinação dessa substância verde com o sibilar das cobras nos cupins. A cor verde predominante na paisagem é o amálgama que absorve tudo em uma paisagem onírica verde. Essa força verde servirá de argumento para o poeta dissociar a relação entre sol e dia, onde cada um pertence a esferas míticas diferentes.

A seguir a transcrição do poema:

Pastoral

- 01 Verde, cólera verde, Mantiqueira ardente,
 02 clangor de serrania, luz, fulgor de copas vigilantes.
 03 Verdes! Rinchando nas campinas
 04 vítreas, cada vez mais verdes,
 05 patas lascando sóis, ferindo pedras,
 06 raiva o esplendor fremente dos cavalos;
 07 (verdes!) narinas dilatadas, crinas como nuvens,
 08 Suinãs e ipês, tormentas de corola e abelha,
 09 Verdes campinas, onde os bois escutam sem temor
 10 o sibilar das cobras nos cupins.
 11 Sol, montaria de ouro, semeador sem trono;
 12 Muros e pousos da cidade-brasa,
 13 dizei, paredes! Confessai albergues!
 14 Que outro pastor mais verde, mais atento, mais desperto do que o dia?

(RAMOS, 1972, pg.56)

Analiseemos a construção dessa paisagem órfica. O verso 1, “Verde, cólera verde, Mantiqueira ardente”, é composto por uma hipálage, que em vez de dizer Mantiqueira verde e cólera ardente, ou seja, inverte os adjetivos e repete um deles, verde, no início da frase, cuja função é de substantivo, nomeando de verdes todos os componentes concretos e abstratos processados pelos sentidos, como um pintor que colore tudo de verde, desencadeando um processo mítico. O processo de criação do poeta é baseado na fragmentação, deslocamento e recombinação dos aspectos sonoros e visuais de uma paisagem real, como matérias que utilizará para recriar essa paisagem num processo simbólico, ordenando e dando forma a suas forças míticas. A linguagem do poema é sinalizada pela hipálage presente no verso 1 “Verde, cólera verde, Mantiqueira ardente,” onde verifica-se o deslocamento do adjetivo “ardente” de “cólera” para “Mantiqueira” e o adjetivo “verde” de “Mantiqueira” para “cólera”. O produtos da hipálage resultam no fenômeno órfico, onde aspectos de um ser passam vibrar dentro de outro, criando entre eles uma unidade simbólica, interligados por um campo semântico, uma força que

os une. Nota-se que o aspecto verde absorve a cólera e cria uma força abstrata, que repercute também dentro da Mantiqueira, com sua ardência. Essa força já é anunciada no início do verso pela transformação do adjetivo verde em substantivo. Ou seja, a palavra verde passa ter uma natureza mágica, que expressa um cosmos que se desenvolverá ao longo do poema. Configurar-se-á uma paisagem mítica, uma grande dimensão que manifesta sua cólera, chegando aos sentidos como um ser verde ameaçador.

No verso 2, “clangor de serra, luz, fulgor de copas vigilantes”, Observa-se que o poeta recria a mesma paisagem com novos símbolos, que em conjunto compõem uma nova paisagem. O símbolo “clangor de serra” representa o som dessa paisagem como ameaçador, de alerta, é estridente como uma trombeta; na sequência, a beleza de uma representação psíquica no símbolo “fulgor de copas vigilantes”. Observa-se nas copas a personificação do brilho da luz refletida, caracterizada pelo substantivo “fulgor”, que se destaca como uma aura ambígua, de luz e de ameaça, como uma manifestação subjetiva, semelhante a uma expressão facial. Nota-se que o verde vai se destacando com um ser mítico ameaçador, a partir de substantivos abstratos adjetivados com substantivos concretos.

No verso 3, “Verdes! Rinchando nas campinas”, a inversão do adjetivo verdes para o começo do verso, tornando-se substantivo, retoma a ideia do início do primeiro verso, de nomear tudo de verde. Essa intenção coloca o poeta na condição de Orfeu, ordenando e criando um ritmo cósmico de manifestação do todo nas partes, portanto, a palavra verde tem um poder mágico, de acionar o mito, interligando-o a todos os seres.

Voltando ao verso 3, “Verdes! Rinchando nas campinas”, este predica todos os símbolos anteriores como cavalos que rincham nas campinas. O poeta já antecipa a fusão na esfera mítica, do ambiente da serra com a presença de uma tropa de cavalos no campo. O deslocamento da atenção do poeta para o campo acontece sequência dos versos 4, 5, 6, 7 e 8 “ vítreas, cada vez mais verdes, / patas lascando sóis, ferindo pedras, / raiva o esplendor fremente dos cavalos; / (verdes!) narinas dilatadas, crinas como nuvens, / Suinãs e ipês, tormentas de corola e abelha”. O poeta observa o impacto dessa presença e a decompõe em fragmentos que ganham autonomia. Os fragmentos podem ser concretos ou já processados pelo linguagem mítica. Todos são nomeados de verde, retomando a ideia órfica da manifestação do todo nas partes.

Os versos 7 e 8, “(verdes!) narinas dilatadas, crinas como nuvens / Suinãs e ipês, tormentas de corola e abelha”, são compostos por um ritmo de fragmentos destacados da paisagem pelos sentidos, como os símbolos “tormentas de corola e abelha” e os seres concretos

“suinãs e ipês”, “narinas dilatadas” e “crinas como nuvens”. Esses fragmentos coexistem lado a lado, ganhando dimensões irreais.

Nos versos 9 e 10, “ Verdes campinas, onde os bois escutam sem temor / o sibilar das cobras nos cupins.”, notamos uma ruptura com as metamorfoses da substância verde. O poeta nos situa na tranquilidade aparente de outra parte desse campo, onde pastam os bois. Entretanto, o poeta dá ênfase ao som ameaçador das cobras. Com essa tranquilidade, o som se expandirá pelo espaço e pelos sentidos, deixando em aberto sua absorção pelo campo simbólico da cor verde, potencializando-se como mais uma variação dessa força mítica.

Podemos sintetizar que essa substância mítica verde age com frequência, com fulgor, ardência, com dilatações, com tormentas, raiva e rinha, transformando-a em uma substância desgobernada e agressiva que se remonta a cada percepção com ritmos diferentes.

Nos versos 11, 12, 13 e 14, “Sol, montaria de ouro, semeador sem trono; / Muros e pousos da cidade-brasa, / dissei, paredes! Confessai albergues! / Que outro pastor mais verde, mais atento, mais desperto do que o dia?”, o processo da abstração do verde é utilizado como argumento para a dissociação da relação tradicional entre o sol e o dia, como coisas de naturezas distintas. O Sol, nos versos 11 e 12, é concebido por simbolismos tradicionais, ou seja, os símbolos e metáforas que se restringem a significá-lo dentro de uma perspectiva da tradição cultural, mantendo-o numa dimensão estática e contemplativa, como nos versos 11 e 12, “ Sol, montaria de ouro, semeador sem trono; / Muros e pousos da cidade-brasa,”

A diferenciação entre o sol e o dia é dada exatamente por esses aspectos, sendo a percepção do Sol na dimensão estática e contemplativa, do deus como astro, e o dia, na dimensão complexa da presença mítica de uma força do verde. Essa dissociação é sugerida pelos versos finais, “ dissei, paredes! Confessai albergues! / Que outro pastor mais verde, mais atento, mais desperto do que o dia?”.

O poema ‘Elegia à lua dos olhos de prata’ dialoga com o tema órfico da metempsicose, relacionado a ideia religiosa das almas que expiam delitos em vida. Para a compreensão do poema, é necessário levar em consideração o pensamento do filósofo de Arthur Schopenhauer (2001) sobre a metempsicose, porque tem muitos pontos em comum com o orfismo, como a ideia da morte parcial do ser.

Para o filósofo, na constituição do ser, há partes que morrem e uma delas é indestrutível. Dentre as partes que morrem, seria o eu, o intelecto, o corpo orgânico e a consciência, mas

somente a vontade de vida é indestrutível. A relação entre a espécie e a vontade de vida é que ambas são permanentes, o que desencadeia na separação daquilo que não é eterno no ser. A vontade de vida é uma espécie de essência que perpetua nos corpos que nascem, tendo então a possibilidade de uma infinidade de existências, assim resume Schopenhauer:

Assim, na verdade não é essa parte cognoscente de mim que teme a morte; é somente da vontade cega, que preenche todo o ser vivente, que procede a *fuga mortis*. Mas, conforme já indicamos acima, ela é um elemento essencial aos seres viventes, justamente porque tal vontade é a vontade de vida, sem outra razão de ser que uma necessidade imperativa da existência e de duração, e que, privada originariamente do conhecimento, não pode estar junto com este, mas só depois da sua objetivação nas criaturas individuais. Quando então a vontade de vida, depois dessa objetivação, considera a morte como o fim do fenômeno com o qual ela se identificou e pelo qual vê, portanto, limitada, todo o seu ser se debate contra ele com fúria. (SCHOPENHAUER, 2001, p.29)

Essa concepção da “vontade de vida” nos auxiliará a compreender a visão que o poeta explora sobre a essência da vida diante de uma sucessão de gerações da humanidade. Podemos equiparar algumas dessas ideias como preceitos órficos, como o princípio do renascimento a partir de uma essência caracterizada com a alma no orfismo e a vontade de vida na filosofia. Nos dois contextos da metempsicose, a linguagem do mundo não permanece na parte constante, porque no orfismo a linguagem volta ser mediada pela inteligência divina, de comunicação diferente da do mundo real. Nos preceitos do filósofo, nada sobrevive em termos de linguagem na parte permanente.

Para Schopenhauer, o eu é uma construção finita que se forma a partir das experiências de um novo corpo com a realidade que interage, desenvolvendo seu intelecto a partir do conhecimento do mundo. Tais conhecimentos são concepções da realidade como representação, ou seja, são criações de fenômenos. Qualquer tipo de conhecimento é uma representação de fenômenos, cujas leis de conhecimento não servem para representar a vontade de vida, porque esta não depende de contingências para existir. Desse modo, o eu é sempre novo porque é fruto de uma nova combinação entre um novo corpo e a nova consciência. O intelecto tem suas formas no conhecimento que se manifesta na produção do mundo como representação, ou seja, o intelecto aliado à vontade de vida gera o conhecimento, que seria a manifestação do eu na vontade de agir sobre a realidade. Sobre essa condição do intelecto, assinala Schopenhauer:

Que uma forma essencial de nosso intelecto produza semelhante ilusão, explica-se e justifica-se pelo fato de que o intelecto saiu das mãos da natureza não para apreender a essência das coisas, mas somente para conhecer os motivos, e portanto para servir a uma manifestação individual e temporal da vontade. (SCHOPENHAUER, 2001, p.42)

O filósofo afirma que o conhecimento não serve para compreender a essência das coisas, como a “vontade de vida”, porque esta não se compreende com relações com o mundo. O tempo também é pensado nesta linha, tem sua materialização nos fenômenos e, portanto, não é absoluto como a “vontade de vida”, sendo também finito dentro das possibilidades de representação do mundo durante a existência. No orfismo a linguagem é mítica e fruto de contingências, cujo tempo de duração é de um dia.

Há portanto uma infinidade de tempo produzido antes do nascimento e uma infinidade de tempo que será produzido após a morte, produzido pelo mesma essência, mas com seu outros eus. Para o filósofo, não há memórias de vidas passadas, porque tudo morre. Sob estes princípios se estabelece a diferença entre duas posições em relação a morte, a do temor a morte e a da ausência deste. Para o filósofo, o temor à morte é decorrente da ausência de conhecimento sobre essas partes do ser que não são eternas e da parte que é indestrutível. Portanto, a “vontade de vida” dissociada deste conhecimento desenvolve no ser uma vontade atrelada a existência, causando o temor a morte, não tendo conhecimento de sua natureza indestrutível.

O poema Elegia à lua dos olhos de prata trata da sucessão de gerações da humanidade ao longo das eras, pensada sob a perspectiva de uma problematização do que seria o sentido da existência, porque sempre está associada ao sofrimento e medo da morte. A lua é o elemento de ligação entre o eu lírico e esse mistério. Ela é a máscara do eu lírico, que questiona o sentido da vida. Se a morte é certa, por que viver sofrendo? Essa incógnita é uma tensão que o eu lírico resolve, que associaremos a princípios órficos e filosóficos, partindo da possibilidade da existência de algo que se perpetua, que não morre, uma justificativa para amenizar o sofrimento da lua, de estar sempre de luto. A seguir a transcrição do poema:

Elegia à lua dos olhos de prata

01 Lua dos olhos de prata,
02 que embalaste com dedos de sândalo e mel
03 a luxuriante florescência das primeiras esperanças
04 quantas vezes tranquila presenciaste
05 as horas velarem o rosto ao chamado do sonho!

06 Oh! ter-se que imprimir com o sangue das derrotas
07 o derradeiro alento às ilusões feridas no seio do trevo,
08 que logo se esvairão como iaras de bruma
09 junto a fonte negra da amargura!

10 Oh! ter-se pelos ombros sacudido a dor
11 e em vão tentando penetrar-lhe os olhos,
12 em busca da verdade da existência!

13 Mas sobretudo, castigo entre castigos!
14 ter-se visto a candidez das uvas resplendentes
15 de súbito gerar desesperados vinhos rubros!

16 Lua, ó lua do rosto de pedra,
17 contempla a vida soluçando criaturas,
18 - lágrimas de sangue ardente e poeira agônica!

19 Floresta de lamentações,
20 no desconsolo de que vale a graça dos teus raios?
21 recolhe essas lianas,
22 calcina esses galhos de gelo,
23 que a esfinge está cantando nas alturas mortas.

24 Outra floresta, mas floresta de aflição,
25 a humanidade verga ao sôpro da incerteza;
26 foi com o sereno adormecido nesse vento

27 que fecundei a planície intangível dos ritmos.

28 Atenta, ó fantasma do peito sem voz!

29 na triste adolescência.

30 na floral desolação destes meus versos,

31 onde as abelhas não pousam

32 nem os vaga-lumes fosforescem

33 Que importa,

34 se um dia inda os verei,

35 redoirados de sol ou pálidos de luar,

36 -ipês a despencar imagens-

37 ergue-se vigorosos para as nuvens

38 brancas como deusas sem esposo!

(RAMOS, 1946, p.11)

A primeira estrofe é permeada de conceitos órficos. Começamos pelos versos 4 e 5 “Quantas vezes tranquila presenciaste / As horas velarem o rosto ao chamado do sonho!”. No verso 5 o conceito de sonho está associado à morte. Lembrando que no sono ou na morte, alma se liberta e retorna sua condição divina, tanto na linguagem quanto nos aspectos. Analisando pelos preceitos filosóficos de Schopenhauer, a morte diária tem o mesmo sentido da morte no final da vida, que é comparada pelo filósofo como semelhante ao sono, sem dor, tendo a certeza da continuidade em outra existência, como a certeza de acordar no outro dia. Nos versos 1, 2 e 3 “Lua dos olhos de prata, / que embalaste com dedos de sândalo e mel / a luxuriante florescência das primeiras esperanças”. Podemos depreender a pureza da natureza primitiva recebendo suas primeiras ordenações cósmicas, subtraída pelos primeiros símbolos “luxuriante florescência”.

A segunda estrofe, nos versos 6 e 7 “Oh! ter-se que imprimir com o sangue das derrotas / O derradeiro alento às ilusões feridas no seio do trevo,” O poeta configura uma mítica paisagem da morte. Essa paisagem é constituída por uma relação paradoxal, como o sentido de “sangue das derrotas” como “alento” para as “ilusões”. Esse paradoxo só pode ser compreendido a partir da concepção órfica de que o sofrimento faz parte do processo de purificação da alma. As “ilusões” configuram o campo simbólico do trevo, resultantes da interação entre o homem e a

natureza. Essa relação é enigmática, como se dois cosmos entrassem em dissonância, porque estavam interligados por uma rede de sentidos, uma unidade cósmica. As ilusões representam as forças míticas do trevo liberadas a partir da interligação com a esfera humana, moldando seu mundo simbólico. Essas forças ganham existência no símbolo “íaras de bruma” e lembram as sereias da mitologia grega, que eram espíritos do mar, mas aqui espíritos da existência, talvez com a mesma função das sereias na antiguidade clássica. Com as mortes das gerações, o trevo volta a seu estado original, sem sentido, até que outra geração se interligue a ele. Retomando preceitos filosóficos, as “íaras de bruma” são seres simbólicos que carregam marcas do apego à vida e do temor à morte, que retornam para “fonte negra da amargura”. O símbolo “fonte negra da amargura” é compreendido como um ciclo órfico, no qual a vida como fonte produz a humanidade com o fim da expiação de delitos.

Essa concepção da vida como uma experiência espacial e temporal marcada pelo sofrimento, é o tema das estrofes 3, 4, 5, 6 e 7. O conjunto das estrofes constroem o efeito da sucessão das gerações, porque cada uma retrata com ângulos de visões diferentes o mesmo destino trágico. Verifica-se esse efeito de sucessão a partir da correspondência entre os versos 10 da estrofe 3 “O! ter-se pelos ombros sacudido a dor”, verso 13 da estrofe 4 “Mas sobretudo, castigo entre castigos”, verso 17 da estrofe 5 “Contempla a vida soluçando criaturas”, verso 19 da estrofe 6 “Floresta de lamentações” e o verso 24 da estrofe 7 “Outra floresta, mas floresta de aflição”. O efeito de sucessão, cria um ritmo sintetizado nos símbolos que configuram o verso 18, da estrofe 5 “lágrimas de sangue ardente e poeira agônica”. Esse tom de pessimismo presente em cada estrofe é condizente tanto com a visão órfica quanto com a visão pessimista de Schopenhauer :

Poder-se –ia considerar, também, que a individualidade da maioria dos homens é tão miserável e sem valor, que na verdade, eles nada perdem com ela, e o que neles pode ter algum valor é o elemento humano universal.”
(SCHOPENHAUER, 2001, p.55)

Os versos 11 e 12 da estrofe 3, “E em vão tentando penetrar-lhe nos olhos,/ Em busca da verdade da existência”, nota-se a busca por uma explicação dessa recorrência trágica na sucessão das gerações, cujo fundamento dialoga com a visão órfica e com a visão do filósofo, de que exista algo que se perpetua.

Em relação às diferentes formas de representar a dimensão trágica de cada geração, retomemos a estrofe 6 para analisar o modo como a visão de sucessão é acentuada de forma trágica e retomada no interior da estrofe. Os versos 19, 20, 21, 22 e 23 “Floresta de lamentações, / No desconsolo de que vale a graça dos teus raios? / Recolhe essas lianas, / Calcina esses galhos de gelo, / Que a esfinge está cantando nas alturas mortas.” O poeta estrutura essa estrofe a partir de uma campo semântico metafórico, que cria uma paisagem natural como se fosse uma paisagem humana. Nesse sentido, os elementos da natureza expressam a fatalidade da existência. A paisagem é noturna, onde a lua é o ponto de convergência para os olhares e pensamentos humanos, que endereçarem suas lamentações. O Símbolo “Floresta de lamentações” sintetiza essa paisagem e é condizente com a semântica de imagens florais de um universo órfico. O signo “lianas” é espécie de cipó que cresce em direção a luz apoiando-se em outras árvores, significa que a humanidade pede socorro. No verso “calcina esses galhos de gelo”, galhos de gelo também é outra metáfora da busca por socorro, onde os galhos crescem em direção a luz. Entretanto, os galhos são de gelo, de materialidade efêmera, representando a imagem da morte. Essa morte é decretada pelo verbo “calcina”, provocar derretimento. O motivo dessa calcinação é enigmático, porque tem sua justificativa no verso “Que a esfinge está cantando nas alturas mortas”. O poeta cria uma tensão entre o tempo passado e o tempo presente, que nos remete a Shopenhauer, que na sucessão das gerações não há memórias de vidas passadas “alturas mortas”. Consequentemente, a tensão entre presente e passado se dá pela coexistência em uma geração de seus produtos simbólicos e com os produtos simbólicos de uma geração morta. A esfinge é um exemplo de como esses galhos e cipós deixarão suas marcas no tempo e no espaço, produzindo símbolos condicionados pelo temor a morte. Nesse sentido é que a esfinge pode ter sido produzida pela mesma “vontade de vida” que está nas “lianas” ou “nos galhos de gelo”. Mas não há ligação entre elas, não se reconhecem. Nesse sentido, as tensões gravitam em torno do sentido da existência.

O sentido da existência é depreendido na estrofe 6, nas sequência dos versos 24, 25, 26 e 27. “Outra floresta, mas floresta de aflição, / A humanidade verga ao sopro da incerteza; / Foi com o sereno adormecido nesse vento / Que fecundei a planície intangível dos ritmos.” Observa-se que nos versos 24 e 25 o poeta explora o tema da incerteza associada ao temor a morte. No verso 27 “Que fecundei a planície intangível dos ritmos”, essa “planície intangível dos ritmos” é a essência da vida, como algo intocável, permanente. Essa intangibilidade tem correspondência com o princípio da “vontade de vida” em Shopenhauer e com a concepção da natureza divina da alma, na concepção órfica.

Nas estrofes 7 e 8, notaremos que o modo como a natureza é retratada pelo poeta só pode ser entendida pela perspectiva órfica e filosófica, em relação à ideia de que as espécies de animais e vegetais não pertencem à lógica da expiação ou porque neles a “vontade de vida” não é atrelada ao intelecto, portanto, não produzem aspectos derivados de um apego a vida e do temor a morte. Desse modo, não pertencem ao próprio poema, como nos versos 30 e 31 “Na floral desolação destes meus versos,/ onde as abelhas não pousam / Nem os vaga-lumes fosforescem”. Essa questão na esfera órfica é ressaltada por Reale sobre as ideias de Aristóteles no tratado *Sobre a alma*:

A tal erro confronta-se também o discurso que se encontra na assim chamada poesia órfica: esta diz, com efeito, que a alma, levada pelos ventos do universo, penetra nos seres quando respiram, e não é possível que isto ocorra com plantas, e nem mesmo com certos animais, enquanto nem todos os animais respiram: mas logo escapou àqueles que têm tais convicções”. (REALE, 2003, p.184)

Nos versos finais, o eu lírico representa a “vontade de vida” ou a alma reencarnada, e mantém a mesma lógica de incoerência entre o ambiente de morte e o ambiente natural, conforme verifica-se na sequência dos versos finais “Que importa, / Se um dia inda os verei, / Redoirados de sol ou pálidos de luar, / -ipês a despencar imagens- / Ergue-se vigorosos para as nuvens / Brancas como deusas sem esposo!” Podemos depreender que a natureza é retratada pelo poeta com aspectos de tranquilidade, contrastando com a ambiência de morte do poema.

O conjunto dos poemas analisados demonstraram que o poeta explora várias temáticas relacionadas ao orfismo, buscando resgatar a essência da poesia associada à formação da linguagem.

4 Eros e Sublime

Neste capítulo, estudaremos outros referenciais da tradição da literatura grega que repercutem na lírica de Péricles Eugênio, como a presença do erotismo puro associado à poética do sublime grego. Para este estudo escolhi os poemas “VBI TROIA FVIT”, “Lamentação do Quase Sem Fim” e “Núpcias”, do livro *Lamentação Floral*, de 1946, e os poemas “Mulher abandonada” e “Naufrágio”, do livro *Sol Sem Tempo*, de 1953. O erotismo nesses poemas estará situado na esfera grega e associado ao sublime. O poeta explora o senso de pudor, expressando a experiência erótica, construindo imagens associadas a sentimentos elevados e a aspectos da natureza e de objetos. Nesse sentido, notaremos a exploração do referencial órfico na esfera erótica. O poeta explora a analogia mítica, dissolvendo o corpo na natureza, como no poema “Lamentação do Quase sem Fim”, e em objetos na esfera onírica, como no poema “VBI TROIA FVIT”. Nos poemas “Núpcias”, “Mulher abandonada” e “Naufrágio”, estudaremos a tópica náutica e o erotismo presente.

Na Grécia Antiga, surge uma divindade associada às manifestações simbólicas das potências do amor e também do erotismo denominada Eros, que originalmente, foi identificada como entidade associada às forças ordenadoras do caos original; sofrendo, em estágios diferentes da cultura grega, várias formas de manifestação e representação simbólica nas relações sociais. Sobre as representações de Eros em diferentes períodos da cultura grega, ressalta Calame:

Eros é, pois, ao mesmo tempo primordial, princípio metafísico e poder gerador que constrói e movimenta as relações entre as coisas, entre os homens e entre os deuses. Essa dupla face de Eros encontra-se definitivamente inscrita na dupla genealogia que lhe atribui a poesia mélica, não obstante famosa somente por perceber o amor oprimindo o coração dos mortais e imortais. Ao dar a Eros Terra e Céu como pais, Safo identifica o Amor com uma entidade primordial, ao passo que Simônides, ao fazê-lo descender de Ares e Afrodite, coloca-o entre os deuses olímpicos para subordiná-lo genealogicamente à deusa do amor. (CALAME, 2013, p.185)

As forças de Eros sofreram, ao longo da história da literatura, diversos tipos de repressão, e por meio de disfarces, sempre as subverteu. O erotismo acontece desde sempre e se expressa por meio de subterfúgios literários. Dentre esses, da modernidade, veremos o exemplo do parnasianismo. Na poesia parnasiana, os disfarces de Eros se deslocam da

visualização do objeto de desejo real para um correlato, um objeto ou uma estátua, conforme ressalta Branco (1985, p.41): "Mas, desta forma, deslocado para o visualismo, o erotismo se manifesta sem ferir as normas de conduta e sem comprometer poetas e leitores que, afinal, assumem uma postura passiva diante do objeto". Nesse sentido, a descrição dos objetos, conforme o exemplo do poema "Vaso Chinês", de Alberto de Oliveira, revela as intenções eróticas do artista na execução de seus detalhes, como na estrofe a seguir:

Fino artista chinês, enamorado
 Nele pusera o coração doentio
 Em rubras flores de um sutil lavrado,
 Na tinta ardente, de um calor sombrio,

O artifício mais utilizado para expressar o erotismo no parnasianismo foi o tema da estátua feminina. Os poetas uniram o referencial da arte grega e romana com as necessidades de vazão ao erotismo. A estátua representa a musa erótica deslocada da realidade para o objeto. Essa musa dialoga conceitualmente com os valores e ideais correspondentes às máscaras dessa sociedade, conforme ressalta Branco (1985, p.42): "Além de funcionar como canal de represamento de Eros para o sentido visual, a musa parnasiana atende a uma outra necessidade da época: reflete os ideais de saúde, bem-estar e progresso, típicos de uma sociedade satisfeita com os sistemas que os regem." No poema "A Estátua", de Alberto de Oliveira, o mesmo recurso de interpretar a intenção erótica do artista na execução dos detalhes é o que representa o desejo de posse do corpo perfeito, cultuando cada parte, conforme notamos nas estrofes a seguir:

Alargam-se as espáduas, veia a veia
 Mostram-se os braços...Cede a pedra ainda
 A um golpe, e o ventre nítido se arqueia;

A experiência erótica no mundo grego também é filtrada por mecanismo de repressão associado à preservação da contemplação de uma totalidade, de uma valorização do corpo que perpassa pela estética da arte grega. O comportamento sexual dos gregos era permeado por uma liberdade relativamente mais ampla, sem os controles que a sociedade do século XIX instituiu.

É o momento em que o corpo é o centro da cena e ganha sua maior exploração como tema geral da arte grega e também a romana. Resumidamente, dois momentos caracterizam a percepção do corpo na arte grega: o período clássico e o período helenístico. No período clássico predominou a beleza ideal que buscava expressar a harmonia e a perfeição na anatomia, como equilíbrio psíquico distanciado da realidade. No período helenístico a escultura absorve a estética da tragédia, buscando representar o homem no seu contexto, em cena, expressando sentimentos humanizados, como a dor, a alegria, a introspecção, o espanto, etc. A influência helenística foi muito marcante no período romano, predominando o realismo. O homem era eternizado na escultura em um momento específico para expressar a essência do caráter de um romano. Era retratado da forma como agiu e se expressou em um contexto real, seja na guerra, na esfera política ou na vida social. Na poesia, entretanto, houve uma diferenciação da experiência erótica do período grego para o período romano. O período grego ficou caracterizado como Eros elevado e o período romano como Eros decaído, conforme analisa Paes (1990).

A representação de Eros elevado no período grego é filtrada por uma relação de discrição e de ponderação, em detrimento de uma imoralidade estética relacionada à banalização e exagero do sexo. O respeito com o corpo, como um templo estético, que não pode ser vulgarizado, mas sim contemplado com um olhar que eroticamente valoriza a beleza seus detalhes em detrimento do ato sexual, será o topos comum dessa linguagem erótica grega presente nos poemas de Péricles Eugênio. Segundo Paes, com relação a esse sentimento de ponderação, ressalta:

Não obstante, o valor erótico da nudez, que pressupõe o interdito do pudor vestimental, ressalta nos epigramas de Dioscórides e Automédon, os quais versam um dos topos mais tradicionais da literatura erótica, a descrição do corpo feminino, com ênfase no atrativo das pernas, seios e nádegas. [...] Seja como for, aflora aqui uma discrição emblemática daquele culto da temperança no uso dos prazeres que, louvando-se em Aristóteles, Michel Foucault aponta como nuclear no pensamento grego acerca dos *aphrodisia* ou prazeres do sexo, os quais só eram tidos por imorais quando descambavam na “ordem do exagero, do a-mais e do excesso” (PAES, 1990. p.17)

A decadência desse erotismo estético em Roma foi consequência da absorção superficial da cultura grega, sem levar em consideração os valores de verdade, e os da religiosidade inerente. Consequentemente, segundo Paes, os impedimentos derivados de um erotismo

transcendental não resistiram à exploração da sátira como gênero literário, que tinha no ataque aos valores elevados seu foco e caráter depreciativo.

Nos poemas de Péricles Eugênio, que serão analisados neste capítulo, encontraremos a influência grega na forma elevada de exploração do erotismo, associada ao senso de pudor e à recorrência à descrição das partes do corpo. Esse erotismo é construído por meio de analogias míticas, remetendo-nos ao orfismo, cujos sentidos atingem, nessa experiência erótica, dimensões relacionadas ao belo sublime. Quanto a este verificaremos que os significados eróticos, decorrentes dessas analogias, extrapolam a esfera do corpo, indo ao encontro de uma espécie de grandeza, um dos aspectos principais da experiência sublime.

O Sublime é a busca por uma percepção da realidade que a direciona para uma experiência com a grandeza. O retórico grego Longino escreveu um tratado sobre o sublime que nos auxiliará a compreender essa estética grega, que aparece de forma geral na obra de Péricles Eugênio. O retórico grego tem a preocupação de situar a experiência com o sublime na esfera de um aprendizado que o poeta deve promover no leitor. Tal objetivo depende da construção de pensamentos e conceitos elevados, atingindo a universalidade. Nesse sentido, o sublime promove a elevação da alma, tendo o objetivo de tirá-la da esfera do pensamento vil. Essa elevação é atingida quando na alma acontece um fenômeno que Longino denomina como um eco da grandeza que a preenche, conforme ressalta:

Escrevi em algum lugar: o sublime é o eco da grandeza de alma. Disso decorre que mesmo sem voz seja admirado às vezes o pensamento totalmente nu, em si mesmo, pela própria grandeza de alma, como na *Nékyia* o silêncio de Ajáx é grande e mais sublime que qualquer discurso. (LONGINO, 1992, p.54)

O sublime atinge o leitor porque o poeta o faz entrar em contato com um pensamento sem enunciado, situando-o na esfera da sugestão, em uma experiência com a construção do sentido sem limites.

É a partir de exemplos de diversos tipos de textos e de oradores que Longino comprova seu pensamento. Um deles diz respeito sobre o modo como Homero atribui grandeza às coisas. Para descrever o salto dos corcéis, o poeta transforma-o em uma experiência sublime, induzindo o leitor a imaginá-lo porque alcança o impossível. Eis o exemplo que Longino cita a partir de Homero (1992, p.55): “Tal a medida aérea que um homem vê com seus olhos sentado sobre um cume, e contemplando o mar vinhoso, qual a que saltam os corcéis relinchantes dos

deuses”. Convém também transcrever a análise de Longino sobre esse trecho, para que possamos entender o modo como o sublime é atingido:

Ele mede o salto dos corcéis pelo espaço do Universo. Quem, portanto, não exclamaria, naturalmente por causa da hipérbole de grandeza, que, se os cavalos dos deuses tomassem impulso para um segundo salto, eles não encontrariam mais lugar no Universo? (LONGINO, 1992, p.55)

Nota-se que na análise do retórico grego, o sublime está na força da sugestão por uma construção espacial imaginária que escapa dos limites da compreensão humana e esse efeito só é conseguido mediante a conciliação consciente entre técnica e arte por parte do autor.

A partir desses exemplos, podemos nos reportar aos poemas de Péricles Eugênio que serão analisados a seguir. Notaremos a tópica grega da descrição das partes do corpo. Tais partes estarão atreladas a dimensões de grandeza, construídas por uma expressividade típica do poeta, associada à construção cósmica e à antropomorfização de objetos e de seres inanimados.

O poema “VBI TROIA FVIT”, do livro *Lamentação Floral*, tem como tema a procura pela cidade de Tróia em uma região onírica, presentificada em pensamento. O desejo por Tróia resulta na antropomorfização de seus aspectos de forma erótica, expressando uma ligação vital entre o eu lírico e o objeto ausente, pelo qual sente desejo de reencontro, resultando em uma espacialização onírica na qual o encontro se realiza. A partir da analogia entre um corpo feminino e a cidade de Troia, a erotização extrapola a dimensão do corpo e atinge sentidos relacionados às grandes dimensões da cidade, a sua dimensão épica e da paisagem, aproximando-se de do infinito, indo ao encontro do sublime. A partir dessa antropomorfização, a cidade de Troia é decomposta em partes como se fossem as partes do corpo feminino. Nesse sentido, notaremos que a experiência erótica é construída de forma fragmentada e com aspectos de grandeza diferenciados. A seguir a transcrição do poema:

VBI TROIA FVIT

01 Nos campos onde foi Tróia,
02 em pensamento me achei:
03 Tróia, Tróia, onde te encontras,
04 que não te vejo no mundo?

05 Verdes campos, verdes mares,
06 tudo verde ao teu redor;
07 mas num leito de verbenas
08 falta a bela adormecida,
09 com seu corpo desnudado
10 pela noite de fantasmas.

11 E as ondas relembram coxas,
12 e as névoas recordam seios.

13 Tróia, Tróia, onde te encontras?
14 Onde, onde, que não sei?

15 Onde os muros de teu leito?

16 Onde as nuvens de teu colo?

17 Tróia, Tróia!...Onde, onde?...

18 Verdes campos, Verdes mares
19 do tranquilo promontório,
20 as sereias do passado
21 esfumaram-se no abismo,
22 na boca levando um lírio,
23 um trevo nas mãos levando.

(RAMOS, 1972, p.4)

A partir da correspondência entre os elementos estruturantes da estrofe 1 (versos 1,2,3,e,4) com os elementos estruturantes da estrofe 2 (versos 5,6,7, 8, 9 e10), podemos depreender a relação entre Tróia da estrofe 1 e a figura feminina da estrofe 2. A estrofe 2 mantém com a estrofe 1 semelhanças em relação à espacialização da paisagem e também em relação ao tema, o desejo do eu lírico pela cidade perdida. Começamos pela comparação entre as paisagens para entendermos a formação do espaço onírico. Na estrofe 2, os versos 5 e 6 “Verdes campos, verdes mares, / tudo verde ao teu redor” configuram a mesma paisagem descrita na estrofe 1, nos versos 1 e 2 “Nos campos onde foi Tróia, / em pensamento me achei”. Agora verifiquemos a correspondência entre temas. Uma figura feminina é presentificada tanto na estrofe 1 quanto na estrofe 2. Na estrofe 2, nos versos 7, 8 e 9 “mas num leito de verbenas / falta a bela adormecida, / com seu corpo desnudado”, nota-se que um detalhe da paisagem “leito de verbenas” é um índice que desencadeia a lembrança de uma figura feminina: “falta a bela adormecida”. A lembrança de uma figura feminina está relacionada com as flores do tipo “verbenas” que cobrem uma parte dos “verdes campos”. Essa figura feminina se corresponde com Tróia da estrofe 1, porque é o mesmo objeto, conforme o verso 3 “-Tróia, Tróia, onde te encontras”. Troia também é rememorada a partir de uma paisagem, sendo a estrutura paralelística do universo onírico do poema, desencadeando a analogia entre “Troia” e a “bela adormecida”. Podemos deduzir, também, que a “bela adormecida” pode ser Helena, motivo pelo qual Troia imortalizou-se na guerra. Por isso, que nesse espaço onírico, há a fusão entre uma mulher e a cidade, simbolizando essa relação. Outra correspondência acontece entre o verso 4 da estrofe 1, “que não te vejo no mundo?”, com o verso 10 da estrofe 2, “pela noite de fantasmas”, nota-se a correspondência semântica relacionada ao sentido da ausência que configura o espaço onírico.

A antropomorfização de Troia no corpo feminino acontece na sequência de dísticos, nos versos 11 e 12, “E as ondas relembram coxas, / e as névoas recordam seios”, nos versos 13 e 14, “Tróia, Tróia, onde te encontras? / Onde, onde, que não sei?”, e nos versos 15 e 16, “Onde os muros de teu leito? / Onde as nuvens de teu colo?”. Na sequência de dísticos 11 e 12, o eu lírico procura por Troia e nessa procura presentifica-a com diferentes imagens poéticas. Em relação aos produtos da analogia entre a forma da cidade e o corpo da mulher, resultam metáforas espaciais de aconchego e de proteção, que atingem grandes dimensões, como “muros de teu leito” e “nuvens de teu colo”. Nos versos 15 e 16 “Onde os muros de teu leito? / Onde as nuvens de teu colo?”, verifica-se que a experiência erótica é atingida na analogia com a

grandeza espacial; portanto, desencadeando uma experiência erótica que extrapola as dimensões do corpo, indo em direção ao sublime. A elipse do verbo “estão”, nos versos 15 e 16, cria um ritmo analógico de procura e obsessão, que mantém os fragmentados espaços oníricos como o cosmos, mantendo o leitor na esfera da sugestão de uma procura infinita. Observa-se também que essa elipse repercute na reconfiguração da sintaxe do ponto de interrogação e o transforma também em reticências, porque promove uma interrupção da frase e passa a exigir como resposta sua continuidade, cuja construção acontece na dimensão onírica. Desse modo, a resposta à pergunta está em recriar de várias formas as partes do corpo em outras transfigurações que a analogia revele, numa incessante busca, talvez, por Helena. Esse tipo de construção de frase interrogativa é muito presente na lírica do poeta.

A última estrofe mantém com as estrofes 1 e 2 a mesma estrutura simbólica, onde a paisagem é o espaço onde o desejo presentifica entidades femininas. Observa-se o mesmo referencial paisagístico no verso 18 que inicia a última estrofe “Verdes campos, Verdes mares”. Aqui, as ninfas são rememoradas e, além de estarem associadas ao erotismo, compõem dimensões de grandeza com a paisagem; por serem rememoradas a partir do cume do “promontório”, que também nos remete a uma imagem fálica, formando uma paisagem mítica com seus mergulhos em direção às profundezas do abismo. Na sequência dos versos,

20 as sereias do passado
21 esfumaram-se no abismo,
22 na boca levando um lírio,
23 um trevo nas mãos levando

(RAMOS, 1972, p.4)

observa-se que há nos dois primeiros (versos 20 e 21) a tensão pendular entre presença e ausência. O poeta dá ênfase ao movimento de queda nos versos seguintes (22 e 23), significando-o também na carga simbólica das flores que as ninfas carregam e no modo como as carregam. Observa-se que o verbo “levando”, comum aos dois versos, tem sua posição alterada nos versos, construindo um hipérbato. Com essa inversão, a queda adquire um ritmo solene, porque os verbos caracterizam a mesma queda, mas destacam intensidades simbólicas diferentes em função do modo como são levadas. Tanto o lírio quanto o trevo, apresentam sentidos simbólicos que conferem a essa queda solene um aspecto fúnebre, porque seus significados relacionados à nostalgia por um tempo passado morrem com a queda, criando um tom erótico e trágico. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1994, p.553), o lírio é uma flor que em

várias culturas simboliza tanto a pureza quanto o erotismo; a pureza aproxima-se do celestial dada pela cor branca e associa-se também à inocência e à virgindade, além de outros sentidos relacionados a outras cores da flor. O erotismo é devido a uma estrutura da planta que tem aspecto fálico. A planta também é relacionada à mitologia grega, conforma destaca:

Entretanto, o lírio se presta a uma interpretação completamente diferente. Seria o final da metamorfose de um favorito de Apolo, Jacinto, e evocaria, sob esse aspecto, amores, proibições; trata-se do lírio martagão (o lírio-vermelho). Foi colhendo um lírio (ou um narciso) que Perséfone foi arrastada por Hades, enamorado dela, através de uma abertura repentina no solo, para seu reino subterrâneo; o lírio poderia nesse sentido simbolizar a tentação ou porta dos Infernos. Na sua *Mitologia das plantas*, Angelo de Gubernatis, julga que *se atribui o lírio a Vênus e aos Sátiros, sem dúvida por causa do pistilo vergonhoso, e que, portanto, o lírio é um símbolo de procriação.* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p.553)

O trevo representa a abundância, a fecundidade, o sucesso, a esperança e a Trindade. Seu sentido também está relacionado pela simetria e pela quantidade de pétalas. Podemos deduzir que a imagem da queda das ninfas além de explorar o referencial mítico grego, explora relações de grandeza espacial de forma dramática, desencadeando o sublime como um eco dessa tristeza mórbida na alma do leitor, que continua imaginando essa queda sem fim.

O poeta explora a espacialização cósmica no espaço onírico, situando-se dentro dele a partir da criação de um “ponto fixo”, para onde as analogias convergem, criando cosmos articulados pelo desejo. O ponto fixo é construído simbolicamente pela cor verde, que se transforma em uma substância onírica, de onde tudo emerge e para onde tudo se dissolve. Desses movimentos pendulares resultam tensões eróticas associadas à efemeridade e à morte. O poeta explora o pêndulo poético na esfera mítica, que em sua lírica é estruturante como um caminho no qual a essência da poesia é situada; em que a analogia cria tensões em relação à construção mítica do sentido.

No poema “Lamentação do Quase Sem Fim”, do livro *Lamentação Floral*, o erotismo é construído em uma esfera órfica, porque seus sentidos são construídos por analogias com aspectos da natureza e potencializados em forma de forças simbólicas. O erotismo é actualizado pelas tensões primitivas, a partir da construção de cosmos instantâneos que se formam e se dissolvem, retomando o ritmo de vida e de morte do sentido, como uma relação entre vida e morte da realidade. Consequentemente, as dimensões dos aspectos e das forças eróticas situam-se na esfera do sublime. O corpo aparece fragmentado em partes e aspectos.

Compõem com fragmentos da natureza ou com referenciais míticos, cosmos que se entrelaçam de forma enigmática, expandindo livremente a analogia mítica em direção ao sublime, que, no caso deste poema, explora o desejo como o encontro com a morte.

Lamentação do Quase Sem Fim

01 Aqueles seios...

02 como frondes para os pássaros de Vésper!

03 Escrava, ó branca

04 lua ensanguentada de desejo:

05 jeira de sonho iluminado o céu escampo,

06 onde teu rosto de ternura soluçante

07 como as fontes?

08 Miragem dissipada ao pôr do sol,

09 nunca tivesse eu repousado à sombra dos oásis!

10 A graça amarga da renúncia sem batalha

11 reluz como um deserto sem palmeiras:

12 o leão exige, mas por fim recolhe as garras.

13 Onde a paz das carícias consentidas?

14 Onde os lábios de calmo esquecimento?

15 Onde as ancas redondas como lírios?

16 Terra viva de goivos complacentes,

17 oh coxas claras ilustradas longas

18 como praias mal despertas de volúpia!

19 O fim é a indiferença da lembrança,

20 o desespero amargurado o quase sem-fim.

21 Oh! esta febre, desespero, desespero!
 22 quadriga de tortura que espedaça em negro solo
 23 os despojos sangrentos de horizontes mortos!
 24 Para sempre.

25 Para sempre mortos.

(RAMOS, 1972, p.7)

Na primeira estrofe, nota-se que o desejo erótico pelos seios é comparado com fenômenos bucólicos, assemelhando-se ao pouso dos pássaros, que ao pôr do sol procuram refúgio nas copas das árvores, que seriam as “frondes”. O poeta enxerga os seios como se fossem uma copa de árvores, explorando uma experiência espacial relacionada à grandeza. Deduz-se que o modo de sentir o desejo é como se fosse ao encontro de uma grande dimensão e como um pássaro. No verso 1, o sinal de reticências sugere que imaginemos os seios, que o fixemos na imaginação como um “ponto fixo”, como um cosmo que permanece atemporalmente na esfera do desejo, na contemplação analógica, onde se realiza simbolicamente, situando o leitor na esfera da sugestão, atingindo a experiência com o sublime.

Na segunda estrofe, o poeta constrói uma cosmologia em torno da lua, em que o erotismo está associado à morte. A estrofe tem um tom elegíaco e o poeta assume a máscara da Lua; personificando-a e colocando-se no lugar dela, na posição de quem contempla a história da humanidade e testemunha o lado trágico do desejo, que tem como consequência a morte. O erotismo associado à morte é expresso no verso 2, “lua ensanguentada de desejo”. Essa forma do poeta caracterizar a lua é um paradoxo, de quem prevê simultaneamente, a partir da observação do nascimento do desejo, nos diferentes contextos da condição, a chegada da morte. Juntamente com o desejo, chegam também os sonhos e a lua na percepção do poeta; que espacializa todos esses sonhos, porque os toma como seus, e transforma o céu em espaço onde os projeta como produtos da imaginação. A ação de divisão do céu em espaços de sonho, tem seu sentido metafórico no verbo “jeira”, que é uma medida antiga do império romano de demarcar hectares de terra. O sentido metafórico está criação de hectares de sonho no céu. Nota-se que o poeta transforma a lua num cosmos, com forças simbólicas que se expandem simultaneamente em oposição e em equilíbrio, como sonho e morte. Ainda na mesma estrofe, nos versos 6 e 7, “onde teu rosto de ternura soluçante / como as fontes?”, há um pêndulo

estabelecido pelo poeta entre os dois versos a partir das duplas e enigmáticas perguntas. O pêndulo é acionado a partir da relação entre o advérbio “onde” e o elemento comparativo “como”. A partir do advérbio, o poeta volta-se para o cosmos, retomando-o sob a perspectiva da analogia, porque situar-se nele é como situar-se no sonho. E essa ação depende da analogia mais enigmática, por meio da comparação, como no verso 7, “como as fontes?”. A pergunta direciona a resposta como uma retomada do cosmos em torno da lua, para associá-lo a outro cosmos, o das “fontes”. Esse tipo de analogia, cujas camadas de sentido, nas quais o poeta aproxima de forma arbitrária contextos e elementos tão distantes, resulta em enigmas que desencadeiam o pêndulo poético; em que as possibilidades de compreensão dessas associações sugeridas, dissolvem-se também em dissonâncias, tendo como forma de sentido a acentuação do próprio enigma. O poeta explora o ritmo grego, que une forças em oposição, para constituir cosmos que se entrelaçam em algum ponto, configurando a obscuridade na lírica de Péricles. Nesse sentido, é que o nível analógico que o poeta explora se aproxima do surrealismo, porque além de situá-lo na esfera onírica, conduz nosso olhar de forma a banir totalmente o significado original das coisas e estabelecer entre elas relações inéditas. O cosmo das fontes nos remete a campos semânticos relacionados às origens e ao nascimento. Nesse sentido, podemos deduzir que o cosmo em torno da lua funciona como uma fonte; cujo tipo é decorrente do seu campo semântico, a partir das forças do erotismo, como a do desejo que desencadeia analogias produtoras de sonhos em equilíbrio com o desejo de morte, conforme no verso 2, “Lua ensanguentada de desejo”. A adjetivação da lua pelo símbolo “ensanguentada de desejo” expressa o ritmo paradoxal, onde o amor e a morte nascem da mesma fonte.

Na sequência, as estrofes 3 e 4 apresentam outras formas de percepção das forças do desejo e estabelecem com as estrofes anteriores, analogias em torno do sentido de sua natureza. Na estrofe 3, nos versos 8 e 9, “Miragem dissipada ao pôr do sol, / nunca tivesse eu repousado à sombra dos oásis!”, o substantivo “miragem” pode nos remeter a “seios” da primeira estrofe e, também, à essência do erotismo na esfera mítica, onde o poeta vive a experiência do desejo como construção mítica, que muda a cada “pôr do sol”. O poeta situa o desejo na esfera do infinito, que expande o ser como expande o desejo, dissolvendo-os nas forças da natureza, como uma experiência órfica, conforme o verso “nuca tivesse eu repousado à sombra do oásis!”. O sentido de “oásis” está relacionado ao poder da imaginação, que situa o prazer na experiência com a supra-realidade e em escalas de grandeza, indo de encontro ao sublime.

Na estrofe 4,

10 A graça amarga da renúncia sem batalha
 11 reluz como um deserto sem palmeiras:
 12 o leão exige, mas por fim recolhe as garras.

(RAMOS, 1972, p.7)

verifica-se que à relação entre desejo e morte associam-se também aos mecanismos de defesa. Esses mecanismos estão na esfera do instinto, revelados a partir da leitura mítica dos índices que a natureza revela e que repercutem no recuar ou no prosseguir dos destinos da humanidade, motivada pelo desejo. Nesse sentido, observa-se que esses índices repercutem na representação da força do desejo na esfera órfica, caracterizado como uma potência reprimida, correspondendo seu estado nos versos 10, 11 e 12. Nota-se que os versos 10 e 11, “A graça amarga da renúncia sem batalha / reluz como um deserto sem palmeiras”, representam o desejo reprimido em imagens órficas, como símbolos de retorno ao caos original, para uma região sem sentido. Os versos são imagens-conceito que representam esse estado de retorno ou de tensão entre o agir e não agir. O verso 12, “O leão exige, mas por fim recolhe as garras”, representa de forma figurativa o tema do desejo como força destrutiva e desgovernada, representada na figura do “leão”. O conceito do desejo, como força reprimida pelo instinto de defesa, é construído simbolicamente nesse verso, porque representa conceitualmente sua natureza ambígua; que tem de se proteger de si mesmo, porque dele nasce tanto o amor e como a morte. Essa forma de expressar a natureza do desejo, que impulsiona o desejo de morte, é uma expressão do sublime, porque situa o leitor na esfera da sugestão; sentindo a sensação de estar entre a vida e a morte ao desejar. Podemos perceber que o poeta explora a liberação das forças eróticas reprimidas; acentuando seu movimento desgovernado, resultante de um rearranjo constante de forças em contraste.

Na estrofe 5,

13 Onde a paz das carícias consentidas?
 14 Onde os lábios de calmo esquecimento?
 15 Onde as ancas redondas como lírios?

(RAMOS, 1972, p. 7)

nota -se o destaque separado das partes do corpo como “pontos fixos”, como cosmos independentes. Entretanto, há uma tensão no campo do sentido a partir do advérbio “onde”, que desencadeia uma procura que se realiza no processo analógico com as estrofes anteriores, porque abrigam, de forma implícita, esses cosmos em seus campos semânticos. Novamente, o poeta situa o sentido das coisas a partir de relações nas camadas de sentido mais imprevisíveis entre elas, induzindo o leitor num labirinto de significações, que caminha dando sentido aos interstícios no infinito do espaço onírico, como se fossem degraus de uma escada ou uma estrada que o leve para esses cosmos implícitos na área semântica do poema.

Na estrofe 6,

16 Terra viva de goivos complacentes,
17 oh coxas claras ilustradas longas
18 como praias mal despertadas de volúpia!

e na estrofe 7,

19 O fim é a indiferença da lembrança,
20 o desespero amargurado o quase sem-fim.

(RAMOS, 1972, p.7)

nota-se a acumulação de fragmentos sem uma ligação clara entre eles, justapostos simultaneamente conforme um espaço onírico. Os sentidos, que deles podem ser depreendidos, dependem da relação que estabelecem com as outras partes do poema, e entre eles. No verso 16, “Terra viva de goivos complacentes”, há o referencial bucólico da beleza do campo florido com goivo, destacado como uma força subjetiva, criando uma atmosfera órfica, um pano de fundo que pode entrelaçar-se com os outros fragmentos, mas não de forma previsível. Nos versos 17 e 18, “oh coxas claras ilustradas longas / como praias mal despertadas de volúpia”, verifica-se a referência à paisagem marinha e ao topos grego da descrição das partes do corpo, ambos compondo uma relação mítica. O poeta torna a extensão das coxas como uma experiência de quem contempla a extensão de uma praia, cujas volúpias do corpo são as ondas

em formação. Essa extensão é infinita, portanto, a relação erótica com o corpo é uma experiência com a grandeza. Nos versos 19 e 20, “O fim é a indiferença da lembrança, / o desespero do quase sem-fim.”, há a reflexão em torno da presença e da ausência, configurando as tensões na esfera onírica. O sujeito “quase-sem-fim” é a própria poesia, que nunca se esgota dentro de seu referencial fenomenológico, que é o entrelaçamento entre pensamento e sonho. O fim é quando o pensamento não presentifica mundos afins, não estabelece conexões, não dá extensão ao sonho, ou seja, não desencadeia o ritmo analógico. O “fim” e o “quase-sem-fim” criam a tensão que dá existência à poesia. Nota-se também que encerra a relação entre vida e morte, onde a vida está na analogia, na constituição cósmica. Do lado oposto está a morte, nas conexões frágeis ou que se dissolvem, que não chegam a manter, e nem construir sentido, ou que não se perpetuam.

Na penúltima estrofe,

21 “Oh! esta febre, desespero, desespero!
 22 quadriga de tortura que espedaça em negro solo
 23 os despojos sangrentos de horizontes mortos!
 24 Para sempre

(RAMOS, 1972, p.7)

nota-se a mesma temática da estrofe anterior, sobre a relação entre vida e morte, como tensão que encerra a essência da poesia. Nos versos 22 e 23, o poeta transforma a imagem da “quadriga” em metáfora do funcionamento do pensamento poético na esfera onírica, criando a indiferenciação entre sonho e realidade, comum na esfera primitiva. No referencial clássico, a “quadriga” é caracterizada como uma carroça puxada por quatro cavalos e muito comum nos jogos olímpicos gregos, também como carro de corrida em Roma e como transporte dos deuses. Quem a conduz na estrofe? Ela pode ser a figuração da essência da poesia, o estado de poesia. O deslocamento da referência às guerras e à “quadriga” para o contexto onírico é para representar o pêndulo poético. Os versos são os despojos das batalhas travadas entre o caos e a ordenação cósmica, onde sonho e realidade são a mesma coisa. Nesse sentido, tudo é produto do instante, de conexões, nada é eterno, tudo morre com a chegada do “pôr do sol” ou com novas conexões. Essa tensão é constante na esfera órfica e na esfera onírica. O “desespero” é resultante da efemeridade das coisas, da constante relação com a morte. A poesia tenta manter

a vida, mas a vida é construção de cosmos, que mudam e se rearranjam constantemente; portanto, uma constância de nascimento e morte, conforme se verifica na última estrofe, composta pelo verso 25, “Para sempre mortos”. O verso expressa o limite que o pensamento não alcança, ou seja, a reconstituição do período anterior, que não permanece como referencial fixo, porque se perde com o próprio dinamismo das configurações.

Deduz-se nesse poema, que o poeta explora na construção do erotismo a visão cósmica grega e, conforme ressalta Paz (2012, p.67), tem as seguintes características: “Os gregos concebem o cosmos como a luta e combinação de contrários”. Nesse sentido, o erotismo não é explorado na esfera do contato sexual, mas na esfera da criação, como força da natureza. O poeta explora-o na dimensão do sublime, criando tensões de sentido na forma de caracterizá-lo, que se resolvem na esfera da sugestão e no contato com a grandeza.

Os poemas que serão analisados a seguir, dialogam com outro referencial da poesia clássica relacionado à tópica náutica. O cenário das paisagens marinhas, como contexto de experiências múltiplas na história das navegações, surge na Grécia como modelo metafórico para expressar temas relacionados à existência humana. Os aspectos das paisagens marinhas, como a tempestade e as viagens em alto mar, criam um conjunto de experiências que foram convertidas em referenciais metafóricos. Tais metáforas originadas de um contexto em que predomina a relação do homem com o mar, foram caracterizadas como metáforas náuticas e como tópica literária sedimentada ao longo da história da literatura ocidental. Na literatura grega, seja na lírica, na épica ou na tragédia, aparecem para expressar a condição humana. Sobre o modo como a metáfora náutica é explorada na épica, ressalta Nápoli:

De este modo, en la épica, el viaje y la tempestad marítima adquieren plasmación literaria como argumento. Sin embargo, el argumento se convierte a su vez en metáfora de la existencia humana, y el héroe que viaja por el mar y que lucha contra las tempestades es un símbolo ideal de cada uno de los hombres, que tiene sus metas y encuentran dificultades y obstáculos para acceder a ellas.¹ (NÁPOLI, 2008, p.9)

O referencial da viagem em alto mar e da tempestade nos auxiliará a compreender os poemas “Marinha” e “Núpcias”, do livro *Lamentação Floral*. Neles aparece o eu lírico na figura

¹ Deste modo, na épica, a viagem e a tempestade marítima adquirem plasmação literária como argumento. No entanto, o argumento se converte por sua vez em metáfora da existência humana, e o herói que viaja pelo mar e que luta contra as tempestades é um símbolo ideal de cada um dos homens que tem suas metas e encontram dificuldades e obstáculos para acessá-las. (NÁPOLI, 2008, p. 9, tradução nossa)

do navegador solitário que enfrenta a viagem. Notaremos que, a partir da viagem, o poeta nos induz a reflexões sobre questões da existência, como a ideia de futuro associada à construção do presente, diante dos instantes adversos que configuram essa travessia.

Outra questão relacionada às metáforas náuticas que norteiam os poemas, e que repercute num processo de erotização da vivência entre o navegador e a embarcação, tem seu referencial na associação entre a natureza da mulher e as condições adversas do mar. Essa metáfora é encontrada na obra do poeta lírico grego Semônides de Amorgos (século VII a.C.), em seu poema misógino “Das mulheres”, no qual descreve o caráter das mulheres. Na mitologia, as mulheres foram criadas por Zeus, que, por sua vez, se inspirou nos animais e na natureza para concebê-las. A partir dessa hipótese, o poeta analisa o caráter das mulheres, apontando seus defeitos e os compara com modelos de animais e de elementos da natureza. Ele elogia, por exemplo, a mulher-abelha porque essa trabalha o tempo todo e é prudente. Entretanto, deprecia a maioria das mulheres, como no exemplo da mulher-égua, que é lasciva e evita o trabalho; a mulher-terra, que vaga e encarna a loucura. O exemplo de mulher que nos interessa é a que ele classifica como mulher-mar, porque possui duplo caráter e os expressa comparando um com a tempestade e o outro com a calmaria do mar. Segundo Nápoli (2008, p.17), “La tempestad marina, el mar encrespado es aquí el plano simbólico para definir el estado poco tratable y airado de una mujer, actitud contrastada además con su alternativa y opuesta: la calma marina, imagen de la benevolencia, del buen ánimo y de la tranquilidad de carácter.”²

Outro aspecto que nos auxiliará na compreensão dos poemas é o modo como o amor é expresso na esfera das metáforas náuticas. O tema do relacionamento entre um homem e uma mulher e as possíveis paixões que dele decorrem, sejam harmônicas ou desarmônicas, são motivos de temor em relação às consequências sobre o caráter do homem afetado, que não pode tomar decisões sob essa influência. Refletindo sobre as consequências de possíveis desequilíbrios em tais condições adversas de uma relação amorosa, as metáforas náuticas traduziam a intensidade e as consequências de tais situações ameaçadoras da condição social, tanto do homem quanto da mulher. Nesse sentido, o amor é comparado a um navio que tende a se chocar contra uma rocha e naufragar na condição de uma nau desgobernada à mercê das ondas, caracterizando seu caráter trágico, que não está condicionado pela razão. Nessa perspectiva Napoli (2008, p.17) destaca o modo como algumas das tensões na relação amorosa

²A tempestade marinha, o mar encrespado é aqui o plano simbólico para definir o estado pouco tratável e irado de uma mulher, atitude contrastada com sua alternativa e oposta: a calma marinha, imagem de benevolência, do bom ânimo e da tranquilidade de caráter. (NÁPOLI, 2008, p.17, tradução nossa)

são metaforizadas: “En el desarrollo de las metáforas náuticas, el amado ofrece un puerto seguro a la nave que estuvo desvariando a merced de las olas y las tempestades, y el amante despreciado es una barca que no encuentra su rumbo”³. Ainda nessa mesma linha e como uma síntese sobre as metáforas náuticas relacionadas ao amor, Nápoli ao analisar a presença delas na tragédia grega, de forma semelhante como aparece em Simônides de Amorgos, destaca:

La vinculación con Semónides seguramente no es directa, pero ambos comparten la misma idea griega del viaje por mar y la tempestad que allí se desata como símbolos que les permiten expresar la experiencia cotidiana del hombre: de aquel que intenta comprender la compleja realidad de la mujer o de aquel que lucha contra un destino que se le muestra hostil. En ambos casos, la descripción de la tormenta marina les permite matizar la comprensión de un fenómeno complejo.⁴ (NÁPOLI, 2008, p.17)

Nota-se que a mulher também é representada metaforicamente como uma barca desgobernada em busca de um porto seguro. A partir dessas caracterizações sobre as metáforas náuticas, podemos compreender que Péricles, ao tratar do tema na navegação, retoma a relação metafórica do caráter da mulher relacionado com a tempestade e com a embarcação desgobernada. Nesse sentido, o navegador, ao lidar com as dificuldades de controlar a embarcação nas turbulências em alto mar, assemelha-se à dificuldade de compreender a realidade de uma mulher e de tentar controlar seu temperamento tempestuoso; além de tratar a viagem como uma luta contra um destino hostil, que desemboca em uma crise existencial, que interfere no modo como interage com esse barco mulher. Esse destino hostil requer um redimensionamento constante do presente, retomando a ideia de futuro relacionada à visão cósmica. Nos poemas “Mulher abandonada” e “Naufrágio”, do livro *Sol Sem Tempo*, o poeta explora a metaforização do mar e da embarcação em uma entidade feminina, para estabelecer um paralelo com a filosofia da existência, conforme veremos em termos da relação com o

³ No desenvolvimento das metáforas náuticas, o amado oferece um porto seguro ao navio que esteve desviado à mercê das ondas e das tempestades, e o amante desprezado é uma barca que não encontra seu rumo”. (NÁPOLI, 2008, p.17, tradução nossa)

⁴ A vinculação com Semônides seguramente não é direta, mas ambos compartilham da mesma ideia grega da viagem por mar e a tempestade, que ali se destacam como símbolos que permitem expressar a experiência cotidiana do homem: daquele que tenta compreender a complexa realidade da mulher ou daquele que luta contra um destino que se mostra hostil. Em ambos casos, a descrição da tempestade marinha lhes permite matizar a compreensão de um fenômeno complexo. (NÁPOLI, 2008, p.17, tradução nossa)

conceito de angústia relacionado ao tema da morte, presente no pensamento do filósofo Martin Heidegger.

No poema “Núpcias”, do livro *Lamentação Floral*, o universo retratado é o da viagem em alto mar. O eu lírico é um navegador solitário que enfrenta o mar com seu barco em busca de um destino incerto. Esse destino é situado na esfera mítica, que depende de sinais que o concretize, seja dentro das águas ou fora delas. A solidão do eu lírico e os desafios da viagem, desencadeiam um processo de erotização da embarcação, numa espécie de antropomorfização do marco em uma figura feminina. Nesse sentido, o controle de uma embarcação em alto mar reflete, de forma semelhante, a compreensão e o controle da natureza do duplo caráter da mulher, que oscila de forma imprevista entre a ira e a calma. O poema tem estrutura fixa e é composto em duas partes. A primeira parte é composta de três quartetos e a segunda parte de cinco quartetos, todas com versos heptassílabos.

Núpcias

01 Lúcida praia onde rugem

02 maremotos de cristal,

03 gritam sonhos de rochedo

04 sobre a fuga das gaivotas.

05 Delgadas mãos de luxúria,

06 cabelos tintos de sol,

07 entre as algas e os sargaços

08 teu corpo é o termo do instinto:

09 Onde as nádegas de bruma

10 Onde as coxas que se foram?

11 - só teu dorso de pecado,

12 Branco incêndio sobre o mar!

2.

13 Veleiro de asas morenas,

14 navegando entre corais:

15 em teus seios, quase conchas,

16 ouço o canto das sereias.

17 Serpentes de ouro nos remos,

18 peixes de estanho na quilha,

19 não pode o vento levar-te

20 da água de meus braços.

21 Pela beira dos rubis

22 corre o sangue, está correndo;

23 teu ventre de âmbar e sombra

24 nem só a lua o feriu.

25 Ternura humana que planges

26 sobre as ondas, sobre a espuma:

27 as estrelas desfalecem

28 nesse rosto cor de prata.

29 Morreu a virgem nas águas,

30 surge a esposa, chão de nuvem!

31 nos teus olhos, bem-amada,

32 renasceram folhas murchas.

(RAMOS, 1972, p.24)

Na primeira estrofe, o poeta descreve a paisagem marinha de forma sublime, explorando escalas de grandeza a partir da antropomorfização da natureza, criando uma ambiência que expressa perigo. O perigo é construído pela sobreposição de sons e enaltecido pelo modo como se propaga, como no verso 4 “sobre a fuga das gaivotas”. O poeta induz o leitor a imaginar a origem, a velocidade e a altura de propagação desses sons e sua intensidade dada pelo verbos “rugar” e gritar”, além de sua agressividade que avança sobre as gaivotas em fuga. Outro aspecto sublime é presente no verso 3, “gritam sonhos de rochedo”, que induz uma relação entre coisas que estariam totalmente dissociadas, como grito, sonho e rochedo; que resulta em uma

imagem cósmica, potencializando uma força ameaçadora, uma recorrência da poética órfica que aparece em outros poemas do autor. Podemos também destacar a exploração da relação entre o concreto e o abstrato no sintagma “gritam sonhos”, para expressar uma supra-realidade. Esse exemplo confirma a consciência do poeta na utilização desse tipo de construção, embora adverte em sua crítica sobre o mal uso dessa relação, entre concreto e abstrato, quando não contribui para iluminar e enriquecer a sensação do leitor, dissipando-a e obscurecendo-a.

Na segunda estrofe, o eu lírico ocupa a condição do navegador, que estabelece com a embarcação um processo de erotização na forma de conduzi-la e apreciá-la. O topos da descrição das partes do corpo da tradição grega estrutura plasticamente o poema. Nota-se a descrição das partes da embarcação como partes do corpo de uma mulher, como no verso 5, “delgadas mãos de luxúria” e no verso 6, “cabelos tintos de sol”. É possível deduzir que o eu lírico esteja falando do barco, porque no verso 7, “entre as algas e os sargaços” e no verso 8, “Teu corpo é o corpo do instinto”, o movimento entre sargaços nos remete à embarcação.

Na terceira estrofe, a erotização se expande para a paisagem, porque as brumas são deformadas em nádegas. Essa percepção de um ser vibrar dentro de outro, seja um ser animado vibrando dentro de um ser inanimado, corresponde à poética da criação de cosmos como meio de espacializar a realidade. Para a concretização dessa percepção efêmera, o poeta explora o símbolo, cuja forma encerra a metáfora absoluta; que aproxima objetos e seres aparentemente distintos, em uma nova unidade. Essas metáforas absolutas aparecem no verso 9, “nádegas de bruma”, no verso 11, “dorso de pecado” e no verso 12, “branco incêndio”. A mulher é fragmentada e recomposta a partir da união entre elementos da paisagem e da embarcação, formando unidades cósmicas. No verso 11 “só teu dorso de pecado”, a palavra “dorso” refere-se a parte de trás do corpo, portanto, seria a parte da embarcação que está em contato com a água; resultando na associação erótica, como se estivesse deitada sobre um leito. No verso 10 “onde as coxas que se foram?”, a pergunta induz como resposta, a procura pelo objeto do desejo no infinito da paisagem marinha, transformando a atmosfera em alto mar em uma experiência erótica sublime.

Na segunda parte do poema, composta de cinco estrofes, o erotismo é retratado em cada estrofe para expressar a turbulência da viagem a partir do corpo a corpo do navegador com o barco. No verso 15, “em teus seios, quase conchas”, o erotismo tem natureza órfica, no qual seios, barco e conchas, criam uma unidade cósmica, em que um ser vibra dentro de outro sob vários aspectos; a ressaltar o som que sai do interior desse conjunto seio concha, conforme o verso 16, “ouço o canto das sereias”. O som das sereias, em vez de emergir do mar, emerge

do corpo barco. Nesse espaço, o poeta mergulha o leitor nas profundezas de uma alma feminina como se fossem as profundezas do oceano, cuja essência é a das sereias. Entretanto, a ambiguidade dessa relação está na cena mitológica das sereias, que seduzem as embarcações para o perigo, causando naufrágios. Portanto, no erotismo da cena há uma relação entre amor e morte. Nesse sentido, controlar o barco é o mesmo que lidar com a natureza tempestuosa de uma mulher, num corpo a corpo constante, numa luta contra a imprevisibilidade do destino. O conjunto seio e concha é uma sinédoque do corpo, que sugere outro conjunto, mulher e barco; que se constrói analogicamente no campo da sugestão, na esfera do sublime, porque fica para o leitor identificar em que parte da embarcação estariam os seios, assim como o restante das partes do corpo, ou seja, uma experiência erótica. Tais associações dependem do modo como o navegador contempla seu barco e o vivencia no dia a dia. Observa-se que o poeta está sempre configurando o instante; não há menção ao futuro, mas sempre ao presente que muda a cada nova interação com a embarcação e o expressa na esfera mítica.

Na segunda estrofe, a referência ao barco é sempre por sinédoque, porque o olhar erótico dá valor às partes, como no verso 17, “Serpentes de ouro nos remos”, e no verso 18, “peixes de estanho na quilha”. O poeta destaca os adereços que caracterizam essas partes e que podem ser comparados às joias que representam a vaidade de uma mulher. O tema das joias associado à vaidade da mulher é comum em toda literatura antiga, seja na épica, seja na lírica e na tragédia. Nos versos 19 e 20, “não pode o vento levar-te / da água de meus braços”, há uma transfiguração do contexto, no qual o eu lírico sente-se como Poseidon para controlar a embarcação. Poseidon, na mitologia grega, manifesta-se provocando tempestade ou calmaria no mar. O eu lírico incorpora esse sentimento de domínio do mar e se representa como um deus, numa plástica nova, com forma líquida. Essa dissolução do eu lírico no mar é uma dimensão sublime, que nos leva para uma percepção da grande dimensão do mar como corpo, cujos fenômenos da natureza que emanam dele são suas expressões. Podemos também acrescentar que essa dissolução na substância líquida é uma poética órfica onde um ser animado vibra dentro de um ser inanimado.

A terceira estrofe é mais enigmática, porque há um casamento simbólico, como um ritual diário representado pelo encontro do navegador com o crepúsculo, figurado em vários planos de percepção. O vermelho do entardecer é representado pelas metáforas barrocas no verso 21, “Pela beira dos rubis” e no verso 22, “corre o sangue, está correndo”. A perda da virgindade e a sensação de morte, de um futuro incerto, mesclam-se e são exteriorizadas pela cor do entardecer, transfigurada pelo olhar do eu lírico no vermelho, em nuances polissêmicas.

No verso 23, “ventre de âmbar e sombra”, o poeta se refere ao barco por sinédoque, deformando-o em uma região interior do corpo feminino, cujo local tem o poder de gerar a vida, que seria o ventre. O “âmbar” é uma resina que na natureza é produzida por vegetais. Quando, por exemplo, o tronco de uma árvore sofre em alguma parte uma perfuração feita por bactérias ou insetos, nessa região, o vegetal produz uma resina que preenche a perfuração para autoprotoger-se desses ataques. Em contato com o ar e com o sol, essa resina perde água e se polimeriza, tornando-se resistente e dura. Nesse sentido, o “ventre” sofreu invasões que o feriu, mas todas elas estão no campo simbólico, como no verso 24, “nem só a lua o feriu”; e as demais possibilidades dos tipos ferimentos, ficam no campo da sugestão, na esfera sublime, desencadeando até reflexões relacionadas à existência. A relação com o “âmbar” se refere à madeira e, conseqüentemente, com a materialidade e a forma enigmática do “ventre”, como uma espacialização simbólica do interior da embarcação. Nesse sentido, a concepção do barco como corpo feminino, torna-se mais enigmática ao sugerir outras associações entre eles. Portanto, há indícios da consumação do casamento pelo simbolismo das imagens, relacionando ventre ferido com o sangue escorrendo do crepúsculo. Logo, o substantivo “rubi” refere-se simultaneamente como componente da paisagem crepuscular transfigurada e como parte do ventre, assim como o substantivo “sangue”, como materialidade do crepúsculo e do ventre. Esse tipo de polissemia, no qual um palavra significa elementos dispares no mesmo poema, é típica expressão do barroco conforme explica Péricles em sua obra *Poesia Barroca*:

Assim se originam na poética de Góngora estranhas séries nas quais elementos bem díspares ficam reunidos por uma só designação: *ouro* será a palavra que exprime todos os objetos possuidores de uma propriedade comum, a de serem dourados: sejam cabelos de mulher, mel de abelha, azeite de oliveira, messes de trigo. *Neve* será tudo o que coincida em brancura. Quando o leitor encontra nas *Soledades* uma dessas palavras já tem a chave, gênero próximo, para um tropel de conceitos. A diferença fornecem-na apenas o contexto ou os determinativos que acompanham a própria palavra: se se fala de *neve fiada*, ter-se-á que entender tolha de linho branco; se se de *volante neve*, o poeta quis designar a branca plumagem de uma ave; se de *neve de cores mil vestida*, trata-se de membros de serranas cobertos com suas coloridas roupas; se dos *fragrantes copos que sobre o sol nevou maio*, entende-se lírios brancos desabrochados com a primavera. (RAMOS, 1977, p.17)

Podemos supor que as dores decorrentes dos ferimentos simbólicos que a embarcação sofreu em sua condição de metafórica de “ventre”, adquire, simultaneamente no poema, uma espacialização no simbolismo do crepúsculo. Essa polissemia une situações díspares e cria um

cosmo com a vinda do entardecer, cuja travessia cria tensões entre vida e morte, presente e futuro, na qual presente se relaciona com vida e futuro com a morte.

Nas últimas estrofes, compostas pelos versos 25 a 32, nota-se que o eu lírico se relaciona com o barco, levando em consideração uma consequência psicológica advinda com o ritual diário de encontro com o crepúsculo, como um ciclo que reflete uma relação turbulenta de amor e morte, uma vez que as relações cósmicas diárias, construídas a cada instante, dissolvem-se com a chegada da noite. Dessa forma, tudo recomeça no dia seguinte, porque a ideia de futuro está associada à configuração do instante. O poema dialoga com reflexões em torno da existência, relacionada à luta diária do homem com o mundo, na qual tem de rever diariamente os sentidos de sua existência, cuja adversidade que a condiciona é movida por forças contrárias. Entretanto, manter esse equilíbrio requer uma aderência constante à luta, motivada por sentidos nobres, relacionadas ao temor ao amor e à morte. A tristeza que predomina no poema não está relacionada à morte, mas ao desequilíbrio de forças que impulsiona a superação. Nesse sentido, a dificuldade da superação desencadeia momentaneamente um relaxamento na motivação, caindo o ser na melancolia, como um estado de reflexão sobre a existência. Essa melancolia é expressa nos versos 25 e 26, “Ternura humana que planges / sobre as ondas, sobre a espuma:”. A imagem nos remete a esse estado de reflexão. Essa tristeza, que os versos expressam, tem explicação nos versos 29, 30, 31 e 32, que compõem a última estrofe. Um de seus motivos podemos depreender dos versos 29 e 30, “morreu a virgem nas águas / surge a esposa, chão de nuvem”. Os versos confirmam o casamento simbólico do navegador com a embarcação. O símbolo “chão de nuvem” se refere ao objeto embarcação de forma enigmática e em diversos planos de expressão. O mesmo símbolo também nos remete por oposição a outro tema das metáforas náuticas, à do porto-seguro, que aqui ainda é uma busca. Cada ser humano está na busca por um porto-seguro. A vida é o oceano em que navega, cuja embarcação que a enfrenta é característica das escolhas que cada um faz e das ferramentas que utiliza para sobreviver. Entretanto, o porto-seguro não é algo preciso e claro, porque também está no campo simbólico, sofrendo reconfigurações a cada contingência. Consequentemente, a visualização do porto-seguro no poema é algo disfórico, conforme se verifica nos últimos versos, “nos teus olhos, bem-amada, / renasceram folhas murchas”. O procedimento metafórico consiste na substituição do conjunto pupila, íris e esclera por folhas. É uma imagem com procedimentos que lembram os objetos de funcionamento simbólico do surrealismo e do dadaísmo, onde objetos são deslocados de sua função utilitária para outra, sem função. Dessa forma, o poeta transforma o olho em vaso para expressar dimensões psicológicas. Nesse olho vaso as folhas já nascem

murchas, independentemente do tipo de planta. Será por que a água que irriga essas folhas está acabando? O que seria essa água? É a felicidade ambígua e paradoxal? É a melancólica ou a solidão? É a perda da motivação ou a resignação? O poema dialoga também com questões filosóficas da existência. Todas as possíveis expressões dessa água contribuem para dificultar a construção momentânea dos sentidos relacionados à ressignificação do porto-seguro, desembocando num estado de angústia.

No poema “Mulher abandonada”, do livro *Sol Sem Tempo*, aparece como predominante o tema da descrição da beleza física e psicológica da mulher a partir das metáforas náuticas, nas quais o mar e a embarcação representam a natureza feminina. A embarcação é fragmentada e cada parte se encontra em metamorfose com a paisagem marinha, configurando um erotismo mítico com o lugar. Dessa fragmentação surge um psicologismo de sentimentos contraditórios, que dialoga também com questões da existência. Na fragmentação da embarcação que se estilhaça em metamorfoses, os elementos seguem trajetórias simbólicas opostas. Tais oposições resultam em tensões no campo do sentido, representando na complexa imagística do poema um psicologismo também contraditório. A seguir a transcrição do poema:

Mulher abandonada

01 No topo de teus cabelos

02 a espuma do mar de vinho;

03 e a teus pés, como entre conchas,

04 o queixume das areias.

05 Branca ao vento nos rochedos,

06 outra face dos abismos:

07 teu seio é a leve popa,

08 asas de ouro, fuge o barco.

09 Forma e sopro da amargura,

10 vai-se a quilha, as velas morrem;

11 mas tu ficas, rosa aberta,

12 como um grito dos penhascos:

13 Morte escassa, rosa aberta,

14 como um grito dos penhascos:

15 teu desespero suplica,

16 -és bela, ó desesperada!

17 Frágil lágrima, aflição

18 De ser terra em meio às águas.

(RAMOS, 1972, p.42)

Nos primeiros dísticos, nota-se que a embarcação está entrando no mar. Uma extremidade está na água e a outra na areia, criando um jogo espacial, porque ao mesmo tempo transmite a ideia de um corpo vertical. O poeta explora essa visão de forma enigmática, porque as descrições sugerem partes de um todo transfigurado. A imagem também nos remete a Vênus do pintor renascentista Sandro Botticelli. Na mitologia romana, Vênus é a deusa do amor e da beleza, e uma das versões da lenda de seu nascimento é relacionada ao ambiente marítimo, porque nasce da espuma do mar e de dentro de uma concha.

Na estrofe 3, após os dísticos, o contexto muda, porque a embarcação está em alto mar. Seu comportamento desgovernado já aparece transfigurado em uma beleza feminina que se fragmenta em partes e que são dissolvidas na paisagem em situações díspares; compondo simultaneamente cosmos de forças antagônicas, que caracterizam essa beleza aflita, expressa numa espécie de psicologismo construído por uma semântica obscura, que nos leva a refletir sobre questões existenciais relacionadas à perda dos referenciais, que norteiam nosso presente e que nos lançariam para um futuro. A beleza aflita destaca-se da transfiguração da embarcação e se desdobra em duas vias no poema. Uma delas está presente nos versos 5 e 6, “Branca ao vento nos rochedos / outra face dos abismos”. A palavra “abismos” tem duplo sentido, porque se refere à altura dos rochedos em relação ao mar, mas também se refere a um dado psíquico, expressa uma presença mítica dada por essa grande dimensão, que seria uma expressão simbólica dessa beleza. Na primeira descrição, a metáfora “branca” tem vários sentidos, porque se refere ao barco pela cor, a uma aura mística, à cor da pele e a uma nuance que lembra bruma,

que se correspondem como substâncias de uma mesma beleza. As infinitas possibilidades de relações entre os objetos que compõem essa beleza, sejam animados ou inanimados, ficam na esfera da sugestão, na esfera do sublime. Portanto, a palavra “branca” ao expressar elementos díspares no poema, conforme já analisamos, é uma construção polissêmica na esfera órfica, muito presente na linguagem do poeta. Nos versos 7 e 8, “teu seio é a leve popa / -asas de ouro, fuge o barco”, é o contraponto com a imagem que se dissolve na paisagem dos rochedos, porque fuga é um dado psíquico. O vento que sopra essa embarcação são as forças psíquicas que o impulsionam dessa forma, como o temor. Portanto, o vento é uma metáfora náutica tradicional. Nota-se que o olhar do poeta acentua eroticamente as partes do corpo, conforme o modo como interage com o barco.

Na estrofe 4, a descrição psicológica predomina. As imagens expressam condições existenciais que justificam o estilhaçamento do corpo como forças psíquicas em conflito, conforme a estrofe anterior. Nos versos 9 e 10, “Forma e sopro da amargura / vai-se a quilha, as velas morrem”, há uma contradição, porque o barco entra em movimento sem a contribuição da vela, talvez à mercê das ondas, daí podemos deduzir que se trata de uma divisão que representa questões psicológicas. As velas mortas significam que os ventos, na condição de metáfora náutica, que representam sua loucura, sua motivação, cessaram. A sinédoque “quilha” faz referência à estrutura principal do barco, como a coluna vertebral do corpo. O enigma se instaura nos versos 11 e 12, “mas tu ficas, rosa aberta / como um grito dos penhascos:”, porque é um dos estilhaços que ganha presença cósmica. Nota-se o paralelo com o verso da primeira estrofe do poema *Núpcias*, “gritam sonhos de rochedo”, do livro *Lamentação Floral*. A entidade feminina que representa a embarcação é mitificada na rosa. A metáfora rosa estabelece relações de sentido com os sons do penhasco, com o psicologismo feminino relacionado às tormentas e a viagem à mercê das ondas, formando uma unidade cósmica. Podemos perceber que a atmosfera criada pelo enigma da rosa é resultante da polissemia barroca, de significar objetos e situações díspares no mesmo poema. O poeta utiliza esse recurso como uma forma de construção de sua poética órfica, criando cosmos de forças contraditórias. A expressão simbólica derivada desse contexto mítico é acentuada nos versos 13 e 14, “Morte escassa, rosa aberta / como um grito dos penhascos”. A morte recebe uma adjetivação contraditória, “escassa”, porque a sobrevivência está na sua mitificação, que tem no fenômeno do desabrochar, depreendido na esfera do sentido a partir do adjetivo de rosa no sintagma “rosa aberta”, uma correspondência com os sons diários emitidos pelos penhascos, que se fundem analogicamente com essa fenomenologia do desabrochar; assim conformando simbolicamente

uma espécie de entidade feminina relacionada a sua duplicidade de caráter, como as tormentas e calmaria do mar, que oscilam de forma imprevista. Também o adjetivo “aberta” nos remete ao desabrochar como poder da mulher de dar a vida. Podemos deduzir que rosa é a representação simbólica da navegação, como uma entidade feminina ou abstrata associada à esperança, à luta e ao sonho. Novamente, o poeta coloca o leitor em contato com a grandeza, sugerindo associações entre o concreto e o abstrato, em escalas que atingem o infinito.

O eco de grandeza que o poeta deve construir na alma do leitor, conforme os ensinamentos de Longino, como uma espécie de educação estética, é atingido em vários momentos no poema e, como exemplo a ser analisado, observemos os versos 13, 14, 15 e 16, “Morte escassa, rosa aberta, / como um grito dos penhascos: / teu desespero suplica, / -és bela, ó desesperada!”. O poeta nos induz a uma nova reconfiguração dos sentidos relacionados à cosmologia em torno da rosa, como sendo uma representação subjetiva de uma condição psíquica, em que buscamos identificar nessa cosmologia o que causa ou representa esse desespero, cuja chave está nas analogias. As experiências que o poeta nos suscita ao longo do poema, também são condizentes com a nossa existência, cujas adversidades, nas quais nos situamos cotidianamente, podem nos desestruturar em fragmentos de natureza psíquica, incompatíveis com a formação de uma unidade harmônica, mas como uma unidade de forças opostas, que causam sofrimento.

No último dístico, nos versos 17 e 18, “Frágil lágrima, aflição / de ser terra em meio às águas”, o paradoxo no verso 18 é um parâmetro conceitual que nos auxilia na reflexão sobre questões relacionadas à existência, das quais podemos destacar a instabilidade que acompanha o ser, de tudo que aparentemente cremos como duradouro, mas se torna efêmero, daí termos que lidar com a instabilidade. Conforme o referencial das metáforas náuticas, verifica-se a ideia da embarcação desgovernada associada à mulher sem seu parceiro ou com sua natureza tempestuosa, como também a ausência da terra firme associada à ausência do porto seguro. O poeta dramatiza a solidão do ser de várias maneiras, como um estado que aflora o descontrole, a tormenta e a loucura.

No poema “Naufrágio”, do livro *Sol Sem Tempo*, novamente predomina o tema da embarcação perdida em alto mar, retomando a questão do destino sem direção. O subtema do poema se aproxima de uma questão filosófica, a da dúvida entre estar vivo ou morto. Essa dúvida é condizente com um estado que se assemelha ao conceito de angústia derivada da filosofia da existência relacionada ao tema da morte presente no pensamento de Heidegger.

A natureza do ser na dimensão da existência, para o filósofo, está condicionada pelas possibilidades de escolhas dentro da perspectiva que a realidade oferece, ou seja, o ser se projeta na existência dando sentido para a possibilidade que escolhe e vive por meio dela com os outros. Esse conjunto efetivo do vínculo com a realidade é o que aspectualiza a presença do ser. A sua presença é configurada no “poder-ser”, ou seja, suas escolhas definem a presença tanto de sua condição utilitária no mundo como de sua convivência com a presença dos outros. Entretanto, a consciência da morte inserida dentro da perspectiva das possibilidades do ser na existência, modifica o modo como essas possibilidades são dimensionadas e escolhidas pelo ser. Ocorre que a certeza da morte define que o tempo da vida é finito, e que a completude do ser, que seria a experimentação de todas as suas possibilidades na existência, está ameaçada pela possibilidade constante da morte, ou seja, a partir dessa conscientização o ser passa a se definir como o “ser-para-a-morte”. Consequentemente, as escolhas das possibilidades passam por redimensionamentos, permitindo escolhas superáveis do que as insuperáveis, em detrimento das possibilidades do acaso, já que tudo pode não ser realizado pela ameaça constante da morte. Essa antecipação da possibilidade da morte como um fator que dimensiona as escolhas e desencadeia no ser algumas tensões, são questões que identificaremos no poema *Noturno*, que repercutem na experiência com a angústia, um sintoma dessas tensões. Tais tensões resultam na reflexão sobre a condição da espera e da angústia como consequência do “ser-para-morte”. A espera apresenta dois momentos distintos. No primeiro, segundo Heidegger, (2001, p.45): “É na espera que a presença se comporta frente a algo possível em sua possibilidade.” Num segundo momento, após a reflexão sobre as possibilidades, escolhe uma, cuja consequência é um desvio do campo da possibilidade para a espera da realização, que segundo o filósofo:

Toda espera compreende e tem o seu possível comprometido com o se, o como e o quando ele se realizará enquanto algo simplesmente dado. Esperar não é apenas desviar o olhar do possível para a sua realização, mas em sua essência, esperar por ela. Também na espera se dá um abandono do possível e um tomar pé no real e com vistas a ele que o possível é absorvido pela espera. (HEIDEGGER, 2001, p.45)

Entretanto, é na situação de espera que a reflexão sobre a possibilidade da morte inviabiliza o sentido da espera, resultando na morte da totalidade do ser e da essência do “poder-ser”, porque o pensamento se fixa na impossibilidade da efetivação de qualquer realidade, resultando no estado da angústia, em que o ser deixa de ver sentido no “poder-ser” e toma consciência de

sua extrema condição de “ser-para-morte”, desencadeando uma crença na impossibilidade total de algo acontecer. Segundo Heidegger, sobre as condições de instauração da angústia, ressalta:

A angústia, porém, é que permite que se mantenha aberta a ameaça absoluta e contínua de si mesmo, que emerge do ser mais próprio e singular da presença. Na angústia, a presença se dispõe frente ao nada da possível impossibilidade de sua existência. A angústia se angustia pelo poder-ser daquele ente assim determinado e lhe abre a possibilidade mais extrema. Porque a antecipação simplesmente singulariza a presença e, nessa singularização, torna certa a totalidade de seu poder-ser, a disposição fundamental da angústia pertence à compreensão de si mesma, própria da presença. O ser-para-morte é, essencialmente, angústia. (HEIDEGGER, 2000, p.50)

A condição da totalidade do ser encerrada na condição de “poder-ser” situando-se em um campo de possibilidades antes da presença, que só é possível na condição de antecipação do “ser-para-morte”, na qual visualiza todas as possibilidades possíveis de uma existência, como finitas e opcionais, criando a incerteza constante, que resulta na angústia, são os pontos dessa filosofia com que o poema dialoga, tornando essas reflexões uma experiência estética e visual. No poema “Naufrágio”, o poeta explora a metáfora que relaciona a mulher com o barco e a metáfora que relaciona a mulher com o mar, criando uma viagem e uma condição existencial, que tem na metaforização da formação da sucessão das ondas do mar e da embarcação como um ventre, a representação de uma sucessão de possibilidades que se desfazem na espera, desencadeando um encontro constante com o nada, mantendo-se no estado de angústia. É uma imagem que ilustra fenomenicamente uma dimensão espacial e temporal desse tipo de morte, a partir de uma imagística que explora recursos poéticos do surrealismo e do barroco.

O poema é uma espécie de mecanismo ambíguo da vida. Nota-se a proximidade com o poema *Mulher abandonada*, tanto em relação à condição da embarcação sem destino quanto à reflexão filosófica em torno de um tom trágico da condição da embarcação, representada pela metáfora náutica relacionada ao temperamento da mulher. A seguir a transcrição do poema:

Naufrágio

01 Sob as gaivotas lunares

02 vogam na poeira das ondas
 03 teus seios, folha perdida
 04 frente a um rebanho de praias.

05 E à flor das águas resvala
 06 teu ventre, promessa extinta:
 07 - lamúria de espuma fria
 08 gotejando sal e trevas.

09 Sim, morta quanta esperança
 10 tão noturna como a lua!

(RAMOS, 1972, p.56)

Na estrofe 1, a paisagem marinha já se apresenta totalmente transfigurada. Tanto o mar quanto a praia aparecem como imagens cósmicas. A paisagem é detalhada simbolicamente em suas dimensões e acontecimentos. A grande dimensão noturna é construída pelo eco do canto das gaivotas, que não são visíveis à noite, como no verso 1 “Sob as gaivotas lunares”. O adjetivo “lunares” estabelece a hipótese como se os cantos viessem da lua, daí a metáfora órfica, como uma força que abarca a união entre seres animados e inanimados. Debaixo desses sons e nadando sobre o mar, há a imagem da embarcação transfigurada em seios, como uma metáfora náutica também associada ao erotismo. Nota-se a referência à questão da embarcação solitária, sem rumo nos versos 2 e 3, “vogam na poeira das ondas / teus seios, folha perdida”.

Ainda na estrofe 1, a embarcação metaforizada está perdida e diante de uma praia transfigurada, como no verso 4, “frente a um rebanho de praias”. A imagem da praia é representada por uma metáfora de construção insólita, aproximando coisas extremamente distintas, tendo um funcionamento dinâmico irracional, intensificando as atividades psíquicas e transpondo o leitor para uma dimensão supra-realista. Tem-se a impressão de se ver passar em nossa memória as paisagens marinhas de todos os cantos do planeta e de tempos imemoriais. O plano do mar transfigurado é interligado a uma intensa atividade onírica, decorrente da necessidade de encaixar um espaço estático, o do nível do mar, com outros em movimento, os das praias de memória. É uma incompatibilidade que provoca velocidades na mente, em função da ruptura que pode ser visualizada pela pergunta: este mar pertence a qual praia? Como

interligar uma parte estática com outras em movimento? Podemos também depreender uma simultaneidade espacial mais intensa provocada na mente, com o entrecruzamento desses espaços. Em algum ponto de estabilidade, o plano estático ora intercepta, ora adentra, ora emparelha, ora pertence, ora compõe, ora se multiplica ou pertencendo simultaneamente a todas as praias.

Na estrofe 2, na metamorfose do movimento da embarcação sobre as ondas e da metaforização do mar, o poeta explora dimensões psíquicas que se aproximam de filosofias da existência que abordam o tema da morte. Nos versos 5 e 6, “E a flor das águas resvala / teu ventre, promessa extinta”, retoma o tema metafórico da embarcação solitária, transfigurada numa entidade feminina. Podemos depreender que as promessas extintas são os possíveis destinos que a embarcação teria se fosse conduzida, e que talvez fosse “o rebanho de praias”, como metas que ficaram na promessa, conforme já analisamos, são simultaneamente imaginadas. Verifica-se a plasticidade barroca na metáfora “flor das águas” que devemos associar às ondas, porque “resvala” significa deslizar, portanto é o barco à deriva deslizando sobre as ondas. A condição de estar à deriva pode ser deduzida da metáfora “ventre”, porque tem uma conceituação metafórica negativa “promessa extinta”. Dessa forma, podemos entrelaçar os sentidos relacionados às metáforas náuticas. Estando o barco à deriva, logo, sem o navegador ou sem condições de domínio, sem a concretização diária do casamento simbólico, sem um destino certo, a imagem feminina da embarcação se agiganta como uma unidade cósmica, que se une ao mar, na qual a solidão gera forças em oposição, como tranquilidade e ira, de forma imprevisível e sem controle.

É uma entidade cujo “ventre” gera filhos insólitos, que são as promessas. Essa entidade é simbolicamente contraditória como a própria vida, ou seja, ameaçada sempre pela impossibilidade das coisas se concretizarem e também sobre as ideias que não são colocadas em prática. Portanto, a palavra “ventre” tem polissemia barroca, porque significa muitas coisas dentro do poema, como a essência contraditória da existência. Nota-se que o poeta atualiza a metáfora barroca na esfera órfica para expressar o cosmos. Esse estado de impasse dialoga com o conceito de angústia presente na filosofia da existência de Heidegger, relacionada ao tema da morte, como um de seus aspectos. A metáfora “promessa extinta” significa uma espera que não se concretizou, ou seja, uma possibilidade que não se realizou. Essa condição do ser de antecipar todas as possibilidades, como podemos deduzir no poema, como sendo os destinos figurados na metáfora “rebanho de praias” ou tantas outras durante a viagem, que no caso do poema são as promessas; é no pensamento de Heidegger a condição de “totalidade” em que o

ser situa sua existência no impasse, no “poder-ser”. Por não optar por nenhuma, por dúvida ou medo, desencadeia um estado de morte que seria a angústia. O sentido de morte que ameaça essas promessas estão na esfera do ciclo diário de nascimento e morte referentes à configuração cósmica.

A partir verso 7 da penúltima estrofe e até o final do poema, o poeta desloca a questão da angústia expressa pela metáfora, que relaciona a mulher com a embarcação, para a metáfora que relaciona a mulher com o mar. Tal transição é uma incógnita, porque é muito sutil e quase imperceptível. Tem-se a impressão de que predomina no poema a metaforização que relaciona a mulher com o mar. Os versos 07 e 8 “lamúria de espuma fria / gotejando sal e trevas” referem-se à espuma que se forma no mar, porque se nota o destaque dado ao som que emana da explosão das bolhas e ao sal contido nelas lançado no espaço. Nota-se a transfiguração dessas bolhas por conterem além do sal as trevas. O conjunto cria um campo cósmico em torno da “lamúria”, simbolizando o fenômeno natural em “gotejando sal e trevas”. Nesse sentido, como essa espuma cobre todo o mar, essa “lamúria” preenche a grande dimensão do espaço de forma simbólica e hiperbolicamente, com excesso de sal e de trevas. Portanto, preenche a grande dimensão imprimindo-nos um eco de uma infinita tristeza. Podemos destacar que “lamúria” tem a polissemia barroca, significando tanto o fenômeno natural quanto a relação metafórica da mulher com o mar. No verso 9, “Sim, morta quanta esperança”, a imagem da mulher relacionada ao mar é acentuada e sugerida como uma totalidade, levando em conta seus fenômenos como expressão humana. Observa-se que o paradoxo concilia a oposição morte e esperança, porque o mar parado significa morte, mas cria a expectativa da formação de uma nova onda. Podemos estabelecer a relação entre o “ventre” da mulher metaforizada no barco com o “ventre” da mulher metaforizada no mar. As ondas podem ser associadas a gestações paradoxais. É um ser que constantemente gera um ventre no lugar de um bebê; é um filho insólito que só ganha forma na onda, uma forma oca, que podemos associar metaforicamente como ideias e sonhos que se dissolvem no nada, como promessas extintas. O ritmo da sucessão das ondas seria a representação da totalidade do ser no “poder-ser”.

No primeiro verso da penúltima estrofe, “Sim, morta quanta esperança!”, o paradoxo concilia a oposição morte e esperança, ou seja, o mar parado significa morte, mas cria a expectativa da formação de uma nova onda, como promessa de gerar vida. A formação da onda é associada a uma gestação efêmera, para representar um processo dramático, ou seja, a incerteza entre estar estático ou em movimento, de estar vivo ou morto, um estado de angústia. Na condição em que cessa por um instante a formação e quebra das ondas, a angústia é

representada espacialmente na cessação das possibilidades, numa tranquilidade mórbida, de uma paisagem calma, mas que tende a retomar a totalidade do ser no ritmo da sucessão das ondas.

Esse estado de angústia associado à morte é também representado no último verso do poema “Tão noturna como a lua!”. A lua refletida no mar, como uma imensa luz difusa que parece emanar dele, repercute na metáfora da mulher, podendo representar seu coração palpitante, retomando novamente a sensação da dúvida de estar viva ou morta. Nota-se que o poeta explora o infinito da escuridão, criando uma atmosfera fúnebre, preenchida de “promessa extinta”, de “sal” e “trevas” e juntamente com “rebanho de praias”, compõe uma atmosfera insólita e onírica.

A partir dos estudos realizados neste capítulo, verificamos que o erotismo e o sublime são explorados na esfera órfica, situando o leitor na experiência erótica que transcende a experiência do corpo pela percepção analógica deste com o entorno. Verificamos também que o poeta explora o topos grego da contemplação das partes do corpo e como essa contemplação ganha dimensões psíquicas e cósmicas. Outra questão evidenciada é o pano de fundo filosófico, que nos poemas revelam os temas relacionados a questões existenciais, conforme a função das metáforas náuticas.

Conclusão

O estudo da linha clássica na lírica neomodernista de Péricles Eugênio da Silva Ramos sinalizou um conjunto de questões em comum com os pressupostos estéticos do surrealismo, principalmente em relação à necessidade do retorno ao mundo primitivo, para que o homem reaprendesse a superar a barreira entre sonho e realidade, resgatando seu espírito criativo. Para atingir tal objetivo, Péricles recria o mundo órfico grego e situa o leitor na condição de Orfeu, que enfrenta o caos original e o organiza mediante a criação de unidades cósmicas, cuja essência é a construção da supra-realidade almejada pelos surrealistas. Verificamos que a linguagem cósmica é fundamentada na analogia, na criação de símbolos e de imagens a partir da livre combinação de elementos distintos. Essa conciliação de contrários é a essência do mundo grego, conforme depreendemos dos poemas e a qual é sintetizada por Paz (2012): “Os gregos concebem o cosmos como a luta e combinação de contrários”. Dessa concepção cósmica, estudamos o modo como a construção da realidade está condicionada ao pensamento onírico, porque a imaginação primitiva tem princípios que se assemelham ao que os surrealistas denominavam de leis do inconsciente, caracterizadas pela livre combinação de elementos. No orfismo, a realidade já é construída a partir da ponte entre o sonho e a realidade.

No surrealismo, essa ponte foi restabelecida de forma didática, primeiro estaria em resgatar essa forma primitiva de ler os elementos da realidade, sem a interferência do consciente, no esforço de enxergá-los livres de qualquer sentido de utilidade, como um exercício de conhecimento irracional dos objetos, conforme sintetiza Gomes:

A.Harfaux e M.Henry tratam, em “O conhecimento irracional dos objetos”, de 1933, de um dos jogos surrealistas, mais especificamente o que diz respeito ao estranhamento causado pela contemplação de um objeto qualquer (de preferência, um desconhecido e sem utilidade). Assim, esse jogo compreenderá, numa primeira instância, esquecer a significação primeira e a utilidade do objeto, para que se possa extrair daí nova significação. [...] O mesmo se dá com a utilidade: ao desprezar aspecto útil do objeto, o espectador já lhe dá um caráter eminentemente artístico. O resultado dessas experiências: respostas escritas “imediatamente, sob o choque da convicção profunda”, sob o impacto de três etapas: a *percepção*, a *alucinação*, e a *expressão*. Observa-se que a alucinação, responsável pela criação de imagens inusitadas, nasce exatamente dessa entrega passiva, desligada de *a priori* do espectador, à contemplação desinteressada de objetos. (GOMES,1995, p.116)

Outra condição para atingir a construção da ponte entre sonho e realidade estaria no resgate do pensamento analógico, conforme estudamos na esfera órfica, meio pelo qual se organizava um mundo caótico, onde seus elementos não tinham função e sentido. Essa forma de conhecimento do mundo anterior à formação do logos, que dependia de uma livre associação entre aspectos de elementos distintos, só seria possível regatando o pensamento do homem primitivo, conforme ressalta Gomes comentando o texto de Breton:

O texto de Breton, de 1947, trata especificamente do pensamento analógico. O prazer experimentado pelo poeta, no plano das analogias, subentende que as coisas mantêm uma relação espontânea e secreta, que o senso comum não percebe e que só se torna acessível dentro de determinadas condições. O espaço onde acontece essa relação misteriosa seria evidentemente o da supra-realidade, no qual se dá o encontro de forças díspares, conflituosas entre si. Contudo, para se atingir o plano das analogias é preciso abandonar o pensamento discursivo e abraçar aquele tipo de pensamento do “homem das primeiras eras”. (GOMES, 1995, p.126)

Conciliando o conhecimento irracional do objeto com o pensamento analógico, os surrealistas objetivaram a experiência cósmica no mundo civilizado.

Constatamos, também, que o discurso oracular é outra forma reatualizada pelo poeta, como uma prática da ponte entre sonho e realidade no mundo grego. Vimos que nesse tipo de discurso, a palavra ganha estatuto de palavra pura, cuja função é promover rupturas nos conteúdos e na estrutura dos discursos antagônicos. Essas rupturas consistem na exploração de novas ordens de organização do pensamento que não obedecem à lógica dos discursos em oposição, mas os desestrutura eliminando as diferenças entre seus elementos constituintes, como conteúdos de ordem política, religiosa ou particular, bem como suas estruturas argumentativas. Dessa forma, o discurso oracular suspende os discursos e os revela com outra lógica, como representações que convergem as diferenças em diversos níveis de interação de contrários, às vezes atingindo a abstração de suas leis em outras formas, sem a coerência semântica original. As representações dessas novas ordens, que resultam em discursos e imagens obscuras e com certo grau de irracionalidade, que lembram as imagens surrealistas, funcionam no mundo grego como princípio de uma cosmologia para onde convergirão as diferenças, como modelo de configuração para uma nova realidade.

Na perspectiva da exploração de questões ontológicas, detectamos que o poeta resgata do mundo grego uma concepção de futuro disfórico, que se concretiza na conciliação dos

contrários, configurando o presente por meio de analogias, ou seja, tal concepção de futuro tem como meta a configuração do presente. Uma das formas reside na concepção cósmica como construção do destino momentâneo e outra no discurso oracular, porque propõe, também, como forma de futuro uma nova concepção do presente baseada na conciliação de contrários. Além dessas, o poeta reatualiza a “peripécia” da tragédia grega, que concebe o presente na esfera do imprevisível, na dimensão da ameaça do trágico como elemento de mudança do destino, que exige como forma de futuro uma solução que tenha impacto no presente.

Essas concepções dialogam com a realidade vivida pelo poeta e auxiliam-no a repensar seu momento, marcado pelo período entre as duas Grandes Guerras Mundiais e pelo pós-guerra, quando o mundo ficou tensionado entre as ideologias do Nazismo e do Fascismo, entre o Socialismo e a Democracia, tensões que resultaram na Segunda Guerra Mundial, colocando o futuro e o presente como algo a ser redimensionado dentro de novos parâmetros, que partiam de uma consciência universal sobre a existência. Duas vanguardas atacaram diretamente o cerne da questão, de reflexão sobre o presente e o futuro, como o Dadaísmo e o Surrealismo. No caso do Dadaísmo, a solução viria pela destruição da cultura como atitude artística, libertando o homem de uma prisão derivada de visões de mundo condicionadas por essas ideologias, para resgatar seu espírito criativo; e o Surrealismo, na subjetividade, desvendando a realidade descondicionada dentro do ser, derivada das atividades do inconsciente, como uma vasta região de atividades psíquicas a serem exploradas como fonte da poesia e da verdadeira realidade do ser. Consequentemente, esses movimentos influenciam a reflexão nos pontos extremos da realidade, desestabilizando as relações entre as coisas e os valores culturais que expressam, abrindo espaço para todo tipo de redimensionamento da relação do homem com o mundo que o cerca. Nesse sentido, a concepção de presente e de futuro são concebidas sob as imprevisibilidades do acaso. Dessa forma, o poeta retoma a natureza do acaso na esfera clássica, e com ele as formas de concretizá-lo como futuro, como única verdade que condiciona a existência. As formas de concretizá-lo já estava nas mãos do homem, no poder da linguagem que empregava, conforme verificamos, retomando a essência da palavra mágica, na criação dos símbolos e no pensamento analógico, além de expressá-los de forma sublime, buscando seus significados na dimensão da grandeza, em contato com o infinito.

Esses referenciais gregos são mesclados na lírica do poeta, conforme verificamos nos poemas com a temática náutica, que além de estudarmos questões estéticas que relacionavam o erotismo grego ao sublime, estava implícita a questão da peripécia a partir da constante ameaça do trágico e da constituição do acaso de forma cósmica. O poeta explorou as metáforas náuticas

com o tema da viagem em alto mar para estabelecer paralelos com o seu presente, dialogando com a solidão de forma a redimensioná-la como propulsora da ação, do enfrentamento, condição que libera as forças subjetivas como a fúria e a loucura, acentuando o corpo a corpo com a vida, no qual cada instante tem um valor diferente.

Em função de todos esses referenciais do mundo grego estarem disseminados em sua lírica e para identificá-los de forma mais evidente, os capítulos foram divididos em temas específicos e que definiram o agrupamento de poemas dos dois livros de poesia, o que comprovou a permanência dos mesmos temas em cada um. Conclui-se que o livro *Sol Sem Tempo*, de 1953, é a continuação do projeto estético que norteou o livro *Lamentação Floral*, de 1946.

Comprovamos o que a crítica de Domingos de Carvalho da Silva sobre a obra de Péricles Eugênio sinalizou como sendo ele, sobretudo, um poeta essencialmente órfico, porque detectamos em todos os seus poemas a presença da analogia com elementos da natureza, entre mundos animados e inanimados, reconstituindo a integração entre o homem e a natureza, em constante processo de criação da realidade.

Em relação às dificuldades enfrentadas pela crítica em classificar o estilo do poeta, situando-o em diversos horizontes, como um poeta neoclássico, neorromântico, simbolista, neobarroco e, também, nas linhas de pesquisa sobre a linguagem herdadas do modernismo, verificamos que o poeta explora do mundo grego referenciais comuns a esses estilos, como o sublime no romantismo, o símbolo na constituição dos cosmos e o tema da efemeridade presente no barroco, além da exploração da polissemia da palavra e do campo semântico obscuro na esfera grega, o que o torna um poeta hermético.

Podemos sintetizar nosso pensamento sobre a obra do poeta Péricles Eugênio da Silva Ramos ao afirmar que ele retoma do mundo clássico não só a essência da poesia que funda a base do surrealismo, relacionada à interpenetração entre o sonho e a realidade, mas, também, condições existenciais que retomam a condição do homem de repensar seu presente e o próprio código da linguagem.

Bibliografia

ACHCAR, Francisco. **Lírica e Lugar-Comum**: Alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

ANDRADE, Fábio de S. A. **O Engenheiro Noturno**: a lírica final de Jorge de Lima. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

BRAGA, Dulce C. B. **Autores contemporâneos brasileiros**: depoimento de uma época. São Paulo: Giordano, 1996.

BRANCO, Lúcia. C. **Eros travestido**: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1985.

CALAME, Claude. **Eros na Grécia Antiga**. Tradução de Isa Etel Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMPOS, Milton de Godoy. **Antologia Poética da Geração de 45**. São Paulo: Clube da Poesia, 1966.

CÑIZAL, Eduardo Peñuela. **Surrealismo**: rupturas expressivas. São Paulo: Atual Editora, 1987.

CASSIRER, Ernst Cassirer. **Linguagem e Mito**. Tradução de J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1994.

COSTA, Lígia M. da Costa. **A poética de Aristóteles**. São Paulo: Ática, 2006.

ELIADE, M. **O Sagrado e o Profano**. Tradução: Rogério Fernandes. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1992.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.

HEIDEGGER, M. **Ser e o Tempo**, parte II. Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda., 2000.

IVO, L. Epitáfio do Modernismo. In: LOANDA, F. F. de. (Org.). **Antologia da moderna poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967. p. 11-16.

IVO, Ledo. **Modernismo e Modernidade**. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora, Ltda., 1972.

JUNQUEIRA, João Francisco Pereira Nunes. **Uma revisão da poesia de Péricles Eugênio da Silva Ramos**: o ritmo como fator construtivo/João Francisco Nunes
Junqueira – São José do Rio Preto: [s.n.], 2012 114f.

GOMES, Álvaro Gomes. **A estética surrealista**. São Paulo: Editora Atlas S. A., 1995.

FAUSTINO, Mário. **Poesia-Experiência**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

LONGINO. **Do Sublime**. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Editora Martins fontes, 1966.

MARTINS, I. G. da S. A geração de 45. **Revista da biblioteca Mário de Andrade**, São Paulo, n. 53, p. 147-149, 1995. [Geração de 45: cinquenta anos]

MARTINS, W. **Pontos de vista: crítica literária (1954-1955)**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991 (v. 1). p.176-177.

MERQUIOR, José Guilherme. **Razão do poema: ensaios de crítica e estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A., 1965.

NÁPOLI, Juan T. El mar y la tempestade: um tópico literario desde el yambo de las mujeres de Semónides de Amorgos a la Andrómaca de Eurípedes. **Letras Clássicas**, revistas usp.br, n.12, p.9-24, 2008.

PAES, José P. **Poesia Erótica em Tradução**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1990.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAZ, Octávio. **Os Filhos do Barro**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PICCHIO, L. S. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

RAMOS, Péricles E. S. **Poesia quase completa**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1972.

RAMOS, Péricles E. S. O Neomodernismo. **O Estado de S. Paulo**, 20, janeiro de 1949, (publicado originalmente na Revista Brasileira de Poesia, dezembro de 1947).

RAMOS, Péricles E. S. **O amador de poemas: ensaios sobre poesia**. São Paulo: Clube da Poesia, 1956.

RAMOS, Péricles E. S. **Do barroco ao modernismo**. 2. ed, Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

REALE, Giovanni. **Pré-socráticos e Orfismo**. Tradução de Marcelo Perini. São Paulo: Loyola, 1992.

RICARDO, Cassiano. **Invenção de Orfeu: e outros estudos sobre poesia**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1974.

ROSENFELD, Kathrin H. **Antígona – de Sófocles a Holderlin**. Porto Alegre: L&PM Editores S/A, 2000.

ROSENFIED, Kathrin, H. **Sófocles e Antígona**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

SILVA, Domingos Cravalho. Dois Estudos Sobre Um Poeta. In: O Diário de São Paulo, 10 a 23 de março de 1955.

SILVA, Domingos Carvalho. **Eros & Orfeu**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1966.

TAPLIN, Oliver. **Fogo Grego**. Tradução de Jorge Pires. Lisboa, Portugal: Gradiva, 1990.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Trad. Mariza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011.

VOLKER, Camila B. **As Palavras do Oráculo de Delfos**: Um estudo sobre o De Pythiae Oraculis de Plutarco. 2007, 143 f. Dissertação (Mestrado) - UFMG, Belo Horizonte.