Rosana Nunes Alencar

O Moderno e o Tradicional na Poesia de Lêdo Ivo

1910001094

ROSANA NUNES ALENCAR

O MODERNO E O TRADICIONAL NA POESIA DE LÊDO IVO

São José do Rio Preto
2002

unesp

ROSANA NUNES ALENCAR

O MODERNO E O TRADICIONAL NA POESIA DE LÊDO IVO

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Ismael Ângelo Cintra

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto
T 1.094/02

São José do Rio Preto
2002

tB869-1.09
A368m
80206000 – literatura brasileira

Alencar, Rosana Nunes.
O moderno e o tradicional na poesia de Lêdo Ivo / Rosana Nunes Alencar – São José do Rio Preto : [s.n.], 2002
149 f. ; 30 cm.

Orientador: Ismael Ângelo Cintra
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira – Crítica e interpretação. 2. Poética. 3. Arte moderna -1945. 4. Ivo, Lêdo. I. Cintra, Ismael Ângelo II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 869.0(81)-1.09

Para

José Inildo e Leander Augusto,
que acompanharam todo o processo,
desde o princípio.

Agradecimentos

Ismael Ângelo Cintra, pela orientação
Carlos Daghlian, pelo incentivo;
Marcos Siscar, pelas sugestões;
Agripino J. F. da Fonseca, pela colaboração;
Shuely S. Rodrigues, pela compreensão;
Professores do Mestrado, pela dedicação;
José Inildo, pela paciência;
Leander Augusto, pelo carinho;
Gilda e Sandra, pela amizade;
Colegas do Mestrado, pela troca de experiências;
UNIR/UNESP, pela oportunidade
Pai, mãe, irmãos e amigos.

Com o tempo descobriu
que escrever seria o mesmo
que carregar água na peneira
Manuel de Barros

SUMÁRIO

Resumo 7

INTRODUÇÃO 8

CAPÍTULO I

1. Reflexões teóricas 15

CAPÍTULO II

2. Correspondências 28

2.1. Modernismo brasileiro 28

2.2. A Geração de 45 e o Modernismo brasileiro 37

CAPÍTULO III

3. A poética de Lêdo Ivo 51

3.1. O discurso da transitividade 51

3.2. Ruptura 70

3.3. Permanência 102

3.4. Convergência 127

CONCLUSÃO 138

BIBLIOGRAFIA 143

1. Obras de Lêdo Ivo 143

2. Textos teóricos e obras de referência 145

Abstract 149

ALENCAR, Rosana Nunes. O *moderno e o tradicional na poesia de Lêdo Ivo.* São José do Rio Preto, 2002. 149 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

Resumo

A arte moderna tem revelado laivos de permanência do discurso da tradição em seu universo movediço. A própria história da literatura deixa entrever a dominância de uma poética que legitima o presente como centro de convergência dos tempos. Por isso mesmo, a permanência ou influência do discurso da tradição passada na tradição moderna imprime ao texto poético uma tensão que tanto pode negar como revitalizar aquele discurso. Nesse sentido, Harold Bloom, dentre as categorias tensivas de influência que apresenta, discute sobre a "interpretação" enquanto processo de recolha e análise da tradição passada. É justamente essa tensão que orienta o nosso trabalho, ou seja, discutimos teoricamente – considerando o pensamento de T. S. Eliot, Otávio Paz e Harold Bloom – a transitividade poética entre o discurso tradicional e o moderno como sendo causador de novidade ou de imitação dentro da própria tradição moderna. Ademais, vale salientar que focalizamos a poesia de Lêdo Ivo como metonímia de nosso trabalho por entendermos que, dentro do Modernismo brasileiro, é uma das vozes poéticas que se constrói pelo viés da tensão entre o moderno e o tradicional. Ao dialogar com o que já existe, a poesia de Lêdo Ivo "interpreta" a tradição e se estrutura como um sistema em que a linguagem poética funciona como metáfora de um universo em correspondência.

Unitermos: Poética, Tradição, Arte Moderna, Lêdo Ivo.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

A discussão crítica sobre a natureza da linguagem poética tem se tornado cada vez mais uma atividade complexa. O texto poético, tal qual um tecido, apresenta uma trama de fios, cuja harmonia faz parte de um conjunto e sua apreensão implica ver nos seus procedimentos estéticos tanto o conjunto como as partes. É possível criar mundos com a linguagem, mesmo porque o processo de criação artística suscita um espaço poético oriundo da relação entre o poeta e a poesia. Esse mundo criado vem transfigurado pela própria transitividade da linguagem poética e para penetrar nesse universo há que estar desarmado de conceitos pré-concebidos, pois o objeto estético se dispõe a todos, mas isso não quer dizer que todos se dispõem a penetrar no texto. Talvez, por isso, a dificuldade de se refletir criticamente sobre a natureza da linguagem poética e, essa atividade torna-se mais surpreendente se entendermos que o trabalho do crítico leitor não é o de descobrir verdades, porém encobri-las ainda mais com a linguagem.

Se pensarmos no poema como um signo complexo, estabeleceremos um pensamento crítico que vem do século XIX e dos simbolistas franceses, cujos pressupostos básicos – antecedendo os formalistas – incidem sobre como e quais elementos são manipulados no ato criativo. Na modernidade, a partir dos últimos anos do século XVIII, há um estilhaçamento do discurso poético pela tensão concomitante entre a função poética e as demais funções da linguagem. Em decorrência dessa tensão – que sempre existiu na arte literária, mas que alargou seus limites na poesia moderna – passamos a vivenciar um

fenômeno estético que apresenta, através de suas camadas, uma reflexão interna do ato de fazer num movimento pendular que leva também a uma reflexão da vida.

Num sentido peculiar, o que temos a partir do advento da arte moderna é uma consciência poética de que a arte não se aperfeiçoa, mas estabelece novas combinações de um mesmo material, por isso o objeto artístico abarca em si a idéia de mudança. De modo algum essa mudança implica num abandono de Shakespeare, Dante ou mesmo Homero. Autores do passado, como os citados, estarão orientando as obras do presente tanto quanto indiciaram rupturas no passado. A harmonia entre o novo e o antigo se manifesta justamente quando a ordem já existente não se altera diante do aparecimento da novidade, mas se ajusta e, ao fazê-lo, cria um universo onde as obras de arte traduzem anseios poéticos do presente.

A literatura é um sistema em contínuo movimento e, como tal, o aparecimento de uma nova obra ou de um novo autor influencia outras experiências poéticas. Sabemos também que o processo é cíclico. Há períodos em que predominam a sensibilidade voltada para fora; outros em que tudo gira em torno da introspecção. Ruptura e permanência em relação à tradição passada formam, também, um movimento pendular na estruturação de um período artístico. Especificamente, na arte moderna esse binômio, ruptura-permanência, aventa ares de complexidade.

Assim, trabalhamos em nossa pesquisa com a tensão, conforme Harold Bloom, de "interpretação" resultante das relações entre o discurso tradicional e o discurso moderno e, para isso, desenvolveremos o trabalho por estruturá-lo em três capítulos, assim delimitados: o primeiro, em que a preocupação é definir as bases teóricas da dissertação; o segundo, que analisa a permanência do discurso da tradição passada no Modernismo

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

brasileiro e a relação entre este e a Geração de 45; e o terceiro, de caráter analítico, cujo objetivo é desvelar os procedimentos estéticos que estruturam a poética de Lêdo Ivo.

O primeiro capítulo de nosso trabalho, **Reflexões teóricas**, busca apoio no pensamento de T. S. Eliot, Octavio Paz e Harold Bloom, principalmente, nos textos *Tradição e talento individual, Tradição da ruptura e A angústia da influência*. É claro que não nos restringiremos a esses textos, tão somente a esses autores, mas é a partir deles que nos guiamos para dar consistência teórica ao trabalho dissertativo.

T. S. Eliot entende que a arte moderna, cujo início se dá no Romantismo, traz consigo, desde sua origem, a idéia de conceber o universo como um sistema de correspondências e a linguagem, como metáfora desse universo. O antigo pode atingir *status* de moderno desde que negue a tradição e proponha outra, cuja inovação se paute na diferença; até porque a diferença implica numa negação que divide o tempo em dois: antes e agora. Por isso mesmo, a história da arte moderna tem constantemente registrado o aparecimento de objetos artísticos antiqüíssimos – pinturas, esculturas – como uma ressurreição naturalmente inscrita na tradição moderna.

Nesse sentido, Octavio Paz partilha de concepções que vão ao encontro do pensamento de Eliot. Para Octavio Paz, a arte moderna foi, muitas vezes, uma volta às origens à medida que se constitui num diálogo entre o novo e o antigo. Na literatura, isso é bem evidente. Se a concebermos como uma língua, tal qual Eliot, entenderemos que a mesma, a literatura, não é um fenômeno isolado, mas em perpétua relação com outras línguas, outras literaturas num espaço-tempo também diferenciados. Essa permanência do passado no discurso da modernidade cria uma ilusão de mudança na concepção dos poetas

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

modernos, pois, mudam a poesia porque não podem mudar a vida, ou mudam a poesia numa tentativa de mudar a vida.

Já o pensamento de Harold Bloom nos interessa à medida que esse crítico discute sobre as categorias tensivas que estão presentes na relação de influência entre o moderno e o tradicional. Em *Angústia da influência*, Bloom analisa a influência desde a ruptura até o retorno em relação à tradição passada. A leitura que esse crítico faz da influência poética passa tanto pelo processo da expropriação como da apropriação da arte do passado. Em meio às categorias tensivas da influência (Bloom alista seis), encontramos a "interpretação", que é uma categoria de afirmação da tradição no discurso moderno. A influência do tipo "interpretação" considera o fato de um poeta criar a partir de uma revisão da arte do passado, estabelecendo assim não um retorno do passado, mas uma aparição revista dele. A discussão em torno dessa tensão constitui-se em um ponto importante neste trabalho, uma vez que o mesmo se propõe a investigar a arte literária como um sistema de correspondências em que a "interpretação" aparece como uma das tensões resultantes desse sistema de correspondências.

No segundo capítulo, **Correspondências**, retomamos a discussão empreendida no primeiro, mas, a ampliamos em função das tensões que pretendemos estudar. Esta parte apresenta dois subcapítulos: um mais geral, O *Modernismo brasileiro*, e outro mais específico, *A Geração de 45 e o Modernismo brasileiro*. Neste capítulo, discutimos sobre como o Modernismo brasileiro, desde sua instauração, estabeleceu um diálogo com a tradição passada, apontando, portanto, para uma poética que se inovou sem negar definitivamente a história que havia por trás de si. Também é motivo de discussão, neste capítulo, a relação entre o Modernismo brasileiro e a Geração de 45. Ao invés de ruptura

entre um discurso e outro, procuramos analisar essa relação pelo viés da continuidade, uma vez que 45 pode ser vista como uma geração que deu continuidade aos pressupostos artísticos assentados pelos modernistas, desde 22.

O terceiro capítulo de nosso trabalho, **A poética de Lêdo Ivo** , de caráter analítico, apresenta-se estruturado em quatro subcapítulos: *O discurso da transitividade, A ruptura, A permanência* e *A convergência*. Neste capítulo, objetivamos analisar os procedimentos estéticos vigentes na poética de Lêdo Ivo, procurando verificar como a tensão presente-passado se estabelece em função da influência da tradição passada. No subcapítulo intitulado *O discurso da transitividade*, apontamos para os eixos gerais que norteiam essa poesia; em A *ruptura*, pretendemos analisar a criação de Lêdo Ivo em sintonia com a tradição moderna e o Modernismo brasileiro sem, no entanto, perder de vista a presença da tradição passada na formação desse discurso; já em *A permanência*, o nosso movimento é contrário em relação ao subcapítulo anterior, pois, analisamos justamente a permanência do discurso da tradição na poética de Lêdo Ivo, apontando inclusive para o diálogo com a tradição moderna. Por último, em *A convergência*, a intenção é destacar que o estilo poético de Lêdo Ivo, marcado pela relação entre o discurso da tradição passada e o discurso da tradição moderna, passa pela tensão que Harold Bloom estabelece como sendo "interpretação", ou seja, categoria tensiva de influência que recolhe e analisa o passado, reinscrevendo-o nas obras do presente.

De fato, sem abrir mão da arte do passado e das experiências de 22, Lêdo Ivo alinhava uma fusão que revela o desejo de todo artista, de uma incansável busca pelo poético. Para alcançá-lo, João Cabral diz que "todos os métodos são válidos" (1998, p. 88).

unesp

CAPÍTULO I

REFLEXÕES TEÓRICAS

1. Reflexões teóricas

Assim como, à luz do sol,
os objetos pintam sua imagem na retina do olho,
assim também,
ao compartilhar da aspiração do universo inteiro,
pintam uma cópia bem mais delicada de sua essência
na mente do homem.

Emerson (apud Bloom, p. 173).

A história da arte revela o aparecimento de uma série de movimentos que se opõem em relação ao movimento precedente, e o interessante é que o valor de cada obra trazia a idéia de novidade, ou seja, dependia de combinações insólitas – muitas vezes se valendo de formas antigas – manipuladas pelo artista. Com isso, estamos querendo dizer que mesmo no desdobrar de tantos movimentos estéticos, sempre ávidos de ruptura, tivemos, como menciona T. S. Eliot, a permanência do discurso da tradição. Apenas para aclarar, vale dizer que entendemos aqui tradição tal qual Eliot (e até mesmo Pound, talvez um pouco antes), quando no célebre artigo *Tradição e talento individual*, de 1917, assinala que o conjunto da literatura de um país "tem uma existência simultânea e uma ordem simultânea" (1989, p. 39).

Vista assim, a tradição deixa de ser um fardo, ou mesmo uma prisão, porque o artista pode com ela estabelecer diálogos, recriá-la de forma tal a construir a sua própria tradição, revisitando o passado a ponto de poder transformá-lo pelo presente.

Antes mesmo de estabelecer discussões sobre o universo da arte moderna, cabe-nos um esclarecimento: estaremos usando o termo *Modernismo* para nos referir às manifestações artísticas concretizadas desde a Semana de 22 – confundindo-se, em alguns

casos, com a própria idéia de vanguarda – podendo inclusive ser considerado como uma manifestação dos desdobramentos daquilo que entendemos por moderno. O termo *Moderno*, ou *Tradição moderna* – mais abrangente e de bases universais –, servirá para indicar o movimento estético que tem início no *Romantismo*, ou em finais do século XVIII; finalmente, o termo *Modernidade*, ainda mais abrangente que *moderno*, será por nós usado para se referir ao conjunto de experiências compartilhadas por pessoas de todo o mundo no sentido de transformar esse mesmo mundo, criando algo que ao mesmo tempo seja novo e real; assim, estaremos reverenciando a M*odernidade* a partir da voz Jean-Jaques Rosseau – isso por entendermos que Rosseau "é o primeiro a usar a palavra *moderniste* no sentido que os séculos XIX e XX a usarão" (BERMAN, 1986, p.17).

A permanência da tradição é uma idéia recorrente no século XX. Mas, não podemos nos esquecer que poetas como Goethe, Shelley e Young, "150 anos antes, já propunham uma relação de igualdade com os antigos" (PAZ, 1996, p. 30), isso, na medida em que se passasse a vê-los sempre como novidade inesperada. Não é difícil pensar assim. Mesmo quando analisamos a arte pelo viés dos românticos, que a entendiam como única e inimitável, sabe-se que o seu substrato é proveniente de um discurso que já estava feito.

Essa concepção da arte em constante movimento identifica-se até mesmo com a percepção da passagem do tempo enquanto situação não-linear. Seria mais cômodo conhecer o passado em sua seqüência cronológica, no entanto, o apreendemos através da cadeia de relações que se estabelecem entre espaço, tempo e nossas próprias experiências no presente. Sendo assim, a percepção do tempo, no século XX, é formulada pelo conceito da simultaneidade em relação aos momentos passados que, assumem a condição de existência nos momentos presentes. O fato é que cada escritor, ao lançar mão do tempo

unesp

retilíneo – pois a relação entre as coisas não é única –, relativiza e aprofunda filosoficamente a noção de tempo. Imagens como ondas, espirais, servem muito bem para dar conta da ordem simultânea do tempo vista sob a ótica da tradição moderna e, especialmente, do século XX. Essa é a posição de Ezra Pound, quando diz: "todas as idades são contemporâneas" (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 32). Para esse poeta-crítico, homem do século XX, há uma coexistência entre as sociedades primitivas, antigas ou medievais com as chamadas sociedades modernas. A arte, em especial a literatura, manifesta essa sincronia temporal de forma mais evidente.

Depois de Einstein fica difícil mesmo apreender o tempo na visão judaico-cristã, linear e fatalista, ou mesmo condicionada por uma lógica da sucessão positivista. Ora, na literatura, o diálogo dos novos com os antigos sempre proliferou em tom de simultaneidade, embora a história dogmática das escolas ou movimentos literários os tenha limitado sob a forma de sucessão mecânica. Diante dessa concepção, seria difícil explicar, até mesmo entender, o complexo mundo poético criado por Dante a partir de Virgílio; por Pessoa a partir de Camões; por Joyce a partir de Homero. A concepção linear do tempo gera uma série de mal-entendidos e talvez o mais grave de todos consista no fato de não ser possível compreender o objeto estético pela lógica da linearidade do tempo. Na verdade, os estudos literários precisam ver os "objetos passados-sempre-presentes" (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 29) para que não só se dê legitimidade ao passado, como também, seja possível decidir a significação do passado por aquilo que permanece no presente.

Em se tratando do século XX, é complicado mentalizar qualquer noção de tempo que não gire em torno da simultaneidade. Mesmo que se queira já não se consegue mais conter a avalanche de informações que transforma e transtorna a nossa percepção de

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

tempo, de espaço e de nós mesmos. Talvez, a internet se configure na melhor metáfora de explicação de um mundo interligado, até porque, trazendo em si a idéia de rede, de conexão, de conjunção, é capaz de conciliar movimentos retrospectivos e prospectivos numa só ação, logo, concomitantes. Marshall Berman diz algo a esse respeito que vale considerar:

> De vários modos, [o século XX] prosperou e cresceu para além de suas próprias esperanças selvagens. Na pintura e na escultura, na poesia e no romance, no teatro e na dança, na arquitetura e no design, em todo um setor de 'media' eletrônica e em um conjunto de disciplinas que nem sequer existiam um século atrás (...) O século XX talvez seja o período mais brilhante e criativo da história da humanidade, quando menos porque sua energia criativa se espalhou por todas as partes do mundo. (1986, p. 23)

Paradoxalmente, em meio a esse turbilhão desordenado de avanço e progresso que marca a vida moderna e ao mesmo tempo a contradiz, um fator, deveras relevante, é justamente a permanência do discurso da tradição. Mas, vale lembrar "que voltar atrás [pode ser] uma maneira de seguir adiante" (BERMAN, 1986, p. 35), uma vez que a maturidade de qualquer ação com intuito de produzir algo novo, seja no campo científico ou artístico, só é alcançada se tiver uma história atrás de si.

Na literatura, o que acabamos de dizer torna-se especialmente manifesto. Observando o artigo *Tradição e talento individual*, de Eliot, verificamos que o sentido de tradição implica numa compreensão de temporalidade e atemporalidade unidas simultaneamente, pois dessa junção temporal brota no poeta a sua noção de contemporaneidade. "Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos" (ELIOT, 1989, p. 39). Não podemos negar que a

unesp

visão de Eliot apresente um substrato idealista, mas as suas reflexões em torno de uma poética em correspondência conseguem vislumbrar uma harmonia entre o novo e o antigo, afirmando que o melhor do passado permanece no presente.

Eliot, ainda, analisa a arte moderna como pautada num sistema de carência ou mesmo ausência de direção. É uma crise que se manifesta na linguagem poética, fazendo com que os artistas volvam os olhos para o passado no sentido de reabilitar um sistema estético conhecido, mas desacreditado. A busca de Eliot pelos valores da modernidade passa pelo princípio da ordenação, em que a atualização da história e o resgate dos antigos mitos são recolhidos como relíquias de um naufrágio. Na verdade, a tradição moderna tem revelado um sistema de correspondências regido pelo automatismo, já que a associação de idéias vem respaldada pelo acaso. Na visão de Eliot, isso se dá porque tanto o artista como o homem moderno quiseram amputar o passado sem atentar que o mesmo já estava presente na seiva que deu vida e alimenta a arte moderna.

Como Eliot, Octavio Paz procura analisar a questão da história literária sob o ângulo da simultaneidade ou da "convergência temporal". No entanto, há, entre Eliot e Paz, perspectivas diferentes. Enquanto este "tende às considerações gerais e aglutinantes, que visam recolher e analisar o saber coletivo de seu tempo" (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 34), aquele preconiza a alteração do passado em função do presente "tanto quanto o presente é dirigido pelo passado" (p. 31). Para Octavio Paz, há um duplo movimento entre poesia e história: ao mesmo tempo em que a poesia transcende a história, ela é filha de um tempo histórico, "mas o seu modo de ser histórico é contraditório" (1984, p. 11) porque a operação poética se faz a partir da inversão ou conversão do fluir temporal. Ainda na visão

unesp

de Otávio Paz, as relações da poesia moderna com o passado têm se mostrado ambíguas e contraditórias.

Na verdade, Paz, no artigo *Tradição da ruptura* (1984, p. 15-35) analisa também a permanência do discurso da tradição na arte moderna. Entretanto, esse poeta-crítico concebe a modernidade, primeiramente, como "uma tradição feita de interrupções, em que cada ruptura é um começo" (p. 17) que desaloja a outra tradição, a antiga. A tradição moderna é uma tradição da ruptura por se apresentar sempre diferente; já a tradição antiga germina em si a idéia de unidade, cujo reflexo maior se manifesta no tempo que não é portador de mudanças, logo, inexorável, trazendo em si a idéia de queda, de fim, de morte. "Para nós, o tempo não é a repetição de instantes ou séculos idênticos: cada século é único, distinto, outro" (p. 22). A nossa consciência do tempo e de sua passagem se alterou e, com isso a imagem que dele temos também mudou, gerando paradoxos e contradições que insinuam a negação do passado e do futuro para poder legitimá-los no presente, centro de convergência dos tempos. Entretanto, vale esclarecer que esta mudança de consciência não implica, necessariamente, o desaparecimento do passado e do futuro. Ao contrário, adquirem contornos mais definidos, pois ambos tornam-se dimensões do presente.

Vale salientar também que Octavio Paz analisa o moderno como sendo uma tradição que, em princípio, desaloja a permanência do passado porque há que ceder lugar para *outra* tradição, a moderna. Houve um momento na poesia moderna que a sua estrutura sêmica combinava elementos de interrupção, de negação da tradição passada. Isso equivalia quebrantar os vínculos que nos unem ao passado, pois se interrompe a continuidade entre uma geração estética e outra. Os labirintos da criação poética são marcados por inúmeras possibilidades. Ora, o discurso literário vem marcado pela imitação dos antigos; ora é a

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

novidade, a originalidade a estrutura imperante; ora é o discurso de contenção; ora é o de heterogeneidade. Na verdade, o universo artístico apresenta inúmeras formas de manipular os símbolos, mas, o que interessa, acima de tudo, é se essa manipulação ao invés de reproduzir "meramente uma imagem da natureza; faz a natureza reproduzir-se em sua forma abrangente" (FRYE, 1973, p. 88).

Cada texto é único e, ao mesmo tempo, reflexo de outro texto à medida que se vale da linguagem, enquanto transfiguração do mundo não-verbal. A originalidade dos textos está no modo de invenção, nas correspondências, na tensão entre os elementos hipotéticos e imagéticos, enfim, "cada poema tem sua faixa espectroscópica de imagens, provocada pelas exigências de seu gênero, as predileções de seu autor e incontáveis outros fatores" (FRYE, 1973, p. 88) que o leva a firmar-se no universo poético como único e inimitável.

Mas é preciso diferenciar transitividade poética da mera imitação. Enquanto esta se relaciona à perspectiva da continuidade, aquela diz respeito às inter-relações entre diferentes poéticas na própria estrutura centrípeta do texto. Tivemos muitas épocas literárias pautadas pelo *neo*, em que forças centrífugas direcionaram o discurso poético em função da *mímesis*. Como "a linguagem é um sistema de signos móveis e que, até certo ponto, podem ser intercambiáveis" (PAZ, 1991, p. 156), o poema pode apresentar uma relação com uma estética passada em seus procedimentos criativos.

Nesse sentido, não podemos nos esquecer que a permanência ou influência da tradição é uma via de mão dupla, pois ao mesmo tempo em que revitaliza o discurso poético pode gerar angústia, fazendo com que a novidade não passe de uma imitação e o desejo de alteridade corra o risco de se constituir numa maldição. A relação entre os poetas e seus precursores se dá por meio da tensão que, deflagrada na instância textual, muitas

unesp

vezes, chama mais atenção pelo que consegue deixar de fora do que pelo substrato incorporado do precursor. Por mais que tenhamos aqui discutido sobre a história da poesia em suas relações interpoéticas, julgamos necessário apontar o outro gume da faca, qual seja, considerar, também, as tensões instauradas no ato de criação quando se tem consciência da presença de outros poetas.

Harold Bloom, em *A angústia da influência*, faz reflexões, por vezes psicanalíticas, em torno do que Otávio Paz chama de tradição da analogia. A teoria de Bloom, segundo ele mesmo diz, é "acabar com a idealização de nossas versões oficiais de como um poeta ajuda a formar outro" (1991, p. 33). Esse crítico literário norte-americano não nega a retórica da influência, mas, defende a tese de que a poética da transitividade passa pelo princípio da angústia e, mais do que apropriação, é um processo de "desapropriação" ou, até mesmo, "expropriação" em relação à anterioridade.

Para elaborar a sua teoria, Harold Bloom se debruça sobre os estudos feitos por vários poetas, críticos e até mesmo filósofos. Entre eles, no livro já citado, deparamo-nos com as concepções de Rousseau, Goethe, Nietzsche, Kierkegaard, Wilde, Eliot, Borges e muitos outros. Bloom faz um mapeamento e analisa a postura daqueles que de uma forma ou de outra levaram em consideração a influência enquanto ganho e enquanto perda para realizar os seus estudos. Assim, observa-se na teoria de Bloom que a história das relações intrapoéticas é muito mais desvio do que conjunção.

Em se tratando de Harold Bloom, não podemos deixar de mencionar que a sua teoria prioriza os poetas que ele define como fortes. Toda a discussão por ele feita em *A angústia da influência* recai sobre poetas que fazem "a história deslendo-se uns aos outros,

unesp

de maneira a abrir um espaço próprio de fabulação" (BLOOM, 1991, p. 33). Chegamos assim, ao princípio central da tese de Harold Bloom:

> A Influência Poética – quando envolve dois poetas autênticos, fortes – procede sempre por uma desleitura do poeta anterior, um ato de correção criativa que é, na verdade, e necessariamente uma interpretação distorcida. A história das influências poéticas produtivas, que é a história da tradição central da poesia do Ocidente a partir da Renascença, é uma história da angústia e da caricatura autoprotetora da distorção, do revisionismo voluntarioso e perverso, sem o que a poesia moderna, como tal, não poderia existir. (1991, p. 62)

Nesse sentido, para legitimar a sua teoria Bloom cita Lichetenberg, um dos grandes sábios da Influência Poética, que entende a "contrariedade, o se fazer exatamente o oposto" (BLOOM, 1991, p. 63) também como uma forma de imitação. Daí a natureza tensiva da transitividade poética, deixando implícito que ela mesma, a influência poética, é um paradoxo, uma negação que afirma ou uma afirmação que nega.

Por isso, pode-se conceber a influência como revitalização ou como maldição. Nietzsche não temia ser sombra de um precursor. Para ele, influência significava revitalização ou até mesmo capacidade de se ver no outro. Na mesma linha, Goethe, grande influenciador de Nietzsche, admite que somos modelados pela presença do outro e podemos, sim, colher as flores que encontramos pelo caminho. O que se percebe em Nietzsche, em Goethe, mesmo em Emerson, é um não padecimento da angústia da influência. Eles admitem que podemos transformar "as riquezas dos outros em nossas próprias riquezas" (BLOOM, 1991, p. 87) vitalizando algo realmente grandioso. Por outro lado, poderíamos citar Samuel Johnson, Thomas Mann e Coleridge entre aqueles que são defensores e padeceram da influência poética como angústia. Mann, nesse sentido, chega a dizer que a maldição da influência está no fato que a mesma não se manifesta

unesp

indelevelmente, mas opera por transferência de imagens que chegam a ser tão fortes a ponto de se estabelecer uma identificação mítica, um se vê no outro.

Gerada essa tensão, Harold Bloom passa a discutir o princípio da influência poética sob os padrões da apropriação e desapropriação entre poemas, ou entre um poeta e seu precursor. Para tanto, o crítico estabelece seis estágios onde procura definir as relações: *clinamen* ou "desleitura propriamente dita" (Bloom, 1991, p. 43) constitui-se no desvio do poeta em relação à obra de seu antecessor; *tessera*, "que é a complementação e antítese" (p. 43) de tal forma que o poeta reverencia a obra do precursor por "preservar os seus termos mas alterar seu significado" (p. 43); *kenosis* "é um movimento na direção de uma descontinuidade com relação ao precursor" (p. 43); *demonização*, ou um movimento que permite ao poeta ser auxiliado por um ente intermediário (o *daimon*) para que possa criar operacionalizando uma descontinuidade em relação ao antecessor; *askesis* é o processo de interpretação que o poeta faz de seu antecessor e, diferente, da *kenosis*, que é um esvaziamento, a *askesis* leva o poeta a perceber as virtudes do precursor sem ignorar também as suas; finalmente, *apophrades* que é o retorno do precursor à obra do poeta novo que o recebe como se o segundo poeta estivesse continuando a obra do precursor.

Assim, o que temos na verdade é uma conceituação das relações poéticas. De certa forma, Bloom esquadrinha uma teoria procurando focalizar o processo de deslocamento da identidade poética, já que concebe o poema como uma estrutura em movimento consigo mesma e com outro texto. Na teoria desse crítico, o poema não tem significado imanente, ou seja, o texto artístico adquire sentido quando em contato como outros textos. Mas, considerando que esse contato pode se dar – em termos lingüísticos – por meio da ironia (desleitura), sinédoque (complementação), metonímia (esvaziamento),

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

hipérbole (deslocamento), metáfora (truncamento) e metalepse (retorno), as perspectivas de transitividade são vistas tanto pela via da absorção como pela via da descontinuidade.

Vemos, portanto, que são várias as tensões apontadas por Bloom e presentificadas pelo texto poético. Pensando no *corpus* que analisamos à frente, faz-se necessário mencionar que a nossa discussão em torno do fato poético leva em consideração a influência da tradição passada na arte moderna, uma vez que, neste trabalho, interessa-nos discutir a poética de Lêdo Ivo enquanto tensão entre o moderno e o tradicional. Se pensarmos em Harold Bloom, todas as relações com a tradição são tensivas, no fundo, mesmo as que não pretendem ser. Por isso, estamos focalizando a tensão citada a partir do que Bloom chama de *askesis*, ou "interpretação". É uma discussão que pretende mostrar como a poesia de Lêdo Ivo, ao aproximar-se da tradição passada, fez também uma reinterpretação, uma revisão da mesma não só procurando entendê-la, mas manifestando-a poeticamente em toda a sua complexidade.

Segundo Harold Bloom:

> *askesis*, ou movimento de autopurgação que ambiciona alcançar um estado de isolamento (...) O poeta mais recente não passa aqui, como numa *kenosis* , por um movimento revisionário de esvaziamento, mas sim de diminuição; renuncia uma parcela de suas virtudes humanas e imaginativas, de maneira a separar de todos, incluindo o precursor, e o faz no poema, ao postar-se com relação ao poema-ascendente de tal forma que esse também deve sofrer uma *askesis*; as virtudes do precursor também se vêem truncadas." (1991, p. 44)

Assim, a "interpretação" constitui-se, na teoria de Bloom, numa categoria de afirmação em relação à poética do passado. É um processo no qual o poeta do presente recebe influência de quem o antecedeu, sendo que essa influência pode ser observada na recolha e análise que se faz do passado. O poeta mais moço, nesse caso, elabora a sua

criação no sentido de internalizar a criação que o antecedeu. Conforme o próprio Bloom salienta, esse processo de "interpretação" é uma "forma de purgação" (1991, p. 156) porque na relação tensiva presente-passado há que se ter um controle sobre si e sobre a força criadora que influencia a obra do presente, haja vista o perigo de estreitamento do processo criativo tanto do precursor quanto do atual criador.

De certa forma a "interpretação", enquanto categoria tensiva que revela a reordenação da tradição passada nas obras do presente, estabelece uma apropriação poética no sentido de desejar a continuidade do precursor. É um processo revisionário que almeja não só o amadurecimento poético, mas também a liberdade de uma elaboração artística com identidade própria.

Assim, a teoria de Harold Bloom, ajuda-nos a analisar o modo como a tradição passada participa na construção das obras do presente. Em especial, discutimos essa questão quando analisamos a poética de Lêdo Ivo. Tendo "consciência de suas forças criadoras" (Lins apud IVO, 1947, p. 106-107), o poeta soube manipulá-las e revitalizar o passado ao mesmo tempo em que se valeu da novidade como meio de expressão artística. Aliás, a tensão proveniente do jogo entre a tradição e a renovação é aspecto determinante na poesia de Lêdo Ivo, tanto que se fizermos uma análise de sua criação, vislumbraremos um universo poético que se filia à tradição modernista sem ignorar o passado. Decorre dessa proximidade uma tensão que, desenvolvida em termos poéticos, conjuga tanto elementos da arte que a precedeu como impulso próprio de quem a criou.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

CAPÍTULO II

CORRESPONDÊNCIAS

2. Correspondências

A vida humana é que é alguma coisa a mais que ciências,
artes e profissões.
E é nessa vida que a liberdade tem sentido,
e o direito dos homens.
A liberdade não é um prêmio, é uma sanção.
Que há-de-vir.

Mário de Andrade – *Aspectos da literatura brasileira*, p. 255.

2.1. Modernismo brasileiro

Enigmática, assim pode ser definida a lírica do século XX. Estamos diante de uma poesia que comunica antes mesmo de ser compreendida, que desorienta justamente porque traz em si a marca da dissonância e, finalmente, fascina porque a magia de sua palavra age profundamente no estado de ânimo do leitor, muitas vezes desconcertando-o. Diríamos ainda mais: o século XX presenciou uma das maiores revoluções artísticas de todos os tempos. Estruturas se esfacelaram, experimentos foram feitos, conteúdos foram repudiados, palavras desarmoniosas e duras passaram a atravessar o texto, enfim, a língua literária transforma-se a partir de combinações insólitas, gerando no leitor uma sensação de choque e incompreensibilidade.

Na verdade, desde o aparecimento de poetas franceses, como Baudelaire e Rimbaud, a poesia pôs-se a buscar uma nova linguagem, ou seja, há no artista o desejo de fazer do ato poético uma espécie de transcendência e, por que não dizer, uma transgressão da linguagem. O que está em jogo, neste caso, é a possibilidade de aproximar imagens

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

dissonantes, de atrair forças que se repelem, até porque a modernidade lírica converte o impulso da linguagem em vibração portadora de significado.

Nesse contexto, entra em cena o poeta moderno como mediador de um lirismo que insiste em se fazer obscuro. Outra vez nos deparamos com as tensões da dicção moderna, já que a transformação aquilatada por essa poética passa pelo processo que Hugo Friedrich chama de "despersonalização da lírica moderna" (1991 p. 36). É um processo que se inicia com Baudelaire e cria um hiato entre a lírica e o coração. Fora da França, Edgar A. Poe já havia observado que a fantasia na arte poética precisa ser guiada pelo intelecto, portanto, há que se neutralizar o sentimentalismo pessoal a favor de uma magia proveniente de combinações feitas com a própria palavra.

Assim, a lírica da modernidade passa a ser concebida como uma força regida pela concentração. É uma construção sistemática viabilizada pelos impulsos da língua e pela participação de atos intelectuais volitivos que deslocam a estrutura causa-efeito, propondo uma releitura do mundo, não só o poético.

A despersonalização da lírica moderna ocorre, segundo Barthes, quando o escritor define-se "por uma certa consciência da palavra. É escritor aquele para quem a linguagem constitui problema, que experimenta sua profundidade" (1970, p. 210), na medida em que mimetiza a própria existência. É preciso neutralizar, isentar o referente para poder perceber que o poético não está nas coisas, mas no jeito de ver as coisas.

Indubitavelmente, o processo de despersonalização da lírica moderna encontra ressonâncias naquilo que V. Chklovski e Spencer chamam de "lei da economia das energias criativas" (1973, p. 43). Essa lei, ainda segundo Spencer, "consiste em alojar um

unesp

pensamento máximo num mínimo de palavras" (apud CHKLOVSKI, p. 43), que irradiem de si mesmas suas muitas possibilidades de sentido.

Baudelaire, considerado por muitos como o pai da modernidade, em muitos dos seus escritos preocupou-se em assinalar o sentido real da modernidade. Em *O Pintor da vida Moderna* diz: "por 'modernidade' eu entendo o efêmero, o contingente, a metade da arte cuja outra metade é eterna e imutável" (apud BERMAN, 1986, p. 130). Ainda nesse mesmo ensaio, Baudelaire celebra quaisquer tempos como "tempos modernos", desde que o artista perceba os fios entrelaçados de sua própria era e lhes conceda, pela manipulação dos símbolos, aparência e sentimento. "Se a modernidade tem em Baudelaire seu iniciador – ou, ao lado de Nerval, seu coiniciador" (LIMA, 1991, p. 53) é também com ele que se formula a ruptura, pois em sua obra poética as contradições se aprofundam e jamais chegam a cicatrizar de fato. Tanto na teoria como na prática a arte moderna revela o forte desejo da criação estética se dar em meio à angústia e à beleza do caos. Isso já faz parte do processo de ruptura com o passado. Assim, sabemos de antemão que o terreno artístico fertilizado pela arte moderna é movediço, pois ao mesmo tempo em que se eleva sob a tradição da ruptura, inclina-se à arte do passado inovando-a e presentificando-a.

Analisando as diversas facetas da transitividade poética, percebemos que "o artista vive na contradição: quer imitar e inventa, quer inventar e copia" (PAZ, 1996, p. 135). Essa tensão se consubstancia especialmente no século XX, época marcada pela abundância de possibilidades poéticas e ao mesmo tempo uma enorme sensação de vazio. O Modernismo do século XX aceita a destrutividade como elemento integrante de sua criação artística, aliás, podemos realmente concebê-lo como "uma tradição de destruir a tradição" (Harold Rosenberg). O novo se opõe ao antigo, nutrindo a idéia de criação

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

original e única na medida em que se estabelece aquela que seria, de fato, a sua tradição, a tradição da ruptura.

No Brasil, a situação no universo da arte não poderia ser diferente. O nosso Modernismo assimila o novo espírito da criação e escandaliza a intelectualidade nacional ao lançar mão do experimentalismo artístico. Desde a Semana de Arte Moderna, estivemos acostumados a pensar nesse movimento estético sob a égide da transgressão, da ruptura. Segundo o próprio Mário de Andrade, vinte anos depois do evento, o solo estava propício para se produzir "uma arte nova, de um espírito novo" (1965, p. 231) que manchasse com violência os costumes sociais, políticos e, especialmente, as manifestações artísticas de nosso país. Na realidade, "a nossa formação esteve sempre configurada por uma estética da ruptura, da quebra, por destruição consciente dos valores do passado" (SANTIAGO, 1989, p. 94.) e, assimilando as novidades das vanguardas européias, tivemos um movimento assentado na valorização da originalidade.

Com efeito, o Modernismo brasileiro não se mostrou alheio às transformações ocorridas na arte literária européia do século XX. Sabe-se que escritores como Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Carlos Drummond, João Cabral, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa – isso para citar alguns – sentiram-se induzidos a procurar novos caminhos e refletir sobre questões inerentes à arte, mais precisamente sobre o fazer poético.

Como todo movimento de renovação, o nosso Modernismo mostra-se, desde o início, complexo e contraditório. Por um lado, tem uma forte necessidade de inovar e ser original, fazendo com que os modernistas instaurem em nosso meio artístico a anarquia revestida de uma atitude desafiadora. Nas palavras de Mário de Andrade "o Modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas conseqüentes, foi

unesp

uma revolta contra o que era a Inteligência nacional" (1965, p. 235). No entanto, por mais que estejamos acostumados a analisar o Modernismo sob o prisma da rebeldia e da orgia intelectual, temos dados concretos que nos permitem rastrear a permanência de um discurso da tradição no seio dessa nova estética.

Segundo Silviano Santiago, "o discurso da tradição foi ativado pelos primeiros modernistas, e logo no início do movimento" (1989, p. 97). Sabemos que os artistas desse movimento elaboraram um plano estético cujas bases estão em sintonia com o presente, mas percebe-se uma certa liberdade, uma abertura para discutir o papel da tradição na arte do século, vinculando, inclusive, o passado à construção do presente. Vale mais uma vez esclarecer que estamos descartando a permanência da tradição sob a roupagem do *neo*, ou seja, uma "falsa tradição" proposta tão somente pela retomada de uma geração anterior, o que corresponderia ao academicismo. O artigo de Eliot, já citado, diz que o verdadeiro sentido da tradição está ligado à noção do que ele chama de "sentido histórico", visto envolver "uma percepção não só da condição passada do passado, mas também da sua contemporaneidade" (1988, p. 39). Desta forma, poderíamos circunscrever o Modernismo como um movimento estético que fincou os pés no presente, mas, também não hesitou em namorar o discurso da tradição passada.

Em se tratando do Modernismo brasileiro, podemos dizer que a tensão entre o tradicional e o moderno se configura pelo uso de alguns elementos retóricos que, em termos lingüísticos, podemos definir como paródia e ironia pelo lado da tradição da ruptura e metáfora no sentido de permanência da tradição. Deduzimos daí que ruptura de um lado e convergência do outro são ingredientes suficientemente eletrizantes para fazer o palco do nosso Modernismo "pegar fogo".

unesp

Talvez, a Semana de Arte Moderna tenha sido o símbolo mais representativo da tradição da ruptura, uma vez que as inquietações artísticas efervesceram a ponto de podermos falar da arte brasileira antes e depois da Semana de 22. Estava, portanto, aberto o caminho para a ironia e a paródia. Entende-se a primeira no sentido de desleitura ou mesmo de desvio em relação à tradição, enquanto a segunda revela uma transgressão caricatural dos valores do passado. A concepção da arte, nesse momento, seja pelo caminho da desleitura, seja pelo caminho da transgressão, exibe procedimentos estéticos que desvelam a construção de uma linguagem com muitas possibilidades expressivas. Recursos sonoros e visuais do signo verbal inscrevem-se no espaço intersemiótico do texto, corporificando uma arte que acentuou a própria carga significante.

Lucrécio, poeta latino do primeiro século antes de Cristo, criou uma máxima que vale considerar:

> Quando caem os átomos em linha reta através do vazio, desviam-se minimamente de sua trajetória, numa altura e num momento incertos, e tão-somente necessário para que se perceba uma alteração no movimento. Não fosse esse desvio e tudo cairia em linha reta sempre, como gotas de chuva pelo abismo do espaço. Não haveria, entre os átomos, nem colisão nem choque. Se assim fosse, a natureza jamais teria criado coisa alguma. (apud BLOOM, 1991, p. 78)

Esse pensamento foi desenvolvido por Lucrécio para explicar a sua teoria do surgimento do mundo, entretanto, pode muito bem ser associado à leitura que se faz da ironia como desvio da tradição dentro do Modernismo. Sob o ponto de vista pelo qual estamos estudando a ironia, pode-se dizer que é uma forma de distorção perversa do passado, seja ele histórico, seja ele literário. Isso porque o seu princípio primeiro é a negação deste mesmo passado e a sua seiva, a sátira ao *status quo* literário.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Se a ironia no Modernismo vai se apresentar como desvio em relação aos precursores, a paródia estabelece uma dimensão crítica em relação ao discurso da tradição. Segundo Haroldo de Campos, a paródia pode ser entendida "como uma mensagem em segunda potência, como um supersigno cujo significante questiona o significado de sua mensagem primeira" (1977, 42). Poderíamos, assim, conceber a paródia como uma forma de diluição ferina em que elementos de destruição e de construção se relacionam na busca metalingüística de uma "nova ordem" a que se refere Haroldo de Campos. Por estar diretamente relacionada com a estética da destruição consciente dos valores do passado, a paródia constituiu-se num dos discursos mais privilegiados do Modernismo brasileiro, sobretudo, no Modernismo da primeira fase.

No entanto, um dos poetas que explorou a paródia como recurso ímpar na construção de seus textos poéticos, Oswald de Andrade, também revela em sua produção artística a questão do eterno retorno. Já em 22, encontramos indícios de um discurso poético que visa a valorização do primitivismo na arte. Em termos plásticos, vemos isso na obra de Tarsila do Amaral; em termos literários, é exatamente na obra de Oswald que tal aspecto se destaca. Em *Poesia Pau-Brasil*, vê-se uma decomposição humorística da sabedoria artística nacional para, depois, retomar o amálgama primitivo, onde cultura nativa e cultura intelectual renovadas, conciliadas num composto híbrido, demonstram a nossa tradição lírica moderna. Convém lembrar que, diferentemente de Policarpo Quaresma, Oswald não quer o simples retorno ao primitivo, mas, endossado por uma crítica da linguagem, procura revolucioná-la, para assim, metaforicamente devorar e assimilar tanto a matéria primitiva como o arcabouço moderno até então existente e, mediante a prática da antropofagia, construir uma linguagem que na concepção desse autor fosse moderna.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Para refletir um pouco mais sobre essa questão, seria interessante analisar a crítica feita por Mário de Andrade em relação à arquitetura moderna que se encontrava nas grandes cidades do Brasil. No conceito desse autor, a arquitetura moderna era um "verdadeiro monstro". Como exemplo, citava a Catedral de São Paulo, que estava sendo construída na época. Por outro lado, Mário defendia a idéia de restauração do passado artístico nacional, representado – no caso – pelas velhas mansões setecentistas de tradição barroca. Além desse fato, poderíamos ainda citar a viagem que alguns modernistas, entre eles Mário, Oswald e Tarsila, fizeram em 1924 a Minas Gerais. Eram todos modernistas imbuídos do espírito moderno da ruptura, mas, de repente, viajam em busca de um passado artístico – barroco mineiro – que ao ser invocado traz consigo a novidade e a originalidade que esses modernistas tanto procuraram.

Traçando um paralelo desses fatos históricos com a literatura, percebemos que é possível entrever, na arte brasileira do século XX, a permanência do discurso da tradição tanto na exploração do significante como no significado. É, como já dissemos anteriormente, um labirinto poético onde a própria linguagem dissimula os procedimentos estéticos da tradição e, ao mesmo tempo, reafirma-os por atualizá-los numa perspectiva moderna.

Nesse sentido, poderíamos ainda trazer Carlos Drummond de Andrade para o nosso universo de reflexão, onde pretendemos associar a metáfora como ponto de convergência entre o presente e o passado. Drummond, regido por um espírito de construção poética próprio, articulou o discurso moderno onde o olhar inquisitivo e introspectivo se bifurca em duas direções: sobre o homem e sobre a linguagem. É justamente nesse ponto que podemos nos assegurar do caráter transitivo da linguagem

unesp

poética do Modernismo, pois, sabemos que mesmo tendo experimentado mudanças violentas em sua estrutura construtiva, na essência, ou seja, na postura crítica diante do mundo e de si mesma, ela (a linguagem poética), manteve-se fiel à sua origem. Dentro dessa perspectiva, Drummond habilmente fez da experiência metafórica um transcender da linguagem que revela o transcender do homem, revitalizando o discurso moderno por meio do discurso da tradição. Drummond, "o poeta do tempo presente, da vida presente, dos homens presentes – estará fazendo, em 1949, um *remake* do tema clássico da máquina do mundo" (SANTIAGO, 1989, p. 97), resgatando o canto nono de *Os lusíadas*, de Camões, não como mera intertextualidade, mas como forma de deslocar o discurso poético para o eixo da convergência, ou, da correspondência. É, portanto, uma linguagem mediada pelo jogo de espelhos em que, ao refletir a tradição, o discurso moderno não a repete, simplesmente, porque a literatura é a arte em movimento.

Considerando as reflexões de Octavio Paz, entendemos realmente que os signos estão revitalizando ou destruindo o discurso da tradição. A relação entre o tradicional e o moderno no universo artístico não é nem poderia ser pacífica, pois, a essência das relações da natureza é dialética. Aquilo que congrega ao mesmo tempo separa. Um fenômeno estético surge em resposta a outro fenômeno estético, mas essa resposta pode, por vezes, ser mera imitação, continuidade ou ruptura.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

2.2. A Geração de 45 e o Modernismo brasileiro

> É à descoberta e à invenção que aspiramos,
> unidos nesse programa de criação estética
> e infinitamente separados nos métodos
> de executá-lo.
>
> Lêdo Ivo – *Orfeu* nº 1 – 1947.

A realidade artística que se forma durante a primeira metade do século XX tem no "questionamento do lugar do homem como sujeito do conhecimento" (CADERMATORI, 1986, p. 62), aliado ao caráter experimental e lúdico da estrutura poética, a sua base comum. É um período realmente fértil, cujo desdobramento em novas fases, transformou a arte neste país, incorporando ao nosso cenário as correntes artísticas européias ao mesmo tempo em que impulsos nacionalistas, como já havia acontecido no Romantismo, fermentavam o discurso poético.

A primeira fase – 22 a 30 – não mediu esforços no sentido de chancelar um projeto estético alicerçado "na imposição de temas novos (de conteúdos nacionais) e na seleção de uma linguagem mais adequada à expressão desses temas" (TELES, 1986, p. 20). Mais do que uma transformação artística, o movimento modernista, especialmente o da primeira fase, "foi o criador de um estado de espírito nacional" (ANDRADE, 1964, p. 234), cujos valores estéticos influenciaram as gerações posteriores. Assim, podemos ver os artistas de 22 como articuladores de uma linguagem que vai sendo repensada em função de experiências estéticas, sociais e culturais.

Conforme salienta João Alexandre Barbosa "os momentos intensamente inventivos terminam por forjar os seus próprios precursores" (1974, p. 85). Foi isso que

aconteceu com o Modernismo brasileiro. Tanto a geração de 30 como a de 45 apresentam-se como continuadoras de 22. Enquanto esta problematizou a linguagem poética a ponto de instaurar um novo código, aquelas procuraram consolidar na prática as conquistas teóricas de 22.

Desta forma, cotejando a primeira geração modernista com aquela que começou a publicar a partir de 1930, verificamos, sim, um aprofundamento dos temas e da retórica modernista que passam a ser revitalizados por "instrumentos tradicionais da poesia de todos os tempos" (TELES, 1986, p. 20). Principalmente, nos manuais de literatura, tem-se estilizado o primeiro momento modernista como *destrutivo* e o segundo como *construtivo*. Vistos desta forma, seriam momentos opostos dentro do mesmo movimento literário. Todavia, tal postura diacrônica, talvez ignore que sem as conquistas de 22, dificilmente a geração de 30, ou mesmo a de 45, tivesse incorporado à sua prática literária o espírito de pesquisa estética que, segundo Mário de Andrade, só passou a existir no Brasil com o advento de 22 [1]. Precisamos, portanto ver o Modernismo de 22 como uma fase que propiciou desdobramentos e realizações efetivas no universo estético. No caso específico de 1930, o que temos nesse sentido é justamente a adequação do timbre regional a certos aspectos universais da poesia. De certo modo, os escritores da segunda geração modernista – ao fixar, delimitar os rumos que a arte literária seguiria posteriormente – preocuparam-se, notadamente, em dar ao texto qualidade poética. Não lhes coube criar uma nova poesia,

[1] Mário de Andrade chega inclusive a dizer que até a Semana de Arte Moderna "o Brasil jamais pesquisou (como consciência coletiva, entenda-se), nos campos da criação literária." Ainda segundo esse líder do Modernismo brasileiro, estávamos, pelo menos até à época em que o impressionismo aportou aqui, acostumados a importar técnicas e estéticas européias, "e a maioria das vezes já academizadas." (ANDRADE, 1965, p. 249)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

porque os modernistas da primeira hora, conforme destaca João Cabral de Melo Neto (1988, p. 82), já haviam sentido e formulado esse problema melhor do que ninguém.

Partindo do pressuposto de que uma geração pode continuar a outra, vamos encontrar, na década de 40, um grupo de poetas que leva adiante os "postulados modernistas, entre os quais o direito à livre pesquisa e à liberdade estética do poema" (TELES, 1986, p. 20). Vinte anos depois do desvairismo intelectual da Semana de Arte Moderna, "a poesia brasileira já havia conquistado o seu estatuto de modernidade" (p. 19). Com isso percebe-se uma postura mais objetiva perante o fenômeno poético no sentido, inclusive, de revisitar "certas técnicas de linguagem há pouco abandonadas" (DUARTE, 1996, p. 21). Verificamos, então, por volta de 1940-45, o aparecimento de um grupo de escritores denominados, posteriormente, geração de 45.

A geração de 45, conforme João Cabral salientou (1998, pp. 71-79) [2], mais do que uma ruptura é uma continuidade dos pressupostos artísticos assentados pelas gerações modernistas que a antecederam. João Cabral chega a delimitar essa geração como sendo de "extensão de conquistas", muito mais do que "uma geração de invenção de caminhos" (p. 74), pois, de certa forma, os poetas de 45 estão na dependência de uma poética precursora (de 22 e de 30) no momento em que penetram na vida literária.

Dentro do conjunto de vozes mais velhas, o poeta de 45 precisava descobrir o seu próprio timbre; para isso, partia da experiência de um poeta mais antigo, tentando entrar em sintonia com a sensibilidade vigente. Com efeito, não pode ser considerado como falta de originalidade esse apoio que o poeta de 45 buscava numa voz poética precursora. Na

---

[2] João Cabral de Melo Neto publicou , no *Diário Carioca,* edições de 23 e 30 de novembro, de 7 a 21 de dezembro de 1952, a série de quatro artigos denominada *A geração de 45* (TELES, 1986, p. 38).

unesp

realidade, o que o jovem procura no poeta antigo é, na visão de João Cabral, uma "lição de poesia" e, por isso, muitas vezes, o grupo de 45 foi mal-interpretado. Mais do que uma "lição de poesia" o que a crítica viu foi uma imitação da tradição; mais do que continuidade de 22 e 30, a crítica viu um retrocesso em relação às conquistas anteriores. Desse descompasso, o maior equívoco reside no fato de ver os poetas de 45 sempre em bloco, grupo que unido foi levado à praça pública para ser renegado por não ter conseguido transformar o verbo em carne, muito menos ter conseguido decifrar o enigma da esfinge. Os que conseguiram decifrar a linguagem de seu tempo e fazer com que os objetos do caos fossem ordenados pela arte escaparam da destruição (SANT'ANNA, 1980, p. 53).

Apontamos acima para o que entendemos ser um dos maiores equívocos da crítica em relação à 45, ou seja, ver os poetas desse período em bloco. Quando a crítica se debruça sobre os autores e poetas de 22 e 30 não costuma discutir a sua criação em tom de unidade poética. Leva-se em consideração a peculiaridade de cada texto, ou conjunto de textos, ou até mesmo do próprio autor. Por outro lado, quando objeto de discussão é 45, costuma-se criar um hiato entre João Cabral e os demais poetas, ressaltando que aquele só insere-se ao grupo por questões diacrônicas. Não é só a poética de João Cabral e dos demais poetas de 45 que se diferencia. Só para ilustrar, podemos apontar para a distância existente entre a poética de Lêdo Ivo e André Carneiro. Desta forma, se pensarmos em termos de semelhanças e diferenças, até mesmo a idéia de *geração* torna-se frágil e, por que não dizer confusa. Sabemos de antemão que a poética de João Cabral transcende qualquer idéia de geração e não é isso que pretendemos discutir neste momento do trabalho. Mas outros poetas desse período também souberam encontrar soluções válidas para a poesia do

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

momento, no entanto, acabam sendo esquecidos por pertencerem didaticamente ao grupo de 45.

O fato é, segundo salienta Osvaldo Copertino Duarte, que até hoje a existência literária da geração de 45 tem provocado polêmicas:

> José Guilherme Merquior, Nelson Wernek Sodré e Affonso Romano de Sant'Anna acusam a geração de 45 de retrocesso estético, alheamento quanto a uma atitude participante sustentada nos decênios de 20 e 30 e de desserviço ao modernismo devido a uma suposta oposição à 22. Outros críticos como Álvaro Lins, Sérgio Milliet e recentemente Gilberto Mendonça Teles, voltados mais para o produto de suas experiências do que para os meios utilizados por esses poetas, têm defendido a importância de 45 apontando para suas contribuições à lírica moderna brasileira. (1995, p. 12)

Como vemos, os críticos que vão de encontro à 45 concebem-na como uma geração de problemas, de mal-entendidos, destacando, especialmente, a sua negação em face de 22. Na verdade, hoje, com um certo distanciamento histórico, é possível ver que não houve ruptura entre o discurso poético de 45 e 22, até porque os jovens poetas, ao ingressar na vida literária, deparam-se com uma poesia rica e poderosa. Havia, naquele momento, núcleos que giravam em torno da poesia de sete ou oito inventores mais originais, produzindo o melhor de sua poesia. Assim, mesmo que os poetas de 45 quisessem, dificilmente, conseguiriam criar um hiato entre a sua geração e a anterioridade. Diante disso, cada estreante procurou se apoiar em experiências técnicas já validadas para criar o seu próprio universo poético.

O que esse grupo almeja está em sintonia com o projeto estético de 22, isto é, a incansável busca pelo poético que, de acordo com João Cabral, "é uma substância caprichosa e para alcançá-lo todos os métodos são válidos" (1998, p. 88). Não se abre mão

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

do experimentalismo de 22; o que há, de fato, é a revitalização dos instrumentos tradicionais da poesia de todos os tempos. Inexoravelmente, essa revitalização da arte literária traz consigo a idéia de revolução. Maiakovski revela que "sem forma revolucionária, não há arte revolucionária" (apud TELES, 1986, p. 23). A transformação de 45 não era frente a um grupo específico, mas frente à própria linguagem estética que poderia ser ainda arejada.

Quando os poetas de 45 entraram em cena, encontraram, por um lado, um conjunto de formas estéticas resolvidas; por outro, soluções apenas esboçadas, de tal modo que se resolvessem seguir este ou aquele caminho não precisariam inventar nada. Mas, dentre as soluções que os jovens de 45 instituíram esteticamente a partir do que tinham em mãos, talvez a mais poderosa tenha sido mesmo o caráter revitalizador do discurso poético. As formas livres, de experimentação, de invenção haviam perdido a sua aura de encanto e o sabor de coisa nova. Assim, mesmo sem compor um todo coeso, os poetas da geração de 45 têm como denominador comum o seu olhar sobre a poesia, que passa novamente a ser vista como a arte da palavra. O verso, desgastado modernamente, ganha em desenvoltura, à medida que se enriquece tanto de novos ritmos como os já consagrados pela tradição passada.

Precisamos, nesse sentido, ver a geração de 45 mais pelas suas contribuições do que pelos seus desacertos. Há, como já vimos, quem a acuse de *neoformalista*, ou mesmo *neoparnasiana*, criando em torno desse momento artístico uma polêmica sem relevância literária. São muitas as pedras no caminho de 45. Se olharmos para a data, diríamos que por

unesp

si só já é um marco em nossa história cultural[3]. A posição histórica do grupo de 45 não é nada confortável – Gilberto Mendonça Teles diz que é "uma situação de emparedamento" (1986, p. 21) –, pois, estão entre os grandes autores de 22-30 e os "concretistas que se afirmaram depois de 1956 e se projetaram internacionalmente" (SANT'ANNA, 1980, p. 42). Na verdade, o grupo de 45 está mesmo numa posição bastante delicada, pois se as experiências de 22, especialmente as de Oswald, serviram de ponto de partida ao projeto estético da poesia concreta, tentando se equilibrar entre esses "dois fogos", a poesia da geração de 45 só podia mesmo ser vista como antimodernista, porque não era portadora de inventividade – como eram os poetas de 22 e os concretos.

Ainda, "para colocar mais lenha na fogueira", havia controvérsias, que iam desde uma suposta indefinição estético-ideológica até a cisão entre o grupo de São Paulo com o grupo do Rio de Janeiro. Quanto ao primeiro aspecto, seria interessante perscrutar vozes provenientes do interior do grupo.

Domingos Carvalho da Silva, poeta, editor e líder da geração, na tese *Há uma nova poesia no Brasil* [4], deixa transparecer que a geração de 45 surgia destituída de um programa capaz de alicerçar a sua produção. A "tese-quase-manifesto" (DUARTE, 1996, p. 21) faz um balanço da poesia modernista de 1922 a 1945, salientado que o grupo de 22 concentrou suas forças na destruição de uma imperante rotina estética. Na avaliação desse poeta de 45, o Modernismo de 22 não se preocupou em estabelecer limites para sua poesia, pois tendo avançado ao máximo em seu programa de combate, faltou "fôlego" para refazer

[3] 1945 é uma data ímpar na nossa história: internacionalmente, fim da Segunda Guerra Mundial; no contexto político nacional, fim de quinze anos de ditadura e, no universo literário, uma análise dos vinte anos de Modernismo e a morte de Mário de Andrade.

[4] A citada tese foi apresentada durante o *I Congresso de Paulista de Poesia*, em 1948, quando também Domingos Carvalho da Silva usou pela primeira vez a expressão *Geração de 45*. Essa tese pode ser consultada na íntegra na *Revista brasileira de* poesia. São Paulo. (3): 67, ag. 1948 (DUARTE, 1996, p. 21).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

o itinerário em prol da reconstrução. Já em relação ao grupo surgido por volta de 1930, a tese de Domingos Carvalho da Silva destaca que esse grupo faz poesia "com nova graça e velhas facilidades" (1986, p. 36), proclamando, inclusive, "a perenidade de fórmulas clássicas" (p. 36). Assim, mesmo que não concordemos com premissas e conclusões defendidas pela tese dominguiana – isso porque o seu "manifesto" veicula a idéia de hiato entre 45 e as gerações anteriores – percebemos que há um programa estético que baliza a produção de cada período. No entanto, em relação ao ideário de 45, vemos Domingos Carvalho da Silva proferindo um discurso marcado por fórmulas generalizantes. Para esse poeta-crítico, a geração de 45 se consagra por ter "implantado um novo regime na poesia brasileira" (p.36), sem preconceitos e sem escravização, cujo primado maior é o da intuição poética.

Caminho semelhante percorre Péricles Eugênio da Silva Ramos quando, no artigo intitulado *Modernismo e geração de 45*[5] isenta-se da necessidade de fixar programas:

> Na realidade, não temos e nem tivemos nenhum programa, nem proclamamos nenhuma nova lei da poesia. Vivemos dentro do regime da liberdade de pesquisa estética, este sim, proclamado por Mário de Andrade, e prestamos alguma atenção ao lado artesanal da poesia. (1995, p. 63)

Comparando a postura crítica de Domingos Carvalho da Silva com o depoimento de Péricles Eugênio da Silva Ramos, realmente, percebemos que não há o desejo de apontar para um código poético, mas, nas palavras de ambos é possível indiciar certos sintomas dessa poesia. Ao proclamar que a sua busca maior reside no poético,

[5] Esse artigo foi transcrito do *Correio Paulistano*, São Paulo: 19.08.1951, para a *Revista de Poesia e Crítica*, XIX, 19(1995), p. 61-64.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

apontam para a impossibilidade de "fixar novas leis da poesia", até porque as "leis" (RAMOS, 1995, p. 63) da poesia são graciosamente infringidas e nelas não há nada de novidade se pensarmos que a poética já existe há muito tempo.

Mas, dentro do próprio grupo, surge uma voz dissonante. Lêdo Ivo, embora compartilhe o desejo de não fixação de um programa, porque a mensagem "é ainda intraduzível, quase informulável" (apud TELES, 1986, p. 31), critica os seus parceiros pela passividade e pela aceitação de uma "revolução embalsamada". No editorial redigido para a revista *Orfeu*[6], Lêdo Ivo aponta para caminhos diferentes dentro do grupo, pois mesmo "unidos nesse programa de criação artística" (todos aspiram à descoberta e à invenção) estão "infinitamente separados nos métodos de executá-los" (apud TELES, 1986, p. 31).

Analisando o posicionamento histórico-literário de Lêdo Ivo a partir de dois depoimentos feitos em 1947[7], pode-se concluir que para Lêdo Ivo era hora de estabelecer as devidas diferenças entre o Modernismo e a sua geração. Para esse poeta, o grupo de 45 exprime "um novo estágio da inteligência e da capacidade de rebelião brasileira" contra a repetição e a "desatualização estética" em que o Modernismo se transformara (apud DUARTE, 1996, p. 25).

Essa postura constituiu-se na ponta do *iceberg* que irá se formar completamente em 1949, por ocasião *I Congresso Paulista de Poesia*. Ou melhor, desde 1948, quando

---

[6] A revista *Orfeu* surge na "primavera de 1947, ano bastante fértil para o grupo de 45, pois, além das revistas publicadas pelos poetas do Rio de Janeiro e de São Paulo (*Revista brasileira de poesia*), "prepararam um congresso de poesia, escreveram artigos e conseguiram de Tristão de Athayde" um artigo consagrador (TELES, 1986, p. 31).

[7] Os depoimentos: *Correio da Manhã* Rio de Janeiro, 9 de nov. 1947. Apud (Tristão de Athayde "A Geração de 45"– *Folha da Manhã* (Folha de São Paulo, 22 de jan. 1961). RAMOS, Péricles Eugênio da Silva – "Depoimento sobre a Geração de 45"– *revista de poesia e crítica*, Brasília, 2:14, dez. 1976. O outro artigo: "Epitáfio do Modernismo". *Poesia observada* (Ensaio sobre a criação poética e matérias afins). Rio de Janeiro: Orfeu, 1967, p. 147. (DUARTE, 1996, p. 25)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Fernando Ferreira de Loanda escreve o artigo *Novos caminhos do horizonte*[8] em que aponta a supremacia do grupo do Rio de Janeiro em relação ao de São Paulo e salienta a necessidade, por parte dos "novíssimos", de uma revisão do movimento dos "novos". Esta fragmentação de forças se tornou evidente no congresso acima mencionado. Diante da discussão que se firmou entre Domingos Carvalho da Silva e Oswald de Andrade, nesse congresso, Cyro Pimentel, Domingos Paolielo, Pedro Morato, Geraldo Pinto Rodrigues e Joaquim Nobre Nazário lançaram o *Informe dos novíssimos*, cujo teor revela uma insatisfação tanto com os rumos da poesia de 22, (para demonstrar isso citam os versos de José Régio: "Não sei por onde vou,/ Não sei para onde vou,/ – sei que não vou por aí!"), como com as soluções de 45 ("rejeitamos os 'clichês', as receitas e os anúncios luminosos. Aceitamos não o passado, mas o que há de fecundo em suas colocações.") (apud TELES, 1986, p. 37).

Em termos de crítica, é fato que alguns, como os já citados José Guilherme Merquior e Nelson Sodré Wernek, procuraram ver nos depoimentos dos integrantes da geração de 45 uma ruptura em relação à 22. Mas enquanto as discussões estão ainda bastante acaloradas; enquanto Lêdo Ivo dizia que "as gerações se sucedem normalmente, como os dias e as noites" (apud TELES, 1986, p. 31) numa pseudo-oposição à 22, Tristão de Athayde, num artigo que consagra a geração de 45 – intitulado *O neomodernismo*[9] –, salienta que "o movimento [45] não vem de improviso nem se manifesta como uma ruptura e sim como um prolongamento" (1996, p. 56) do Modernismo. A resposta de Tristão de

---

[8] Texto publicado em *A cigarra*, agosto de 1948.

[9] In.: Letras e artes. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 24 de agosto de 1947. Supl. Lit. Também Péricles Eugênio da Silva Ramos o transcreveu no n 1 da *Revista brasileira de poesia* (São Paulo, dez. de 1947). A *Revista de poesia e crítica* também publicou o artigo citado em out. de 1996, n 20, p. 55-58.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Athayde à "polêmica forjada" (DUARTE, 1996, p. 24) entre 22 e 45 é dada em 1947, antes ainda das farpas atiradas no *I Congresso paulista de poesia*. Como vemos, os poetas da terceira geração modernista tiveram a chancela de um importante crítico do Modernismo que, habilmente, soube ver na poesia dos que chegavam "um desdobramento do próprio modernismo. Uma nova página, um novo capítulo, talvez uma nova parte, de uma obra já iniciada. E não um início, uma partida, uma ruptura, como foi o modernismo" (ATHAYDE, 1996, p. 56).

Hoje, com um certo distanciamento histórico, podemos ver que a geração de 45 forneceu, através da produção literária do período, respostas válidas às polêmicas levantadas. Conforme se ia desenvolvendo a prática poética de cada um, foi possível compreender o que seria a busca pelo poético e a revitalização do passado; aspectos esses, muitas vezes, aventados como premissas para um discurso que almejava acusar a geração de 45 como "um mal-entendido"[10], quando na verdade a geração "tem sido, mal-entendida" (DUARTE, 1996, p. 24).

Conforme dissemos anteriormente, precisamos ver mais de perto as contribuições que a geração de 45 legou à poesia modernista, em especial; e à poesia brasileira, de forma geral. Sabemos que a crítica menos dogmática tem olhado para essa terceira fase da poesia modernista tanto como continuadora do discurso poético que a precedeu como revitalizadora de uma tradição passada.

---

[10] Essa expressão faz parte do título de um artigo, *Geração de 45: um mal-entendido faz 25 anos,* escrito originalmente para o *jornal do Brasil* (1-8-70) a pedido de Otto Lara Rezende, com o objetivo de comentar os 25 anos da Geração 45. Posteriormente o artigo foi publicado em livro: SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Música popular e caderno de poesia brasileira.* Petrópolis: Vozes, 1980.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Se partirmos do pressuposto de que o Modernismo de 22 insere-se naquilo que Octavio Paz chama de "tradição da ruptura", seria um paradoxo afirmar que o Modernismo de 45 foi seu continuador. Mesmo porque, a poesia de 45 tentou se equilibrar entre o desvairismo estético dos primeiros e a *práxis* inventiva dos poetas concretos. Não tendo sido experimental como os que a precederam e a sucederam, poderíamos, tal qual Lêdo Ivo, perguntar "continuadora de quê?" (1967, p. 147). Mas, vislumbrar entre a primeira e a última fase do nosso Modernismo laivos de semelhança não, necessariamente, constitui-se num paradoxo.

Em outra parte desta pesquisa, aludimos à permanência do discurso da tradição passada mesmo na fase mais combativa do Modernismo brasileiro, a primeira. Os poetas de 22 produziam seus textos valendo-se da ironia, paródia, humor e outras técnicas que iam desde a liberdade de criação formal até a incorporação de processos inerentes aos ismos europeus. No entanto, é possível perscrutar, nessa geração, aspectos sintomáticos da poesia de todas as épocas, como é o desejo de transformar o objeto manipulado em objeto poético. Na verdade, a presença do poético é valor inerente à arte e todas as gerações do Modernismo brasileiro tinham consciência disso, porque, "todos os métodos" e "todas as violências contra a ciência literária", até "as invenções formais mais gratuitas" foram exploradas para colocar as mãos nessa substância caprichosa, o poético (NETO, 1998, p. 89).

No programa estético de 22 percebe-se a presença do poético no modo de dizer as coisas, na forma usada para dizer essas coisas, nos temas explorados, nos problemas encontrados, nas soluções que deram a esses problemas, enfim, as estruturas centrípeta e centrífuga do texto literário se apresentam balizadas pela dominância do poético. Partindo

da liberdade estética articulada pela poesia de 22, os mais novos puderam criar e, tendo em vista as soluções desenhadas por aqueles, desenvolveram técnicas que aproximou a sua poesia de experiências manifestas pela tradição passada.

A geração de 45 "volta a certa regularidade clássica no estilo" (RAMOS, 1996, p. 58), manifesta um desejo de disciplina, explora as rimas, preocupa-se em mostrar um poema mais artesanal. Entretanto, isso não pode ser entendido como uma simples volta ao passado. Muito menos é motivo para causar surpresas, "pois as formas literárias se sucedem mas nunca se repetem. E quase sempre se opõem quando contíguas embora se assemelhem quando intercaladas" (p. 58). Ao valorizar o sublime, o universal e o inefável, a poesia do último momento modernista mostrou que revitalizar a tradição é mais do que reabilitar um sistema conhecido, é necessário dotá-lo de significados no presente de tal forma que um seja validado pelo outro.

CAPÍTULO III

A POÉTICA DE LÊDO IVO

3. A poética de Lêdo Ivo

poesia, és como a carne,
atrás de ti é que existes

Lêdo Ivo – *Cântico*, p. 65.

3.1. O discurso da transitividade

A estréia de Lêdo Ivo ocorre com *As imaginações* (1944). Percorre as páginas dessa obra primeira uma poesia marcada pela noturnidade, manifestações críticas da própria poesia, o mapeamento do cotidiano e a vigilância sobre a forma e o fazer poético. Assim, desde o início e, ao longo de sua produção artística – são cinqüenta e oito anos de vida literária –, Lêdo Ivo revela ter consciência de que a sua poesia, tendo estreado num momento de transformação da inteligência brasileira, assimilou o sentido de turbulência conservando, entretanto, o seu espírito criador.

Os livros que se seguem, além de reiterar elementos da primeira obra publicada, evidenciam um poeta de inspiração, mas também um poeta lúcido. Percebemos em seus textos uma tendência à disciplina poética, sobretudo o senso da forma. Lêdo Ivo conviveu com a poesia criticamente e, apesar de toda uma apologia em favor da rigidez formal, a maioria das obras poéticas de Lêdo Ivo revela-nos, além da atmosfera onírica, a imaginação tensa, o eterno feminino, a vida cotidiana, a vida urbana, a vida bucólica e o desejo de vencer o tempo.

Seus livros *Ode e Elegia* (1945), *Acontecimento do Soneto* (1948), *Ode ao Crepúsculo* (1948), *Cântico* (1949), *Linguagem* (1951), *Um Brasileiro em Paris* e *O Rei da*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Europa (1955), *Central poética* (1976) e outras obras poéticas assinalam a presença de um lirismo que se pauta pela presença constante do imponderável mediado pela visão barroca que o poeta tem do mundo. Há em seus textos uma relação antitética entre o caos e o cosmos, metaforizada pela pulsação rítmica, análise social e a reflexão sobre o fazer poético.

De forma geral, os poemas de Lêdo Ivo, desde *As imaginações* (1944) até *O rumor da noite* (2000) – última publicação – permitem-nos vislumbrar um universo poético onde a expressão do recalcitrante compõe uma realidade conscientemente marcada pela tragicidade. Transita o poeta da poesia social, à posição individualista radicalmente humana, questionando a sociedade e a hipocrisia do poder, sem deixar de contemplar temas como o amor, a morte, e a expressão metapoética, ao lado dos quais associam-se outros temas, ainda menos desenvolvidos, e motivos simbólicos e cromáticos sob uma construção lingüística capaz de provocar questionamentos. Formalmente, dispõe de modelos que vão do soneto ao poema de versos livres, da balada à canção, do poema longo ao poema-minuto – bem ao estilo oswaldiano.

Sua produção literária – poesia, conto, romance e ensaio –, apresenta um permanente diálogo entre o discurso da tradição e o discurso moderno. O seu processo criador alinhava uma fusão entre as duas pontas do tempo literário, cuja fisionomia estilística combina liberdade de expressão e rigor formal. Na realidade, há na poética de Lêdo Ivo um pendor para a inovação, ora revisitando a tradição; ora, dentro do próprio Modernismo, buscando novos contornos à linguagem artística.

A propósito da publicação de *Ode e Elegia* (1945), segundo livro de Lêdo Ivo, Álvaro Lins apontou para a "plena consciência de suas forças criadoras" (1947, p. 106-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

107). Ao manipulá-las, o poeta soube revitalizar o passado quando houve necessidade, mas também se valeu da novidade como meio de expressão artística. Aliás, a tensão proveniente do jogo entre a tradição e a renovação é aspecto recorrente na poesia de Lêdo Ivo. Segundo Harold Bloom, em *Angústia da influência* (1991), a relação da poesia do presente com a poesia do passado se dá por meio da tensão. Por isso, tanto as categorias de negação como as de afirmação do passado nas obras do presente são tensivas. No caso da poética de Lêdo Ivo, percebemos uma forte presença da "interpretação", enquanto categoria tensiva, à medida que o poeta permite que elementos de obras precursoras apareçam dialogando com a sua obra no presente.

Bloom ainda afirma na obra citada que por meio da *askesis*, ou seja, a releitura/reinterpretação de poetas do passado, o poeta mais moço mesmo passando por um processo de autopurgação consegue se libertar da influência que, por vezes, pode estabelecer uma limitação criativa, mas que também o conduz à liberdade enquanto instauração de um estilo próprio. Nesse sentido, se fizermos uma análise da produção poética de Lêdo Ivo vislumbraremos um universo que se filia à tradição modernista ao mesmo tempo em que se aproxima da tradição passada e, ainda outro, que se insere nas experiências de vanguarda (entendendo aqui *vanguarda* no sentido busca pela concretização de novas experiências).

Eloísa Prezutti Ribeiro, em *O símbolo em Lêdo Ivo*, (1991) aponta para dois momentos de mudança, de certa forma, abrupta na construção poética desse autor alagoano. Segundo a pesquisadora:

> "a primeira é a passagem formal do 'Acontecimento do Soneto' (1948), para 'Ode ao crepúsculo' (1948), este, composto de dez poemas sem títulos, sem métrica, sem rima e sem nenhuma forma fixa, mas à maneira de versos elegíacos, metafísicos e versículos bíblicos. A segunda passagem, mais recente, é de 'Cem sonetos de amor' (1987), para 'O soldado raso' (2ª edição aumentada, 1988). Ao nível do poema os elementos técnicos são facilmente percebidos nestes dois momentos como nas comutações – forma fixa de soneto/forma livre; rima/não-rima; estrofe regular/'estrofe' irregular." (1991, p. 26)

Naturalmente, o que vemos na obra de Lêdo Ivo é um movimento pendular que se materializa entre a profusão e a contenção, entre a liberdade e a disciplina, entre o transbordamento e a síntese. O próprio poeta tem essa consciência, quando em *Confissões de um poeta* declara: "eu era todo incerteza e turbilhão, abundância e desperdício, seqüestrado por um turbilhonante mim mesmo desprovido de setas e contornos" (1979, p. 02). Se atentarmos para a produção poética de Lêdo Ivo a partir de uma visão diacrônica, perceberemos que houve nesse trajeto uma luta constante para represar "as águas tumultuosas da vocação" e converter "a torrente em usina" (p. 02).

O turbilhonamento de que fala Lêdo Ivo em *Confissões de um poeta* é perceptível já na obra de estréia, *As imaginações,* onde no poema "Justificação do poeta lemos":

Pai, meus pensamentos não cabem na tua sala com piano
tranqüilo a um lado e escuras cadeiras
vazias perto da janela
meus pensamentos não cabem na saleta com
flores morrendo nos jarros e paisagens
sorrindo nas molduras
deixa que eles atinjam além das cortinas azuis e caminhem
para muito além das janelas abertas
deixa que eles se misturem com o calmo luar (...)
(*As imaginações*, p. 86-87)

unesp

Percebemos, no fragmento acima, uma consciência poética que tenta se equilibrar entre a efusão e a contenção. Enquanto a liberdade se metaforiza em elementos que conduzem os pensamentos "para muito além das janelas abertas", o signo da disciplina já permeia o estilo e a visão de mundo de Lêdo Ivo. Perpassa o texto citado um desejo de represar aquilo que é torrencial. Os pensamentos que ao mesmo tempo divagam sobre seu poder, são emoldurados num discurso que almeja a concentração da linguagem e a sua desautomatização. Como se vê, as interferências criativas acabam simulando na poesia de Lêdo Ivo um universo retórico de ampla dimensão e o desejo do poeta em contê-lo expressa, naturalmente, o seu desejo de se conter perante a arte e perante a vida.

Formalmente, pode-se dizer que Lêdo Ivo encontrou no soneto o caminho da disciplina. Segundo Eloísa Prezutti Ribeiro "o soneto é uma das formas poéticas mais constantes em toda a obra de Lêdo Ivo" (1991, p. 27). Mas, entre o espírito clássico dos sonetos de Petrarca, de Camões e os sonetos de Lêdo Ivo inserem-se séculos de poesia; isso porque este trabalha o soneto dentro de uma perspectiva moderna.

A primeira coletânea de sonetos de Lêdo Ivo, *Acontecimento do soneto*, como já dissemos, é de 1948. Nesta obra, verificamos que a estrutura dos sonetos, de modo geral, aproxima-se dos sonetos clássicos: versos decassílabos, esquema rímico ao gosto de Camões e ritmo equilibrado. Interessante é que o soneto, forma criada no século XIII, tenha encontrado ressonância na poesia do século XX. Essa longevidade do soneto poderia ser explicada pelo poder de persuasão que a forma/fôrma exerce sobre o leitor. Diante do texto literário, o leitor é atraído para ver o mundo pelos olhos do poeta, assim, pode modificar a sua consciência da realidade, também, através da forma/fôrma manipulada pelo poeta. Haroldo de Campos, em *A arte no horizonte do provável*, diz que o poeta é "um

configurador de mensagens" (1977, p. 142) e como tal, cada expediente por ele utilizado no decorrer do ato criativo configura-se num traço inovador do código lingüístico e o efeito inusitado que esse traço produz persuade o leitor.

Na verdade, o soneto, para Lêdo Ivo, "é um estado lúdico de liberdade (...) conservando sua integridade, concretude e abstração" (apud. RIBEIRO, 1991, p. 164). Ademais, no uso da forma fixa o poeta teria encontrado uma estratégia para limitar a sua imaginação criativa, uma vez que a utiliza no sentido de conciliar técnica à visão de mundo e do próprio fazer literário. Alguns dos poemas de *Acontecimento do soneto*, como é o caso de "Soneto de abril" e "Soneto das quatorze janelas" [11], encarnam exatamente a tensão liberdade/disciplina que permeia a obra de Lêdo Ivo, desde o princípio. Vejamos, nesse sentido, a primeira estrofe de cada soneto, respectivamente:

> Agora que é abril, e o mar se ausenta,
> secando-se em si mesmo como um pranto,
> vejo que o amor que te dedico aumenta
> seguindo a trilha de meu próprio espanto.
> (*Acontecimento do soneto*, p. 47)

> O que se esquiva em mim mais se levanta
> no sul da arte poética, no drama
> onde o meu ser transfigurado clama
> que eu escreva a canção que não me encanta"
> (*Acontecimento do soneto* p. 48)

A poesia de Lêdo Ivo, arquitetada assim por meio da forma fixa, permite entrever um desejo clássico que busca o equilíbrio concomitante ao turbilhonamento que jorra da linguagem ainda um tanto prolixa. Mas, do ponto de vista que ora nos interessa, convém assinalar para a necessidade que o poeta tem de se ver no outro. Talvez, uma forma

[11] Os sonetos aqui citados estão presentes em *Central poética*, coletânea publicada em 1976, contendo poesias de diversos livros desde *As imaginações* (1944) até *Finisterra* (1972).

de transfiguração que aglutina os fragmentos da realidade como tentativa de apreender tanto a plenitude do ser, como a dicção poética. A organização estrutural dos versos acima transcritos revela uma operação técnico-expressiva, cuja essência nada mais é do que um jogo camaleônico entre a efusão e a contenção. Se, por um lado temos um "*mar* [que] *se ausenta*", por outro, temos um "*ser transfigurado* [que] *clama*", cujo caráter metafórico atua diretamente sobre a imaginação do leitor. É uma profusão de imagens que transcendem os limites do imaginário poético, mas, produzem significâncias que admitem a ordem racional das coisas.

Os sonetos de Lêdo Ivo, tanto aqueles que têm uma estrutura formal clássica como os de configuração moderna – estes presentes, em especial, na obra *Cem sonetos de amor* – perscrutam o mundo como um sistema de correspondências. Octavio Paz, em *Os filhos do barro*, aponta para o mundo como um conjunto de signos e para o poema como uma leitura dessa realidade analógica. "O mundo é a metáfora de uma metáfora", diz ele, acrescentando ainda que "cada página [do texto que é o mundo] é a tradução e a metamorfose de outra" (1984, p. 98). Com efeito, essa postura passa pela revitalização do passado na arte do presente. Haroldo de Campos entende ser possível a "reconstrução do passado" por meio de um fazer poético situado no presente (1997, p. 249). Ainda segundo Haroldo de Campos, a necessidade "em se outorgar uma 'tradição viável" (1997, p. 252) no presente implica numa "busca dilacerada e dilemática de identidade" (p. 252), isso no que diz respeito à literatura hispano-americana que, de acordo com Octavio paz, esteve sempre à procura de uma "tradição viva". Naturalmente, os sonetos de Lêdo Ivo não enveredam por este caminho, o da busca de uma identidade nacional, mas estabelecem uma reflexão sobre essa tensão antigo/moderno que tem alimentado a poesia de todos os tempos.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

O desejo de criar elos entre o presente e o passado é perceptível no seguinte dístico de Lêdo Ivo: "*e serei, mergulhado no passado, / cada vez mais moderno e mais antigo*" (1976, p. 47), ou seja, as relações temporais não são colocadas como antitéticas ou paradoxais, muito pelo contrário, o paradoxo "*cada vez mais moderno e mais antigo*" sublima justamente a fusão de "todos os tempos e todos os espaços [que] confluem em um aqui e um agora" (PAZ, 1984, p. 23). É como se o poeta objetivasse ocultar uma dualidade prometida no plano formal e no plano semântico, numa espécie de jogo que tenta driblar a própria passagem do tempo. Enquanto as leis do universo são implacáveis, pois o tempo passa sem que muitas vezes nos conscientizamos disso; as leis da realidade pessoal do poeta, o seu tempo subjetivo, podem ser eternizadas, imortalizadas pela criação poética. Através da realidade artística criada, o passado pode ser atualizado no presente não apenas como memória, mas como foco irradiador de uma poética que alia o moderno e o tradicional.

Ainda, no que diz respeito aos sonetos de Lêdo Ivo, não podemos deixar de mencionar outra coletânea publicada em 1987. É a obra *Cem sonetos de amor* que reúne poemas predominantemente líricos, selecionados desde a sua estréia. Encontramos nessa obra variados ritmos, metros, rimas/não-rimas, "sonetos à maneira inglesa, como o 'Soneto do tempo' (p. 56), onde os três quartetos e o dístico final são apresentados num só bloco" (RIBEIRO, 1991, p. 38) e outros recursos técnicos e expressivos que revestem os poemas dessa obra de disciplina e ousadia.

É certo, contudo, que nessa coletânea chama atenção exatamente a criação de sonetos sob a perspectiva moderna. Nesse sentido, vejamos o poema "A aliança":

unesp

A aliança

Na alfombra de luz
deste instante feito
de todas as horas
só tu permaneces.

Os dias passaram
e só tu ficaste.
E não sei se és soma
do que acumulei

no vento e na areia
ou apenas sobra
do quanto perdi

e também ganhei
ao ficar tão perto
e longe de ti.
(*Acontecimento do soneto*, p. 103)

Como se vê, o poema desde o título, "A aliança", denota uma preocupação em unir, atar, criar elos entre as leis espaço-temporais que regem o universo. Diante da passagem brusca do tempo e do tênue limite entre a realidade e a ficção, o poeta sente que somente pelo signo verbal é capaz de recriar o mundo e o mito. Mas o seu poder de criação, embora atualize o "*instante*" como sendo metáfora de "*todas as horas*", realiza mediante o uso de elementos transitórios e determinantes da fragilidade das coisas, *luz, horas, dias, vento, areia*, a projeção de uma realidade que se constrói pela tentativa de dissolução de forças opostas. Nesse sentido, é contundente o valor expressivo dos tempos verbais no poema. Temos um jogo temporal entre as formas do presente do indicativo (*permaneces, sei, és, sobra*) e do pretérito perfeito do indicativo (*passaram, ficaste, acumulei, pedi, ganhei*), assinalando que a ordem dialética do mundo, ao se instaurar no espaço poético, poderia minar a possibilidade de *aliança* entre o presente e o passado.

O que o poeta chama de "*todas as horas*" compõe-se de estilhaços, fragmentos de "*dias* [que] *passaram*" num movimento cíclico, cujo vai-e-vem do tempo e a imagem que dele o poeta faz, ora como presente passado, ora como passado presente, acaba transformando o sonho de eternizar o agora numa maldição, uma vez que estaria condenado a eternizar sempre o mesmo gesto de tudo recomeçar, lembrando o mito de Sísifo (RIBEIRO, 1991, p. 40). Assim o olhar do poeta, que intenciona uma aproximação entre o presente e o passado, capta a complexidade que acompanha o estar no mundo, pois, as relações com as leis de ordem racional apontam para a inexorável dominância do *ou*, quando os nossos desejos se materializam no universo do *e*. Voltamos à maldição: *somar, acumular* parece trazer em si a idéia repetição, ao passo que a *perda* seria o elemento mediador da diferença. Diante desse impasse, o poeta aponta para uma saída esteticamente válida. Ao recriar o mundo via linguagem, permite que a palavra apareça como tradução dos seus desejos. Sendo por isso, talvez, o fato que nos leva a vislumbrar um universo poético – de contornos metalingüísticos – cuja interlocução (poeta/poesia) simula um jogo de proximidade-afastamento capaz de dar sentido à vida.

Sem dúvida nenhuma estamos diante das inquietações do homem moderno. A poesia de Lêdo Ivo, no afã de retratar as complexas e ambíguas relações do homem com as leis do universo, postula uma arte de "valorização do sublime contra o prosaico, do sobre-real contra o real, do universal contra o nacional ou o regional, do inefável contra o tangível" (NETO, 1998, p. 83). A estruturação de recursos formais clássicos e modernos no mesmo plano, como num jogo de espelhos, faz a poética de Lêdo Ivo projetar as mesmas tensões da vida moderna. A forma fixa do soneto, metaforizando a contenção, aliada à liberdade polimétrica dos versos brancos indiciam o olhar moderno do poeta que consagra

unesp

o presente como espaço de permanência do passado. Na visão de T. S. Eliot, o poeta deveria "desenvolver ou buscar a consciência do passado e que possa continuar a desenvolvê-la ao longo de toda a sua carreira" (1989, p. 42). A poesia de Lêdo Ivo materializa essa concepção e, ao fazê-lo, consegue mostrar que os anseios, dúvidas e inseguranças do homem moderno refletem sua tentativa de acompanhar as transformações do mundo moderno.

Como se vê, a poética de Lêdo Ivo apresenta uma constante preocupação em ser moderna sem, contudo, despreender-se da tradição. O que temos então não é uma imitação, mas um enxerto (PAZ, 1993, p. 51) capaz de promover e revitalizar formas do passado. Em *A outra voz*, Octavio Paz assinala que "as formas poéticas são essenciais na poesia porque são o nosso recurso contra a morte e o desgaste dos anos" (1993, p. 110). Os efeitos da passagem do tempo são sentidos numa fortaleza, num monumento, numa obra de arte, mas todos têm o desejo de perdurar. Aníbal Machado, em um de seus contos, chama o tempo de "o grande clandestino", com certeza, uma bela metáfora para revelar os misteriosos desígnios do tempo. Na verdade, tendo consciência do desgaste em função da passagem dos anos, o poeta inova, cria e recria as formas de expressão:

> Sonetos ou baladas, endecassílabos italianos ou tankas japonesas, verso livre ou poema em prosa, todas as formas e todos os metros são arcas para atravessar o mar dos anos e dos séculos: a memória dos homens. A arte é vontade de forma porque é vontade de duração. Quando uma forma se desgasta ou se converte em fórmula, o poeta deve inventar outra. Ou encontrar uma antiga e refazê-la: reinventá-la. (PAZ, 1993, p. 110)

É dessa perspectiva que podemos estudar a poética de Lêdo Ivo. Em seus textos entendemos o que quer dizer Octavio Paz quando revela que "a forma está feita para durar"

(p. 110). Tendo concretizado esteticamente a tensão entre a efusão retórica e a palavra enxuta:

Ressurreição

Escrever, cortar palavras?
Negócio de contenção?
Ocultas nas minhas lavras
outras palavras esperam
a bela ressurreição
(O soldado raso, p. 135)

perseguiu as mais diversas formas/fôrmas tanto para represar "as águas tumultuosas da vocação" (IVO, 1979, p. 02), como para alinhavar o clássico e o moderno num mesmo objeto estético. Assim, vamos encontrar a poesia de Lêdo Ivo também se aproximando das práticas de vanguarda. A obra *O soldado raso*, publicada em 1980 e tendo a 2ª edição aumentada em 1987, evidencia uma proposta estética nova, uma vez que tendo passado pelo transbordamento dos versos longos, pela disciplina dos sonetos, chega agora à simplicidade, à precisão que aproxima seus poemas do haicai. Com efeito, *O soldado raso* revela o poeta em busca de uma linguagem capaz de conjugar precisão e aventura, uma vez que os minúsculos poemas recriam quase que instantaneamente a profundidade de um momento vivido.

Haroldo de Campos, em seu artigo *Haicai: homenagem à síntese*, avalia essa forma poética oriental como tendo "uma impressionante tradição de síntese absoluta" (1977, p. 55). Na verdade, o haicai, poema de dezessete sílabas arquitetadas em três versos de 5/7/5 sílabas, postula em si, tanto em nível de significante como de significado, elementos que fazem parte da realidade poética brasileira desde o Modernismo. Sabemos

unesp

que a nossa poesia modernista assimilou e aliou expedientes provenientes desde as vanguardas européias até o estilo telegráfico da linguagem publicitária e cinematográfica. Nesse ínterim, podemos incluir também a aproximação da poesia brasileira com os gêneros poéticos orientais, especialmente a poesia japonesa. Aliás, esse fascínio diante do Japão, de forma alguma, é um fenômeno isolado da literatura brasileira. Octavio Paz assinala que pelo menos em dois momentos o Ocidente voltou sua atenção para a poesia japonesa:

> um se inicia na França em fins do século passado e, após fecundar diversos pintores extraordinários, culmina com o imagism dos poetas anglo-americanos; outro começa nos Estados Unidos depois da Segunda Guerra Mundial e ainda não terminou (1996, p 171)

Também na literatura hispano-americana do século XX podemos encontrar ecos arte poética japonesa. José Juan Tablada e Vicente Huidobro estão entre os que se aventuraram pelos caminhos da "economia verbal, humor, linguagem coloquial, amor pela imagem exata e insólita" (PAZ, 1996, p. 177) para construir uma poética que alia uma objetividade quase fotográfica a um extremo refinamento de percepção. As experiências estéticas desses dois poetas, embora Huidobro tenha obtido mais reconhecimento que Tablada, serviram de ponto de partida para ampliar as fronteiras poéticas da literatura hispano-americana, visto que a prática do haicai em espanhol foi realmente algo de novo nessa época.

A modernidade do haicai contempla, sobretudo, a sua maleabilidade compositiva, pois, "sendo o idioma japonês eminentemente 'aglutinante" (CAMPOS, 1977, p. 58), permite a criação de um artefato lingüístico breve e altamente tensionado. O haicai, como prática de concentração, adota uma perspectiva de catalisação poética em que

palavras podem ser visualizadas como verdadeiros ideogramas, estando, portanto, sujeito a todo tipo de economia de meios. Como se vê, o Ocidente "colheu no ar uma tradição viva" (CAMPOS, 1977, p. 56) da cultura japonesa que, embora tenha se desenvolvido há mais de quatrocentos anos com Bashô (1644-1694), tem incorporado energia suficiente para transformar a poesia modernista ocidental.

No Brasil, como já dissemos, o Modernismo assimilou as experiências do haicai e já na P*oesia Pau-Brasil,* de Oswald de Andrade, podem ser sentidos os "minutos de poesia" comprimidos no corpo enxuto do poema. Todavia, foi justamente nas práticas de vanguarda, especialmente com os concretos, que essa forma poética passou a ser mais cultivada. O interesse da poesia brasileira de vanguarda pelo haicai pode ser entendido, principalmente, se levarmos em consideração o fato de estarmos vivenciando um momento de transformação poética que busca na imagem visual exprimir a essência de seu horizonte criador.

Tanto à época de Oswald, como das vanguardas brasileiras e mesmo na década de oitenta – quando Lêdo Ivo publica a obra poética *O soldado raso* – constitui-se numa aventura, um verdadeiro desafio captar a medula de um instante para registrá-lo em minúsculos poemas. Transpor para a linguagem ocidental, que está eminentemente vinculada a categorias lógicas, a precisão do pensamento analógico do haicai é uma tarefa que exige poder de inventividade e persuasão. Primeiro, porque não temos uma "tradição viva" de poesia ideogramática. Sendo assim, mesmo que os poetas ocidentais usem expedientes técnico-expressivos semelhantes aos usados pelos poetas japoneses, sabemos que o haicai não é um mero aparato formal, ou seja, à raiz de seu construto vincula-se toda uma filosofia de vida constelada por valores de caráter ético, estético, espiritual e moral.

unesp

Segundo, o pensamento racionalista do Ocidente pode se efetivar num obstáculo à contemplação das sutilezas da vida dissolvidas em gotas breves de poesia. Na adoção de uma síntese poética, como é o haicai, o poeta, o leitor e até mesmo a crítica precisariam estar predispostos a compreender o mundo, não só o da poesia, a partir de uma cosmovisão oriental. Daí a maior dificuldade para se criar o haicai em nosso meio, pois, aliada à recriação de um instante privilegiado, o poeta precisa fazer com que esse instante, de pura meditação, esteja vinculado ao sentimento ocidental. Tudo isso a partir de uma perspectiva icônica, o que significa enfraquecer os elementos de apoio conceitual.

Assim, por meio dessa digressão que objetivou alinhavar brevemente as formas construtivas do haicai, voltamos a salientar que é um exercício, deveras trabalhoso para um poeta ocidental associar recursos verbais e visuais, de forma a convertê-los em experiências poéticas e, por que não, experiências espirituais.

Mediante "a ambientação do fato poético" e a "percepção momentânea", poderíamos dizer que os poemas presentes na obra *O soldado raso*, de Lêdo Ivo, assinalam para uma "possível composição do haicai" (RIBEIRO, 1991, p. 53). São poemas breves, de corpo enxuto e retórica concisa que em nada lembram o poeta dos versos longos e retórica abundante dos primeiros livros. Todavia, os cem textos poéticos que compõem a segunda edição de *O soldado raso* continuam revelando o estilo inquieto de Lêdo Ivo, sempre em busca da inovação. Aliás, diga-se de passagem, que a busca pela inovação é princípio modulador instigado pelas conquistas do Modernismo, constatando mais uma vez que a poesia de Lêdo Ivo se beneficiou do desejo de liberdade que o Modernismo consagrou.

Segundo Heloísa Prezutti Ribeiro, a obra *O soldado raso* pretende ser uma homenagem a Bashô, "soldado raso do Japão" (1991, p. 50) que revolucionou a poesia

unesp

japonesa no chamado período Tougawa (1660-1868). Assim, pode-se perceber que os poemas reunidos nessa obra apresentam contornos nitidamente inspirados na poesia japonesa, mais precisamente na poética de Bashô. Constatemos isso mais de perto:

O lago habitado

Na água trêmula
freme a pálida
anêmona.
(*O soldado raso* p. 51)

Como se vê, estamos diante de um poema breve que recupera um momento insólito por meio de imagens concretas – *lago, água, anêmona*. O poema é curto, mas a distensão do instante se faz pelo uso de palavras proparoxítonas – *trêmula, pálida, anêmona* – que além de projetar uma realidade que ultrapassa os limites do *lago*, do real, sugerem um ambiente de extrema delicadeza, mesmo que mórbido. Mais contundente é o valor expressivo da estrutura métrica explorada no poema. Se observarmos desde o título, teremos a seguinte escansão: "O/ la/go ha/bi/ta/do" (5 sílabas); "Na/ /á/gua/ trê/mu/la" (4 sílabas); "Fre/me a/ pá/li/da" (3 sílabas); "A/nê/mo/na" (2 sílabas). Essa gradação métrica enfatiza a solidão e a transitoriedade, uma vez que temos a sensação de que os elementos vão se esvaindo diante dos nossos olhos. Mais do que isso: percorrendo o caminho da gradação, percebemos que se instaura no poema um cenário predominantemente antitético. A imagem visual de *lago habitado* contrasta com a solidão da *anêmona*. Essa oposição ganha relevo se pensarmos no poema como uma transfiguração das etapas da própria vida. Nesse sentido, podemos dizer que a pulsação do poema se materializa por captar a vida em seus momentos mais tensos.

unesp

Também, a reflexão sobre a própria arte é motivo para a construção de um sintético poema:

A criação poética

Palavra, pássaro
numa relva branca!
(*O soldado raso* p. 89)

Desde a publicação da primeira obra, Lêdo Ivo já anuncia elementos de uma dicção poético-teórica. O segundo poema de *As imaginações,* "O laboratório da noite", "volta-se para a linguagem literária, manifestando uma teoria e uma prática que se inscrevem na linha consciente da criação literária" (TELES, 2000, p. 04):

(...)
Ó livro de poesia
meu didático instrumento
de solidão e de dor,
és mecânico à noite
e náufrago voltado à praia
ou clima sem intuição.
(*As imaginações* p. 10)

Contudo, se cotejamos a poesia que teoriza a si própria em momentos tão distantes da trajetória de Lêdo Ivo (1944/1987), percebemos que a mesma atingiu o estilo anti-retórico muitas vezes perseguido. Às "flores da retórica" são substituídas pela simplicidade do vocabulário breve e conciso. A palavra poética, agora metaforizada em *pássaro*, revela silenciosamente uma atitude de proselitismo, como se tivesse atualizando o seu próprio instrumento.

Ainda teorizando a própria arte e o seu próprio estilo, o poeta diz:

Meu excesso é rigor.
Sou único e plural
como o pão e a flor.
(*O soldado raso* p. 99)

Na realidade, o poema acima reitera a indisfarçável preocupação de Lêdo Ivo em equilibrar o *excesso* e o *rigor*. Verticalmente, é um aspecto da sua obra que, muitas vezes, manifesta-se no plano de expressão, sendo também desnudado no plano do conteúdo. Nesse ínterim, desvelamos um poeta capaz de potencializar os seus versos tanto no aprofundamento de sua matéria poética, como no trato de relações significativas. Por exemplo, o poema acima transcrito permite entrever a presença da função metalingüística que, neste caso, funciona muito mais como elemento de despoetização, esvaziamento poético, do que como função que didatiza o próprio instrumento de arte. Temos, assim, uma poesia protegida contra a porosidade e a frouxidão, uma vez que renovada nos seus procedimentos poéticos e retóricos. Resultando de uma consciência poética reflexiva, os três versos que compõem o poema acima alegorizam toda uma trajetória literária e, por conseqüência a própria vida. O desejo de contenção e de não se repetir transparece no minúsculo texto que tem na símile final, "*como o pão e a flor*", um efeito restaurador: a poesia precisa estar liberta da pátina poética para evitar o desgaste da linguagem.

Os poemas inseridos em *O soldado raso* apresentam estrutura formal diversa, embora todos se aproximem do haicai. Como já vimos, há poemas de dois e três versos. Mas, predominam nessa obra poemas que variam de quatro a oito versos. Naturalmente, seja em dísticos, seja em oitavas, o que temos é uma poesia atomizada com o mínimo de signos.

unesp

Mediante uma proposta poética diferente, Lêdo Ivo contempla o lado lúdico da criação artística. Acompanhando a sua trajetória desde os poemas de longo fôlego, passando pelos sonetos e chegando nos "minutos de poesia", constatamos que o seu discurso se articula em direção à síntese.

Assim, ao analisar a trajetória poética de Lêdo Ivo, percebemos que a sua obra percorre um caminho estruturado na luta entre a efusão e a disciplina. De certa forma, esse é mais um dos conflitos presentes na poesia que estudamos, relacionando-se, inclusive, com a problemática fundamental dessa poética, o diálogo entre o presente e o passado pelo viés da releitura deste. A análise que se faz neste capítulo revela que os poemas de Lêdo Ivo – sejam os mais "torrenciais", ou os sonetos, ou mesmo os poemas mais breves – são modernos e articulam ao mesmo tempo a presença da tradição, visto que na estrutura centrípeta do texto vemos estampadas tensões que demonstram liberdade e rigor formal, preocupação com a passagem do tempo o desejo de eternizá-lo, sublimação do monumento e do caos. Enfim, é uma poesia que enfatiza os procedimentos modernos permitindo, por meio deles, que se veja o passado não em sua estaticidade, mas reordenado no presente através de um processo de releitura crítica.

É justamente esse caminho que procuraremos percorrer nos capítulos que se seguem. Primeiro, analisaremos poemas que, formalmente, apresentam a feição da tradição moderna; em seguida, estudaremos o estilo de Lêdo Ivo por investigar alguns de seus poemas inseridos na tradição clássica; por último, procuraremos entrever a ordenação de seu universo literário a partir da tensão presente-passado. Vale salientar que o nosso trajeto será orientado pela tensão de "interpretação" existente entre o discurso moderno e o discurso da tradição, logo, mesmo quando estivermos analisando os poemas de dominância

unesp

da tradição moderna ou nos de dominância da tradição clássica consideraremos o modo como a tensão se estabelece, até porque esse é um aspecto recorrente na poética de Lêdo Ivo.

3.2. Ruptura

Ando na multidão
e o meu nome
é ninguém

Lêdo Ivo – *Finisterra*, p. 86.

Ao fim da arte romântica, deparamo-nos com uma época "em que a subjetividade livre do artista torna-se conteúdo, absorvendo todos os assuntos e todas as formas" (NUNES, 1993, p. 71). Partindo dessa perspectiva, aliás presente na *Estética de Hegel*, chegamos à conclusão que a arte moderna, epidermicamente, suscita um impulso renovador, na medida que faz da novidade elemento de valor estético-literário.

Conforme já salientamos, a época moderna, em especial o século XX, artisticamente falando, vem marcada por tensões que circundam o fenômeno estético. Sabemos que reflexões do tipo o que é poesia, ou, qual a sua função, ou ainda, qual o espaço da poesia e do poeta, não foram necessariamente levantadas apenas nessa época. Entretanto, tais questões, inerentes à própria arte, passam agora a freqüentar o universo poético tanto ao nível de significante como de significado. Essa proposição instaura um mundo poético marcado pela ruptura; por um lado, o poeta manipula símbolos que estão em oposição, por

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

outro, apresenta uma linguagem elaborada sob o signo da aproximação de imagens dissonantes.

É nesse contexto que se move a poesia de Lêdo Ivo. Uma poesia que embora tenha surgido num momento, 1945, marcado por transformações no cenário artístico, já assinalamos isso anteriormente, está em sintonia com a linguagem moderna. Independentemente de ser um poeta moderno, pós-moderno, ou mesmo contemporâneo, a relação de Lêdo Ivo com a poesia alinhava a mesma relação dos poetas de todas as épocas. Júlio Cortázar em *Valise de cronópio* enuncia que habita em todo artista o desejo de eternidade que se concretiza na medida em que ele "se torna obra" (1993, p. 43). Esse desejo aparece na poética de Lêdo Ivo porque simbolizou na arte a exploração do mundo através de suas formas.

O olhar moderno de Lêdo Ivo faz com que a sua obra seja esculpida sob o signo da liberdade. Nesse sentido, não só aprofundou as propostas instauradas pelo nosso Modernismo, alinhavando assim o projeto estético de sua geração, como também procurou outras formas de sintetizar tendências para balizar o seu próprio caminho.

Cada época se formula através de uma linguagem e a poesia de Lêdo Ivo tem estado vinculada a uma linguagem que transformou o discurso poético do Modernismo por imprimir "novas formas de pensamento e de fruição estética, a partir de 22" (TELES, 1986, p. 21). Desde *As imaginações* Lêdo Ivo revela um compromisso com a linguagem poética que se concretiza de duas formas: "uma através da qual o autor mantém fidelidade absoluta para com os meios de expressão que pratica uniformemente; outra, pela qual ele se repensa, ainda que desconfiado e de passagem" (CHAMIE, 1976, p. 09).

unesp

No primeiro caso, encontramos a poesia de Lêdo Ivo estabelecida em função dos preceitos de sua geração, à medida que a sua criação procurou se equilibrar entre "dois fogos", as gerações de 22 e 30 – de um lado – e o grupo da poesia concreta que emerge a partir da década de 50 – do outro. A criação estética aqui é sancionada pelo valor básico da preponderância do poético em que se desconsiderou a volubilidade do tempo e se cultivou a arte literária como sendo a própria perenidade.

No segundo caso, deparamo-nos com uma arte literária dominada pela reflexão quanto ao fazer poético e quanto aos preceitos de sua própria geração. O poeta cria para si mesmo uma oportunidade de auto-revisão num desejo expresso de questionar as normas de seu grupo e a sua própria trajetória. É uma via de mão dupla que permite a Lêdo Ivo emoldurar a sua arte poética no presente, imprimindo-lhe contemporaneidade. De certa forma, essa consciência em relação ao tempo irá definir as etapas de sua aprendizagem que, mediada pela ruptura e permanência da tradição, amplia o seu universo estético particular. Assim, mesmo que essa reflexão não contribua poeticamente para alargar os preceitos de sua geração, "representará sempre um mínimo necessário de consciência do ofício e de crença na difícil conquista de eficácia da palavra e comunicação poéticas" (CHAMIE, 1976, p. 11).

O que se percebe então é uma tensão que nos permite entrever na poética de Lêdo dois caminhos: um que se acomoda à dimensão artística da sua própria geração, outro que aponta para a transgressão do arcabouço formal estatuído, numa luta constante para imprimir a sua individualidade criativa. Em outras palavras, podemos analisar o universo literário de Lêdo Ivo por vislumbrar em sua estrutura tanto a ruptura como a permanência do discurso da tradição passada.

unesp

Assim, vejamos primeiramente alguns poemas que estão em sintonia com a ruptura, melhor dizendo com a tradição da ruptura – lembrando Octavio Paz. Analisaremos de forma mais atenta três poemas de Lêdo Ivo – "Finisterra", "O vôo dos pássaros" e "O ofício de viver"[12] – que determinam as relações entre os seres e o mundo. Formalmente, estaremos nos relacionando com uma poesia que se aventura nas conquistas do próprio Modernismo – poema em prosa, versos livres e brancos – que, conciliadas à linguagem prosaica e imagens contrastantes retratam o aprofundamento do exercício poético.

Finisterra

Ando na multidão e meu nome é Ninguém.
Na cidade que cheira a peixe podre
e gasolina e demagogia
pisando pelas tardes vou roçando as escamas
das paredes que cosem a minha dor.
Sob este céu vinagre sugado por turbinas
um vômito de cifras me estonteia.
Levo na maresia o meu amor de homem
e ninguém sabe que amo a não ser os cães
que farejam meus passos pelas alamedas.
No auditório do medo o meu fervor responde
a um estridência de pedras desmoronadas
e nas galerias ouço escorrer
o meu amor de água; e o meu amor de flor
brota nos quiosques pálidos e atravessa
as pedrarias e miçangas do dia enfeitado
de ráfia amarela e branca.
Ó dia, altar dos homens, curral de mármore!
As reses se aproximam tontas do abatedouro
e a sombra do meu querer calcina as calçadas.
Os dias são rufiões ocultos nos balcões
onde ninguém paga os juros de minha alma.
E este amor que me suga enquanto eu sugo
o sumo oculto na gruta insensata
abre uma cratera entre os regos e as rochas
da terra que me nutre em seus peitos de pó.
As paliçadas da incerteza se levantam e isolam as torres

[12] Daqui em diante, estaremos trabalhando com os poemas de *Central poética,* coletânea que reúne as obras de Lêdo Ivo desde *As imaginações* até *Finisterra*. Ao transcrevermos o poema ou parte dele, citaremos a obra em que o mesmo foi publicado pela primeira vez; já o número da página que acompanha a transcrição será de acordo com a obra *Central poética.*

onde se revezam as sentinelas que espiam na treva
a chegada dos pelotões invisíveis.
No caminho entre o viaduto e o motel
vou quando venho... Partida e chegada
são quimeras do horizonte e grasnar de gaivotas
que irritam os burocratas na alfândega.
E caminhando pelo Rio vivo de todos os assombros
rede que na treva encontra um cardume de sardinhas
homem que atrás do sol e da alegria se defronta
com os terraços cinzentos da amargura.
A hora faz uma curva de luz para que eu passe
entre os milionários os padres os lixeiros os palhaços e as
[prostitutas que são os meus semelhantes.
Aqui, os bancos são mais belos que as catedrais.
E, cabisbaixos, confiamos aos gerentes os nossos pecados:
cobiçamos a mulher do próximo; e sua mansão; e seu escravo;
[e seu iate; e seu boi e jumento; e suas debêntures,
e o sol de sua piscina.
Comungamos nos guichês. E quando a Bolsa cai
nossas almas monetárias tremem.
Entre o terror e o telestar
e a formiga que sobe a escadaria do Ministério da Fazenda
sinais luminosos se formam. Ó novo glossário do mundo!
Adeus ó velhas palavras que não significam nada
e por um momento bóiam nas latrinas.
Como os cemitérios de automóveis, os museus guardam a sucata.
A arte de hoje está nos tapumes,
nos cartazes que anunciam liquidificadores.
Ó diálogo das constelações, ó sintaxe planetária !
Com as palavras dementes que aprendi na escola
e gastas como as solas dos sapatos
já não sei cantar o mundo nem dizer meu amor.
E o meu silêncio come um pão cozido
nos fornos da mentira.
Ó dia sem lábios
ó dia cheio de escamas como um peixe
que nada em minha jaula
dize-me que céu guardou o grito de Elpenor!
Onde esta a sepultura de Nabucodonosor?
Canta para mim, ó Musa, o varão industrioso Nick Carter...
Onde encontrarei todos esses velhos túmulos
com suas lápides partidas e epitáfios
escritos na língua antiga dos mortos?
As trombetas ressoam na esplanada de Elsinor.
Os leões de granito rugem na manhã.
E pisando as palavras amarelas de um outono amarelo como o corpo de Cristo
vou na multidão de boca lacrada.
Sou um homem isolado dos outros homens
que caminham como se já estivessem mortos.
Nos parques de estacionamento a luz da tarde queima
a relva que me separa dos meus irmãos
neste mundo roído pelo terror.
Eles gritam onde eu não posso escutá-los.
E a aurora rói meus punhos iracundos.

E os ratos roem os pulsos de minha alma.
Deitado no horizonte bebo a alvura da noite
que ilumina a fachada dos hospícios.
Ó noite bela como um navio!
Sou o grão
no silo.
Sou o vento
que vem dos subúrbios de urina e querosene
e cega lentamente os olhos das estátuas.
Os gigantes do mundo me perguntam: "Qual é o teu nome?"
E respondo: "Eu me chamo Ninguém".
Os gigantes jibóiam nos iates ancorados nas ilhas.
A cólera da vida treme nas calçadas.
E o dia se dissolve, impostura
desfeita no ar reverente. E tu que eras gemido e carne
me segues esvaídas em minha saliva.
E como os velhos aviões dormem nos hangares
assim durmo em ti e o silêncio é um triunfo
carente de orvalho. E nenhuma valva se contrai
e os peixes se acumulam nas cestas fétidas
dos supermercados diluídos
no puro pasmo das fornicações.
E a minha vida se descasca como aqueles velhos balcões
aberto em Nova Iorque para o esplendor e a mentira.
Sou o que não cabe no alarido
que da rotunda da Bolsa de Valores
sobe para um céu sem sílabas.
No dia bursátil o suor dos homens se muda em números
mas longe de ti só ouço as palavras roucas
que saem de tua garganta visível para o amor.
Ó mulher, esponja do homem,
ocupas toda a paisagem como um pássaro,
ó sol nu, ó minha égua cargueira,
passeio no seu corpo como uma criança num palácio
e sou a luz dos espelhos que iluminam seu dorso.
Vagueio pelas planícies e colinas ao sol-pôr
espantando os pássaros que ondulam em tuas pálpebras
e enxotando arco-íris.
E junto aos tapumes escarlates da tarde
que bloqueia o cansaço dos homens
vou rastejando na terra quebrada
onde o ódio passa a galope, espalhando a morte.T
Ó noite dos semáforos e espantalhos e das caranguejeiras ocultas nos trapiches
ó noite dos morcegos que em minha infância sustentavam os estandartes do sonho
as hélices de teus navios carregados de estrelas cruzam os anfiteatros do mar.
Mas onde está a finisterra que nos prometeste, além das ilhas
[idiotas e dos mitos corroídos pela maresia?
Como um lustre no teatro quando as luzes se acendem
minha vida inteira estremece ao cair da noite
e ouço na escuridão o cântico de tudo o que parte.
(p. 229-233)

"Ando na multidão e o meu nome é ninguém". Com esse verso enigmático inicia-se o poema "Finisterra" (IVO, 1972, p. 86-89), ou seja, um eu entra em cena estabelecendo uma tensão digna do ambiente barroco, a retórica antitética – multidão *versus* ninguém – como se esse eu desejasse envolver, cognitivamente, o leitor, confundindo-o com a multidão em contraste a si (ninguém), sozinho, para empreender uma longa caminhada.

O processo de construção de "Finisterra" permite fazer emergir um sentido de perpetuação do ser. Nesse sentido, é expressiva a predominância do presente que, aproximando instâncias – tempo-espaço – estabelece, no texto, um discurso poético onde o aqui e o agora são eternizados por meio de uma voz poética que se desloca arbitrariamente:

> **vou quando venho... Partida e chegada**
> (*Finisterra*, p. 230)

Note-se que o deslocamento espacial do eu lírico para "ciceronear" o leitor é plausível do início ao fim do poema. Passamos por uma cidade *"que cheira a peixe podre/ e gasolina e demagogia"* (IVO, 1976, p. 229). Essa cidade, também tão misteriosa quanto o eu que se dissimula, parece alegoricamente sintetizar um microcosmo, isto é, todas as tensões existentes em nosso mundo se materializando no espaço físico do poema.

Os cheiros ("*peixe podre*", "*cardume de sardinhas*", "*gasolina*", "*urina e querosene*"), os sons ("*estridência de pedras*", "*alarido da Bolsa de Valores*", "*Eles [meus irmãos] gritam*", "*grasnar de gaivotas*") e as cores ("*atrás do sol*", "*arco-íris*", "*tapumes escarlates*", "*semáforos*", "*ráfia amarelada e branca*") impregnam esse espaço mítico que se metaforiza diante do leitor como flashes da história do mundo, do homem e da arte.

unesp

É importante observar como a presentificação das ações plasmadas no texto, aliada à presença de um eu que além de testemunha ocular daquilo que conta é também protagonista, instaura ao poema "Finisterra" uma certa transitividade entre o poeta, o texto e leitor. Do ponto de vista do eu, aparentemente interno ao texto, o que temos é um vislumbre surrealista do papel do homem no mundo, mediante o correr dos tempos:

A hora faz uma curva de luz para que eu passe
entre os milionários os padres os lixeiros os palhaços
e as prostitutas que são os
meus semelhantes.
(*Finisterra*, p. 230)

Do ponto de vista da enunciação, a história parece narrar-se a si mesma, anulando-se a presença de qualquer "eu" nos fatos apresentados.

Ó noite bela como um navio!
Sou o grão
no silo.
Sou o vento
que vem dos subúrbios de urina e querosene
(*Finisterra*, p. 231-232)

Do ponto de vista do leitor, há um presente não presentificado porque atua em retrospectiva – voltado para o passado e em perspectiva, para o futuro; um jogo temporal onde passado, presente e futuro fundem-se numa atmosfera onírica capaz de revelar a essência do homem:

Aqui, os brancos são mais belos que as catedrais.
E, cabisbaixos, confiamos aos gerentes os nossos pecados:
cobiçamos a mulher do próximo; e sua mansão; e seu escravo;
e seu iate; e seu boi jumento;
e suas debêntures,
e o sol de sua piscina.
Comungamos nos guichês. E quando a Bolsa cai

nossas almas monetárias tremem.
Entre o terror e o telestar
e a formiga que sobe a escadaria do Ministério da Fazenda
os sinais luminosos se formam. (...)
(*Finisterra*, p. 230-231)

Nesse sentido, até mesmo sensações como ver, ouvir e cheirar são vitais. O poeta, em "Finisterra", tem consciência disso, pois, materializa um eu atento a qualquer fato suspeito, efetivando a noção moderna de poema como objeto portador de mistério. É justamente esse clima de mistério que seduz o leitor de "Finisterra". Como os olhos do eu lírico voltam-se para fora parece que esse eu realmente se desmaterializa, vaga livremente no tempo e no espaço criando uma idéia de pseudo-onisciência. O leitor, que a essa altura já assumiu um pacto de cumplicidade com o poeta, deixa-se levar e participa do jogo acreditando ser também testemunha ocular daquilo que lhe é apresentado.

Ideologicamente, o poema centrado num eu que se materializa na 1ª pessoa do discurso revela algumas implicações que falam à percepção do leitor. Por estar muito próximo, no tempo e no espaço, das ações que retrata, o eu lírico faz ecoar em "Finisterra" a sua voz marcada por uma forte tensão emotiva, até porque a mensagem estrutura-se em torno do emissor. Ademais, um texto por onde gravita a função emotiva, seja no centro ou na periferia, "implica, sempre, uma marca subjetiva de quem fala" (CHALHUB, 1991, p. 19). Versos como:

vou na multidão de boca lacrada
Sou um homem isolado dos outros homens
(*Finisterra*, p. 231)

Ou:

Os gigantes do mundo me perguntam: "Qual é o teu nome?"
E respondo: "Eu me chamo Ninguém".
(*Finisterra*, p. 232)

provocam, no leitor, uma emoção do tipo epidérmica.

Ainda considerando que estamos diante de um poema moderno, cuja estrutura apresenta feições do poema em prosa, podemos estabelecer algumas abordagens que atuam diretamente no sentido do texto. Sabemos que a arte moderna, no caso do Brasil o Modernismo, tem incursionado pelo universo das novas possibilidades. Alguns artifícios foram abandonados em prol da novidade. Naturalmente, uma dessas "novas possibilidades" presente no poema "Finisterra" é a gestação de movimentos internos que ondulam e dão pulsação poética ao texto. Por isso, deparamo-nos com um texto que parece emitir tentáculos em todas as direções para aproximar e distanciar o leitor daquilo que ele mesmo vê pelos olhos do poeta, é claro.

Nesse sentido, à medida que o eu lírico de "Finisterra" começa a se deslocar, o leitor o acompanha à distância; como se ainda não houvesse uma relação visceral entre quem fala e quem ouve. Para confirmar isso, podemos ler os primeiros vinte e seis versos. Há, nesta passagem, uma identificação desse eu com os meios naturais, mostrando a relação primitiva entre homem e natureza. Talvez, uma espécie de explosão nada secreta que tende a projetar o homem em seu estado natural.

Levo na maresia o meu amor de homem
e ninguém sabe que amo a não ser os cães
que farejam meus passos pelas alamedas

(...)
Este amor que me suga enquanto eu sugo
o sumo oculto na gruta insensata
abre uma cratera entre os regos e as rochas
da terra que me nutre em seus peitos de pó
(*Finisterra*, p. 230)

Em *Crítica e verdade*, Roland Barthes destaca que "toda tarefa da arte é *inexprimir* o *exprimível*, retirar da língua do mundo, que é a pobre e poderosa língua das paixões, uma outra fala, uma fala exata" (1999, p. 22). A partir dessa perspectiva, é possível entender a estreita relação do eu lírico com o mundo natural. É desse contato que o poeta realiza uma operação da matéria-prima que tem em mãos, a primeira linguagem, procurando justamente fazer com que o nomeado passe a ser inominável. Nesse respeito, Barthes ainda afirma que:

> O escritor não tem absolutamente de arrancar o verbo ao silêncio (...) mas o inverso, e quão mais dificilmente, mais cruelmente e menos gloriosamente, tem de destacar uma fala segunda do visgo das falas primeiras que lhe fornecem o mundo, a história, sua existência, em suma um inteligível que preexiste a ele, pois ele vem num mundo cheio de linguagem e não existe nenhum real que já não esteja classificado pelos homens: nascer não é mais do que encontrar esse código pronto e precisar acomodar-se a ele. (p. 22)

Interessante que no poema "Finisterra" a palavra, tratada como estrutura moderna, é capaz de transfigurar "uma fala segunda do visgo das falas primeiras" (BARTHES, 1999, p. 22) e, ao mesmo tempo, mediar uma trajetória poética que desvela o relacionamento ambíguo do eu lírico com o mundo natural e com o seu ouvinte-leitor. Assim, partindo do pressuposto de que a arte moderna induziu o escritor a criar sistemas de significação, ou seja, um entrelaçamento que vai das formas aos conteúdos, entende-se que

o poema de Lêdo Ivo conjugue uma preocupação em aproximar-se do leitor, versos 27 a 47, a ponto de materializá-lo junto ao eu lírico do texto:

> Aqui, os bancos são mais belos que as catedrais.
> E, cabisbaixos, confiamos aos gerentes os nossos pecados:
> (*Finisterra*, p. 230)

Agora, sim, temos um pacto de cumplicidade: quem anteriormente distanciado apenas ouvia, era público, passa a acompanhar as ações de perto, praticando-as. Se nos versos 1 a 26 tínhamos doses de primitivismo na relação eu/mundo, nos versos seguintes essa relação converge para um questionamento moderno do ser no mundo.

> (...) "Qual é teu nome?"
> E respondo: "Eu me chamo ninguém".
> (*Finisterra*, p. 232)

Novamente, o leitor está de mãos dadas, lado-a-lado ao eu lírico, pois, o questionamento de um reflete, como num jogo de espelho, as incertezas do outro. Decorre disso a parcialidade dum ponto de vista em 1ª pessoa. Até o final do poema, percorremos os contrastes de um mundo fragmentado pela eterna luta entre o bem e o mal. Passamos por *trapiches* e *palácios, museu* e *motel*, *portos*, *aeroportos*, *Nova Iorque*, *Bolsa de Valores* e tantos outros lugares que revelam a fragilidade da vida humana.

Paralelo a essas dúvidas e incertezas, comuns aos homens de todas as épocas, há no poema "Finisterra" uma indelével reflexão sobre o fazer poético. Aliás, esse veio metalingüístico, na obra em análise, permite ao eu lírico amenizar substancialmente a tensão que se materializa no poema. É mais uma perspectiva que se abre ante os olhos

cognitivos do leitor. Somos colocados num beco sem saída: "*Entre o terror e o Telestar*". É hora de aliviar a tensão e como se fosse uma pausa, a voz lírica abre espaço para alinhavar uma reflexão sobre a modernidade da arte:

> A arte de hoje está nos tapumes,
> nos cartazes que anunciam liquidificadores.
> Ó diálogo das constelações, ó sintaxe planetária !
> Com as palavras dementes que aprendi na escola
> e gastas como as solas dos sapatos
> já não sei cantar o mundo nem dizer meu amor.
> (*Finisterra*, p. 231)

Mais do que isso. Nos versos acima temos uma pausa para relativizar a arte. Nada de verdades absolutas, de autoritarismo. É momento para se repensar sobre o uso de certas relações gramaticais que atravancam o discurso. As palavras devem, segundo Mallarmé, irradiar de si próprias suas muitas possibilidades de sentido (apud. FRIEDRICH, 1991, p. 102).

De imediato, tendo em mente a afirmação de Mallarmé, pensamos no poema de Lêdo Ivo como que encerrando certas possibilidades de sentido. Um deles passa, necessariamente, pela relação eu lírico/leitor. Outro, delimita uma arte mais prosaica: "*A arte de hoje está nos tapumes,/ nos cartazes que anunciam liquidificadores*", capaz de revelar a sua eficácia justamente na simplicidade porque engendra uma existência mais verdadeira, logo, mais significativa. Sendo assim, a poesia "feita de ecos, reflexos e correspondências entre o som e o sentido" (PAZ, 1991, p. 151) constitui um tecido de significados múltiplos em que todos os elementos celebram um sistema de relações digno de contemplação.

unesp

Dada a natureza complexa de todo poema, acabamos percebendo que os grandes e eternos problemas envolvendo a estrutura da obra poética revelam que, desde sempre, a arte "teve a liberdade de deslocar, reordenar o real, reduzindo-o a alusões, expandindo-o demoniacamente, símbolo de uma ampla condição de vida" (FRIEDRICH, 1991, p. 75). Pode-se dizer que o poema "Finisterra" estabelece justamente essa visão do real reordenado à medida que simula a presença de um eu lírico projetado no passado e no presente em busca de sua referencialidade. A arte, como a vida real, levanta hipóteses de que a sobrevivência do indivíduo faz parte de um processo de autolimitação, até mesmo autopurgação face à expansividade demoníaca. Nesse sentido, Harold Bloom afirma que o processo de autolimitação é elemento necessário quando se tem por alvo a mudança (1991, p. 159).

Sendo assim, é possível que tanto o eu lírico de "Finisterra" como o poeta Lêdo Ivo estejam desenvolvendo uma consciência, por meio da realização poética, que os conduz ao amadurecimento, logo, ao reconhecimento de sua referencialidade. No caso do eu lírico do poema em estudo, percebe-se que do verso inicial – "Ando na multidão e meu nome é Ninguém" – (IVO, 1976, p. 229) até os dois últimos versos – "minha vida inteira estremece ao cair da noite / e ouço na escuridão o cântico de tudo o que parte" – (p. 233) há uma evasão, um distanciamento de si mesmo, numa tentativa de se encontrar; o que equivale a dizer que toda a trajetória desenhada pelo eu lírico no decorrer do poema é uma interpretação de si mesmo no sentido de reconhecer a sua identidade.

Já no caso do poeta Lêdo Ivo, o processo de autopurgação se dá em termos de definição da identidade poética. Muito embora estamos, neste momento, analisando a poesia de Lêdo Ivo pelo caminho da desleitura em relação à tradição passada,

percebemos esboçada nas estrelinhas do poema *Finisterra* uma atmosfera de ambientação barroca. A estrutura antitética do poema alicerçada nos contrastes visuais (sol, cinzento, luz, trevas), malabarismos lingüísticos ("vou quando venho") e conflitos existenciais faz-nos perceber que o olhar do poeta conjuga num só relance o moderno e a tradição passada.

Tal situação é perceptível em outros poemas de Lêdo Ivo. Verifiquemos isso, analisando "O vôo dos pássaros".

O vôo dos pássaros

Os áridos pássaros mudam as estações
não vieram nunca, embora eu os esperasse.
Acaso falam os homens do que viram?
Silenciosos são os lábios dos homens.
Grito ou palavra de amor não comovem
as pedras empedernidas pelo tempo.

Eram secos pássaros.
E o céu, que é plumagem, crepita.

Nem nos que voam nem nos que permanecem.
Não me demorei sobre nenhum pássaro.
Voando, eram a velha canção da infância morta
para mim, que sempre vi o que não existe
e eternamente verei o que jamais existirá.

Em vôo, como os anos, a vida, o tempo...

Nada imaginei que pudesse ser admitido
pelos que não entendem uma teoria dos pássaros.
(p. 90)

O poema O vôo dos pássaros (IVO, 1949, p. 78) abre-se com uma imagem poética misteriosa: "*Os áridos pássaros*", ou seja, o poeta, desde o princípio, instaura um clima de magia no texto, uma vez que a imagem por ele suscitada se transforma num jogo de linguagem e fantasia. A idéia de aridez perpassa todo o texto como elemento recorrente

e dominante, ao mesmo tempo em que estabelece uma relação privilegiada do homem com o mundo, possível, muitas vezes, só através da experiência poética. Descartes explica que isso ocorre porque "os poetas escrevem por meio do entusiasmo e da imaginação" (apud BLOOM, 1991, p. 73) e justamente por ser assim há um brilho especial na arte literária.

Quanto ao poema em análise, pode-se assim dizer que a aridez do discurso manifesta-se, inicialmente, como processo decorrente de uma despersonalização do eu poético. A poesia, para a modernidade, não nasce da pessoa empírica, como pretendiam os românticos, a poesia nasce "de um processo combinatório que opere com os elementos sonoros e rítmicos da língua" (FRIEDRICH, 1991, p. 51). Nesse sentido também é importante salientar que a poesia moderna isenta-se da aura de messianismo adquirida no período romântico. Segundo Júlio Cortázar, "a poesia surge num terreno comum e até vulgar, como o cisne no conto de Andersen" (1994, p, 86), até porque os fatos são simples, mas a linguagem aparece "carregada de significado no mais alto grau possível", como diria Ezra Pound (1990, p. 32).

Posto isto, percebemos que o poema "O vôo dos pássaros" insere-se no conceito de literatura concebido por Ezra Pound. Voltando à imagem metafórica dos "*áridos pássaros*" confrontamo-nos com um fazer poético que também se materializa pelas dificuldades, ou mesmo pela aridez. Interessante é que esse processo, desde sua gênese, vem marcado pela tensão evidentemente expressa num jogo antitético verbal, cujo eixo movimenta-se em torno de um eu (poeta) à espera de um tu (poesia) que se dissimula, mas não se manifesta. Na verdade, o poeta precisa mesmo distanciar-se o mais possível de sua subjetividade para que a poesia proceda à singularização dos objetos a ponto de "obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção" (CHKLOVSKI,

unesp

1973, p. 45). Nesse sentido, pode-se perceber que na poesia de Lêdo Ivo ela própria – a poesia – é tratada como objeto, sendo assim singularizada na medida que se permite desvendá-la prolongadamente a partir daquilo que Dámaso Alonso chama de "bulício de elementos", ou seja, "acentos, fonemas, vocábulos, versos, estrofes. Todos agitados por uma comoção profunda que se traduz em ritmo e necessidade de se expressar" (1960, p. 82).

Analisando o poema "O vôo dos pássaros", podemos dizer que o mesmo se constrói a partir de três momentos gradativos. Inicialmente, nos seis primeiros versos, cria-se um ambiente inócuo, vazio, até mesmo imutável. Aqui, pássaros são áridos, lábios são silenciosos, grito ou palavra de amor não comovem. Depois, – do verso sete ao quatorze – passamos do ambiente árido para o simplesmente seco. O espaço já se define através do céu que crepita e do pássaro que voa. Finalmente, – versos quinze e dezesseis – como se não existisse mais nenhum referente, o poema, semelhante aos pássaros que não são mais "*áridos*" nem "*secos*", passa da concretização para a abstração, penetrando no mundo como uma teoria, "*uma teoria dos pássaros*".

Assim, poderíamos definir os movimentos do poema como distanciamento, aproximação e sublimação. De início, embora distanciadas, as coisas parecem claras. Porém, não nos iludamos, tudo ali é revestido de aparência. Quando há proximidade entre o sujeito e o objeto, quando o objeto dá indícios de definição (segundo momento), o eu poético diz ter visto "*o que não existe*" ou "*que jamais existirá*". Dentro de uma lógica coerente, o último momento – dois versos finais – se descortina com a exclusão da referência entre sujeito e objeto. Sutilmente, no momento em que nada se vê é que as coisas acontecem.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Desta forma, chegaríamos a uma conclusão plausível se disséssemos que o texto adquire o caráter de um fragmento, de um estilhaço e, metonimicamente, desarticula a linguagem em face da desordem do mundo. Esse processo faz com que a arte moderna se desvie. Não é um desvio da tradição que revele a ironia ou a paródia como elemento de desapropriação, mas é uma desleitura do passado à medida que procura novos procedimentos para trabalhar os símbolos comuns a todas as épocas. A preocupação agora é afrouxar, sem desatar, o nó que prende os engenhosos artefatos estéticos e, a partir disso, entrever no leque de signos o significado mais oculto do objeto poético. Octavio Paz assinala que "A estética da mudança exige que cada obra seja nova e diferente das que a precedem; e a novidade implica a negação da tradição imediata" (1991, p. 53). É evidente que nenhuma obra de arte começa e acaba nela mesma, mas percebe-se na arte moderna uma nova perspectiva, cujo desvio criador produz uma ordem nova e diferente. O ângulo de visão do artista muda, a sua concepção do mundo em relação ao tempo e ao espaço muda e, especialmente, a técnica que corporifica a linguagem da arte moderna também passa por um profundo processo de transformação, fazendo com que, naturalmente, a ponte mágica entre a palavra e as coisas revele o avesso dos signos.

Nesse processo, é imprescindível que o poeta busque o abandono de si próprio, em outras palavras, é fundamental a despersonalização, uma vez que a embriaguez do coração poderia turvar o olho do poeta, conduzindo-o a uma distorção do mundo. Esse não é o caso do poema em estudo.

Agora que já delimitamos os momentos presentes Em "O vôo dos pássaros", podemos relacioná-los com os movimentos internos e inerentes ao próprio texto.

unesp

Cabe-nos ainda dizer que os momentos acima assinalados convergem tanto para uma construção metapoética, como para uma construção da identidade do ser do poeta.

Sendo assim, analisemos primeiramente o sentido metapoético.

A metapoesia é resultante de uma visão dialética criadora. A operacionalização do código verbal, no nível metalingüístico, implica numa seleção e combinação de elementos que retornem ao próprio código. Nesse sentido, vale salientar que os temas metalingüísticos estão em órbita, quando a poesia revela em si a teoria e a prática; fala do seu ato criativo, do seu material e da dificuldade de *lapidar* a palavra (CHALHUB, 1991, p. 49).

Esse é o princípio que surge do interior dos versos que estamos analisando. Assim, as metáforas "*áridos pássaros*", "*secos pássaros*" e "*teoria de pássaros*" se desvelam como momentos diferentes do fazer poético. Primeiramente, a aridez, "o conflito pedregoso da folha branca" (CHALHUB, 1991, p. 49.), revelada pelo distanciamento sujeito-objeto, insere-se no texto como trabalho árduo guiado pelo intelecto.

Estilisticamente, podemos nos assegurar disso se atentarmos para as camadas sonoras do poema. A presença insistente das consoantes /p/ e /t/ reforçam a impressão de aspereza, de explosão. Estamos diante do processo mais árduo da criação, pois, há que se esperar pacientemente que "*os áridos pássaros*" cheguem e mudem as estações. Além disso, os campos semânticos, presentes neste primeiro momento do ato criativo, revelam, justamente, a esterilidade das palavras. Termos como "*áridos*", "*silenciosos*", "*empedernidas*" estabelecem um clima de isolamento, de afastamento, de fragmentação, fazendo com que o poetar se delineie, ainda, brutalizado e dissonante.

unesp

Já em um segundo momento – do verso sete ao quatorze –, a metapoesia, como ato construtivo, preenche o espaço como objeto consistente e sólido e, em meio às transmutações de um eu disperso, apresenta-se como exteriorização concreta do refinamento estético. Em outras palavras, o trabalho de aproximação entre sujeito e objeto, poeta e poesia, manifesta-se, ainda de forma tímida e inconstante. Os pássaros vieram e até permanecem, mas são "*secos*", desprovidos de magia, encantamento, e mesmo para o poeta, as imagens são desgastadas como "*a velha canção da infância morta*". O ato de criação é realmente um processo lento, de constantes idas e vindas, como é "*o vôo dos pás*saros" e, por isso também, um ato mágico, de puro encantamento, como diria Cortázar[13].

Outra observação importante a se fazer, ainda relativa a esse segundo momento, diz respeito ao jogo verbal que se torna evidente no poema como um todo, mas nessa parte em especial. Metapoeticamente, é como se todas as camadas – sonoras, rítmicas e semânticas – se conjugassem em função das imagens metafóricas. Vale salientar que entendemos aqui imagens, tal qual Emil Staiger as concebe: como "visões que surgem e se desfazem novamente, despreocupadas com as relações de espaço e tempo" (1997, p. 45).

Quanto à camada sonora percebe-se que as consoantes /p/ e /t/, tão presentes no momento anterior, cedem agora o lugar para a nasalização /m/ e /n/. É a angústia da criação. É o "balbucio existencial que se agita e urge e que só a poesia (...) pode, analogicamente, evocar e reconstruir." (CORTÁZAR, 1993, p. 96). A nasalização mostra-se tão recorrente nos versos sete ao quatorze que a maioria dos vocábulos a manifesta. Já não se tem a aspereza e a obstrução outrora existente, no entanto, o processo criativo

[13] Júlio Cortázar diz: "Todo verso é *encantamento*, por mais livre e inocente que se ofereça" (1993, p. 95).

unesp

também não flui. É como se ainda a passagem para o poético estivesse sendo paulatinamente construída. Talvez, por isso, a angústia.

O universo rítmico do poema "O vôo dos pássaros" revela uma certa constância. Os versos são longos, brancos e livres. Aparentemente, nada há de inusitado na sua estrutura rítmica. Isso nos permitiria afirmar que estamos diante de um típico poema de estrutura modernista. Entretanto, o ritmo varia de acordo com a disposição anímica do próprio poeta e revela, no poema, um momento mais dinâmico (a busca pela criação), de cansaço (o ato de criar) e de euforia contida (a criação). São todos momentos líricos de uma viagem. O que unifica esses momentos é a linguagem que, paradoxalmente, expressa e encobre o significado.

Considerando o campo semântico deste segundo momento, chama-nos atenção à exploração estilística do advérbio e de outras palavras com função de negação. A lírica moderna prenuncia um processo que desencadeará até mesmo um certo ceticismo diante da arte. Há que se negar para poder afirmar e confirmar. O movimento dialético assim estabelecido renuncia cada vez mais à ordem, à lógica, à tradição. Nesse sentido, o processo de negação enfatizado pelos versos de Lêdo Ivo ("*Não* me demorei sobre nenhum pássaro", "e eternamente verei o que jamais existirá") desarticula uma tradição literária em prol do novo. O interessante de tudo isso é que a tensão que brota do momento criativo, via jogo de linguagem muito próximo do esquema barroco ("*Para mim, que sempre vi o que não existe/ eternamente verei o que jamais existirá.*"), salienta um universo artístico dominado pelo caos onde fragmentos, linhas truncadas e imagens agudas combinam-se para dizer o que já foi dito, mas de forma diferente.

Finalmente, no que diz respeito à metapoesia, resta analisar o que por nós foi delimitado como último momento do poema ou a própria criação. Esse momento aparece representado pelos dois versos finais. "*Nada imaginei que pudesse ser admitido/ pelos que não entendem uma teoria dos pássaros.*" O momento de origem é marcado pela obscuridade, pela não compreensão, pelo choque. A poesia quer agora ser "uma criação auto-suficiente, pluriforme na significação, consistindo num entrelaçamento de forças absolutas" (FRIEDRICH, 1991, p. 16). Deparamo-nos com uma teoria, mais do que isso, "*uma teoria de pássaros*" hermética e misteriosa. Segundo John Pearce, o poeta, nesta fase da criação, fala "no ambíguo como alguém que se desorientou na luta entre as asas e os espinhos!" (apud FRIEDRICH, 1991, p. 16), cabendo, portanto, ao leitor deslocar-se por entre as vibrações misteriosas do universo poético.

Assim, o poema de Lêdo Ivo aqui em análise concentra toda a sua força poética, como já dissemos anteriormente, em duas direções: por um lado, na identidade do ser poético – mediante o processo de despersonalização –, por outro lado, na identidade do ser do homem, segundo Emmanuel Carneiro Leão "no sentido da dinâmica de articulação de sua existência" (apud HEIDEGGER, 2000, p. 15). São processos díspares, embora entrelaçados, uma vez que a identidade do ser poético se constrói a partir da identidade do ser do homem, neste caso o poeta. Nesse sentido, convém salientar que a nossa opção, por uma análise em que se distancie esses dois processos, faz-se deveras por uma questão didática, até porque o ser da poesia e o ser do poeta fazem parte de um questionamento mais amplo que é o ser-no-mundo, abordagem que será feita daqui em diante.

Metapoeticamente o texto "O vôo dos pássaros" se desdobra num movimento que poderíamos chamar de espiralado, cuja força central manifesta simultaneamente os

sentidos de ir e vir, como se fossem ritmos repetidos da vida, ou mesmo o seu caráter cíclico. Ademais, esse movimento singular, tal qual asas abertas de um pássaro, leva-nos a perceber o movimento do ser-no-mundo. Essa imagem construída pelo ser poético afirma a presença do ser do poeta que, embora habite um mundo dominado pela liberdade, sente-se oprimido e reprimido pela própria amplidão do espaço. Naturalmente, a tensão se estabelece no espaço do poema e no espaço vivido pelo poeta, e a mais simples contemplação dessas grandezas ressoa numa espécie de vida limitada pelo próprio ser, pois o poeta tem consciência de sua pequenez ante a arte e o mundo.

Nesse sentido, o poema de Lêdo Ivo recorta um interessante jogo, quando se inicia através da recorrência do espaço aberto e finaliza pela inserção do espaço fechado. Poderíamos, portanto, dizer que estamos presenciando aquilo que Gaston Bachelard chama de "dialética do interior e do exterior" (1993, p. 231). A imensidão em si hostiliza o próprio poeta e, de certa forma, o aprisiona. A mesma aridez dominante no seio do fazer poético se processa na intimidade do ser do poeta e o envolve a ponto de transformar um "vôo" em um "não-vôo". Diante dessa imobilidade ou dessa aridez, tudo se solidifica. Ninguém fala nada, ninguém vê nada (verso três), ninguém sente nada (verso cinco). "A prisão está no exterior" (BACHELARD, 1993, p. 224), definindo, assim, um excesso de espaço que sufoca mais do que a sua falta.

Essa sensação de vazio, de carência, de ausência se metaforiza no texto de Lêdo Ivo pela insistente presença da vogal /o/. O próprio "vôo" – seja dos pássaros, seja do poema, seja do poeta – não se caracteriza como tal, justamente porque se insere no universo estilístico do texto uma circularidade que nos leva a refletir sobre a própria circularidade da vida, ou, até mesmo, sobre a nossa condição efêmera de ser-no-mundo. Nesse ínterim,

unesp

poderíamos ir além salientando que a metáfora do "vôo" seria uma forma de denunciar o teatro do mundo, isto é, denunciar que nós não temos domínio sobre o mundo.

Sem dúvida, a árida, longa e persistente jornada percorrida pelo poeta durante a criação estabelece um questionamento que discute o sentido do ser. Segundo Heidegger,

> Por mais que a compreensão do ser oscile, flutue e se mova rigorosamente no limiar de um mero conhecimento verbal – esse estado indeterminado de uma compreensão do ser já sempre disponível é, em si mesmo, um fenômeno positivo que necessita de esclarecimento. (2000, p. 31)

Esse questionamento do ser, no poema de Lêdo Ivo, passa também pelo universo da negação. Aliás, negar é uma ação inerente ao homem de todas as épocas. Para afirmar é preciso negar. Veja-se que, primeiramente, (versos um a oito) o poema "O vôo dos pássaros" estampa um eu estático, retraído perante a imensidão do universo, não nega nem afirma. Depois (versos nove a quatorze), analisa a sua própria condição de ser-no-mundo, mesmo que seja pelo processo de negação. É uma atitude cética diante da vida, pois se nega tudo em prol do que "jamais existirá". Podemos até falar outra vez em despersonalização, mas agora do ser do próprio poeta que tende, a partir de então, a miniaturizar o mundo para elevar a grandeza do poético e, conseqüentemente, do ser por trás do poético.

Presença e ausência, realidade e imagem agora (dois últimos versos) se aliam para construir a grande metáfora do texto: a liberdade está justamente na linguagem. Todo o processo de identidade, tanto do ser poético como do ser do poeta, manifesta-se "por acessos de despersonalização do escritor em face das palavras" (SARTRE, 1989, p. 16) que, como um espelho, devolvem ao poeta a sua própria imagem, afirmando-o.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Considerando que procuramos buscar nos poemas "Finisterra" e "O vôo dos pássaros" zonas de penetração para nos aproximar dos segredos da arte, especialmente da arte poética de Lêdo Ivo, percorrer esse caminho nos possibilita vislumbrar "imagens que desdobram mundos e fundos" (ALONSO, 1960, p. 86) e se coalham para formar uma criatura única que é o poema. Como a nossa preocupação neste momento é ver no centro nervoso do poema as marcas de uma poesia moderna, podemos dizer que, nos textos analisados, a busca da identidade poética, a busca de referencialidade do eu lírico, a própria reflexão em torno do fazer criativo, a liberdade são alguns dos elementos que participam do processo de construção da lírica moderna. É um universo poético que se desarticula e se organiza pela linguagem que, ora recai sobre o próprio fazer poético, ora recai sobre os questionamentos do homem frente ao fazer poético e frente ao mundo.

É interessante notar que tanto no poema "Finisterra" como no poema "O vôo dos pássaros" elementos da tradição da ruptura se fazem presentes e determinam o caráter moderno do texto. Apontamos para alguns desses elementos no decorrer da análise, mas, certamente, a perspectiva crítica é ingrediente determinante na arte moderna e na poética de Lêdo Ivo. A cadeia de relações e tensões da poesia moderna desvela a obra de arte como análise e reflexão de si própria. "O olhar maravilhado do artista se desdobra no olhar inquisitivo e introspectivo. Essa atitude crítica se bifurca em duas direções: crítica da sociedade e crítica da linguagem" (PAZ, 1991, p. 136). A arte moderna é simultaneamente linguagem e crítica dessa linguagem, é uma escritura que se "desdobra em reflexão sobre o que se está escrevendo" (p. 136).

Essa perspectiva crítica inerente à arte moderna pode ainda se manifestar por meio da ironia ou da paródia, ambas formas de desvio em relação à tradição. No entanto, o

unesp

que vemos na poesia de Lêdo Ivo é uma perspectiva crítica muito mais preocupada em se afirmar como moderna sem, necessariamente, negar a tradição passada. É justamente por isso que falamos em outro momento de nosso trabalho que poemas de feição moderna, na poética em estudo, mantém contato com a tradição passada. Em meio aos procedimentos modernos, percebemos a presença da tradição passada à medida que não há uma negação explícita desta tradição, o que equivale a dizer que a tensão de "interpretação" instaurada se manifesta por meio da releitura e possível apropriação desse mesmo passado. Nesse sentido, Harold Bloom afirma que o processo de construção poética dominado pela *askesis* (interpretação) constitui-se numa renovação "retira mais do que repõe"(1991, p. 161), por isso, também, é um processo sacrificatório, uma purgação. Na verdade, a poesia de Lêdo Ivo apresenta em sua estrutura um movimento estratégico ao lidar com a tensão presente-passado, pois revela a presença do passado mesmo quando o projeto era distanciar-se. Os poemas "Finisterra" e "O vôo dos pássaros" apresentam uma relação com o passado, diríamos em termos de modulação – o que não deixa de ser uma "interpretação" da tradição passada. Procedimentos técnicos e imagens metafóricas revelam a feição moderna dos poemas em estudo ao mesmo tempo em que a dicção lírica de tonalidade um tanto quanto solene permite-nos dizer que o discurso da tradição permanece.

Assim, para que as questões acima citadas possam permitir outras reflexões acerca do fazer poético moderno e sua relação com a tradição passada, estejamos atentos a outro poema de Lêdo Ivo, "O oficio de viver" (IVO, 1948, p. 65).

O oficio de viver

Vou sempre além de mim mesmo

Em teu dorso, ó verso.
O que não sou nasce em mim
e, máscara mais verdadeira
do que o rosto, toma conta
de meus símbolos terrestres.
imaginação! teu véu
envolve humildes objetos
que na sombra resplandecem.
Vestíbulo do informulável,
poesia, és como a carne,
atrás de ti é que existes.
e as palavras são moedas.
Com elas, tudo compramos,
a árvore que nasce no espaço
e o mar que não escutamos,
formas tangíveis de um corpo
e a terra em que não pisamos.

Se inventar é o meu destino,
invento e invento-me. Canto.
(p. 88-89)

Desde o título poema "Ofício de viver" instaura uma marca metapoética, fazendo com que a matéria do poema seja a própria experiência poética articulada pelo desdobramento de elementos que se correspondem. Para o poeta, poesia e vida mantêm uma relação estreita entre si, permitindo-nos dizer que uma existe em função da outra. É como se, parodiando Fernando Pessoa, o poeta mencionasse: "poetar é preciso, viver não é preciso", uma vez que a criação verbal constitui-se, necessariamente, no sopro que mantém a vida.

De fato, a auto-reflexão, um dos vieses que recorta a poesia de Lêdo Ivo, manifesta-se à medida que a experiência estética passa a ser nutrida pelo lirismo de imagens surrealistas, conjugada à introspecção dos questionamentos existenciais. Há na estrutura centrípeta do poema um jogo lúdico, cujo efeito se dissipa em perspectiva. Ao mesmo tempo em que o poeta metaforiza imagens que estabelecem um diálogo com a própria obra:

unesp

Vestíbulo do informulável,
poesia, és como a carne,
atrás de ti é que existes.
e as palavras são moedas.
(Cântico, p. 89)

por um lado, instaura na tessitura do texto imagens articuladas com o mundo surreal:

E as palavras são moedas.
Com elas, tudo compramos,
a árvore que nasce no espaço
e o mar que não escutamos,
formas tangíveis de um corpo
e a terra em que não pisamos.
(Cântico, p. 89)

por outro, temos imagens que colocam o eu lírico numa viagem para dentro de si mesmo:

Vou sempre além de mim mesmo
em teu dorso, ó verso.
(Cântico, p. 88)

Segundo Octavio Paz, "o poema é uma constelação de signos possuidores de luz própria" (1996, p. 217) e tais signos, amálgama de elementos heterogêneos, constituem o sistema pensado pelo poeta. Na realidade, as obras de arte permitem-nos investigar o que o seu criador pensou. Embora ignoramos o que vai pelos bastidores, Paul Valéry acredita que a obra revela o pensamento do artista, trazendo consigo *visões* que assombram pelo que têm de poder e de mistério (1998, p. 23). Harold Bloom, nesse sentido, destaca que a relação do poeta com a obra de arte gera um movimento de distanciamento e proximidade entre ambos e, nesse processo, a "elaboração" se converte em significado (1991, p. 160).

O poema "O ofício de viver" é enunciador dessa perspectiva poética que, pautada pela idéia de profundidade, permite ver no universo da auto-realização o outro lado

do verso. Essa idéia de profundidade se manifesta, em especial, na estrutura centrípeta do poema.

No texto em foco, o poeta aborda o problema do papel da poesia enquanto propulsora de uma *viagem para dentro*, que o eu lírico diz realizar – conforme os dois primeiros versos já transcritos. Pode-se dizer que essa viagem manifesta-se em profundidade se, por exemplo, observarmos a camada semântica manipulada pelo poeta (*máscara, véu, sombra, espaço, mar, terra*). Os três primeiros elementos mascaram, ou até mesmo encobrem a essência das coisas. É como se ao olhar para dentro, o eu poético tivesse que ignorar os símbolos terrestres, ou melhor, tivesse que se despir de conceitos já incorporados através do mundo perceptível para, só assim, buscar verdades essenciais acerca do mundo e do próprio ser humano.

Ainda no plano semântico, atentando para os outros termos destacados – *espaço, mar e terra* – e relacionando-os com a idéia de profundidade do ser, nota-se que metaforizam imagens em perspectiva tanto para cima – "espaço" –, como para baixo – "mar", "terra", delineando uma viagem que ultrapassa todos os limites do mundo real. Na verdade, a viagem que o eu lírico faz, por meio da qual perscruta a essência das coisas, é recorrente na poesia de todas as épocas. Poderíamos dizer que é um traço de permanência do discurso da tradição que revitaliza a poesia moderna. Se pensarmos como T. S. Eliot, que concebe a literatura como um sistema constituído por uma "existência simultânea" e uma "ordem simultânea" (1989, p. 39), seu significado articulado no presente revela uma harmonia com o passado. Quando nos detemos nas imagens projetadas por elementos como "espaço-mar-terra", atentamos para a harmonia criada pelo poeta. Configura-se, portanto, "o poema como signo mais puro de um contínuo processo de momentânea reconciliação:

unesp

ontem, hoje, amanhã; aqui e ali; tu, eu, ele, nós. Tudo está presente: será presença" (PAZ, 1996, p. 122).

Segundo Chklovski, "a arte é um meio de experimentar o devir do objeto" (1973, p. 45). Por isso mesmo, podemos derivar, através do objeto artístico, a sensação de que tudo está presente ao mesmo tempo em que é transcendência. No poema "O ofício de viver", a idéia de presença e transcendência se manifesta enviesada pelo mundo do sonho. É a atmosfera onírica que desencadeia a liberação de imagens surrealistas. Sabemos que os artistas seguidores de André Breton procuram atingir uma outra realidade, situada no plano do subconsciente e do inconsciente. O sonho passa a ser o meio viável para conhecer o mundo à medida que no universo onírico, realidade, irrealidade lógica e fantasia coexistem sem choques. Desta forma, a singularização do objeto, ou seja, "o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção" (CHKLOVSKI, 1973, p. 45), no poema de Lêdo Ivo, sugere um mundo em constante dissipação:

a árvore que nasce no espaço
e o mar que não escutamos,
formas tangíveis de um corpo
e a terra em que não pisamos.
(Cântico, p. 89)

Já dissemos anteriormente que a arte moderna revela um forte desejo de explorar a beleza do caos. Esse fator é deveras marcante na *tradição da ruptura*, uma vez que a tradição passada procurou transformar o caos em beleza, uma espécie de mimetização da natureza. Com efeito, o poema "O ofício de viver", ao mesmo tempo em que suscita um

mundo cujo caos constitui-se em matéria da poesia, revela esse mesmo caos organizado pela arte. As metáforas – *E as palavras são moedas/ Com elas, tudo compramos* – conjugadas ao universo metapoético e surrealista, compõem uma estrutura poemática de ordenação do caos. Ao debruçar-se sobre a obra de arte, questionando até mesmo a sua funcionalidade, o poeta – como num movimento de abertura e fechamento de um leque – faz incursões ao mundo onírico e, naturalmente, para dentro de si mesmo em busca de equilíbrio.

Enquanto reflexão, percebe-se que os questionamentos do eu orientam-se em direções opostas e simultaneamente em perspectiva, como num jogo de espelhos, abrangendo o mundo da poesia e o psiquismo individual. Há, nesse sentido, duas forças antagônicas que instauram uma tensão aparente no poema: a função poética e a função emotiva. A primeira permite-nos vislumbrar um poema vinculado à tradição moderna, cujo domínio das formas versificatórias livres se contrapõe ao subjetivismo da função emotiva, aqui marcada pelo traço indicial do pronome elíptico em primeira pessoa:

[Eu] *Vou sempre além de mim mesmo*
(Cântico, p. 88)

Há, ainda, outros expedientes expressivos que revelam a presença da função emotiva. Veja-se, por exemplo, o uso da interjeição – "*ó verso*" – e da pontuação exclamativa – "*Imaginação*!" – Assim, não é só pela manifestação do eu lírico em primeira pessoa que o poema desenha uma mensagem emotiva, mas também o conjunto da mensagem sensível ao mistério concorre para despertar uma sensibilidade do tipo epidérmica.

T 1.894/02

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto

Mas não podemos nos esquecer que estamos diante de uma poesia que engendra expedientes da arte moderna. Assim, a função emotiva, ao tensionar com outra função – a conativa – faz com que todas as atenções focalizem não o emissor, mas o receptor, que neste caso é a própria poesia:

> Vou sempre além de mim mesmo
> em teu dorso, ó verso.
> (Cântico, p. 88)

Portanto, aqui se explica porque anteriormente nos referimos à tensão entre as funções poética e emotiva como aparente. Na realidade, o que temos na contextura sêmica do poema é, mais uma vez, a manipulação dos signos em perspectiva. Formando um plurissignificativo mundo artístico, a função poética norteia a função emotiva de modo que esta, ao negar os derramamentos emocionais do eu, manifesta um diálogo entre o poeta e seu objeto estético. Enquanto a função poética provoca no leitor uma emoção estética, as outras duas funções – emotiva e metalingüística –, orientam-se em direções opostas: ao passo que a primeira abrange o mundo do poeta, a segunda abrange o mundo da poesia. Nessa dupla dimensão, pode-se refletir sobre a essência do homem enquanto poeta e da poesia enquanto metáfora de vida:

> *Se inventar é o meu destino,*
> *invento e invento-me. Canto.*
> (Cântico, p. 88-89)

Considerando, portanto, os três poemas analisados nesta parte percebemos que a criação de Lêdo Ivo dialoga com os procedimentos artísticos da arte moderna à medida que

apresenta um olhar crítico e ordenador do código lingüístico. Esse olhar passa por um processo de ruptura, diríamos mais contido, uma vez que não se traduz em técnicas transgressoras, como encontramos no primeiro Modernismo brasileiro. Mas, os textos em foco revelam uma postura moderna em termos de experiência poética que alinhava reflexões sobre a arte e sobre o homem.

Na verdade, a poesia de Lêdo Ivo ao apresentar a sua postura alicerçada na tradição moderna não se esquece de, num processo de recolha, analisar e lançar mão da tradição passada. Na análise de Harold Bloom esse tipo de relação pode ser considera complexa, diríamos até esquizofrênica, pois o poeta é o criador mas não é o dono. Há um outro eu por trás de si, estabelecendo que no jogo presente-passado a renovação realmente aconteceu. No caso específico de Lêdo Ivo, faz-se necessário dizer que a sua poética, muitas vezes, revela uma tentativa de se desviar da tradição, no entanto, o que vemos é uma releitura daquilo que se fez, aceitando e molificando a fonte, tradição passada, com resignação.

3.3. Permanência

Cantar é descobrir o ignorado,
é desvendar o mundo,
é querer durar, é não morrer diariamente
Lêdo Ivo – *Ode ao* crepúsculo, p. 63.

Entre 1967 e 1968, Jorge Luís Borges proferiu algumas palestras na Universidade de Harvard. A primeira palestra, "O enigma da poesia", (BORGES, 2000, p.

9-28) proferida em 24 de outubro de 1967, aponta para o caráter ontológico da poesia, além de estabelecer o inexorável papel do tempo quanto à permanência ou não da arte no decorrer dos séculos. Segundo o poeta-crítico argentino, o tempo pode degradar um poema, fazendo com que as palavras percam a sua aura de beleza, como também pode enriquecê-lo a ponto de transformar cada experiência de leitura numa "experiência nova" (2000, p. 26, 15). Vista sob essa perspectiva, a poesia tem algo misterioso, é um enigma que seduz e encanta, até porque pensar em poesia é pensar em vida e, para Borges "a vida (...) é feita de poesia" (2000, p. 11). Se pensarmos no autor da *História da eternidade* como leitor de Eliot, naturalmente, aceitaremos que ambos concebem a poesia como uma experiência que pode ser revitalizada pelo tempo, à medida que os escritores do presente valem-se do passado por torná-lo legível. Como Eliot, Borges faz uma ampla reflexão sobre o tempo e a linguagem, descartando desde o princípio a validade de uma história literária linear, cujo postulado de negação se estrutura no fato de que em cada texto poético do presente está a idiossincrasia de outros textos do passado e a existência de um é a condição de existência do outro. Assim, nesse processo simbiótico pode-se entrever uma atitude sincrônica perante o fenômeno literário que, com eqüidade, louve a beleza dos mortos e dos vivos.

É possível, ao estudar um escritor ou uma produção poética, considerar que outra consciência estética o influenciou. Aliás, o princípio da angústia da influência, desenvolvido por Harold Bloom, procura exatamente refletir sobre a influência poética a partir das diversas relações; como por exemplo, o contexto histórico-literário, a história das fontes e das idéias, os padrões formais, até mesmo as relações entre poetas. Percorrer a obra de um determinado escritor, examinando os ecos de uma influência no sentido de ver nele

uma "transferência de personalidade" (apud BLOOM, 1991, p. 34)[14], pode, naturalmente, ser um caminho espinhoso. Por um lado, há possibilidades de constatar que o poeta não só revela uma influência, mas toma de empréstimos uma voz, a ponto de perder a originalidade. Por outro lado, a consciência da presença de *outros poetas* num determinado escritor pode não significar uma perda, no entanto, pode revelar o débito em relação ao precursor. O que Harold Bloom diz a esse respeito, faz-nos pensar na angústia das relações poéticas como um agente bloqueador, uma vez que para esse crítico a influência poética é uma doença de autoconsciência capaz de escravizar a criatividade poética (1991, p. 61).

No entanto, vale esclarecer que Bloom vê a influência poética como ganho e como perda. É um ganho quando simplesmente acontece "de um poeta exercer influência sobre o outro" numa espécie de "generosidade compartilhada" (1991, p. 62). A perda pode ser justamente a maldição, pois, o poeta corre o risco de ver na anterioridade aquilo que ama em si mesmo, ou seja, os modelos passariam a ser espelhos de nós mesmos[15], nesse caso ao invés de apenas furtar, o poeta revelaria a influência, o que se constituiria numa imitação e não uma relação interpoética em que a arte do presente pudesse revitalizar a do passado.

Essa discussão sobre relações interpoéticas, passando pelo princípio da angústia, encontra ressonância na terceira geração do Modernismo brasileiro, à qual, diacronicamente, está inserida a poética de Lêdo Ivo. João Cabral de Melo Neto em *A geração de 45*, artigo por nós já citado, assegura que:

---

[14] Essa expressão é usada por Oscar Wilde quando comenta que influência é "uma maneira de entregar ao outro o que se tem de mais poderoso". (apud BLOOM, 1991, p. 34).

[15] Goethe, nesse sentido diz que "a maior parte dos homens só ama no outro aquilo que empresta a ele, só ama no outro sua versão do outro; isto é, a si mesmo" (apud BLOOM, 1991, p. 85).

unesp

> Há um traço bem sintomático em todos estes poetas de 1945: todos partem da experiência de um poeta mais antigo. Quase sem exceção, a obra de cada um desses poetas novos se filia à de um poeta mais antigo, à de um inventor. Mas isso não pode ser tomado, sempre, como falta de originalidade ou de timbre pessoal. (1998, p. 77)

Para criar o seu próprio estilo "o autor jovem busca no exemplo, ou na influência" (NETO, 1998, p. 77) um conceito de poesia. Pode, num primeiro momento, parecer isso um ato de submissão, todavia, o que constatamos é um processo de adesão de um poeta a uma personalidade ou consciência, a um gênero de poesia, a uma poética que dê impulso a seu processo criativo.

Fazer poesia a partir daquilo que já se fez é também uma marca recorrente da poética de Lêdo Ivo que se envolveu tanto com a poesia dos modernistas que a antecedeu, como dialogou e aceitou as formas da tradição. Há em seus poemas que acomodam a tradição passada uma espécie de exuberância nervosa, "uma batalha em andamento" (KEYS, 2000, p. 11) capaz de harmonizar no mesmo discurso poético a disciplina e a ousadia.

Em meio ao à vontade formal da tradição moderna que procurou desagregar de vez com a forma fixa, é curioso verificar a resistência de algumas formas poéticas – soneto, ode, canção e balada – que, ao longo de todas as renovações estéticas, têm servido para reatar o fio da tradição passada. Mais o soneto do que as outras formas poéticas tem revelado ecos de longevidade, porque, mesmo variando em alguns pormenores, a essência persiste. Numa análise diacrônica, formalmente falando, percebemos que formas poéticas, ora mais livres, ora mais presas à tradição passada transitam pelo espaço literário naturalmente, revelando, assim, que o universo artístico é capaz de acomodar em seu meio tanto a inovação como as experiências do passado.

unesp

É fato que a geração de 45 preocupou-se em dialogar com o discurso da tradição passada, mas, isso antes de ser um motivo para a acusar de retrocesso, poderia ser analisado pelo ponto de vista de Ortega y Gasset, que assegura: "há, com efeito, épocas em que o pensamento se considera a si mesmo como desenvolvimento de idéias germinadas anteriormente, e épocas que sentem o passado imediato como algo que é urgente reformar desde a raiz" (apud TELES, 1986, p. 22). Assim, a geração de 45 formou-se a partir de um programa estético já elaborado. Logo, seu trabalho foi estabelecer um projeto que adequasse o legado recebido à magia de uma nova linguagem (ou linguagem nova).

Certo é que a "poesia de 45 tem sido o resultado de um emparedamento entre a continuidade e a renovação da tradição literária" (TELES, 1986, p. 46). A tensão resultante desse processo natural de transformação literária revela uma poesia cujas contribuições estilísticas são inegáveis, haja vista ter deixado suas marcas na poesia brasileira.

Considerando que a poética de Lêdo Ivo se insere no contexto artístico do "emparedamento" citado, é possível captar, pelo viés da construção, o seu diálogo com o mundo buscando refúgio na linguagem. A poética da qual estamos tratando se constrói tanto pela renovação como pela continuidade da tradição passada; assim: ruptura, permanência e convergência são aspectos que determinam a poesia de Lêdo Ivo.

Muitas vezes, a integração e a simetria do significante com o significado conferem aos textos de Lêdo Ivo a existência de eixos que delegam poeticidade ao lado do caráter polissêmico. Nesse sentido, vejamos o poema que segue:

Soneto à bomba atômica

O mundo em peso cai-me sobre os ombros

unesp

e em seguida se evola, sol de urânio.
Arquipélago branco, sai da terra
a rosa nuclear da anunciação.

Fossem meus braços límpidas colunas
e eu deteria o mundo enfurecido
por esta luz atômica que sobe
ao convívio dos céus despedaçados.

Ó corola dos átomos, leitosa
flor da quinta estação da terra em pânico
que se exibe à feição do Apocalipse.

sê para nós igual à rosa branca
da paz, sempre banhada pelo orvalho
monumental das lágrimas dos homens!
(*Linguagem*, p. 98)

A começar pelo título, "Soneto à bomba atômica", tudo no poema é "*monumental*". Até mesmo a estrutura fixa do soneto que impõe certos limites à imaginação poética não é capaz de conter os impulsos da alma frente a atos tão degradantes da história humana. A imagem poética que se constrói a partir da concretização da explosão da bomba contrasta com a pequenez do homem, ainda mais se pensarmos que o próprio homem é o causador do "*peso*" que cai em seus "*ombros*". Paradoxalmente, diante de uma criação sua, o ser humano é capaz de se sentir pequeno, fragilizado, inseguro, como se ao admitir a ordem racional das coisas fosse projetado a um espaço em que o fluir do tempo se encarregasse de estampar incertezas quanto ao futuro.

Diante de um poema como esse, é quase impossível não se lembrar de Drummond quando em tom profético diz: "*Teus ombros suportam o mundo e ele não pesa mais que a mão de uma criança*" (1988, p. 55). Na verdade, tanto os versos de Drummond como os de Lêdo Ivo enquadram o mundo como um sistema em flagrante deterioração. Até a crença do homem como ser no mundo desaba, uma vez que na poesia de Drummond "*As*

guerras, as fomes, as discussões dentro dos edifícios" (p. 55) e em Lêdo Ivo "*o sol de urânio*" são imagens evocadas para reiterar a idéia de mundo minada pela desconfiança.

Percorre todo o soneto uma tensão que efetiva os limites da condição humana. Essa tensão é bem evidente na segunda estrofe, pois ali o poeta admite, por meio do subjuntivo "*fossem*", que seus "*braços*" são incapazes de conter a explosão da "*luz atômica*". Tem-se a impressão que, caso atentemos para a construção do poema em seus dois momentos, – quartetos e tercetos – nos quartetos há uma tentativa de minimizar os efeitos da "*rosa nuclear*", valendo-se para tanto de uma linguagem de impacto. O que se vê, portanto, é um perfilar de metáforas para bomba atômica – "*sol de urânio*", "*Arquipélago branco*", "*rosa nuclear*", "*luz atômica*" – que tentam desviar os efeitos da explosão para o mundo virtual, poético, minimizando, assim, o seu impacto sobre o mundo real. De fato, já no decorrer do processo de criação o poeta tem consciência que está diante de uma tentativa frustrada, pois, nos tercetos, envolto num tom ao mesmo tempo laudatório e irônico, converte o seu desejo de subjugar a "*corola dos átomos*" em súplica. Passamos então da linguagem de impacto dos quartetos para a encomiástica dos tercetos. Na passagem de uma linguagem para outra, o poeta dá-se conta que o homem continua a nutrir a eterna dúvida quanto à existência no futuro, haja vista que tudo no poema converge para a crença da eminente destruição do mundo e, conseqüentemente, do ser humano.

Estilisticamente, são muitos os elementos que convergem no poema para manter viva a idéia de explosão e destruição. Nesse sentido, diríamos que os recursos fonéticos revelam uma intensa carga de expressividade porque são manipulados para motivar relações de impacto. Sons explosivos gerados pelo uso das oclusivas – ***peso, Arquipélago, branco, terra*** (isso para citar apenas palavras da primeira estrofe) – reproduzem o impacto

unesp

de uma catástrofe atômica. A intensidade dessa explosão pode ser percebida na seleção do nível morfológico. Há uma concentração de força e valoração dos substantivos – *mundo, ombros, Arquipélago, Apocalipse, homens* – fazendo com que toda idéia de ação do poema não seja explorada a partir do verbo, mas do substantivo que concretiza ações em cadeia capaz de revelarem a catástrofe atômica, desde a explosão, destruição e conseqüente aniquilamento. É ainda por meio da manipulação do nível morfológico que podemos vislumbrar o maior de todos os contrastes presentes no poema. Para realçar visualmente o momento da explosão como marcado pelo contraste, o poeta articula com habilidade substantivos, adjetivos e locuções adjetivas que produzem um efeito de luminosidade, brancura e, ao mesmo tempo, plena escuridão. Expressões como "*sol de urânio*", "*Arquipélago branco*", "*luz atômica*", "*rosa branca*" servem para anunciar o espetáculo amedrontador que, concomitantemente ilumina e põe a "*terra em pânico*".

Sabemos que a explosão atômica, metonimicamente falando, evoca a idéia de morte, mais do que isso, de aniquilamento do mundo. Partindo desse ponto de vista, podemos dizer que, para o poeta, falar da bomba constitui-se num pretexto para falar do homem, da vida, da morte. Temos mais uma vez na poesia de Lêdo Ivo a preocupação em pensar sobre esses temas. Contudo, agora a imagem do mundo e do homem moderno é refletida via concentração e profundidade do pensamento poético que o soneto é capaz de captar.

Se pensarmos no soneto como uma forma clássica, cuja estrutura tem qualquer coisa de obra dramática, veremos que Lêdo soube criar, dentro dos limites de quatorze versos, uma encenação que corresponde aos dramas da vida moderna, a partir de uma estrutura tradicional. Formalmente, o "Soneto à bomba atômica", concilia um misto de

tradição clássica com a liberdade da tradição moderna. Todos os versos do poema são decassílabos – modelo clássico –, mas o esquema rímico apresenta versos brancos – tradição moderna. Ademais, vale atentar para a expressividade desses elementos formais, pois enquanto a simetria dos versos decassílabos sugere um clima de estaticidade, os versos brancos oferecem, pela não-repetição, uma atmosfera móvel, dinâmica podendo essa relação entre versos e rimas – estaticidade/dinamismo – apontar justamente para uma relação de significado mais abrangente: homem/bomba.

O caráter sentencioso do soneto permite brotar, da interioridade de seus versos, uma tensão que, instaurada de forma ascendente – dos quartetos para os tercetos – abre um fosso entre o homem e o mundo por ele projetado. Depois de experimentar um sentimento de desolação, o poeta, consciente de que as palavras testemunham a impotência do pensamento, limita-se a simbolizar numa explosão atômica o conflito existencial do homem. O drama da sobrevivência humana vivido e materializado em apenas um ato permite a atualização de uma forma clássica no presente, mostrando que, independentemente, de imitar ou inovar, o poeta consciente "não recusa o antigo porque é o antigo; nem o novo porque é novo; mas consulta em si alguma coisa de eternamente atual" (VALÉRY, 1998, p. 129).

Em *Tradição e talento individual*, artigo já citado no decorrer deste trabalho, Eliot aponta para a necessidade que a arte moderna tem de se voltar para o passado em busca de direção. É uma complexa relação que aceita a idéia de que o melhor do passado influencia o presente, permitindo, inclusive, "que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade" (ELIOT, 1989, p. 39). Tendo em vista essa concepção – na relação com os artistas mortos (como diria

Bloom) – é possível entender por que a poesia de Lêdo Ivo, muitas vezes, aproxime o discurso poético da idéia de monumento. Citamos anteriormente que no poema "Soneto à bomba atômica" todos os seus componentes se inter-relacionam de modo a construir a imagem de "monumento". A forma fixa do soneto, os versos decassílabos, as imagens metafóricas que sublimam um universo em deterioração, o tom solene, o discurso laudatório são alguns elementos articulados para formar uma estrutura poemática em que a permanência do discurso da tradição alinhava a imagem de "monumento". Aliás, essa imagem do "monumento" aparece com certa insistência na poesia de Lêdo Ivo, como se por meio dela o poeta pretendesse apreender a tradição passada em seus momentos mais fortes e mostrar a sua longevidade na poética do presente.

Assim, criar considerando o que acabamos de dizer é uma forma de singularizar a linguagem poética e, como podemos perceber no fragmento abaixo, Lêdo Ivo revela esse poder não apenas nos sonetos:

(...)
Nada ter para ter tudo:
o vôo do pássaro e o monumento da onda,
o canto do seio nu e a noite terrestre.
Ó alma obscura que obedece aos sinais da vida e dos sonhos,
que sabes dos rios que correm, das matas que faíscam, da alma dos mangues?
Dizes, apenas de tua janela: ignoro,
e teus olhos se perdem na valva, no momento, nos pés
que caminham sem avançar nas veredas do tempo.
Ignoramos. E os cabelos crescem
silenciosos e inúteis. E as estrelas
falam de uma secreta aliança com o universo.
Cantar é descobrir o ignorado, é desvendar o mundo,
é querer durar, é não morrer diariamente,
é dar configuração verdadeira ao imaginário.
(...)
(Ode ao crepúsculo, p. 63*)*

Em um poema como esse, de largo fôlego, a visão épica da existência aliada aos impulsos profundos da individualidade encontra ressonância na dicção solene e na postura um tanto impessoal do poeta. A ode, de origem grega e largamente explorada por poetas desde Horácio a Fernando Pessoa, tem se adaptado às transformações, mantendo, ao mesmo tempo, a essência de se prestar à enunciação de um universo heróico como são, por exemplo, os grandes sentimentos da alma humana. O que se vê no fragmento transcrito é um desejo de expansão da alma contido na solenidade da dicção e sustentado na gravidade do tom.

Deparamo-nos, logo no início do fragmento, com uma tensão – "*Nada ter para ter tudo*" – que leva o poeta a refletir a vida enquanto tema ontológico. O jogo verbal insinuado pela presença do citado paradoxo aponta para uma situação conflitiva que se prolonga nos demais versos e no poema como um todo. Há elementos suficientes no texto para revelar uma tensão consubstanciada entre o gozo da liberdade e o enclausuramento do ser. Outra vez a metáfora do "*vôo dos pássaros*" aparece na tessitura do texto poético como singularização da liberdade. Mas, agora, o discurso aparece fragmentado, proveniente de uma enumeração caótica – "*o vôo do pássaro e o monumento da onda / o canto do seio nu e a noite terrestre*" – que permite ver nessa aproximação insólita o retrato de um ser em busca da identidade. O discurso fragmentado, um dos caminhos da arte moderna, avança no sentido de manifestar pela linguagem as peças que se combinam para compor o mosaico do ser e do mundo. Vista sob esse ângulo, a liberdade já indicada não é mais que uma falácia, pois, "*obedece aos sinais da vida*", de modo que se curva às leis que regem o universo natural. Cabe, portanto, à própria arte – como podemos observar nos três últimos versos do

poema acima – ordenar esse impasse e perscrutar os mistérios do homem e do mundo, como se esse exercício fosse necessário até mesmo para que a arte se mantenha viva.

Paralela à reflexão que o poeta estabelece acerca da vida há toda uma preocupação com os desígnios do tempo. Na verdade, a concepção clássica do *carpe diem* faz-se presente quando se focaliza a transitoriedade da vida como forma de revelar, por trás disso, a impiedosa passagem do tempo:

> e teus olhos se perdem na valva, no momento, nos pés
> que caminham sem avançar nas veredas do tempo.
> (*Ode ao crepúsculo*, p. 61)

A idéia de reter o tempo sempre seduziu o homem. Ter consciência da fugacidade do presente em que o vivido agora, momentos depois já é passado, constitui-se numa forma de aniquilamento principalmente na modernidade, época em que o conceito de tempo retilíneo passa a ser substituído pela idéia de tempo cíclico. Octavio Paz, em *Os filhos do barro*, assinala que "a época moderna é a da aceleração do tempo histórico (...) Passam-se mais coisas e todas elas passam quase ao mesmo tempo" (1984, p. 22-23). O que incomoda o homem no que diz respeito à passagem do tempo são as mudanças que decorrem dessa passagem. Enquanto as sociedades primitivas temiam variações provocadas pelo passar do tempo, as modernas tentam um processo de fusão, eliminando ao máximo as distinções entre passado presente, presente e futuro. O homem moderno encontrou uma saída virtual para driblar a passagem do tempo. Segundo Octavio Paz:

> O remédio contra a mudança e a extinção é o retorno: o passado é um tempo que reaparece e que nos espera no final de cada ciclo. O passado é uma idade vindoura. Desta forma, o futuro nos oferece uma dupla imagem: é fim dos tempos e o seu

> recomeço, é a degradação do passado e é a sua ressurreição. O fim do ciclo é a restauração do passado original – e o começo da inevitável degradação. (1984, p. 28)

Os versos de Lêdo Ivo alegorizam o *retorno*, tanto em nível de significante como de significado. A ode, forma clássica aqui trabalhada a partir de uma perspectiva moderna, revela-se eficiente enquanto mediadora da experiência poética e da experiência humana. Formalmente, sem obedecer a regras rígidas, *Ode ao crepúsculo* revela a sua expressividade na predominância dos versos longos e brancos. O desejo de longevidade se postula na longevidade do próprio verso que, de certa forma, lembra a solenidade e o heroísmo do decassílabo tradicional. Mesmo versos mais curtos, como o primeiro, alongam-se pela complexidade do conteúdo explorado, bem como, pela intensidade afetiva do vocábulo *tudo*, haja vista convergir para esse termo os questionamentos que o eu poético faz.

A idéia de correlacionar espacialmente a estrutura da expressão com a estrutura do conteúdo é pertinente e significativa. A natureza metafórica do signo em arte aponta para a necessidade intrínseca dessa correlação. Nesse sentido, já apontamos para a expressividade dos versos longos no fragmento poético de Lêdo Ivo, mas precisamos ainda atentar para outro elemento, agora da estrutura sintática, que completa o sentido de longevidade por nós focalizado. É o que a linguagem métrica chama de *enjambement*, podendo ser definido como "construção sintática especial que liga um verso ao seguinte, para completar o seu sentido" (GOLDSTEIN, 2000, p. 63). Os primeiros seis versos do fragmento não apresentam o encadeamento, no entanto; vemos que a sintaxe e a pontuação ligam os versos 7/8, 9/10 e 10/11. As ações encadeadas funcionam como uma espécie de marcador de tempo. Embora os verbos – "*caminham*", "*crescem*", "*falam*" – encontram-se

no presente, o *enjambement* materializa a idéia de retorno; mais do que isso, é um retorno cíclico, já que volta sempre ao início do verso, como se, graficamente, o verso não tivesse fim. Poderíamos dizer que, neste caso, o encadeamento sintático reforça o desejo sintomático do poeta: "*querer durar*", "*não morrer diariamente*". Para realçar essa proposição maior, verificamos no fragmento a presença de verbos no infinitivo que conjugam em si uma idéia de perenidade, de conjunção dos tempos capaz de anular os efeitos da passagem do tempo.

Joseph Frank, crítico-teórico da literatura e, sobretudo, biógrafo de Dostoiévski, propõe uma reflexão acerca da forma pela qual a literatura moderna tem problematizado, ou até mesmo, deslocado a noção do tempo em relação à obra de arte. Para esse crítico-teórico:

> Passado e presente são apreendidos espacialmente, enlaçados numa unidade atemporal que, embora possa acentuar diferenças superficiais, elimina qualquer sensação de seqüência pelo próprio ato de justaposição. O que ocorreu, ao menos no que diz respeito à literatura, pode ser descrito como a transformação da imaginação histórica em um mito, uma imaginação para a qual o tempo histórico não existe, e que vê as ações e acontecimentos de um tempo particular apenas como a corporificação de protótipos eternos. E é este mundo atemporal do mito, formando conteúdo comum da literatura moderna, que encontra sua expressão estética apropriada na forma espacial. (apud BARBOSA, 1990, p. 35).

Não se trata, portanto, de negar ou aceitar o passado nas obras do presente, mas, permitir que a arte se acomode entre um e outro e, a partir dessa possibilidade entrever a criação como "desdobramento permanente de outros textos, outras leituras-escrituras, infindáveis palimpsestos da cultura". É uma estratégia que possibilita a apreender o tempo, pelo menos poeticamente. (BARBOSA, 1990, p. 49).

Retomando a análise dos elementos estruturais do poema em foco, há ainda que considerar outra situação relativa ao *enjambement*. Falamos anteriormente que o

unesp

enjambement não é dominante nos versos do fragmento transcrito. Num universo de treze versos encontramos três casos de encadeamento. Estilisticamente, o *enjambement* chamou-nos a atenção por ser um dos recursos manipulados pelo poeta para segurar o tempo. Contudo, sabemos que a obra de arte se constrói pela tensão que condiciona os diversos componentes de sua estrutura e, sendo assim, ao lado do *enjambement* que une, temos a pontuação que estabelece cortes. Além da pontuação no final dos versos que é bastante significativa, o fragmento apresenta também uma pontuação interna nos versos 9 e 10 que provoca uma parada, uma ruptura na seqüência natural dos versos. A pontuação, tanto interna como no final dos versos, encarrega-se de imprimir ao poema uma certa eloqüência, atributo típico da ode, ao mesmo tempo em que possibilitam reflexões nos breves momentos de corte. Assim, se o encadeamento sugere a continuidade, a pontuação sugere um minuto de silêncio em prol da reflexão, porque, através dela pode-se "*desvendar o mundo*" e descobrir o caminho para a longevidade.

A poética de Lêdo Ivo em muitos momentos manteve contato com o discurso da tradição passada. Para isso, o poeta explorou recursos expressivos que pudessem harmonizar num só texto o tradicional e o moderno e, em meio a esses dois mundos, a sua arte conseguiu revelar o homem, suas dúvidas, suas angústias e seus medos. Mais do que um olhar que teria visitado fôrmas, discurso e estrutura do passado, Lêdo Ivo apresenta-nos uma atitude criativa sobre a tradição, pois, é "capaz de ver o passado em seu lugar com suas definidas diferenças em relação ao presente e, no entanto, tão cheio de vida que deverá parecer tão presente para nós como o próprio presente. Eis o olho criativo" (Eliot, apud CAMPOS, 1977, p. 214).

unesp

Essa concepção do mundo e da arte como um jogo de signos em constante correspondência, teoricamente, poderia ser explicada pelo que Haroldo de Campos entende ser uma "poética sincrônica", ou seja, vincular o passado "às necessidades criativas do presente" (1977, p. 222) de tal forma que novas "funções-relações" (p. 218) se estabeleçam cada vez que a experiência consagrar um instante como carregado de significado. Poeticamente, é possível entender a postura sincrônica de Lêdo Ivo observando o que esse poeta diz sobre si próprio:

> (...)
> Sou um saltimbanco
> E danço entre as cordas retesas de minha inacreditável loucura
> Em minha atitude de homem sarcástico, que saúda a praia com um sorriso,
> Esconde-se uma loucura temerosa de sua exatidão
> E que repele o vôo baixo da imaginação poética, mas aceita os concentrados jogos de palavras.
> *(...)*
> *(Ode ao crepúsculo,* p. 62*)*

A multiplicidade poética de Lêdo Ivo, certamente, *repele o vôo baixo da imaginação.* Vemos em sua poesia que a manipulação de procedimentos técnicos, expressivos e estilísticos produz imagens como as formadas por um caleidoscópio. O olhar plural do poeta, aquele olhar que permite ler/ver o mundo na perspectiva de sua essência plural, cria imagens caleidoscópicas, na medida em que raramente se repetem, mesmo que se repitam os movimentos. Assim, a realidade da obra poética de Lêdo Ivo concretiza um *devir* permanente, pois transfere para os seus domínios a mudança constante que nos envolve. Mesmo quando o poeta busca imagens no passado, esse *devenir* constrói e dissolve coisas noutras coisas e, nesse processo, vislumbramos o mundo formado pelo cruzamento de outras "vozes". A certeza que Lêdo Ivo tem quanto à presença de outras

unesp

"vozes" em sua poética leva-nos a compreender a sua criação artística como um processo em luta com a própria influência. É uma poética que amadureceu não só tendo consciência da presença de "outros", mas que no decorrer do processo criativo apresenta marcas de uma renovação resignada. Nesse sentido, Harold Bloom destaca que a *askesis* ("interpretação") está associada à idéia de "busca da própria identidade" (1991, p. 169), uma espécie de "solidão auto-suficiente" (p. 173) em que a purgação e o sacrifício participam do ritual de eliminação da culpa. Considerando esse aspecto na poética de Lêdo Ivo, constatamos que a sua relação com a permanência do discurso da tradição passada não parece bem resolvida, uma vez que o poeta ao recolher, selecionar e analisar a tradição passada compreende-se criador sem ser o dono, uma espécie de "eu" que não sou "eu", por isso mesmo a sensação de débito para com as outras "vozes".

A partir dessas reflexões podemos dizer que as imagens da vida e da arte, assim como as imagens de um caleidoscópio – conforme falamos acima – espelham uma visão de todo acabado, mas inconstante e plural. Plural: talvez essa seja uma palavra apropriada para definir a consciência poética de Lêdo Ivo. No afã de otimizar em sua poesia o contato com a tradição passada, o poeta persegue caminhos vários e se faz plural. Nesse trajeto, *o verbo se faz carne* como resultado de infinitas combinações. Isso é o que podemos verificar no poema abaixo:

Balada insolente

Ao amor, como ao banho
deve-se ir nu
levando-se contudo
cálcio e Poesia.
E deve-se exigir
mais que a morte,

unesp

a vida; movimentos
livres e respiração.

Que, neste momento,
a Poesia seja
riso e não lágrimas.
Nunca assaz louvada,
que ela esteja sempre
a serviço da vida
sem trair os homens.
Poesia e cálcio.

Ao amor, que tem tudo
deve-se ir sem nada,
levando-se no entanto
provisões de hormônios
até mesmo no olhar.
Na noite higiênica
o vento balança
grandes flores: cálcio.
(A jaula, p. 68)

Agora, considerando-se o poema acima, o olhar plural de Lêdo Ivo encontra na tradição medieval uma forma de dialogar com o passado. A balada, neste caso, funciona como um palimpsesto mediador entre momentos diferentes da arte literária, à medida que serve de elo para aproximar o passado medieval e o presente da poesia modernista.

Enquanto forma poética, a balada é de extração folclórica-popular da Baixa Idade Média. Em desuso durante o Classicismo, "foi retomada pelos poetas românticos, ávidos de ressuscitar as formas literárias medievais, populares e folclóricas, próprias de cada país" (D'ONOFRIO, 1995, p. 100). No Modernismo brasileiro, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, entre outros, cultivaram a balada que se pode dizer "livre", pois, afasta-se do modelo original.

Norma Goldstein define assim a balada tradicional:

unesp

> Feita para ser cantada, baseia-se no princípio da repetição que facilita gravar o texto na memória. A mesma idéia ou a mesma frase repete-se ao término de cada estrofe. Costuma apresentar três oitavas (estrofes de oito versos), geralmente com versos de oito sílabas. (2000, p. 55)

Podemos acrescentar ainda a essa definição o fato da balada apresentar em sua estrutura poemática a confluência dos gêneros lírico, épico e dramático. Naturalmente, a balada se mantém viva na literatura moderna porque, ao longo de sua trajetória, permitiu-se contaminar pela linguagem poética específica de cada época. Esse é o caso da "Balada insolente", de Lêdo Ivo, que, desfila uma espécie de síntese das situações amorosas e poéticas de todas as épocas. A postura surrealista, a ausência de notação espacial demarcada, o emprego de versos livres e brancos, a musicalidade fácil são alguns recursos expressivos que denotam a feição moderna desse poema.

As três estrofes da balada – elemento de contato com a tradição medieval, pois são oitavas – desvelam a possibilidade de uma reflexão poética que beira ao absurdo. Outra vez um poema de Lêdo Ivo traz o *nonsense* como evidência de uma atmosfera surrealista. Antropomorfizados, *amor* e *poesia* passam por um ritual místico de purificação no sentido de apreender-lhes a essência. Cada estrofe, simbolicamente, consiste numa etapa desse ritual. Sendo assim, num primeiro momento, o ritual se concretiza na eliminação de conceitos previamente apreendidos, pois para entrever a realidade em sua essência *deve-se ir* nu; em seguida – segunda estrofe – o processo ritualístico de purgação se dá pela apreensão dos contrários que regem a vida, logo, também o amor e a poesia; por último, passados os processos de negação e afirmação, chegamos à síntese, que nessa balada constitui-se na convergência dos contrários, cujas *provisões de* hormônios funcionam como

princípio ativo de uma poética que ritualiza seu ato construtivo em busca da realidade enquanto essência.

As três etapas do ritual de purificação podem ser vistas como uma simulação do ato poético enquanto construtividade. Para Lêdo Ivo, no decorrer do ato criativo depurações, combinações e convergências de procedimentos são articulados como que espelhando a vida. Assim, a estrutura cíclica da "Balada insolente" conjugada ao ritmo rápido dos versos curtos faz desse poema uma espécie de drama breve e eterno da arte e da vida em três atos: nascer, viver, morrer.

Nesse sentido, há uma construção no poema que, expressivamente relacionada com essas etapas da arte e da vida, funciona como uma imagem lúdica que oculta uma metáfora, "e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza" (JOHAN, 1999, p. 07). O poeta, consciente das relações de linguagem que cria, estabelece uma associação entre *cálcio e poesia,* depois, *poesia e cálcio* e, por último, somente *cálcio*, de tal forma que o universo poético passa a sustentar uma mensagem cifrada capaz de envolver a arte e a vida numa aura de mistério. Provocando um certo estranhamento, o cálcio – metal alcalino leve, de brilho prateado e considerável pureza – entra na estrutura poemática tanto como elemento purificador, como capaz de estabelecer liga entre os diversos elementos. Metaforicamente, o cálcio é a estrutura em que a poesia se apóia, dá-lhe sustentação para que as demais estruturas tenham consistência poética. Podemos até dizer que o poeta traz o cálcio como metáfora para o universo do poema intencionando tornar transparente o ato criativo, uma vez que no decorrer desse processo há que se purificar, há que se fazer dar liga para que a criação se manifeste. É interessante notar que a rede de relações centrífuga e

centrípeta que dá sentido e expressão ao poema gera em si mesma uma fusão. Desta forma, o ato de construção poética desnudado, revelando o porquê da insolência da balada, mostra que a poesia é *cálcio*, pois é um artefato artístico capaz de, pela eficácia da linguagem, criar elos entre o homem e mundo para poder purificá-los.

Por equacionar o próprio fazer poético, podemos dizer que "Balada insolente" inscreve-se no campo das operações metapoéticas. O código poético passa a ser o "elemento [que] estrutura e ao mesmo tempo é estruturado como objeto no interior da mensagem" (DUARTE, 1996, p. 105). Sob esse ponto de vista, o metapoema pode também ser visto como um ato ritualístico, pois desnuda as operações no interior do processo criativo. O poema de Lêdo Ivo, ao tematizar a linguagem poética, interroga-se sobre si mesmo e se expõe enquanto construção, por isso mesmo um ritual mágico da linguagem. "Intransitiva, a linguagem poética resolve-se em si mesma, mas por ser ambígua, transborda sobre si, tomando novos espaços e caminhos nunca penetrados" (DUARTE, 1996, p. 105). A poesia de Lêdo Ivo revela esse "transbordar sobre si" promovendo em seu espaço reflexões que nos fazem pensar a arte, o homem e o mundo.

Como podemos perceber, pelo corte metalingüístico[16], pela atmosfera surrealista, pelo tom galhofeiro e irreverente, o poema "Balada insolente" insere-se na chamada tradição do Modernismo brasileiro. Nesse sentido, Julia Kristeva afirma que:

> a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto). (...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto (1974, p. 64).

[16] Osvaldo Copertino Duarte diz que a metalinguagem "pouco freqüente na poesia brasileira anterior ao modernismo, é marca significante em boa parte da poesia contemporânea." (1996, p. 106)

Por isso, não nos surpreende que Lêdo Ivo abra em sua poesia espaço para dialogar com a tradição passada, seja ela clássica ou medieval. Nota-se, na "Balada insolente", a presença da tradição passada não apenas como continuidade natural, uma vez que o universo poético passa a ser o espaço de recolha e análise dessa tradição que fortalece a obra do presente. Tanto a fôrma poética como o olhar do poeta, nesse sentido, sincronizam, vivificam, escolhem e apontam valores em dois momentos da tradição literária, o passado e o presente. O texto de Lêdo Ivo descortina a criação artística como uma aventura que não aceita tábuas previamente ordenadas para a instauração de uma nova ordem (PERRONE-MOISÉS, 1998, p, 60) e, nesse percurso, a tradição passada é estatuída como uma "coisa aberta"[17] que pode ser reatada a partir de um presente de leitura. Coerente com o seu projeto estético de "interpretação" e diálogo com a tradição passada, Lêdo Ivo, em "Balada insolente", atualiza a balada medieval à linguagem poética moderna, apoiando-se, assim, em valores arraigados no passado que eram novidade em seu tempo e mantém a sua atualidade em outras épocas.

Considerando novamente a afirmação de Julia Kristeva quando diz que "todo texto é absorção e transformação de outro texto" (1974, p. 64), vemos que a poética de Lêdo Ivo tende a tensionar a distância entre a tradição passada e a tradição moderna, por contemplar uma postura interpoética que prima pela pluralidade de imagens para diagramar o universo estético. Diante disso, não há como negar a transitividade poética. Mesmo em composições em que a estrutura popular é marca recorrente, como no poema que veremos a seguir, o cruzamento de momentos distintos da arte literária dá sentido e expressão ao texto.

---

[17] Essa expressão foi cunhada por Haroldo de Campos no ensaio *Petrografia dantesca.* (cf. PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 95)

unesp

O rio

Meu coração, forâneo, imita as águas
das corredeiras que jamais verei,
no ritmo do horizonte percebendo
o que vai entre as margens.

Ninguém estava perto quando vi
o igapó consumido pela estrela
e o pasto na invernia completar-se
nos travessões da tarde.

De olhos fechados, vi coisas inéditas
que não eram nem sonhos nem verdades:
serragem de lembranças, candelabros
dos sóis de minha vida.

Viver é para mim falar de coisas
que armazenei durante mil solstícios,
entre bóreas e a ilha, no mar verde
fronteiro ao continente.

Na forquilha do tempo me apoiei
para ouvir o antecanto destas horas.
Os ponteiros são d'água – canta o rio
nas gamboas serenas.

Meu coração não prefigura a tarde.
Consome-se escutando a água do rio
na invisível paisagem, no remanso
onde tudo é silêncio.

Seja a morte bem pouco para mim
e a vida se resuma nalguns símbolos.
Passa um rio em meu sono e se desperto
vejo um rio; sou águas.
(Linguagem, p. 105*)*

A fugacidade da vida, a precariedade das coisas, a morte inevitável para todos são algumas das reflexões que efetivam a tensão existencial configurada no poema. Perpassa todo o texto a máxima do filósofo grego Heráclito de que ninguém se banha duas vezes no mesmo rio, porque tanto a água como o homem mudam incessantemente. O *devir, o vir-a-ser* revela o universo em contínuo movimento e encontra ressonância no poema *O*

rio que tem no ritmo e nas imagens a revelação da vida como um eterno renascer, lembrando a fênix mitológica.

Como um rio que segue naturalmente o seu curso, o eu lírico dá vazão à linguagem poética, libertando, por meio desta, sua condição existencial que também se transforma em experiência poética. Mais uma vez, Lêdo Ivo insere no universo poemático as especulações sobre a existência humana, sobre a passagem do tempo e sobre os mistérios da natureza. Estamos diante de um poema que estabelece um jogo dissimulado entre o eu poético e o rio, de tal maneira que, simultaneamente, um perscruta o outro – conforme podemos ver na primeira e na última estrofes. Em meio a essa dissimulação, eleva-se, por parte do poeta, um estado de contemplação mística, possibilitando que mesmo *De olhos fechados* [veja] *coisas inéditas / que não eram nem sonhos nem verdades*. Naturalmente, a elevação espiritual do poeta delega às palavras uma função lírica e catártica que suaviza a angústia de se saber efêmero quando diz: *Na forquilha do tempo me apoiei / para ouvir o antecanto das horas*. Assim, percebemos que Lêdo Ivo, no poema acima, transpõe para a experiência poética a tarefa de desvelar o ser na plenitude de sua existência. É a palavra capaz de celebrar os pulsos e impulsos da totalidade do ser, cabendo ao poeta tecer versos que tornem prenhe a vida, porque grávida de sentidos.

Essa polissemia brota do interior dos versos de *O rio*. O constante fluir das águas e da linguagem revitaliza o discurso poético e comunica tanto o pensamento filosófico do passado como a sondagem da alma humana enquanto especulação da arte moderna. O caráter retórico, o tom eloqüente, a visão íntima do homem e o desejo de conciliar os contrastes – este último aspecto evidente na estrofe final do poema – sintetizam a atmosfera de *O rio* como de tensão entre o moderno e o passado no que diz respeito ao

unesp

retorno. Assim sendo, a postura filosófica do poema encontra respaldo no diálogo que o eu lírico estabelece com o mundo. Por meio de uma conversão metafórica, *sou águas*, o poeta faz meditações profundas na tentativa de ultrapassar a realidade imediata.

Metáfora como a citada acima (*sou águas)* estabelece na poética em estudo um desejo ser outras "coisas". Na verdade, há nessa poesia um impulso incontido de se apresentar em constante mudança. Em parte, essa postura camaleônica justifica a presença do discurso da tradição passada na poética de Lêdo Ivo, uma vez que a manipulação do tecido poético já construído pela tradição e a apropriação do mesmo em obras do presente criam um universo artístico capaz de revelar a literatura como um sistema em contínuo movimento. Por isso mesmo, em sua relação com a tradição passada a poética de Lêdo Ivo mostra-se tensiva. Até a imagem que o poeta concretiza da passagem do tempo – conforme podemos observar nos diversos poemas aqui analisados – revela uma certa reverência ao passado sem, no entanto, menosprezar a imagem do presente. A tensão poética proveniente desse diálogo faz com que no decorrer do processo criativo o olhar do poeta volte-se para o discurso da tradição passada e em seus momentos de recolha, seleção e análise combinações daquilo que já existe são feitas como se a "interpretação" do precursor fosse necessária para a compreensão da própria arte do presente.

Já dissemos neste mesmo capítulo que a relação poética de Lêdo Ivo com a tradição passada constitui-se num jogo esquizofrênico. É uma poesia que recolhe a fonte, mas sente-se devedora dessa tradição e, por isso mesmo, o que se tem é uma relação não bem resolvida, resignada com o passado. A identificação poética com o passado, segundo o que analisa Harold Bloom, desenvolve-se em meio a um sacrifício de "autolimitação que busca a mudança" (1991, p. 159) e faz retornar a "energia" do precursor sobre si. É

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

justamente nesse sentido que a poética de Lêdo Ivo se apresenta "desconfiada" no contato com o precursor: ora cria um discurso estruturado na idéia do "monumento", buscando a imagem de um passado artístico digno de ser reverenciado, ora tem consciência de que esse mesmo passado modifica e renova o discurso do presente. Assim, vemos que na poética de Lêdo Ivo a "energia" do precursor insere-se à sua dicção, porém não o ajuda a ir em frente. Temos, sim, na convergência do discurso da tradição moderna com a tradição passada uma poética que apresenta o universo artístico como um sistema de correspondências.

3.4. Convergência

> Para quem vive, o dia sempre hesita
> entre ser claro e escuro, longe e perto
> e miragem mirada no deserto
> (...)
> Lêdo Ivo – *Rumor da noite*, p. 34.

Cada movimento poético cria a sua própria tradição. Por mais que analisemos a arte literária a partir de um sistema em movimento , como é o nosso caso neste trabalho, não podemos nos esquecer que todo artista vive numa determinada época, e suas obras, de algum modo, permitem entrever marcas dessa época. Por exemplo, já dissemos anteriormente que a tradição moderna tem raízes no Romantismo, ou seja, "a grande mudança no domínio das letras, das artes, na sensibilidade, no gosto, nas idéias" (PAZ, 1993, p. 37) que marcou esse período abriu caminho para que a invenção moderna tivesse o seu espaço. No entanto, a relação entre o Romantismo e a tradição moderna é ao mesmo

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

tempo filial e polêmica, já que aquele tanto convive e se funde à tradição moderna, como também a nega. Assim, dentro de uma perspectiva sincrônica que "não opera no vazio" (CAMPOS, 1977, p. 216) vislumbramos ao mesmo tempo, na tradição moderna, a ruptura e a continuidade. Ademais, vale salientar que "as tradições poéticas estão imersas no diacrônico. A sincronia surge somente em nossa atitude para com o diacrônico, em nossa aceitação ou recusa das tradições poéticas que nos foram transmitidas" (CAMPOS, 1977, p. 218).

Nesse ínterim, cada poeta encontra em meio às transformações estéticas o seu *jeito* de fazer da arte um momento da linguagem, até porque tem consciência de que a mesma constitui-se num elo da cadeia capaz de unir o ontem e o amanhã. Algumas vezes, os poetas rompem com a tradição e inventam uma nova. Outras vezes, "a invenção do passado se projeta do presente até o futuro" (PAZ, 1993, p. 109) e dessa relação surgem as influências interpoéticas, também salientadas por Octavio Paz:

> A maioria dos poetas escolhe seus antepassados: Eliot, os 'poetas metafísicos' e Laforgue; Pound, Cavalcanti e Li Pó; Neruda, Whitman; Borges, outro Whitman diferente do de Neruda, e Whitman, um poeta anônimo chamado Walt, um cosmo e um destrito de Nova York. (p. 109)

Temos, portanto, na arte literária eixos poéticos que se cruzam e se deixam contaminar pelos elementos que revelam a ruptura e a tradição

A poética de Lêdo Ivo declara que o seu modo de entender o mundo orienta-se pelo "encontro de dois eixos principais: primeiro, a colocação do mundo como uma totalidade; segundo, a visão do parcial, do fragmentário, do elementar" (MONTEMAYOR, [1982], p. 137-138). De fato, é uma poesia que recolhe num mesmo plano o mundo em suas

unesp

pequenas manifestações e em sua dimensão totalizante. Refletirmos dessa forma, leva-nos agora a compreender a tensão entre a linguagem contida e o transbordamento poético a que aludimos em outro momento desta pesquisa. A contenção e o transbordamento são uma das facetas de uma poética que integra a ruptura e a tradição. Cada poema, para Lêdo Ivo, "é a apreensão de uma totalidade do mundo" (MONTEMAYOR, [1982], p. 137-138). Logo, mesmo quando trabalha com a partícula, há, nos bastidores, um *frenesi* capaz de desdobrar o fragmento numa visão totalizante do mundo.

Essa tensão entre o fragmento e a totalidade pode ser observada nos poemas de Lêdo Ivo que até aqui analisamos. Por exemplo, no poema "Finisterra" vislumbramos a soma de recursos estéticos válidos a poetas no decorrer dos tempos aliada à soma das lembranças de tudo que o homem tem vivido. Convive no mesmo poema a caracterização particularíssima do ser – *Sou um homem isolado dos outros homens* – com a enumeração desse mesmo ser em sua dimensão totalizadora – *sou a luz dos espelhos que iluminam teu dorso*. Se pensarmos no poema "O rio", constataremos que também enuncia a idéia de soma como revelação do cosmo e do microcosmo. Brota do interior desse poema um olhar que perscruta o ser e o universo *Na forquilha do tempo*, ou seja, no detalhe para depois reconhecê-los em sua inteireza como *a água do rio / na invisível paisagem*.

Note-se que outros poemas de *Central poética*, *corpus* em que nos guiamos para desenvolver este trabalho, apontam para uma dimensão integradora das relações poéticas. Assim, seria o caso de citarmos poemas como "As estátuas" e "O dia" que proclamam a existência de uma estrutura poemática verticalmente assentada na fusão entre o parcial e o geral, o novo e o antigo.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Em "As estátuas" temos a sensação de que o poeta entrelaça as duas pontas do tempo, passado e futuro, num desejo de ampliar a imagem que dele fazemos:

As estátuas

Brancas formas que o tempo
cobre de pátina
e a noite higieniza
ninfômanas impregnadas de patético se dar
nuas, se abandonam à noite que as requesta
falando talvez em linguagem de nuvem
se insultando com palavras azuis.
Nunca estremecem ou gritam
esses pássaros
feitos da substância antiga do soneto.
mudas, mas sempre em vôo, esperam sempre.
(*Cântico,* p. 84)

Há nesse poema um processo de singularização da forma/fôrma enquanto estaticidade e dinamicidade, pois, ao mesmo tempo em que o poeta vê nas estátuas *Brancas formas que o tempo / cobre de pátina*, enxerga-as *sempre em vôo*. Percorre o poema uma reflexão em torno da fôrma poética, aqui caracterizada pelo soneto, no sentido de salientar a sua longevidade e o seu poder camaleônico de fazer parte da arte literária em seus diversos momentos. Podemos, deste modo, testemunhar a sutileza com que o tempo executa suas tarefas. É capaz de cobrir de pátina e higienizar *substâncias antigas* dando-lhes uma significação que carrega a marca da ruptura e da permanência da tradição.

De maneira similar, o poema "O dia" converte um fragmento do tempo em imagem de permanência:

O dia

Das profundezas da tarde vem o dia em que se vive eternamente
igual à água murmura entre os rochedos

onde se ocultam na antemanhã os peixes perseguidos pelos homens.
Não se percebe o outro dia melodioso lá fora
nas perspectivas dos arranha-céus, nos cinemas e no trânsito.
a hora tem uma espessura de segredo guardado
e as gargantas de onde as sedes emigram
suplicam apenas o que sobrou do frio e do sono.
(*Cântico*, p. 87)

Ora, a lucidez do olhar poético transfigura o espaço da criação num mundo privilegiado e cheio de surpresas. Segundo Bachelard, "o poeta, como tantos outros, sonha atrás da vidraça" (2000, p. 165) e descobre na transparência do vidro possibilidades de trabalhar com a regularidade e a irregularidade, com o novo e o antigo, a parte e o todo, o real e a imaginação, de modo que a página, como tela em branco, transforme-se numa constelação de sons, imagens e sentidos que ultrapassem o mundo sensível. Há, no poema acima, *o dia em que se vive eternamente* e nesse dia *a hora tem uma espessura de segredo guardado*. Tudo aqui é indício de permanência como se o universo compusesse um único tecido que o tempo não desgasta.

O reverso dessa moeda pode ser visto no poema "Ferro-velho", pois, revela aquilo que Walter Benjamim chama de "vivência do choque" (apud NUNES, 1995, p. 21), cujo teor de expressividade postula o tempo como responsável direto pelos detritos e excrementos do universo:

O tempo tem olhos. A eternidade
tem ouvidos e escuta as injúrias do mundo
(...)
O tempo, com suas pálpebras de ferrugem,
deixa no escuro um emblema.
(...)
As folhas cobrem a marca das rodas da carroça no saibro
E o outono se evapora, e as bolachas endurecem
Na despensa cheia de mofo
(...)
(*Finisterra*, p. 223)

unesp

Se nos poemas que vimos há pouco, "As estátuas" e "O dia", tínhamos a enunciação do efêmero convertido em imagem de permanência, em "Ferro-velho" há que se considerar *o perecível* transfigurado em experiência poética. Nesse poema, *os canos entupidos e os cacos de garrafas, discos fanhosos e dias espatifados, e panelas furadas*, enfim, o lixo, converte-se na "vivência de choque" e revela o ruir das coisas enquanto manifestação do efêmero e do fragmentário. A enumeração particularíssima das coisas em processo de degeneração destaca uma forma especial de olhar para a realidade.

Desde o título, o poema "Ferro-velho" abre-se para a contemplação do mundo que tem na sucata a concentração de suas imagens. O interessante de tudo isso é que o poema, por trás da *ferrugem*, presentifica uma tensão – nunca resolvida na poética de Lêdo Ivo – entre o perene e o eterno, o passado e o presente, a parte e o todo. Ao pensar na matéria corroída pelo tempo enquanto ausência do novo, não podemos nos esquecer que é essa carência que revela a presença do antigo, logo, daquilo que se integra na composição do novo. Neste caso, a "ausência não seria só privação e sim pressentimento de uma presença que jamais se mostra inteiramente", de forma que "na ausência (...) algo está presente" (PAZ, 1996, p. 220). No poema "Ferro-velho" o que está presente é justamente uma consciência poética capaz de ver além da *vidraça* que o eterno está no perene e o novo no antigo. Isso nos leva a compreender a poética de Lêdo Ivo como um terreno resvaladiço. Não estamos no espaço *do isso ou aquilo*.

Na verdade, pelos caminhos que percorremos neste trabalho – efusão criativa e rigor, ruptura e tradição, visão do todo e do parcial – constatamos que a poesia de Lêdo Ivo situa-se no terreno do *isso e aquilo*. De fato, Gilberto Mendonça Teles aponta para esse eixo norteador quando diz: "o 'eu' do poeta se situa ao mesmo tempo num lugar e num

entre-lugar, simultaneamente *neste* e *nesse* (...) à procura sempre de novas aventuras estéticas" (2000, p. 2), como bem podemos ver no fragmento abaixo:

> *(...)*
> Para quem vive, o dia sempre hesita
> entre ser claro e escuro, longe e perto
> e miragem mirada no deserto
> (...)
> (*Rumor da noite*, p. 34)

Essa visão integradora que Lêdo Ivo tem da arte e do mundo gera uma tensão poética, cuja eficácia se dá exatamente na manifestação de uma linguagem própria. É inegável que a sua obra contribui para que alguns recursos retóricos fossem revitalizados. Também, não podemos nos esquecer que esse procedimento esteve balizado por uma reflexão que via no caminho artístico a possibilidade de ampliar horizontes, dentre eles, até mesmo preceitos comuns à sua geração. Deriva disso certa consciência de que ofício poético, persistindo na eficácia da palavra, apresenta-se como uma tarefa sempre pronta a "voltar aos rudimentos e à recomposição de um percurso que tem no seu começar e recomeçar" o anúncio de uma linguagem estabelecida "pela dialética interna das palavras e pela contradição dinâmica dos acontecimentos" (CHAMIE, 1976, p. 11, 20).

Mesmo em livros de poesia publicados mais recentemente, a inquietação continua fazendo parte do estilo de Lêdo Ivo. Podemos ver isso em *Curral de peixe*, obra que reúne seus poemas de 1991 a 1995, quando há manifesta, segundo Ivan Junqueira (apud IVO, 1995) uma reflexão "sobre a contingência do ser ou a fugacidade da vida" por meio de uma linguagem que privilegia o poético como aprendizado. Norteia os poemas deste livro, ora o tom grave e sentencioso:

unesp

Turbilhão

Uma flecha de luz
caída do céu claro
crava-se no chão.
E tudo vai e vem
no turbilhão que arrasta
as folhas e os gravetos
e agita as bananeiras
que rodeiam o estábulo.
Calada pelo instante
nenhuma fonte seca
deixará de ser fonte
na penúria da terra.
A humilde podridão
das mortes prematuras
será sempre sigilo
de uma ressurreição.
O silêncio, promessa
de canto e água futura,
entre musgos floresce
e sobe para as nuvens
oferecendo ao céu
a incerteza do dia
e a súplica dos homens.
Entre coisas e seres
condenados à morte
o que é morte fenece.
e o que é vida perdura.
(*Curral de peixe, p. 36*)

Ora esse tom grave, quase ritualístico, converte-se numa dicção bem humorada que se alia à ironia, à parodia, à ambigüidade, deixando transparecer a multiplicidade de uma poética que faz do objeto artístico o seu próprio aprendizado:

O caçador

Era uma vez um caçador
que só caçava palavras.
Sonhando, caiu numa armadilha.
E acordou como Robinson Crusoe:
sozinho numa ilha.
(Curral de peixe, p. 110)

Outro aspecto saliente na poética de Lêdo Ivo como um todo e em *Curral de peixe* de maneira mais transparente é a presença de outros poetas influenciando o seu discurso. João Cabral inclusive, em artigo já por nós citado, destaca que os poetas de 45 "partem da experiência de um poeta mais antigo" (1998, p. 77), procurando, assim, sintonizar a sua voz com outra que o antecedeu, procurando, no entanto, imprimir um estilo próprio. De fato, Lêdo Ivo revela desde a publicação da primeira obra, *As imaginações,* que há a "adesão de um poeta a um gênero de poesia, a uma poética, dentre todas a que ele pensou estar mais de acordo com a sua personalidade" (CABRAL, 1998, p. 78).

É inegável a influência de outras vozes na poesia de Lêdo Ivo, mesmo porque ao imprimir ao material colhido o seu estilo, um tecido já havia se formado. A busca de identidade na arte é tão ou mais ilusória que na vida. Muitos artistas em virtude disso acabam traçando um desvio, outros, como Lêdo Ivo, procuram entender, "interpretar" os precursores e, a partir disso, traçar o seu caminho. Goethe, há tempos atrás, falava "sobre a inevitabilidade de nos vermos influenciados por todo e qualquer grande influxo" (apud BLOOM, 1991, p. 86). Segundo o poeta alemão, "tudo o que é grande nos modela, tão logo nos chega a consciência" (p. 86.) e, continuando, numa carta a Eckermann, acrescenta: "

> fala-se muito de originalidade, mas a originalidade é o quê? Tão logo nascemos, o mundo começa a nos influenciar, e continuará nos influenciando até a hora da morte. E de qualquer modo, o que poderíamos, na verdade, chamar de nosso, exceto a energia, a vontade, a força!" (apud BLOOM, 1991, p. 87)

Considerando o que Goethe afirma sobre a influência do passado no presente, pode-se dizer que a poesia de Lêdo Ivo se apresenta livre para participar desse processo, ou seja, é inegável que na experiência poética novas combinações foram feitas a partir de um

conjunto vívido de poesia já existente. Ao desenvolver ou buscar a consciência do passado, é fundamental que o poeta "possa continuar a desenvolvê-la ao longo de toda a sua carreira" (ELIOT, 1989, p. 42) – ainda segundo Eliot – por meio de "um contínuo auto-sacrifício, uma contínua extinção da personalidade" (p. 42). Nesse sentido a teoria de Bloom e a de Eliot estão em sintonia, pois ambos os críticos entendem que a poesia pode funcionar como um catalisador em relação à arte do passado, no entanto, o poeta precisa saber transfigurar a matéria-prima da qual se serviu em artefato poético que dissimule a própria influência.

Naturalmente, analisando a trajetória poética de Lêdo Ivo, percebe-se que surge do interior dessa poesia uma tentativa de despersonalização em seu diálogo com a tradição passada. Vez por outra o poeta dá apenas indícios de que a tradição passada, combinada a elementos da tradição moderna, serviu-lhe de matéria-prima. Mas, em outros momentos o poeta não consegue transfigurar sentimentos vários que foram catalisados e aparecem no resultado final. Por isso mesmo, a poesia em estudo apresenta-se dominada pela tensão. Intencionando recolher, selecionar e analisar poeticamente a tradição passada, Lêdo Ivo construiu a sua produção literária consciente de que ruptura e permanência do discurso do precursor são momentos que se completam e determinam o seu estilo poético. Assim, essa é uma poesia que não só revela o passado, mas aquilo que do passado continua a viver.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

A lírica moderna universaliza um convite à reflexão do próprio ato de criar e do próprio ser da criação, projetando desta forma as perspectivas de fragmentação e de transgressão que também são as mesmas perspectivas do homem moderno. Somos tão expectadores da nossa existência quanto o poeta é de sua criação. E, por mais que a existência de um e de outro possa, por vezes, manifestar-se vazia, por vezes, também, pode ser preenchida pela magia da linguagem poética.

De fato, sabemos que o valor de uma obra de arte reside, muitas vezes, em sua novidade, ou seja, a manipulação de novas formas artísticas ou mesmo a combinação das antigas de um modo diferente. A arte moderna tem contemplado em sua estrutura essas duas formas, podendo assim ser reconhecida pela novidade. Se pensarmos em termos de invenção ou mesmo de manipulação insólita de formas já existentes, veremos que a arte moderna tanto valorizou a ruptura em relação à tradição antiga, como, com ela, manteve contato.

No decorrer deste trabalho, procuramos mostrar que a relação entre tradição e inovação é pedra de toque dos estudos em torno da arte moderna. A essência da inovação da arte está justamente no movimento pendular que se desloca entre a manutenção e a ruptura da tradição, exigindo que se faça uma leitura de modo a perceber elementos cristalizados pela tradição e incorporados à poética do presente. A inovação tem como substrato a tradição, ou seja, sobre a tela de fundo da tradição a inovação é percebida e articulada como poética que se formou a partir daquilo que já existia.

unesp

Precisamos ver a tradição passada mais como fermento do que como influência textual. Mais do que um empréstimo, a tradição precisa ser avaliada como um estímulo à arte moderna, uma vez que nesta verificamos os desdobramentos das múltiplas possibilidades estéticas já, virtualmente, contidas na própria tradição passada. A rebelião poética da arte que concebemos como moderna é essencialmente uma rebelião verbal. Iniciada com Rousseau e Chateaubriand, chegou ao século XX tendo em Joyce, talvez, a sua figura mais representativa. Mas nenhum desses escritores ignorou a poética que os antecedeu, pois tinham consciência de que a arte, enquanto mediação entre uma experiência original e um conjunto de atos e experiências posteriores, adquire sentido quando deixa entrever o instante de comunhão com o passado.

É justamente essa comunhão com o passado que a poética de Lêdo Ivo revela. Seus poemas apresentam uma tensão entre os componentes de forma tal a alegorizar a relação do homem com o universo. Nesse sentido, podemos dizer que questões inerentes ao homem e à arte suscitadas pela poesia de Lêdo Ivo revelam a sua grandeza nos instrumentos afinados pelo poeta para criar a tensão entre a arte da ruptura e da tradição passada.

Um poeta, ao erigir o seu sistema literário, imprime nele suas marcas de tal forma que algumas recorrências lingüísticas servem como sinal identificador de seu estilo. É o modo de expressão, a maneira como os instrumentos poéticos são afinados pelo escritor que nos permite vislumbrar traços de força criativa na obra de um determinado autor, sem confundi-lo com outro. Em se tratando da poética de Lêdo Ivo, percebemos certas constâncias criativas que indicam o caminho da linguagem. Aliás, a singularização do

discurso poético de Lêdo Ivo permite entrever a existência de múltiplos eixos, cada qual revelando uma grande preocupação com o espaço da poesia e o espaço do poeta.

De fato, a linguagem literária de Lêdo Ivo revela paciência e ação concentrada. É perceptível nos poemas analisados preceitos perseguidos pelos poetas de nosso Modernismo: estamos diante de uma poesia que se posiciona criticamente perante si mesmo, abrindo espaço para que o poeta anuncie a sua invisível rede de relações em que o verbo vira carne e dialoga com o mundo. Nesse sentido, verifica-se que há na tessitura poética de Lêdo Ivo um movimento que tende a desagregar o espaço construído pelo poeta. Por um lado, a metapoesia que se orienta em torno do próprio fazer imprime ao objeto estético uma reflexão unívoca, pois gira em torno de si mesma. Por outro lado, tanto o plano de expressão como o plano de conteúdo são combinados de forma a permitir que uma reflexão ontológica se instaure no poema.

Assim, poderíamos dizer que a lírica moderna de Lêdo Ivo se manifesta pela construção de momentos díspares e isolados. No entanto, é justamente a aproximação destes momentos dissonantes, através de uma linguagem metafórica que as categorias usuais da linguagem transcendem e legitimam as tensões como caminho natural do grande fazer poético.

Esse ponto de vista é perceptível nos poemas de Lêdo Ivo que analisamos neste trabalho. Deparamo-nos com uma poética que traz um misto de invenção formal revitalizada pela combinação de formas tradicionais antigas criando, no espaço poético, uma espécie de perspectiva e de agrupamentos inconstantes. Por um lado, temos a palavra poética convertida em extensão animada que comunica um, ou melhor, vários significados.

unesp

Por outro, as irregularidades do mundo são dispostas de modo regular no branco da folha, permitindo que o reconheçamos em sua extensão e nas diferentes maneiras de arranjá-lo.

Ainda nesse sentido, o que vimos é a apropriação que Lêdo Ivo faz das palavras, conceitos, natureza, elementos do seu mundo particular e do mundo em geral para modulá-los no universo da poesia. A ordem inicial, a sensação primeira que esses signos suscitam é substituída por uma ordem que nos leva a ver mais das coisas do que sabemos a respeito delas. A partir disso, tudo vira um sistema. A poesia, como reflexo especular desse sistema, serve de berço para embalar tensões que se evidenciam na perscrutação do eu, do mundo. Mas, sabemos que ao dirigir o seu olhar para dentro de si mesmo e para o mundo físico que o cerca, o poeta faz de sua arte um conjunto de signos, cujo significado abarca em si o novo e o antigo, incorporando em seu texto outros textos, outros tempos e outras línguas.

Naturalmente, a poética de Lêdo Ivo pauta-se naquilo que Harold Bloom chama de relações intrapoéticas (1991, p. 115), cuja experiência se recria cada vez que um poeta mais novo se apropria do influxo artístico de um poeta mais antigo ou mesmo de uma época. No caso específico das relações intrapoéticas que promovem a tensão entre o novo e o antigo há que se considerar o fato de estarmos diante de uma poesia em que a lição dos clássicos apresenta-se mesclada à realidade cotidiana. Sabemos que ao lado de uma postura poética sacerdotal que ritualiza as formas e reveste de solenidade a arte do passado, temos a poesia de Lêdo Ivo enraizada no substrato de uma arte dionisíaca e celebratória. Mais Dioniso do que Apolo entra em cena e determina a obra de Lêdo Ivo como sendo o reflexo das dúvidas e das incertezas dos homens de todas as épocas.

É fato que a poesia de Lêdo Ivo apresenta um pendor para o diálogo com a tradição passada. No decorrer desta pesquisa apontamos para esse diálogo e percebemos

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

que o poeta, por meio da "interpretação", recolhe e modifica o passado com certa cerimônia. Mesmo quando essa poesia mostra-se inclinada a se desviar da tradição passada a fonte está presente, determinando, assim, uma tensão que se caracteriza não só por permitir que o passado seja parte integrante da tradição moderna, mas também por compreender que a experiência poética pode ser nova a cada vez mesmo se considerar aquilo que já existe. Por isso, *ruptura* com a tradição passada e *permanência* do discurso da tradição na arte moderna são caminhos que se completam e revelam na *convergência* uma poética que se constrói por meio dos desdobramentos de ambas as tradições .

BIBLIOGRAFIA

1. Obras de Lêdo Ivo

As Imaginações. Rio De Janeiro: Pongetti, 1944.

Ode e Elegia. Rio de Janeiro: Pongetti, 1945. 2ª ed., Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

Acontecimento do Soneto. Barcelona: O Livro Inconsútil, 1948.

Ode ao Crepúsculo [contendo *A Jaula*]. Rio de Janeiro: Pongetti, 1948.

Cântico. [Ilustrações de Emeric Marcier].Rio de Janeiro: José Olympio, 1949. 2ª ed., Rio de Janeiro: Orfeu, 1969.

Linguagem. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. 2ª ed., Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1966.

Ode Equatorial [com xilogravura de Anísio Medeiros]. Niterói: Hipocampo, 1951.

Acontecimento do Soneto e Ode à Noite [Introdução de Campos de Figueiredo]. Rio de Janeiro: Orfeu,1951. 2ª ed., Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1966.

Um Brasileiro em Paris e O Rei da Europa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955. 2ª ed., Rio de Janeiro: Orfeu, 1968.

Magias [contendo *Os Amantes Sonoros*]. Rio de Janeiro: Agir, 1960.

Uma Lira dos Vinte Anos [contendo *As Imaginações, Ode e Elegia, Acontecimento do Soneto, Ode ao Crepúsculo, A Jaula e Ode à Noite*]. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962.

Estação Central. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1964. 2ª ed., Rio de Janeiro: Orfeu, 1968.

Finisterra. [Prêmios: "Luísa Cláudio de Sousa", do PEN Club do Brasil; "Jabuti", da Câmara Brasileira do Livro; "Fundação Cultural do Distrito Federal"; "Casimiro de Abreu", do Governo do Estado do Rio de Janeiro]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

O Sinal Semafórico [contendo toda a poesia do autor até *Estação Central*]. Rio de Janeiro / Brasília: José Olympio / INL, 1974.

O Soldado Raso. Recife: Edições Pirata, 1980. Ed. Aumentada, São Paulo: Massao Ohno, 1988.

A Noite Misteriosa. Rio de Janeiro: Record, 1982.

Calabar. Rio de Janeiro: Record, 1985.

Mar Oceano. Rio de Janeiro: Record, 1987.

Crepúsculo Civil. Rio de Janeiro: Record, 1990.

Curral de Peixe. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

Noturno Romano. Teresópolis: Impressões do Brasil Editora, 1997.

O Rumor da Noite. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

Antologia Poética. Rio de Janeiro: Leitura, 1965.

O Flautim. Rio de Janeiro: Bloch, 1966.

50 Poemas Escolhidos pelo Autor. Rio de Janeiro: MEC, 1966.

Central Poética. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976

Os Melhores Poemas de Lêdo Ivo. São Paulo: Global, 1983. 2ª ed. 1990. 3ª ed., 1998.

Cem Sonetos de Amor. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Antologia Poética. [Org. de Walmir Ayala; Introdução de Antônio Carlos Villaça].Rio de Janeiro: Ediouro, 1991

2. Textos teóricos e obras de referência

ALONSO, Dámaso. *Poesia espanhola– Ensaio de métodos e limites estilísticos.* Trad. Darcy Damasceno. Madrid: Editorial Gredos, 1957.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Literatura comentada.* 2ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira.* São Paulo: Martins Editora, 1965.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço.* Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo: ensaios de crítica.* São Paulo, Iluminuras, 1990.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade.* Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade.* Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia.* Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BORGES, Jorge Luís. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.

CADERMATORI, Lígia. *Períodos literários*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1986.

CHALHUB, Samira. *Funções da linguagem*. São Paulo: Ática, 1991.

CHAMIE, Mário. *A uva, a ave, a neve, a greve e o resgate da poesia*. In.: IVO, Lêdo. *Central poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1976.

CHKLOVSKI, V. "A arte como procedimento". In.: EIKHENBAUM et. al. *Teoria da literatura*. Trad. Regina L. Zilberman et alii. Porto Alegre: Globo, 1973.

CORTÁZAR, Júlio. *Valise de Cronópio*. Trad. Davi Arrigucci jr. E João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1994.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria da lírica e do drama*. São Paulo: Ática, 1995.

DUARTE, Osvaldo Copertino. *O estilo de André carneiro: sua expressão, temas recorrentes e aproximações com a Geração de 45*. Dissertação de Mestrado. UNESP/ Assis, 1996.

— *Proposta para uma revisão da crítica e da história da poesia brasileira da geração de 45*. Vilhena: UNIR, 1995 (Relatório de Pesquisa CNPq).

ELIOT, T. S. "Tradição e talento individual". In.: *Ensaios*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Maride M. Curioni (texto) Dora F. da Silva (poemas). 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FRYE, Northrop. *Anatomia da critica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: cultrix, 1973.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2000.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Parte I. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 2.000.

IVO, Lêdo. "Epitáfio do Modernismo". In.: *Poesia observada.* Rio de Janeiro; Orfeu, 1967.

JAKOBSON, Roman. In. LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

JOHAN, Huizinga,. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura.* Trad. João Paulo Monteiro. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

JUNQUEIRA, Ivan. "Idílios com a eternidade" (Prefácio). In.: IVO, Lêdo. *Curral de peixe.* Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

KEYS, Kerry Shawn. "Lêdo Ivo e sua poesia" (prefácio). In.: *O rumor da noite*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise.* Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. Introdução à estilística: a expressividade da língua portuguesa. São Paulo: T. A. Queiroz/EDUSP, 1991.

MONTEMAYOR, Carlos. "A poesia de Lêdo Ivo". (Posfácio). In.: *A noite misteriosa.* Record, [1982].

NETO, João Cabral de Melo. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

NUNES, Benedito. *No tempo do niilismo e outros ensaios.* São Paulo: Ática, 1993.

NUNES, Cassiano. *Multiplicidade de Lêdo Ivo*. Penedo: Fundação Casa de Penedo, 1995

PAZ, Otávio. *Os filhos do barro.* Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

—— *Convergências: ensaios sobre arte e literatura.* Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

——. *Signos em rotação.* Trad. Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

POUND, Ezra. *ABC da literatura.* Trad. A. Campos e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1990.

RIBEIRO, Eloísa Prezutti. *O símbolo em Lêdo Ivo.* Dissertação de Mestrado. UNESP/Assis, 1991.

SANT'ANNA. Afonso Romano de. *Música popular e caderno de poesia brasileira.* 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1980.

SANTIAGO, Silviano. "A permanência do discurso da tradição no modernismo brasileiro". In.: *Nas malhas das letras: ensaios.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SARTRE, Jean Paul. *Que é literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética.* Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TELES, Gilberto Mendonça. *Lêdo Ivo – A aventura da transgressão.* In.: Latim American Writers [Suplemento], 2000.

—— *Para o estudo da geração de 45.* In.: Revista de Poesia e Crítica. X, 12 (1986).

VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci.* Trad. de Geraldo Gérson de Souza. Ed. bilíngüe. São Paulo: Ed. 34, 1998.

YLLERA, Alicia. *Estilística, poética e semiótica literária.* Trad. Evelina Verdelho. Coimbra: Almedina, 1979.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

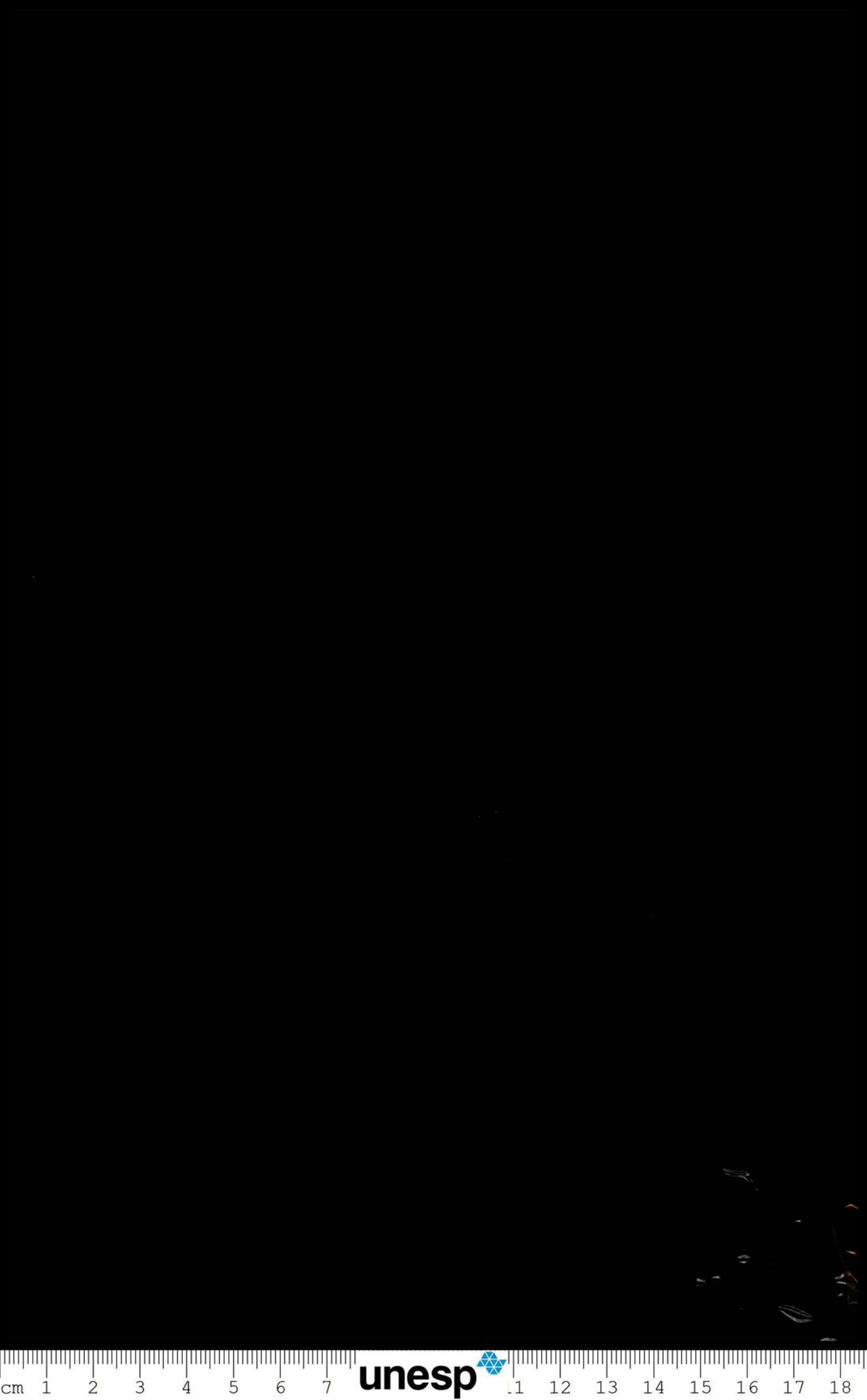
ALENCAR, Rosana Nunes. The modern and the traditional in Lêdo Ivo's poetry. Master's thesis in Literature – Universidade estadual paulista "Júlio de Mesquita", campus of São José do Rio Preto, State of São Paulo, Brazil.

Abstract

Modern Art has reveled signs of discourse of the tradition in its universe. In fact, the history of the Art and the literature let to see imperfectly the dominion of a synchronic poetics that legitimates the present tense as the center of convergence of the times. We can say that the poetic universe structure as a system of correspondences and the language, as a metaphor of this universe. But, the permanence or influence of tradition is a double hand road, because then for, in the some time it recovers the poetic discourse, it can begets agony, and the news is only a imitation. This tension is the center of this study. We are debating about the poetic transitivity between the traditional discourse and the modern on as the motive of the news or imitation in the same modern tradition. Besides, it is worth to insist on an that we are studying Lêdo Ivo's poetry as metonymy of this work, because we understand that, in brasilian modernism it is one of the poetic voices that structures by obliquity of the dialog between the traditional an the modern. In fact, to study the intrapoetics relations is a broken labyrinth, a paradox, but, are just they that foment the art, and let us observe thein dialectal relations.

Keywords: Poetics, Tradition, Modern Art, Lêdo Ivo.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18


cm 1 2 3 4 5 6 7
unesp
11 12 13 14 15 16 17 18