

**unesp**  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Faculdade de Ciências e Letras  
Campus de Araraquara - SP

ALINE MARIA JERONYMO

***O Itinerário Poético de Emílio Moura:*** uma viagem por  
nácar, rosa e nuvem



ARARAQUARA – S.P.  
2017

ALINE MARIA JERONYMO

***O Itinerário Poético de Emílio Moura:*** uma viagem por  
nácar, rosa e nuvem

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e Crítica da Poesia

**Orientador:** Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

**Bolsa:** Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

ARARAQUARA – S.P.  
2017

Jeronymo, Aline Maria

O Itinerário Poético de Emílio Moura: uma viagem  
por nácar, rosa e nuvem / Aline Maria Jeronymo – 2017  
204 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –  
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita  
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus  
Araraquara)

Orientador: Antônio Donizeti Pires

1. Poesia brasileira. 2. Modernismo mineiro. 3.  
Emílio Moura. 4. Itinerário Poético. 5. Imagem. I.  
Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Aline Maria Jeronymo

## ***O Itinerário Poético de Emílio Moura: uma viagem por nácar, rosa e nuvem***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e Crítica da Poesia

**Orientador:** Antônio Donizeti Pires

**Bolsa:** Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

Data da defesa: 26/05/2017

### **MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires**

Departamento de Literatura – FCL – UNESP/Araraquara.

---

**Membro Titular:**

**Profa. Dra. Diana Junkes Bueno Martha**

Departamento de Literatura – UFSCar/São Carlos.

---

**Membro Titular:**

**Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade**

Departamento de Literatura – UFS/São Cristóvão.

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – Campus de Araraquara

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais Edna e Dirceu pelo amor incondicional e por entenderem minhas ausências.

Ao meu amado Valmir, exemplo de devoção poética e de companheirismo.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires, por todos os ensinamentos, sem os quais este trabalho não se realizaria.

Ao professor Dr. Adalberto Luís Vicente pelas contribuições dadas no Exame Geral de Qualificação.

Aos professores Dra. Diana Junkes Bueno Martha e Dr. Alexandre de Melo Andrade pela carinhosa e precisa avaliação final deste trabalho.

À FAPESP pela bolsa de Iniciação Científica que deu início às reflexões sobre a poesia de Emílio Moura.

Ao CNPq, pela bolsa concedida.

Nunca fui o meu mundo.  
As coisas nunca me reconheceram.

Entre o efêmero e o eterno,  
que imagem minha se desenha,  
que imagem muda e inútil?

Emílio Moura (2002, p.316)

## RESUMO

A obra poética do mineiro Emílio Moura (1902-1971), localizada à margem da crítica canônica modernista, é conhecida, sobremaneira, pela repetição de meditações interrogativas causadas por um eu lírico que reflete obsessivamente sobre sua condição existencial. Além disso, por trás dessa destacada característica há um trabalho primoroso com a construção da imagem poética, o que faz com que revisemos o lugar desse poeta no cânone literário. Partindo das imagens do poema “Três caminhos” e da análise das principais imagens trabalhadas no *Itinerário Poético*, obra completa de Moura, propomos traçar três caminhos distintos enveredados em sua poética: o da melancolia, o da idealização e o da memória. Estes três aspectos são uma prévia interpretação de imagens que são subjetivadas por um processo de construção abstrato. Os temas do *Itinerário* não são dissociados, já que há um encadeamento imagético que faz com que tudo esteja interligado. As principais imagens recorrentes, como noite, sombras, musa, rosa, espelho, nuvem e menino, estão dissolvidas, a nosso ver, nos três eixos principais. Estes eixos interpenetram-se e relacionam-se diretamente entre si, formando uma espécie de diálogo circular entre os poemas. A partir da noção de que imagem é analogia, inferimos, por exemplo, que a noite pode representar a morte; a rosa, o amor; as sombras, a ausência; o menino, a memória. Essa construção realiza-se por meio de uma linguagem evocativa que sugere a presentificação do ausente, já que a imagem, ao fundir o signo à “coisa”, tem o poder de criar novos mundos. Ao analisar a imagem no *Itinerário Poético*, incluímos uma gama de significações à poética de Emílio Moura, portanto, mais do que uma análise temática, trouxemos à tona a importância da inserção da poética emiliana em um contexto mais amplo da literatura moderna/modernista brasileira.

**Palavras-chave:** Poesia brasileira. Modernismo mineiro. Emílio Moura. *Itinerário Poético*. Imagem.

## ABSTRACT

The poetic of Emílio Moura (1902-1971), into the other side of the canonical modernist criticism, is greatly known by repeating interrogative meditations caused by a self-lyric that reflects obsessively about own existential condition. Besides, behind this prominent feature there is a work with the construction of the poetic image, which cause us to review the autor's place in the literary canon. We propose to outline three different paths highlighted in the poetry of Emilio Moura, starting from the images of the poem "*Três caminhos*" and the analysis of the main images worked on the *Itinerário Poético*: the melancholy, the idealization and the memory. These three aspects are a prior interpretation of images that are abstracts by a construction process. There is great difficulty in dissociating the themes of the *Itinerário*, not that there are many thematic variations, but there is an imagistic thread that makes everything is interconnected. The main recurring images, such as night, shadows, muse, rose, mirror, cloud and boy, are dissolved, in our view, the three main axes. These axes interpenetrating up and relate directly with each other, forming a kind of circular dialogue between poems. From the notion that image is analogy and infer, for example, that the night can represent the death; the rose with the love; the shadows with the absence; the boy with the memory. This construction is carried out through an evocative language that suggests the "presentification" the absent, since the image mixed up the sign with the "thing" has the power making new worlds. By analyzing the image on *Itinerário Poético*, we include a range of meanings to the poetics of Emílio Moura therefore more than a thematic analysis and we bring to light the importance of inclusion of emilian poetic in a broader context of modern/modernist Brazilian literature.

**Keywords:** Brazilian poetry. Modernism of Minas Gerais. Emílio Moura. *Itinerário Poético*. Image.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>09</b>
<b>2 PREÂMBULOS EMILIANOS</b>	<b>13</b>
2.1 O poeta Emílio e a poesia exaltada	13
2.2 Os modernismos e Emílio Moura: um (re)estudo panorâmico	28
<b>3 A IMAGEM POÉTICA: UMA METODOLOGIA DE ANÁLISE</b>	<b>36</b>
3.1 Imagem, mito e símbolo: um itinerário de irmanamentos	45
3.2 Da imagem ao sentido: os (des)caminhos do <i>Itinerário Poético</i>	52
<b>4 MORTE E MELANCOLIA: UM CAMINHO DE NÁCAR</b>	<b>56</b>
4.1 <i>Ingenuidade</i> : do luto nasce o livro; da melancolia, a poesia	63
4.2 <i>Canto da hora amarga</i> : a inutilidade da existência	80
4.3 <i>Cancioneiro</i> : uma canção solitária	93
<b>5 AMOR E MITO: UM CAMINHO DE ROSA</b>	<b>108</b>
5.1 <i>O espelho e a musa</i> : um reflexo do irreal	108
5.2 <i>Desaparição do mito</i> : um eu todo de ausências	124
5.3 <i>Poemas</i> : um percurso de pureza e resistência	133
<b>6 MEMÓRIA, TRANSCÊNDENCIA E MELANCOLIA: UM CAMINHO DE NUVEM</b>	<b>139</b>
6.1 <i>O instante e o eterno</i> : uma viagem lúcida e solitária	142
6.2 <i>A Casa mnemônica</i> de Emílio Moura	147
6.3 <i>Habitante da tarde e Noite maior</i> : da tarde ao cair da noite	157
6.3.1 A duração do “Tempo morto”	158
6.3.2 Minas do sonho e da memória: “Lira mineira” e “Entre o real e a fábula”	168
6.3.3 Aquilo que ainda falta: <i>Noite maior</i>	181
<b>7 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>192</b>
<b>REFÊRENCIAS</b>	<b>197</b>
<b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA</b>	<b>203</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O poeta diz muito em poucas palavras... e a análise literária diz de menos em palavras demais. Ai de nós, tentar compreender é uma doença incurável. Pois continuemos tentando. (CASAI MONTEIRO, 1965, p.113).

Este trabalho nasceu do desejo de apresentar ao público a singularidade da poesia de Emílio Moura. Considerando a falta de estudos críticos e analíticos sobre a poética emiliana, começamos a estudar essa lírica com mais afinco em pesquisa de Iniciação Científica, apoiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, durante o período de graduação em Letras. Naquele momento, analisamos duas obras de Emílio Moura: *Canto da hora amarga* (1936) e *Cancioneiro* (1945). A partir delas, refletimos, principalmente, acerca do caráter místico da poética emiliana que perpassa, nas obras citadas, a angústia e a dúvida existenciais, a multiplicidade do eu poético e a presença da inspiração e da Musa. Essa primeira pesquisa foi fundamental para o conhecimento crítico-teórico da poética de Emílio Moura e para nosso posicionamento neste trabalho de Mestrado.

Ademais, foi da pesquisa iniciatória e tendo em vista os poucos estudos acadêmicos sobre a poética emiliana que nasceu o anseio de apresentar e analisar a obra completa do poeta mineiro – o *Itinerário poético* (1969). Portanto, o primeiro objetivo desta dissertação, de forma mais ampla, é realizar um trabalho de apresentação e difusão do poeta, de sua poesia e de sua crítica. Já num campo mais específico, objetivamos analisar as principais imagens que formam a poesia de Emílio Moura a fim de evidenciar, de um lado, a intensa unidade que rege toda a obra e, de outro, sua inevitável fragmentação.

O *Itinerário poético* é uma reunião feita por Emílio Moura de tudo que ele gostaria que constituísse sua obra poética. A primeira edição do livro é de 1969 e foi bastante restrita aos leitores; já a segunda, a que utilizamos aqui, é uma reedição feita pela UFMG em 2002, ano do centenário de nascimento de Moura. O livro contém as seguintes obras: *Ingenuidade*, 1931; *Canto da hora amarga*, 1936; *Cancioneiro*, 1945; *Poemas*, 1948; *O espelho e a musa*, 1949; *Desaparição do mito*, 1951; *O instante e o eterno*, 1953; *A Casa*, 1961, *Habitante da tarde*, 1969 e *Noite maior*, 1969. A poesia de Emílio Moura não possui fases, por isso todas as obras aproximam-se na medida em que a linguagem interrogativa, a melancolia, a memória e a idealização fazem parte de uma mesma construção poética. Isto porque, o eu lírico do *Itinerário Poético*, ao falar incessantemente de si, demonstra uma ausência que faz com que o “objeto” perdido se configure como fragmentos de tudo que forma o eu lírico como ser. Assim vemos nos versos:

### **Fragmento**

Quanta coisa, afinal, perdida no caminho,  
fragmentos de nós mesmos que a memória  
ocultou sem saber que assim nos mutilava.

[...]

(MOURA, 2002, p.180).

### **O reino impossível**

Que culpa tenho  
se habito o impossível,  
se tudo se esconde  
já não sei mais onde?

Ah, tudo é descaminho  
no horizonte que foge.  
Por que não ser adivinho,  
ser amanhã, sendo hoje?

[...]

(MOURA, 2002, p.278).

### **Canção**

Viver não dói. O que dói  
é a vida que se não vive.  
Tanto mais bela sonhada,  
Quanto mais triste perdida.

[...]

(MOURA, 2002, p.111).

A vida perdida é triste e se constitui como o duplo de um eu lírico feito de ausências e idealizações. Nas palavras de Antonio Carlos Secchin, no texto “?” (assim mesmo, nomeado com um sinal interrogação), “Se a poesia é noturna, o poeta, para Emílio, não deixa de ser um iluminado. Mesmo que, no seu caso, se possa dizer: um iluminado de sombras (SECCHIN, 1996, p. 58). O poeta é o iluminado porque cria o que não pode ser vivido e, por isso, distancia-se da realidade circundante, ainda que tomado pelas sombras que compõem um eu lírico melancólico e fragmentado. Além disso, como veremos, essa melancolia e essa fragmentação resultará (e é, ao mesmo tempo, resultado) de uma série de imagens que se repetem ao longo do *Itinerário Poético*, dentre as principais, estão a noite, a tarde, o mar, o caminho, o céu, a rosa, a nuvem, as estrelas e o espelho. Desse modo, apesar de utilizar um vocabulário simples, Emílio Moura, quando evoca certas imagens, entra no campo do abstrato e do metafórico.

A partir disso, esta dissertação conta com três partes principais: 1) com uma apresentação panorâmico-crítica sobre o poeta, sua obra e sua relação com o Modernismo; 2) com um estudo teórico-metodológico sobre a imagem poética; e 3) com a análise de cada obra do *Itinerário Poético* com foco principal nas imagens que o compõem. Na primeira parte, formada pelo capítulo **Preâmbulos emilianos**, destacamos as principais características da lírica emiliana, salientando os pontos mais abordados pela crítica literária sobre o poeta, a poesia e sua relação, principalmente, com o Modernismo mineiro. Destacamos aqui, entre outras coisas, a inquietude dos versos emilianos, tomado sempre pela interrogação, e a necessidade de exaltação da poesia – a musa maior do poeta mineiro.

O segundo capítulo deste trabalho, **A imagem poética: uma metodologia de análise**, conta com um estudo teórico-analítico sobre a imagem poética e com a análise do poema “Três caminhos”, nosso poema de partida. Recriar o ausente por meio da imagem é um dos processos principais do *Itinerário Poético*. Daí termos como base teórica primeira (mas não única) os estudos de *Arco e a lira* de Octavio Paz, uma vez que seu processo reflexivo está centrado no ato de a imagem, numa esfera psicológica, recriar o ser e dizer o indizível. Além disso, para Octavio Paz a imagem sempre é metafórica, o que faz com que seu poder de analogia seja instantâneo no poema. Isto é, o poeta pode dizer muito com apenas uma palavra. Assim também acreditava Emílio Moura quando diz, no artigo “Da poesia moderna”, que:

As imagens não tendem à estatuação, mas ao movimento e à vida: agitam-se, ondulam, nesse perpétuo ritmo de humanização. São ideias que vivem ao nosso lado, emoções primitivas; linhas ou cores que dizem, com desembaraço, de algum momento de eletricidade criadora. Há uma pureza de linhas, uma simplicidade de cores que serão, sempre, uma sedução caprichosa. (MOURA, 1925b, p.17).

A imagem é movimento, por isso falar dela é, na verdade, falar de tudo que rege o poema, já que não pensamos a imagem sem o sentido e sem o ritmo. Desse modo, o que mais nos interessa é o caminho de partida e de encontro das imagens no *Itinerário Poético*. Por isso, nossa delimitação não ficou a cargo de uma única teoria, mas sim do próprio texto poético. Portanto, foi partindo do poema “Três caminhos” de *Cancioneiro* e da análise de suas três imagens centrais (nácar, rosa e nuvem) que extraímos as três direções que compõem nossas análises poemáticas.

### **Três caminhos**

Percorri tantos caminhos,  
tantos caminhos andei.

O primeiro era de nácar,  
 de rosa pura o segundo.  
 O terceiro era de nuvem,  
 no terceiro te encontrei.  
 O primeiro já trazia  
 teu nome brilhando no ar.  
 Não era nome de terra:  
 cantava coisas do mar.  
 Logo senti que o segundo  
 já era estrada de encantar.  
 Mas o terceiro, o terceiro  
 quantas voltas não foi dar!  
 Deixou meu corpo na terra,  
 meu coração no alto mar.  
 Virou vento, virou bruma,  
 perdeu-se, rápido, no ar.  
 (MOURA, 2002, p.82).

A imagem traz a pluralidade de sentidos. Por meio das três imagens centrais do poema “Três caminhos”, propomos uma análise de todo o *Itinerário Poético*. Assim, o nácar, a rosa e a nuvem são metonimicamente três imagens que regem o todo. O primeiro caminho é representado, no poema em questão, pelo “nácar”: esta imagem fará, como veremos, analogia à melancolia que, por sua vez, será guia analítico das obras *Ingenuidade*, *Canto da hora amarga* e *Cancioneiro*. O caminho de “rosa”, segundo que foi apresentado no poema, representará o eixo mítico-amoroso ou, em termos mais afins com o nosso trabalho, o da idealização, visto nas obras *O espelho e a musa*, *Desaparição do mito* e *Poemas*. Por fim, o terceiro direcionamento do poema em questão, o caminho de “nuvem”, nos norteará pelas quatro últimas obras do *Itinerário poético*: *O instante e o eterno*, *A Casa*, *Habitante da tarde* e *Noite maior* que, por sua vez, expressarão a memória. As imagens poéticas que representam e que compõem esses três caminhos imagéticos e temáticos dispersam-se e reencontram-se a todo o momento, fazendo com que os três percursos estejam interligados entre si.

A partir da delimitação das três imagens centrais (nácar, rosa e nuvem) e dos três caminhos propostos (melancolia, idealização e memória), temos a terceira parte de nosso trabalho: a análise de cada um dos três caminhos. São os capítulos: **Morte e melancolia: um caminho de nácar**, onde analisamos as três primeiras obras do *Itinerário Poético*, **Amor e mito: um caminho de rosa**, que conta com as análises das obras intermediárias e **Memória, transcendência e melancolia: um caminho de nuvem**, com as análises das obras finais. Quem sabe com essa delimitação, ainda que extensa, consigamos percorrer pelo menos um pouco dos “tantos caminhos” percorridos pelo eu lírico emiliano? Afinal, como nos propõe Casais Monteiro, a análise literária sempre dirá pouco perto do muito que diz o poeta.

## 2 PREÂMBULOS EMILIANOS

### 2.1 O poeta Emílio e a poesia exaltada

A poesia não deve ser apenas escrita, mas vivida.  
(MOURA, 1938, p.7).

Poesia, sentido pleno  
do que há de vida na vida.  
(MOURA, 2002, p.311).

São poucos os que se enveredaram pela poesia de Emílio Moura. Aqueles que assim o fizeram, no entanto, não pouparam elogios ao poeta e à poesia. Aliás, para os amigos, poeta e poesia eram uma coisa só. Carlos Drummond de Andrade, em um dos muitos versos dedicado ao amigo, profere no poema “Emílio Moura de Dores do Indaiá”: “Poesia, teu nome particular é Emílio” (1969, p.3). Fábio Lucas, grande conhecedor da obra de Moura, no texto “Lembrança de Emílio Moura”, afirma que “[...] poesia e poeta formaram o mesmo ser.” (1982, p.97). Eduardo Frieiro, após a leitura de *Canto da hora amarga* em texto para o *Suplemento literário de Minas Gerais*, conclui: “[...] quem o leia, exclamará, como nós, ao fim da leitura: ‘Poesia, és tu!’” (1969, p.7). Em resumo, para significar essa indissociação entre o homem e a poesia, os amigos, em geral, chamavam-no sempre de “o poeta Emílio” (LUCAS, 1991, p.11), assim conta Fábio Lucas em “O poeta Emílio Moura”.

A nosso ver, aparentemente, o que une a poesia ao poeta é a simplicidade, a mansidão e a sensibilidade peculiares de um homem que tinha, segundo Pedro Nava, em *Beira-mar*, “[...] o sentido raro do nada do mundo, do tudo do amor, da angústia do incógnito da vida e da morte.” (1978, p.162). Até mesmo a aparência e a personalidade retraídas de Emílio Moura foram assemelhadas à sua poética pelo caráter introspectivo. Drummond, em “O secreto Emílio Moura”, apontara o “[...] ar de cegonha tímida, [o] silêncio quase completo, [a] maneira de deslizar entre as multidões” (2011b, p.61) do homem que parecia alheio à vida, mas que, na verdade, julgava-a como alguém que está longe de ser um conformista. Pedro Nava também descrevera fisicamente o amigo:

O que nele primeiro se via eram os olhos. Uns olhos especiais fixos, enormes, mansos, puxados – claros até onde é claro o castanho e duma cintilação especial de estrela e lágrima. [...] [Um] olhar cada vez mais distante, cada vez mais doce, cada vez mais vago. [...] Tinha alguma coisa do Dom Quixote e, do engenhoso fidalgo, copiava também a ossatura do resto do corpo. (NAVA, 1978, p.161).

Essa descrição, mais poética do que informativa, mostra-nos a delicadeza com que Emílio Moura era visto no meio artístico de Minas Gerais. A esse respeito, Antônio Sérgio Bueno, em “A poesia de Emílio Moura”, nota que na imagem física de Moura transparecem sinais que se identificam com sua poética: “[...] leveza, espiritualidade, doçura, distância, verticalidade, finura” (BUENO, 2012, p.238). Para finalizar, o crítico ratifica: “Emílio era todo poesia.” (2012, p.238). Todas essas qualificações dedicadas ao poeta fazem parte de sua fortuna crítica e dão a Emílio uma visão romantizada de sua vida e obra. Nesse terreno ainda um tanto argiloso, onde a introspecção e a reflexão são postas como propriedades imanentes para o trabalho poético, é como se o poeta respirasse poesia e convivesse diretamente com ela, ou se fundisse a ela, como reverenciavam os amigos. Tais proposições são bastante amigáveis e guardam certa idealização no que se refere ao engrandecimento da poesia por meio da construção mítica do poeta. Por isso, nesse momento de apresentação, cabe a nós apontar a estreita ligação introspectiva entre poeta e poesia tão destacada pela crítica.

De outro modo, embora, a poética do *Itinerário poético* assemelhe-se subjetivamente a Emílio, não há nela traços biográficos marcantes que transpareçam a vida do homem por trás dela, como há, por exemplo, no Drummond de *Boitempo*. É Drummond, inclusive, quem mais celebra em prosa e verso o poeta-amigo, como vemos nos textos: “O secreto Emílio Moura”, crônica de *Confissões de Minas*, de 1944; “Palma severa”, texto crítico de *Passeios na ilha*, de 1952; “Epigrama para Emílio Moura”, poema de *Alguma poesia*, de 1930; “O poeta irmão”, poema de *As impurezas do branco*, de 1973; “A consciência suja” e “Verbo e verba”, poemas de *Esquecer para lembrar*, de 1979 e “Emílio Moura de Dores do Indaiá”, poema de 1969, publicado no *Suplemento literário de Minas Gerais*, texto que transcrevemos a seguir:

Entre o Brejo e a Serra  
 Entre o Córrego d’Antas, o Aterrado, o Quartel Geral e Santa Rosa  
 entre Campo Alegre e a Estrela  
 nasce em 1902  
 o poeta Emílio (Guimarães) Moura  
 alta, fina palmeira  
 Pindarea concina: o ser  
 ajustado à poesia  
 como a palmeira se ajusta ao Oeste de Minas.  
 E cresce. Viaja.  
 Vejo  
 sob a lua perfumada a cravos de Barbacena  
 alojado na Pensão Mondego  
 o rapazinho fazer distraídos preparatórios  
 (para ser como toda gente bacharel formado)  
 e preliminares poemas em busca da clave própria.  
 Advogado não seria

posto que doutor de beca para foto de colação  
 – quem o veria requerer um despejo?  
 – alegar a falsidade de um testamento?  
 – promover um desquite litigioso?

Torcedor do Atlético, fumante de cigarro de palha marca Pachola  
 quando não se prefere fazer ele mesmo  
 com ponderada mineira emiliana perícia  
 eis Moura – de tantas noites andarilhas nas jasmineiras  
 ruas peremptas de Belo Horizonte.

O Diário de Minas, lembra-te, poeta?  
 Duas páginas de Brilhantina Meu Coração e Elixir de Nogueira  
 uma página de: Viva o Governo  
 outra – doidinha – de modernismo,  
 tua cegonha figura escrevendo o cabeço dos Sociais  
 nós todos na esperança de um Vale do Bola – o Eduardinho gerente...

Com serenidade de irmão vai ficando tio  
 e avô e tem paciência carinhosa com os netos  
 assistes ao passar de gerações  
 A Revista Surto Edifício Vocação Tendência Complemento Ptyx,  
 ao morrer (Alberto puxa a fieira) e ao despertar de amigos,  
 rocha sensível em meio à evanescência das coisas  
 de que guardas exata memória no coração de palmeira  
 solitária            comunicante            solidária.

Toda palmeira na essência é estranha  
 em sua exemplaridade:  
 a palmeira que anda, ave pernalta  
 a palmeira que ensina, mestra de doutrinas  
 líricas disfarçadas em econômicas  
 e o mais que está conta em voz baixa, sussurro  
 de vibração nas palmas:  
 amizade, teu doce apelido é Emílio.  
 Fiel à casa primeira e reimplantando-a  
 no lote da palavra  
 fraco/forte diante da vida que corta e esfarinha e dói  
 sereno/desenganado, agulha terna apontando  
 para o enigma indecifrável do mundo:  
 poesia, teu nome particular é Emílio.  
 (ANDRADE, 1969, p.3).

O poema biográfico de Drummond é uma grande porta de entrada para conhecermos um pouco da vida de Moura. O poeta, que tem como nome completo Emílio Guimarães Moura, nasceu na pequena cidade do oeste de Minas Gerais, Dorés do Indaiá, a 14 de agosto de 1902 – mesmo ano de nascimento do poeta itabirano. Seus estudos primários foram feitos em diversas cidades nas quais o poeta morou ao longo de sua infância: Bom Despacho,

Carmo da Mata e Cláudio.<sup>1</sup> Produziu seus primeiros poemas durante o secundário, quando estudava no Instituto Guimarães em Dolores do Indaiá. Nesse período, descobriu a poesia de Cesário Verde, de Antônio Nobre e de Alphonsus de Guimaraens, por quem tinha profunda admiração.

O poeta dolorense mudou-se para Belo Horizonte no início da década de 1920 para cursar Direito. O poeta viaja “para ser como toda gente bacharel formado” e, a partir desse período, começa sua viagem maior: a busca pela “clave própria”, pela identidade dos “preliminares poemas”. É na capital, portanto, que busca o amadurecimento de sua escrita e que conhece Carlos Drummond de Andrade, de quem se tornou um grande amigo. Em 1928, formou-se bacharel em Direito, mas “advogado não seria”, já que não exerceu por muito tempo a profissão. De outro modo, além de poeta, foi professor, burocrata e jornalista. O *Diário de Minas*, periódico em que trabalhavam Drummond e Moura, é citado na quinta estrofe do poema – é por meio desse jornal que são lançadas as primeiras ideias dos modernistas de Minas, grupo do qual faziam parte. Como jornalista ainda, Emílio Moura trabalhou nos jornais: *A tribuna*, *Estado de Minas* e *Minas Gerais*. Foi também um dos idealizadores da primeira publicação modernista de Minas – *A Revista*, de 1925.

Além disso, ocupou diversos cargos no governo estadual, foi professor de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia da UFMG e professor de História das Doutrinas Econômicas da Faculdade de Ciências Econômicas da UFMG, da qual foi fundador e diretor em 1945. Casou-se em 1931, mesmo ano em que nasceu o primeiro filho e publicou o primeiro livro: *Ingenuidade*. A imagem paradoxal de “rocha sensível”, presente na sexta estrofe do poema de Drummond, ajusta-se bem ao homem que viveu entre o meio burocrata e o meio lírico.

Emílio Moura foi reconhecido com o Prêmio de Poesia do Instituto Nacional do Livro, em 1970, pelo conjunto de sua obra, que fora reunida por ele no livro *Itinerário poético*, em 1969. Este, como já introduzido por nós, reúne as obras: *Ingenuidade*, 1931; *Canto da hora amarga*, 1936; *Cancioneiro*, 1945; *Poemas*, 1948; *O espelho e a musa*, 1949; *Desaparição do mito*, 1951; *O instante e o eterno*, 1953; *A Casa*, 1961, *Habitante da tarde*, 1969 e *Noite maior*, 1969. Moura faleceu em 1971 e, em 1977, o governo do Estado de Minas Gerais criou o Prêmio Nacional de Poesia Emílio Moura em reverência ao poeta.

---

<sup>1</sup> Os dados biográficos de Emílio Moura foram extraídas do texto “O poeta Emílio Moura”, de Fábio Lucas, da crônica “O secreto Emílio Moura”, de Carlos Drummond de Andrade e de trechos de *Beira-mar*, livro memorialístico de Pedro Nava.

Além de “cegonha tímida” e “rocha sensível”, Drummond perpetua a imagem de “palmeira solitária” para referenciar ao amigo. A palmeira alude ao tipo físico de Moura – alto e magro – e ao enraizamento do poeta em solos mineiros (“fiel à casa primeira”): a palmeira ajusta-se ao solo assim como o poeta ajusta-se a Minas. Já o adjetivo “solitária”, de um lado, refere-se à personalidade do homem tímido que gostava de ficar sozinho e, de outro, ao poeta que externou sua solidão em versos melancólicos muito particulares que apontam para “o enigma indecifrável do mundo”. Em outro poema, “O poeta irmão”, escrito por Drummond em função da morte de Moura, vemos novamente a referência à solidão do poeta que guarda Minas em silêncio:

Ah, mineiro! que tem minas nem mesmo dele sabidas,  
pois não as quer explorar, e toda glória é fuligem.  
Mineiro que cala e cisma, e é quando mais se adensa  
a Minas de Emílio Moura.

Mineiros há que saem. E mineiros que ficam.  
Este ficou, de braços longos para o adeus.  
Em Belo Horizonte, rumor sem verdes, é água pura  
a permanência de Emílio Moura.  
(ANDRADE, 2005, p.106).

As estrofes acima complementam o sentido do verso “solitária comunicante solidária” do poema anterior. Os espaços em branco criados por Drummond não representam apenas o silêncio de um homem retraído, mas, mais do que isso, o silêncio de uma poesia que se queria solitária e comunicante ao mesmo tempo. Não por coincidência, o primeiro verso de *Ingenuidade* é “Sozinho, sozinho, perdido na bruma.” (MOURA, 2002, p.29). Característica inerente ao poeta e à poesia, portanto, a solidão determina a poética emiliana e cria certa abstração em torno de toda a sua obra. Talvez por esse motivo sua poesia seja ainda desconhecida por muitos, assim como observa Otto Maria Carpeaux em “Algumas opiniões da crítica sobre a poesia de Emílio Moura”: “[...] poeta tão admirado e, no entanto, ainda não bastante conhecido.” (1969, p.5) ou como afirma Wilson Martins em “Das montanhas de Minas”: enquanto poeta “[...] a sua ‘posição’ é das mais ambíguas. Trata-se, antes de mais nada, de um poeta ao mesmo tempo conhecido e desconhecido.” (1995, p.112).

Em nossas pesquisas, fizemos o levantamento de artigos, resenhas e ensaios sobre Emílio Moura e atinamos que há nesse material um ponto convergente: o de que Emílio Moura é pouco reconhecido pela crítica renomada. Na verdade, há um número relevante de material, mas, em sua maioria, textos breves, escritos por amigos, no período em que o poeta ainda estava vivo. Por esse motivo, a necessidade de reavaliação crítica é sustentada por todos

que hoje tentam resgatar a poesia emiliana. Por isso, também, acreditamos na necessidade de se observar com mais afinco as imagens que compõem a lírica do mineiro, explicitando seu valor enquanto constituição temática e, ainda, formal; aproximando-se daquilo que alguns de nossos melhores poetas já haviam conseguido: a expressão de uma alma pessoal numa poesia simples, mas eivada de subjetividade.

Fabrizio Carpinejar, no texto “Emílio Moura: abandono póstumo”, enfatiza o triste esquecimento a que foi submetida a poesia do mineiro. Além do “retraimento biográfico”, como uma possível causa desse abandono, Carpinejar defende que a desvalorização que a poesia mística brasileira recebeu a partir dos anos 1960 foi substancial para deixar a poética emiliana à margem. Para Carpinejar, tal poética, por conter uma subjetividade existencial, passou a soar passadista diante de textos inovadores que usufruíram do coloquialismo, da ironia e da crítica social e política.

O maior número de textos sobre Moura encontra-se no *Suplemento literário de Minas Gerais* (1966-) e data, principalmente, do final da década de 1960 e início da de 70. Muitos dos artigos publicados ali tratam da dificuldade de enquadrar a obra de Emílio Moura em uma escola literária. Eduardo Frieiro, no texto “Simplicidade”, por exemplo, salientou: “O caso é que, embora possua afinidades profundas com as correntes de vanguarda, a sua poética tem um módulo pessoal inconfundível, todo serenidade e moderação, não revelando influxos diretos deste ou daquele grão-mestre da extrema esquerda literária.” (1971, p.7).

Carlos Drummond de Andrade nega-se a categorizar a poesia de Emílio Moura, defendendo a ideia de que ela não se classifica em nenhum modelo, mas, ainda assim, “[...] ilustra bem a tese da variedade e [da] riqueza do movimento modernista” (2011b, p.62). Essa mesma discussão somada a uma análise crítica de obras de Moura foi realizada em dois estudos mais recentes, são eles: a tese de doutorado, *Nos encaixos de Emílio Moura: encruzilhadas de um Itinerário poético*, de Lílian Cristiane Moreira, da Universidade Federal de Juiz de Fora, defendida em 2011, e a dissertação de mestrado, *Habitante da tarde: o (não) lugar do poeta Emílio Moura*, de Viviana Pereira Silva, da Universidade Estadual de Montes Claros, defendida em 2012. Ambas as autoras analisam o inegável individualismo estético de Emílio Moura tomando como base a teoria da poesia moderna e as conquistas modernistas.

Em termos bibliográficos, vale destacar ainda os estudos mais abundantes que encontramos publicados em livro e que retomamos, em distintos momentos, ao longo desta dissertação, são eles: o capítulo “Estudo crítico”, elaborado por Aloysio de Faria, presente na obra de Azevedo Filho *Poetas do Modernismo: antologia crítica* (1972) e o capítulo “Emílio

Moura: lirismo e ingenuidade”, do livro *Cenas de um Modernismo de província* (2011), de Ivan Marques. De acordo com a primeira referência, Emílio Moura revelou-se:

[...] fiel ao subjetivismo do conhecimento poético, não libertado da preocupação da procura, ainda um tanto ligado aos postulados filosofantes dos manifestos de seu grupo. Não era de modo algum a rebeldia da fase dita heroica, mas não era, também, uma sequência evolutiva de uma poesia em rumos de aprimoramento. Emílio Moura tentava quase o impossível: a poesia definitiva, o instante absoluto, a expressão do intuicionismo criador em sua mais íntima eclosão. (FARIA, 1972, p.97).

A colocação de Faria pode ser verificada em “Poema”, de *O espelho e a musa*:

É estranho que ainda te reconheça e te acene desesperadamente como um  
[náufrago.

Renasce a cada instante,  
– nenhuma revelação te destrói ou te diminui –,  
e te apresentas a mim  
como se eu só te visse em sonho.

Ainda que fosses um mito eu não te amaria tanto.  
(MOURA, 2002, p.126).

Aqui, vale ressaltar que o pronome em segunda pessoa do singular, tão comum à obra emiliana, promove uma referência dêitica fazendo com que o sentido da maioria dos poemas possa variar de acordo com a escolha de interpretação que criamos para esse sujeito. É isso que ocorre no poema acima e em versos como: “Em *ti* os sonhos nascem, os caminhos se formam, os mistérios se multiplicam.” (MOURA, 2002, p.135, grifo nosso). A interlocução em poemas como o transcrito cria uma espécie de metalinguagem cujo propósito principal parece ser o de dar vida ao poema e ao poeta, que vive misticamente o instante de criação. Assim, o poema pode transcorrer o tempo, mas renascerá “a cada instante”, porque adquire nova vida à medida que é reavivado pelo poeta ou pelo leitor, tomando, inclusive, papel superior ao do mito.

Segundo Alexei Bueno, em *Uma história da poesia brasileira*, a poesia de Emílio Moura “[...] é uma das que mais se aproxima, na literatura brasileira, do conceito de ‘poesia pura’” (2007, p.330, aspas do autor). O poeta almejava uma poesia distante dos discursos correntes e, por isso, remete constantemente à concepção de uma “poesia pura” que, segundo Moura, em entrevista a Frederico Morais, não estava nas coisas, mas na ideia das coisas. A realidade, nesse ponto, estaria mais presente no plano imaginário e imagético do que no plano sensível. Daí a ideia/idealização da plenitude surgir como um dos pontos-chave da poesia emiliana, vejamos isso em “A imagem da rosa”:



seria o drama do momento da criação, as escolhas estruturais e a representação do significante, já a irrealidade está contida na capacidade de evocação desse significante, que transporta o poeta e o leitor para o mundo evocado.

Podemos depreender que o poeta personifica a poesia, vista como musa, para torná-la inatingível e atemporal, em um apenas aparente paradoxo, por certo; como nos é sugerido também em versos de *O espelho e a musa*: “Como é que podes estar em mim e ser ao mesmo tempo inatingível?” (MOURA, 2002, p.137) e “Fiquei de mim tão distante/ que já nem sinto quem sou.” (2012, p.140). O eu emiliano, portanto, idealizará a poesia, que numa possível manifestação de um sonho não se prenderá ao tempo, será, pelo contrário, infinita e aspirará sempre ao infinito.

Aloysio de Faria, ao destacar o poema “À musa”, insere uma interessante visão comparativa entre o mito de Prometeu e o poeta que adquire consciência: o poeta criador coloca-se como simples mortal e delega à criação o poder de compor a discórdia e a soberania, da mesma maneira que o poder do fogo sagrado havia gerado o tumulto entre os deuses e o avanço da humanidade. Ainda segundo Faria, a lírica de Moura reveste-se de uma forma mística e reveladora em que o poeta descobre a Poesia e é descoberto por ela, “[...] e o poema se resume e se transfigura nesta mútua relação, entre sombras e inquietações, através das quais a Poesia se faz presente, e o poeta se faz elevado à visão impossível dos mistérios presenciados de sua própria criação [...]” (FARIA, 1972, p.107).

Há, neste último poema, “À musa”, a ocorrência do processo de submissão do poeta perante a poesia. Percebe-se, ainda, a dúvida, caráter próprio de Emílio Moura, direcionada nesse caso à origem da Musa (no segundo verso). A interrogação, implícita em alguns versos e tão explícita em outros, é o caráter formal da poesia de Moura mais apontado pela crítica. Nas poucas palavras de Alfredo Bosi, na *História concisa da literatura brasileira*, Emílio Moura “[...] entrou pela porta estreita da lírica existencial, dando exemplos admiráveis de meditação interrogativa.” (2006, p.463). Os questionamentos meditativos, seja em relação ao próprio eu ou à poesia, atravessam todo o *Itinerário poético*.

O poema de abertura de *Ingenuidade* ao se intitular “Interrogação” já prenuncia essa forte característica de toda a obra de Moura. A pergunta primordial do poema “– Senhor, são os remos ou são as ondas o que dirige meu barco?” fornece-nos duas visões interpretativas que se desdobram ao longo do *Itinerário*. De um lado, há a dúvida existencial de um eu lírico que parece se perguntar: sou eu que conduzo o meu destino ou é a vida que o conduz? De outro lado, vemos uma espécie de poética em que: a) a poesia pode ser vista na imagem do barco; b) a inspiração – ou o acaso –, na imagem das ondas e c) a elaboração – o que

chamaríamos de trabalho artesanal –, expressada pelos remos. As ondas e os remos seriam, dessa forma, os dois mecanismos possíveis e essenciais para movimentar o barco, assim como a inspiração e a elaboração são fundamentais para a poesia e para a concepção poética de Moura.

Outros exemplos de interrogações introspectivas aparecem nos versos: “Que força estranha me impele assim para mim mesmo?” (MOURA, 2002, p.63), do poema “Um dia”; “E, agora, quem sabe/ se eu mesmo não sou?” (MOURA, 2002, p.103), do poema “Derrocada” e “Que voz foi aquela,/ voz nítida e grave/ que a mim me chamou?” (MOURA, 2002, p.106), do poema “Revelação”. São, esses, pequenos exemplos da obra de Emílio Moura em que, segundo Massaud Moisés, no texto “Emílio Moura”, respira a “[...] incompletude, ou do poeta ou dos poemas” (2004, p.256). É como se o poema não contivesse todo o sentimento que extravasa do eu poético: “[...] os textos parecem interromper-se, genericamente, a meio caminho, suspensos no ar, inconclusos.” (MOISÉS, 2004, p.256). Segundo Moisés, essa incompletude é causada pelo sentimento de inutilidade do eu perante o mundo e, às vezes, perante a grandeza da poesia, causando certo niilismo, o negativismo e a melancolia.

A propósito dessa questão, Sérgio Milliet, em “Sob o signo da pergunta”, nos dá um caminho para a interpretação da lírica de Moura, dizendo que nela o que há é “[...] a necessidade de descobrir e apegar-se a algo afirmativo, capaz não tanto de explicar a vida, mas de justificá-la, de lhe dar um sentido.” (1969, p.5). Já segundo Carlos Drummond de Andrade em “Palma severa”, essa é uma “poesia de perplexidade” (2011a, p.186), cuja base é a necessidade da pergunta. O recurso da interrogação é usado excessivamente, podendo ser uma “zona de conforto” do poeta, que é impossibilitado de obter respostas para sua angústia pessoal. Moura “não responde, indaga” (ANDRADE, 2011a, p.186) e, ao indagar-se, não se define. Desse modo, nem o poeta e, tampouco, a poesia, alcançam respostas.

Antônio Sérgio Bueno, ao defender a marca da interrogação na poética emiliana, procura dividi-la em “inquietação” e “inquiétude”. A primeira é “[...] um estado de agitação provisória, que demanda rapidamente uma resposta” (2012, p.239), já a inquietude “é uma ampla e permanente interrogação, [de alguém] que sabe não haver uma resposta para sua indagação.” (2012, p.239). Para Bueno, as perguntas de Moura estão mais do lado dessa inquietude do que da inquietação. O eu lírico, que nada sabe, não se desespera diante da vida, apenas a indaga e poetiza. Valéry, em “Poesia e Pensamento abstrato”, alega, inclusive, que “[...] é a perturbação inicial e sempre acidental que vai construir em nós o instrumento

poético.” (1999, p.197), ideia que é compartilhada por Emílio Moura que, em entrevista concedida a Federico Morais, elucida o caráter interrogativo de sua poesia:

Drummond ao constatar em minha poesia a interrogação, dá a ela um sentido de perplexidade diante do mundo. A perplexidade existe: o poeta está sempre diante de muros. Mas, em minha poesia, como observou semelhantemente Sérgio Milliet, o ponto de interrogação é mais uma técnica que emprego, às vezes com resultados ótimos. A interrogação cria no leitor o ‘estado de poesia’ de que fala Valéry. Minha poesia não afirma. Afirmando, resolveria a priori tudo para o leitor. Interrogando eu ponho o mundo diante do leitor. (MOURA, p.4, 1964).

Moura confessa ainda que talvez tenha abusado da interrogação. Esse abuso contribuiu para o apontamento, por parte da crítica, de uma monotonia ou convencionalismo voluntário. Essa poesia de dúvidas e de perquirições não procura algo definido, pauta-se, ao contrário, na fuga da afirmação. Cabe a nós, leitores da poesia de Emílio Moura, portanto, refletir acerca da inquietude provocada pelo poeta e discernir se as respostas que buscamos não estariam nas próprias perguntas ou nas ausências das próprias respostas.

Com tudo isso, unidade e fragmentação são os dois polos norteadores do *Itinerário poético* (1969). De um lado, a linguagem lírico-melancólica e interrogativa proporciona-nos uma leitura homogênea de toda a obra, como se todos os poemas fizessem parte de um único poema, como vemos nos versos questionadores de “Tarde”, “[...] Nem tudo já se perdeu./ Ou se perdeu, e eu não soube? [...]” (MOURA, 2002, p.263), ou nos versos desoladores de “Melopeia”:

[...]  
Que será de nós,  
se a esperança acaba?  
Que será de nós,  
se a noite desaba?  
(MOURA, 2002, p.84)

Daí a importância de retermos o próprio Emílio Moura analisando sua produção poética. Como já apontamos, Moura entende sua poética como aquela que foge das afirmações, seu todo poético é interrogativo: “Minha poesia não afirma. Afirmando, resolveria a priori tudo para o leitor. Interrogando eu ponho o mundo diante do leitor.” (MOURA, p.4, 1964). De outro lado, ou ainda, de forma complementar, deparamo-nos com uma gama de construções díspares ocasionadas pelas contradições de um eu lírico que reflete as condições existenciais do ser humano enquanto homem e enquanto poeta/criador. Essas

características fazem com que a poesia emiliana, nos dizeres de Mário da Silva Brito (1959), em seu *Panorama da poesia brasileira*, seja ao mesmo tempo “[...] mística e humana, cética e espiritual.” (1959, p.118).

Para nós, *poesia de crise* ou *poesia de isolamento* são possíveis definições para essa poética que, aparentemente, descola-se da objetividade circundante da vida real. Além disso, se o eu lírico reflete condições existenciais, então as várias possibilidades de concretizar a vida e a impossibilidade de acertar o caminho a ser tomado fazem com que o eu lírico busque os diversos percursos que lhe são possíveis. Diante de uma poesia que ficou marcada pela unicidade de cunho interrogativo como voz central, por um lado, e pela temática da crise ontológico-existencialista, por outro lado, a conclusão parece ser óbvia: os dois polos unem-se na formação do itinerário, pois a fragmentação dos caminhos é a constante que dá unidade ao percurso emiliano. Vemos, por exemplo, a dubiedade do eu lírico nos versos de “Só agora” e “Eu, no tempo”:

#### **Só agora**

[...]  
Colado à sombra das coisas, viajo desesperadamente,  
dividido, disperso.  
Onde estou, não sou.  
Nunca sou totalmente.  
E é um ficar, sem deter-me, e um partir, sem levar-me.  
(MOURA, 2002. P.266).

#### **Eu, no tempo**

[...]  
Jogo as máscaras fora e me identifico comigo  
que me esperava há séculos.  
(MOURA, 2002, p.269).

Nossa afirmação de que unidade e fragmentação são os polos norteadores do *Itinerário Poético* de Emílio Moura pode soar demasiado simplista ou reducionista. No entanto, tendo em vista as ideias que abordamos há pouco, e para além de qualquer teorização estéril, é a própria sintaxe poética do autor que nos permite tal sistematização. Em seu penúltimo livro, *Habitante da tarde*, uma das seções que o compõem recebe a denominação “Entre o real e a fábula”; antes mesmo de observarmos o poema homônimo, a frase-título direciona nosso olhar para aquilo que está “no meio do caminho”, para o que se posiciona no vazio, para o que não é nem a vida real e nem a vida inventada, mas um pouco de cada, isto é, pura “ficção”. A

leitura do poema parece não deixar dúvidas do que afirmamos, pois tanto a crise se faz presente, como a interrogação enquanto *inquiétude*.

### **Entre o real e a fábula**

À margem do tempo,  
onde tudo é antes,  
sou eu que ainda vivo  
jogando com mitos  
já mortos?  
Sou eu que me falo,  
sou eu que me conto,  
entre o real e a fábula?  
(MOURA, 2002, p.272).

Por certo, a fragmentação está na instância existencial do dizível. Encontrar-se e desencontrar-se, assim, é uma questão de verbo, não uma questão factual. O eu lírico emiliano caminha entre a ausência e a presença, seja do próprio eu, da poesia, da amada ou da memória. Ora enquanto interrogação, ora enquanto ontologia, tudo admite duas formas de ser: ser enquanto ausência e ser enquanto plenitude ideal do espírito.

Analisar um *Itinerário Poético* consiste, fundamentalmente, em analisar um projeto, um plano ou, em outras palavras, um *método* poético. Inclusive etimologicamente, já que “a palavra “método” assim se formou: meta + odos. *Meta* = através de. *Odos* = caminho. Portanto, caminho através do qual...” (BERNARDO, 2010, p.49, grifos do autor). Assim, o itinerário/método poético de Emílio Moura é o caminho através do qual o poeta se consolidou enquanto poeta e grafou sua dicção no tempo. Os “caminhos poéticos” de unidade e fragmentação, dessa forma, são e não são, existem e não existem, tudo depende da relação que o eu lírico trava com eles. Não são poucos os exemplos do que apontamos, vejamos alguns:

### **Três caminhos**

Percorri tantos caminhos  
tantos caminhos andei.  
[...]  
(MOURA, 2002, p.82).

### **Fragmento**

Quanta coisa, afinal, perdida no caminho,  
fragmentos de nós mesmos que a memória  
ocultou sem saber que assim nos mutilava.  
[...]  
(MOURA, 2002, p.180).

### **Aqui termina o caminho**

Aqui termina o caminho,  
aqui morre a voz, e não há mais eco nem nada.  
[...]  
(MOURA, 2002, p.61)

### **Poema**

Duro caminho é o de saber que não há caminho.  
[...]  
(MOURA, 2002, p.265).

Os caminhos expressos pelo eu lírico emiliano representam o próprio percurso da vida, assim como o trajeto para se chegar à poesia. Por vezes, parece-nos que o acaso influi na ideia dos caminhos, uma vez que eles são imprecisos e desconstruídos justamente porque não há um – e apenas um – caminho a seguir, o que há são sombras do que já se viveu e daquilo que o poema registrou. Daí a importância da memória para a configuração dessa poética que parece sempre se alocar no passado, seja enquanto tempo decorrido ou enquanto percepção daquilo que não é presente. Daí também a conclusão – quase senso comum na modernidade artística do século XX fruto das mudanças no cenário mundial – de que, como uma faca de dois gumes, essa reflexão *causa e é causada* pela melancolia que toma o eu lírico emiliano em todo o *Itinerário Poético*.

Por fim, estes “Preâmbulos emilianos” ainda precisam abordar um item dessa poética: o mistério, pois como afirma o eu lírico do poema “Libertação”: “Eu sou um poeta quase místico:/ A vida é bela quando é um êxtase.” (2002, p.33). Sua mística, assim afirmara Carlos Drummond de Andrade, não é a de Deus, mas a do mistério. Sobre essa mesma questão, Fábio Lucas (1973) salienta que “[...] o mistério aparece tão carregado de significação em si mesmo que o poeta se despoja ao máximo de qualquer consideração a respeito dele e de tudo o que, de certa forma, o engradece.” (1973, p.53). O eu lírico emiliano, desse modo, não procura compreender o mistério, mas sim dar vazão a ele. Quando o eu lírico questiona “Quem é que luta dentro de mim?” (MOURA, 2002, p.64), “Quem me trouxe a esse degredo?” (2002, p.87) ou ainda “Que nos ficou de tudo/ o que não fomos?” (2002, p.205) procura conectar-se ao incognoscível de si mesmo.

Ser “quase místico”, por certo, não é ser místico, é se aproximar, no caso de Moura, de temas indecifráveis que geram nele o estado de poesia. Segundo Ivan Marques (2011),

Emílio é um “quase místico” porque está plantado no abismo entre o pensamento e a vida sensível. Incapaz de libertar-se de si mesmo e da contingência terrestre, ele jamais se entrega ao céu superior (e vazio). Nesse intervalo, em que se alternam espichamentos e contrações, o lirismo é às vezes elegíaco, às vezes irônico. (MARQUES, 2011, p.131).

A partir disso, lemos poemas que recorrem a temas que proporcionam divagações que giram em torno da morte, do sonho, da eternidade, do mito, da melancolia, da infância, do amor, da musa, da amada, do tempo, da memória e da necessidade de comunicar a poesia. Motivos ou temas, esses, que não aparecem isolados, mas, por tantas vezes, articulados entre si. Segundo Fábio Lucas (1991, p.21), “Emílio Moura foi tecendo uma expressão que é, ao mesmo tempo, indagação do universo, busca do outro e descoberta de si. Daí o intenso jogo entre a imanência e o transbordamento, entre a prospecção de si e a procura do infinito”. Daí também os dois polos que se desdobram em torno de si mesmos, como já afirmamos.

Portanto, ao reagir contrariamente às objetividades do mundo moderno, o eu lírico do *Itinerário poético* volta-se para si e só encontra inquietudes e anseios, por isso procura distanciar-se do tempo e do espaço que o compõem, refugiando-se em uma idealização onírica que se faz presente enquanto evocação da linguagem. Fácil identificar aqui a semelhança com o *gauchismo* de Drummond. Os poetas mineiros veem-se deslocados diante do utilitarismo que a vida moderna lhes impõe e, por isso, não se identificam com ela. Enquanto Drummond, no entanto, olhou para si a partir de sua própria relação com o mundo, mesmo este sendo “caduco”, Moura procurou mais a transcendência de si – uma transcendência, *grosso modo*, subjetiva e, como vimos, por vezes contraditória, o que pode ter contribuído para o isolamento de sua poética modernista.

Se em “Coração numeroso”, o eu lírico de Drummond afirma “[...] e como não conhecia ninguém a não ser o doce vento mineiro,/ nenhuma vontade de beber, eu disse: Acabemos com isso.” (ANDRADE, 2012, p.102), o que revela um eu que reconhece seu passado no “doce vento mineiro”, mas não deixa a subjetividade emotiva alcançá-lo afirmando, com decisão, “Acabemos com isso”. Em “Há muito me perdi”, o eu lírico de Moura também se vale da memória que as “coisas” evocam “Olho as coisas de frente, as coisas já não vivem./ No entanto,/ o que havia em redor, tantas coisas intocáveis” (MOURA, 2002, p.267). O coração numeroso de Drummond aponta: “Meus paralíticos sonhos desgosto de viver/ (a vida para mim é vontade de morrer)” (ANDRADE, 2012, p.102), mas o eu perdido de Moura “responde”: “Ah, viver era tanto!/ O irreal, irisado, se alongava,/ crescia,/ crescia/ a cada descoberta/ do real.” (MOURA, 2002, p.267).

Ambos *gauches*, ambos deslocados, mas um tendendo ao entendimento de que o mundo de fato é caduco, e que o lugar do ser precisa ser criado a partir do que lhe foi disponibilizado “mil presentes da vida aos homens indiferentes,/ que meu coração bateu forte, meus olhos inúteis choraram./ [...] a cidade sou eu” (ANDRADE, 2012, p.102), enquanto o outro demonstra quase uma incapacidade de “ser alguém” com o que lhe foi disponibilizado “Olho as coisas de perto, as coisas já não falam,/ não sonham./ [...] Ou sou eu que me perco de sonhá-las/ no que em mim se fragmenta e é simples jogo/ de eu não ser eu mesmo?! Há muito me perdi [...]” (MOURA, 2002, p.267).

## **2.2 Os modernismos e Emílio Moura: um (re)estudo panorâmico**

Pela necessidade de estabelecer uma relação artística mais fiel com uma nova era, intelectuais do século XX clamaram por renovações estéticas e ideológicas que proporcionaram liberdade formal e linguística às artes brasileiras. As principais ideias libertárias do movimento surgido em São Paulo foram difundidas, como bem sabemos, por meio da Semana de Arte Moderna, em 1922. Evento caracterizado, segundo Alfredo Bosi, como um grande divisor de águas que possibilitou o encontro de diversas tendências recorrentes desde a primeira guerra, levando a São Paulo um novo estilo que, a partir de ideias cosmopolitas e vanguardistas, foram chamadas de Modernismo.

O grande evento de 22 foi consequência das transformações socioeconômicas ocorridas no início do século XX que começaram a configurar um novo Brasil. O surto industrial dos anos de guerra, o conseqüente processo de urbanização, as agitações operárias, a ascensão da burguesia (ou da chamada classe média) e o aumento da população nacional, fortemente relacionado à imigração europeia e, principalmente, à italiana, são fatores diretamente ligados ao desenvolvimento da economia capitalista brasileira e são atrelados à necessidade de criação de uma nova arte nacional.

Na literatura, do ponto de vista estilístico, os modernistas de primeira hora valorizaram o léxico e a sintaxe do português brasileiro, buscaram uma expressão mais coloquial, desejaram exprimir a vida cotidiana, combatendo a literatura elitista parnasiana, e usaram do bom humor e do prosaísmo. Destruídas as barreiras da linguagem oficializada, o processo de modernização literária estabeleceu, segundo os dizeres de Mário de Andrade (2002, p.266), em “O Movimento Modernista”, três princípios fundamentais: “[...] o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional.” É inegável que a consciência coletiva dos modernistas

ultrapassou a literatura estética ao denunciar o “colonialismo” da inteligência nacional e, por isso, gerou “[...] o primeiro movimento de independência da Inteligência brasileira” (ANDRADE, 2002, p.273).

O antiacademicismo estava mais ligado a um estado revolucionário de espírito do que a um movimento de estética, todavia, a ênfase maior desse período, que vai de 1922 a 1930, recai sobre o projeto estético, aquele ligado diretamente às modificações da linguagem. João Luiz Lafetá, na obra *1930: a crítica e o Modernismo*, defende que o projeto estético que predomina na literatura de 22 e o projeto ideológico predominante na de 30 são duas formas dialéticas de visão que funcionam como um objeto de análise desses dois períodos. Não há, portanto, mudanças radicais entre os dois períodos, mas uma mudança de ênfase entre dois projetos modernistas que se articulam e se completam por meio de incorporações distintas.

Superando os cacoetes e os modismos dos anos vinte, fundamental para o período de combate contra a estética passadista, os escritores de 30 alcançam equilíbrio e maturidade para problematizar, conscientemente, a sociedade brasileira e a própria literatura. A preocupação social revelou-se, principalmente, por meio dos romances de denúncia e dos estudos sociológicos. Na poesia, um Drummond, um Murilo Mendes, um Jorge de Lima, além de manterem a liberdade estética de um Mário de Andrade, partiram para novas tendências e dimensões temáticas que foram do questionamento social e político à tendência mais religiosa.

Segundo Alfredo Bosi (2006), o primeiro plano da poesia de 1930 a 1945 era “[...] o aprofundamento da lírica moderna no seu ritmo oscilante entre o fechamento e a abertura do eu à sociedade e à natureza (Drummond, Murilo, Jorge de Lima, Vinícius, Henriqueta Lisboa, Emílio Moura...)” (2006, p.386), em uma fase “universalizante”, “metafísica” ou “hermética” que evocava “[...] as principais vozes da “poesia pura” europeia de entre-guerras: Lorca, Rilke, Valéry, Eliot, Ungaretti, Machado, Pessoa...” (2006, p.386). Portanto, mais do que uma poesia preocupada com os problemas mundanos, temos uma lírica que toma mais consciência de si e de seu papel na sociedade moderna. Na verdade, perante o utilitarismo dos avançados meios de produção, a poesia fecha-se cada vez mais sobre seus próprios códigos.

Nesse cenário, destacamos que a poesia de Emílio Moura é posta ao lado da poesia de Dante Milano, de Henriqueta Lisboa, de Cecília Meireles e de Alphonsus de Guimaraens Filho. Poetas que, segundo Bosi, são “[...] herdeiros maduros da experiência formal simbolista” (2006, p.438) e que se reconheceram na “[...] busca de uma linguagem essencial, afim às experiências metafísicas e herméticas de certo veio rilkeano da lírica moderna” (2006, p.438). O grupo de “herdeiros maduros do simbolismo” vai de encontro à literatura

experimental dos modernistas de 22, já que se voltam mais para o plano espiritual da poesia. Daí surgem as possíveis “experiências metafísicas e herméticas” que criam um distanciamento cada vez maior com a objetividade pretendida pelos modernistas primeiros.

Emílio Moura, inserido nesse segundo momento do Modernismo, expressa questionamentos de cunho mais filosófico. Sua poesia, que também corresponde ao projeto ideológico salientado por Lafetá, apresenta uma visão de mundo paradoxal que não deixa de estar associada ao contexto da modernidade literária vigente: o eu lírico emiliano volta-se para a sua própria condição de solidão e vê o mundo a partir de uma ótica que caminha entre o pessimismo, como vemos em “Inquietude”, e o idealismo, expresso em poemas como em “Euforia”:

### **Inquietude**

[...]  
 Eu só queria que minha vida fosse uma página em branco,  
 sem dizeres que não dizem nada,  
 porque é sempre a mesma inutilidade,  
 sempre o mesmo espetáculo.

[...]  
 (MOURA, 2002, p.39).

### **Euforia**

És linda como a manhã que nasce.  
 Que amor o meu!  
 Olha: até parece que somos eternos,  
 livres e eternos.

(MOURA, 2002, p.100).

Essas características já são latentes em sua primeira obra – *Ingenuidade*, de 1931. Antes de tudo isso, no entanto, Moura participara da primeira fase do Modernismo em Belo Horizonte, o que, sem dúvidas, influenciou sua poesia que, muitas vezes, por recurso didático, é classificada como uma poesia de segunda geração modernista com afinidades metafísicas ou espirituais, sem se levar em conta as peculiaridades do movimento mineiro, que seguiu paralelamente ao de São Paulo. Paralelo porque adquiriu uma feição particular e mais provinciana, o que não descarta a influência paulista no que tange ao processo articulatório grupal de renovação e formação nacional comum aos dois movimentos.

De acordo com Ivan Marques (2011), os mineiros “Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, João Alphonsus, Pedro Nava, Martins de Almeida, Abgar Renault, entre outros escreviam poemas e artigos já na época da Semana de Arte Moderna.” (2011, p.10).

Efetivamente, em 1921 começara a nascer esse grupo poético que, a princípio, era chamado de “Grupo do Estrela” – nome derivado do café onde se reunia o grupo formado em Belo Horizonte. Neste mesmo ano surgiam os primeiros poemas de Drummond, os quais foram publicados no *Diário de Minas*, primeiro veículo de divulgação do grupo, poemas ainda de cunho simbolista, mas que já apontavam algumas ideias modernistas. Conscientemente, é em 1923 – ano em que os jovens passaram a discutir um novo ideário – que surgiria verdadeiramente um movimento modernista mineiro.

O que motivava o “espírito moderno” dos primeiros literatos modernistas de Belo Horizonte, além do descontentamento com o academicismo opressor da cidade oligárquica, era a leitura dos livros franceses que chegavam à Livraria Alves, na Rua da Bahia (liam, principalmente, Anatole France) e o contato com os modernistas de São Paulo, que se dera em 1924, com a famosa viagem dos paulistas a Belo Horizonte, a partir da qual começam as correspondências frutíferas entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. A viagem, chamada de “caravana paulista”, empreendida, entre outros, por Mário, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral teve o propósito principal de mostrar a cultura brasileira ao poeta franco-suíço Blaise Cendrars em ocasião de sua visita ao Brasil. No entanto, segundo Maria Zilda Cury, em *Horizontes modernistas*, os modernistas paulistas “[...] mostravam o Brasil menos para o visitante estrangeiro e mais para si mesmos, motivados pelo desejo de apreensão do brasileiro, do popular, o que dá cunho específico à influência exercida nos escritores paulistas pelo contexto da arte barroca de Minas” (1998, p.79).

Além disso, segundo Cury (1998), a viagem a Minas Gerais foi considerada a “[...] Semana dos mineiros de Belo Horizonte” (1998, p.79). Antes dessa viagem, os poetas de Belo Horizonte não tinham o conhecimento da Semana de Arte Moderna (paulista), posto que nenhum jornal mineiro da época divulgara o fato. Após o contato entre os grupos, houve um duplo intercâmbio cultural: os paulistas viram na arte colonial-barroca e nas cores vivas das cidades históricas a peculiaridade nacional daquele Estado e, conseqüentemente, o reconhecimento de uma tradição e de um misticismo que não pôde ser deixado de lado, já os mineiros tomaram conhecimento das ideias poéticas propagadas na Semana de 22: o verso livre, o poema-piada, a ironia, o coloquialismo e o prosaísmo. Além disso, essa viagem impulsionou a valorização, por parte dos paulistas, do cenário colonial brasileiro, principalmente, das estruturas arquitetônicas barrocas. Essa valorização intensificou a poesia *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, a qual propunha deglutir e preservar não a cultura do europeu, mas a história nacional que era perfeitamente vista nas cidades de Ouro Preto, Tiradentes, São João Del-Rei e Sabará.

Esse movimento de preservação e valorização, por sua vez, sempre fez parte dos discursos dos poetas mineiros, que enalteciam, principalmente, o barroco de Aleijadinho e o simbolismo de Alphonsus de Guimaraens. Por esse motivo, um dos traços fundamentais do ideário mineiro, apontado por Fernando Correa Dias, em “Gênese e expressão grupal do Modernismo”, foi a “tradição repensada”. O grande reconhecimento da tradição foi somado, no entanto, à criticidade do “apelo à razão” e à “conciliação de lealdades” (DIAS, 2007, p.171). Este último traço é ocasionado pela influência da terra, de Minas Gerais, na formação do autor e pode ser resumido pelos termos “mineiridade” (termo empregado por Laís Corrêa de Araújo, em “A poesia modernista de Minas”) ou “Mineirismo” (termo usado por Waltensir Dutra, em *Bibliografia crítica das letras mineiras*, para determinar uma corrente do Modernismo mineiro). O bloco temático da poesia mineirista engloba, dessa forma, não apenas a poesia que apresenta Minas como motivo ou acontecimento, mas, principalmente, aquela que representa o espírito mineiro ao se referir à cidade natal, à família e à infância.

A “valorização da tradição”, o “apelo à razão” e a “conciliação de lealdades” (DIAS, 2007, p.171) são, portanto, as principais características do primeiro grupo modernista belorizontino. Traços que foram consolidados em 1925 no primeiro periódico modernista mineiro, *A Revista*, idealizado por Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, Martins de Almeida, Pedro Nava e João Alphonsus. O teor nacionalista foi a marca dos dois primeiros números (de três) da revista que, apesar do tom juvenil, segundo Laís Corrêa de Araújo (2007), possuía um “[...] espírito de brasilidade que se definiria mais tarde numa ‘mineiridade’ contundente em sua expressão e caracterização cultural.” (2007, p.182). *A Revista* não propiciou manifestos, ao contrário, os textos eram tímidos, mesmo porque a destruição não era uma característica do grupo que buscou valorizar a tradição. De acordo com Laís Corrêa de Araújo (2007), se o primeiro número do periódico de Belo Horizonte:

[...] pretendia escandalizar o burguês, mineiro, isso talvez fosse tão-só pelas ideias expostas no discreto editorial “Para os scepticos” [sic], já que os poemas (dois de Pedro Nava, um de João Alphonsus, outro de Abgar Renault) não nos dão ainda nenhuma demonstração da força e rebeldia construtiva de uma nova linguagem. (ARAÚJO, 2007, p.183).

Se a inovação da linguagem não era algo ainda muito claro para os mineiros, o nacionalismo começava a estabelecer um novo propósito para a poesia da província, característica que significou muito para o entrosamento entre os grupos paulista e belorizontino. A saber, Emílio Moura, no ensaio “Renascença do Nacionalismo”, presente no primeiro número d’*A Revista*, cantou um sentimento de terra que muito se alinhava ao desejo

de renovação nascido do primeiro movimento paulista. Diz o poeta: “O passado, é verdade, deu-nos a lição dolorosa de uma tradição empalidecida, fruto de um academicismo que era desvio, e de um classicismo esterilizante. O presente, entretanto, é ágil e firme, na curva de sua trajetória difícil.” (MOURA, 1925a, p.37). Afirma ainda: “O que nós sentimos, agora, é uma alegria serena, uma vaidade que não é tolice, em crer nesse espírito de brasilidade. Há um espírito nacional como existe uma arte e uma literatura que vivem desse espírito livre.” (MOURA, 1925a, p.37). O artigo de Moura, apesar da crítica, também valoriza a tradição e pensa a literatura brasileira moderna como um reflexo de um passado também nacionalista. Desde um Santa Rita Durão a um José de Alencar já havia, segundo Moura, uma ânsia libertadora que, apesar da austeridade, não é de todo excluída do projeto modernista. Portanto, a semente já havia sido lançada pela própria tradição, bastava aos rapazes de Belo Horizonte buscarem um nacionalismo mais urbano e crítico, condizente com o período de modernização da capital mineira.

Emílio Moura, como crítico, defendia alguns dos ideais da primeira fase do movimento, o que não constituía para si um projeto pessoal-poético, mas a possibilidade de se fazer presente num novo ideário de brasilidade cujo pensamento principal valorizava a intelectualidade da cultura nacional. Em seu ensaio “Da poesia moderna”, escrito para o segundo número d’*A Revista*, Moura já assume uma posição menos categórica em relação ao primeiro movimento e à poesia:

A poesia tornou-se um terreno onde é perigoso andar a crítica a desejar uma sistematização para todo momento. Melhor. Não poderemos rotular essa ou aquela tendência, a satisfazer uma velha mania. Temos que encarar a poesia, não numa corrente determinada ou numa determinada atitude: é preciso parar diante de cada temperamento e sentir esse temperamento na sua estesia particular. Libertação absoluta? Absurdo! Somente não poderemos dizer: “A poesia do nosso momento é desta ou daquela maneira”, etc. etc. (MOURA, 1925b, p.16).

Nesse ensaio vê-se que a defesa de um individualismo artístico, independentemente dos ideais de liberdade ou renovação, aparece como um dos pilares essenciais para a poesia moderna e para Emílio Moura que encontrou sua veia lírica em outra natureza: na natureza do homem. Segundo Rosário Fusco, em “Um aspecto da poesia”, Moura foi “[...] mais fiel ao seu espírito do que ao espírito de seu tempo [...]. Sua poesia não pretende mais do que tentar uma realização integral da vida, fugindo dela.” (1969, p.11). Em 1923, com a publicação de seu poema de estreia, “Minha Tristeza”, antes, portanto, dos ensaios para *A Revista*, Moura já se

posicionava de forma particular a destoar das principais vozes poéticas daquele período e, consequentemente, de qualquer “sistematização” já pré-definida:

Minha tristeza – chama indefinida  
Que ilumina e me queima, num momento,  
trazendo cinzas para minha vida,  
a amarga vida de meu pensamento.

Sombra – nem fogos numa luz, perdida...  
E a tua voz é como um som nevoento,  
vago, a dizer a história comovida  
do meu tormento, desse vão tormento.

Lembras, às vezes, a linguagem vaga  
(onde histórias mais líricas e belas?)  
que o céu murmura e que a distância apaga.

Que o céu também possui seus pensamentos,  
e eles são irônicas estrelas  
na linguagem dos crivos sonolentos...  
(MOURA apud CURY, 1998, p.106-107).<sup>2</sup>

Essa lírica intimista com fortes traços simbolistas inicia a atividade poética de Emílio Moura e marca de antemão o acento interrogativo-metafísico que se realçará ao longo de suas obras. Segundo Cury (1998, p.107), “[...] o murmúrio, a linguagem vaga, a distância, a alusão metafísica ajudam a compor o quadro que culmina em resignada aceitação, em resignado ceticismo.” É esse ceticismo que transforma tudo em uma vaga experiência fundada na incredulidade de algo que se queria verdadeiro.

O poema “Resignado”, também de 1923, apresenta o mesmo motivo do texto anterior:

Na minha treva que ninguém veria  
era a volúpia dessa eterna dor.  
E era um milagre de melancolia  
o meu silêncio desanimador.

Toda tortura. Que ficasse triste,  
nobre, o desejo de sentir a pouca  
felicidade que me fica em vão

Sede de vida, horas febris seria  
tudo o meu sonho glorificador.  
(MOURA apud CURY, 1998, p. 108-109).

Sombras, tristeza, dor e resignação são as características primeiras desse modernismo emiliano que bebe mais de um sentimento romântico e simbolista do que propriamente do

<sup>2</sup> Poema publicado no Diário de Minas em 09/09/23.

sentimento de renovação que pregará, em 1925, n' *A Revista*. Ainda versando em decassílabos de rimas alternadas, o poeta prende-se a uma atmosfera melancólica que destoa de sua posição crítica de renovação. É desses primeiros versos, no entanto, que nasce um importante ponto de sua poética: a atmosfera onírica que servirá como escape e como uma possibilidade de o eu lírico emiliano deslocar-se entre o real e o imaginário e entre o ausente e o presente.

O próprio Emílio Moura define-se como prudente ao aceitar a estética modernista em sua poesia, já que, segundo ele, “[...] os modismos envelhecem depressa.” (MOURA, 1969, p. 4). Mesmo com essa firme colocação, Moura não deixou de aproveitar o que o Modernismo trouxe de novo, soube explorar bem os versos livres, os versos curtos, ou os de maior fôlego. Nas duas primeiras obras publicadas, *Ingenuidade* e *Canto da hora amarga*, predominam um versilibrismo cuja extensão e prosaísmo dão ao poeta certa ousadia no que se refere ao exercício das experiências formais. Já nas demais obras, intercalam-se versos mais prosaicos com versos mais curtos, principalmente com as redondilhas, que demonstram a influência das cantigas medievais, e com os decassílabos que aparecem, principalmente, nos sonetos – forma fixa que se intensifica a partir de *Desaparição do mito* e *O instante e o eterno*.

O poeta, ao usufruir de formas cambiantes e temas introspectivos, acrescenta ao Modernismo de Minas Gerais uma sensibilidade estética e uma versão universal do mundo e do homem, assim como defende Laís Correa de Araújo (2007):

Será através da arguição pessoal do mundo e da vida que o poeta acrescentará ao movimento, ainda apenas preocupado com as novas conquistas do processo material, com o ataque ao convencionalismo ou a intenção socializante e política, uma preocupação mítico-religiosa que faltava ao fato escandaloso do Modernismo enquanto linguagem e enquanto renovação de cultura. (ARAÚJO, 2007, p.187).

É evidente que não há aqui uma problemática epistemológica, Emílio Moura foi um poeta modernista e, assim como todo e qualquer poeta, foi contemporâneo à atualidade em que viveu. Assim sendo, o *Itinerário poético* (obras de 1931 a 1969) é um reflexo dessa contemporaneidade. Ve(re)mos que a tradição repensada, a conciliação de lealdades e o apelo à razão, características apontadas por Fernando Correia Dias como principais aspectos do Modernismo mineiro, estão tão presentes na obra emiliana quanto o individualismo melancólico. Tudo se une por meio de uma linguagem que é, ao mesmo tempo, simples e abstrata – a mesma linguagem que representa é a que evoca; a mesma que afirma é a que se alimenta de incertezas e incoerências. Daí os temas principais (vida e morte, amor e mito, tempo e infância) caminharem tanto entre o *mineirismo* como entre o universalismo.

A partir disso, exploremos os percursos temático-imagéticos seguidos pelo poeta ao longo de seu *Itinerário poético*, estipulando que dos dois polos centrais (unidade e fragmentação) decompõem-se três eixos principais: a melancolia, a idealização e a memória. Estes aspectos são, *grosso modo*, uma prévia interpretação de imagens recorrentes que são subjetivadas por um processo de construção abstrato. Os temas ou contrastes destacados anteriormente, vida e morte, amor e mito, tempo e infância, assim como outros a serem apontados, estão dissolvidos, a nosso ver, nos três eixos principais. Estes eixos interpenetram-se, mais uma vez, sendo os motivos da fragmentação e, em conjunto, a realização da unidade, já que também se relacionam diretamente entre si, formando uma espécie de diálogo circular entre os poemas.

### 3 A IMAGEM POÉTICA: UMA METODOLOGIA DE ANÁLISE

O caráter icônico da imagem está contido em todas as formas da arte, o que faz com que sua definição seja bastante variada. Mesmo no campo da literatura, o termo exhibe conotações diversas, assim como constata Massaud Moisés em seu *Dicionário de termos literários*. Segundo o crítico, “A dificuldade em distinguir a imagem de uma metáfora, símbolo, etc., proviria, inicialmente, do fato de que, ao nível mental do escritor, qualquer desses figurativos de linguagem constitui uma imagem, ou seja, uma representação da realidade sensível.” (MOISÉS, 1995, p.284). Há, de um lado, a simples representação da imagem que aponta para algo concreto e, de outro, a representação mental da ideia da imagem que gera impressões presentes no plano da abstração. Esse caráter abstrato, por certo, demonstra o aspecto duplo da imagem que se relaciona ou se confunde, por exemplo, com a metáfora (imagem metafórica), com o símbolo (imagem simbólica), com a alegoria (imagem alegórica) e com a figura (figura de pensamento ou tropo). Assim aparece na *Teoría de la expresión poética* de Carlos Bousoño, na *Teoria da literatura* de René Wellek e Austin Warren, na *Teoria literária* de Hênio Tavares, ou ainda no pensamento de Octavio Paz e de Alfredo Bosi.

A imagem no texto, segundo Moisés (1995), estaria no “[...] grau zero da visão [...]” (1995, p.284), já que ela fornece ao leitor “[...] uma informação completa e literal – uma ‘pintura’, uma ‘fotografia’ – de objetos; enquanto a metáfora lhe daria avisos de uma comparação [distorcida, até] entre objetos, não os próprios objetos.” (1995, p.284; aspas do autor). A metáfora é, certamente, composta por imagem. A imagem metafórica, no entanto,

estaria em um grau de visão superior a zero, uma vez que ela se forma por meio de transposições que não geram uma percepção instantânea no poema.

A partir disso, Moisés relaciona a imagem poética à pintura. Enquanto as formas e cores compõem a imagem de um quadro, as palavras compõem a imagem do poema, que nos apresenta a “[...] soma de signos correspondentes à representação, na mente do escritor, dos pormenores sensíveis que compõem os objetos do mundo físico.” (MOISÉS, 1995, p.284). A imagem no texto corresponderia a uma pintura ou a uma fotografia que se forma, em um primeiro momento, na mente do escritor em contato com sua realidade física, exterior e individual. De outro lado, “[...] o leitor ‘vê’ no texto a concretização verbal (imagens visíveis) da representação mental (imagens psicológicas) de um objeto sensível.” (1995, p.284, aspas do autor). O leitor, desse modo, não vê o que viu o poeta, mas o que sua mente captou a partir de sua própria experiência. Interessante notar o parentesco entre esse ponto de vista e aquele registrado por Fernando Pessoa nos versos do poema/teoria “Autopsicografia”: “E os que leem o que escreve,/ Na dor lida sentem bem,/ Não as duas que ele teve,/ Mas só a que eles não têm.” (PESSOA, 2007a, p.42). Dessa transferência entre sentimento, escrita, leitura e percepção, surge o inegável valor psicológico contido na imagem. Valor destacado principalmente por Octavio Paz.

De acordo com o crítico e poeta Octavio Paz em *O arco e a lira*, a imagem criada pelo poeta possui autenticidade: “[...] o poeta as viu ou ouviu, são uma expressão genuína de sua visão e experiência do mundo. Trata-se, então, de uma verdade de ordem psicológica.” (2012, p.113). Por isso também é que, dentro desse ponto de vista, imaginar é criar imagens. Faz parte do processo psicológico de criação da imagem poética transformar essa experiência do mundo, por meio da imaginação, em figura real ou irreal. Para Paz, entretanto, interessa mais a forma verbal designada pela palavra-imagem, do que o processo pelo qual o poeta chegou até ela, uma vez que, segundo o crítico, as imagens criadas pelo poeta:

[...] constituem uma realidade objetiva, válida em si mesma: são obras. Uma paisagem de Góngora não é o mesmo que uma paisagem natural, mas ambas têm realidade e consistência, embora vivam em realidades diferentes. São duas ordens de realidade paralelas e autônomas. Nesse caso, o poeta faz algo mais que dizer a verdade; ele cria realidades possuidoras de uma verdade: as da sua própria existência. (2012, p.113).

A imagem poética reproduz, por meio da forma verbal, a pluralidade de uma realidade que é percebida pelos sentidos do poeta. De acordo com Hênio Tavares (1996) em *Teoria literária*, a imagem é a “[...] representação verbal e estética de uma realidade que se faz por analogia clara (*comparação*) ou subentendida (*metáfora*). Contém, destarte, a *imagem*

implicitamente o *símile* e a *comparação*, sendo o tropo fundamental de similaridade.” (1996, p.367, grifos do autor). De forma muito similar, afirma Paz (2012):

[...] designamos com a palavra-imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem um poema. Estas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc. (2012, p.104).

A imagem poética “[...] admite e exalta todos os valores das palavras [...]” (PAZ, 2012, p.113), não excluindo nenhum de seus múltiplos significados. Por isso que, mesmo quando não vemos linguisticamente expressa uma metáfora, a palavra-imagem pode ser metáfora, o que faz com que os graus de visão estipulados por Massaud Moisés para diferenciar imagem de metáfora sejam, para nós, relativos. Afinal, a linguagem, nada mais é do que uma “metáfora da realidade” (PAZ, 2012, p.42). A essência da imagem poética, portanto, só poderia ser metafórica, já que, mesmo quando é formada por um único signo verbal, reconcilia o nome ao objeto e a representação à realidade. A partir dessa mesma explicação, veremos, à frente, que a imagem poética, da mesma forma que se relaciona com a metáfora (ou é metáfora, nos dizeres de Paz) relaciona-se com o mito. Claro que, como nos atesta Paz, “[...] os elementos da imagem não perdem seu caráter concreto e singular.” (2012, p.105). Dessa forma, qualquer um pode enunciar “rosa é rosa” sem que haja nenhum caráter polissêmico na afirmação. No entanto, num poema, a imagem quer ser mais do que o que se mostra em sua concretude, ou seja, num poema a enunciação da palavra rosa é igual ao objeto rosa, mas também pode ser amor, luta, clausura, dor, calma etc., nisso também acredita o eu lírico emiliano do poema “Mundo enigma”:

Palavras!  
 Como tudo permanece mudo ou se dissolve por detrás das palavras!  
 À árida sombra que projetam,  
 nem a pedra ao menos  
 é pedra.

E a rosa, a rosa  
 o que será?  
 (MOURA, 2002, p.312).

A construção poética em questão revela que a palavra-imagem, além de apresentar aquilo que representa em sua concretude, pode atuar no campo comparativo da metáfora e, por meio de um sistema de aproximações, a rosa pode vir a ser outra coisa que não seja ela

mesma. O poema “Mundo enigma” constrói-se a partir dessa ideia. É como se as palavras possuíssem o poder de ser mais do que simples palavra, uma vez que tudo pode existir por detrás delas. Valendo-se desse exemplo, podemos concordar que é por meio de infinitas possibilidades, portanto, que Paz (2012) afirma que a realidade poética da imagem não pode “[...] aspirar à verdade. O poema não diz o que é, mas o que poderia ser.” (PAZ, 2012, p.105). A imagem, no entanto, não pode ser um “querer dizer”, posto que o sentido da imagem, segundo Paz, “[...] é a própria imagem. [...] *A imagem explica a si mesma.*” (2012, p.115, grifo do autor). Quando o poeta diz “rosa”, vemos a rosa. A imagem poética reproduz o momento exato de uma percepção, obrigando o leitor a “suscitar dentro de si o objeto um dia percebido” (2012, p.115). A imagem apresenta a totalidade de um objeto ou de uma cena. Não é preciso que se descreva a rosa para que o leitor a perceba. No poema, desse modo, o objeto é uma presença instantânea e total, mas é também metáfora.

Vejamos, em outro contexto, como se formam as imagens no poema “O menino e a fazenda”:

O céu sobre a montanha abria-se ao menino  
num aceno de azuis, de fogos e violetas.  
Perto, o rio, ah, tão perto, o rio e seu chamado  
eram vivas manhãs de orvalho e de cascatas.

Os ventos da fazenda iam longe e traziam  
um perfume de flor, de frutos e de pastos.  
O gado sobre a relva adormecia os campos  
ruminando em silêncio as horas alongadas.

Mas, que seres surgiam entre as árvores, entre  
as sombras do curral, escondidos no bojo  
da noite, quando a noite engolia a fazenda?

Que cavalo infernal galopava na estrada?  
Quem gemia no vento e uivava na varanda?  
Quem vinha estrangulá-lo, ó Deus, naquele quarto?  
(MOURA, 2002, p.251).

A expressividade do soneto é criada por uma série de imagens metafóricas que presentificam um quadro guardado na memória. O poema inicia-se com imagens solares e sinestésicas e fecha-se com imagens que trazem o mistério da noite. Tudo é visto pelos olhos do menino. O céu (o nascer do dia) abre-se para ele “num aceno de azuis, de fogos e violetas”. O céu personificado é quem acena para o menino numa mistura de sensações que beiram o surrealismo e apontam para uma construção do passado que não se funda sempre, ou apenas, naquilo que convencionalmente entendido por realidade. Tanto o “aceno de azuis” quanto os

“fogos” são imagens portadoras da claridade do dia, principalmente por cobrirem a escuridão da noite. Explicitando o percurso gerativo de sentido, do discursivo para o narrativo, vê-se que para que o céu possa acenar é necessário haver mãos e para que o céu “abra” a manhã para o menino é necessário usar essas mesmas mãos para “limpar” a escuridão da noite e estabelecer-se como o centro daquele momento. Aos poucos o céu vai se azulando, mas ainda com algo do escuro que demora a ir embora e percebe-se em tons de roxo, de “violetas”. As cores juntas representam a saudação do dia vindouro, por isso se transfiguram no aceno direcionado ao menino. Assim, esses dois primeiros versos representam a mudança de estado do céu com a chegada da aurora e, como veremos, a mudança de estado de espírito do menino que recebe esse aceno como uma espécie de remédio para combater os temores advindos da noite.

Antes dessa mudança de ânimo do menino, porém, nos versos 3 e 4, tem-se a continuidade da construção do espaço poético, dado pela natureza clara e cheia de vida. Assim como o céu, o rio também anuncia o novo dia. O céu acena e o rio parece chamar o menino, ambos tentando dar suporte a uma sensação de alívio e equilíbrio provocada pelo advento das manhãs. O alívio é percebido no ritmo do terceiro verso, todo truncado por vírgulas e, principalmente, entremeado pela interjeição “ah” (“Perto, o rio, ah, tão perto, o rio e seu chamado”); já o equilíbrio parece surgir da própria caracterização das manhãs que, numa simbiose entre sua característica luminosidade e o valor dos rios, surgem caracterizadas como “vivas”, por serem compostas conotativamente “de orvalho e de cascatas”. O equilíbrio, portanto, é conseguido pelo próprio movimento pendular da vida. (É importante perceber que essa relação pendular da vida é dada pela análise discursiva que não esquece o componente ideológico que serve, entre outras coisas, como contexto para o texto poético em questão. Assim, por exemplo, a vida pode ser entendida como pêndulo pela passagem das estações do ano, por exemplo, ou pela ideia de que só se pode conceber o sol onde haja a noite como item complementar e oposto, ou a doença tendo em vista a oposição da saúde e assim sucessivamente.) No caso específico desses versos, a condensação de cada gota de orvalho, denotando leveza, traz consigo o desnível brusco de uma cascata, denotando rudeza, e é essa junção ideológica que traz a vivacidade da manhã sentida pelo eu lírico (“eram vivas manhãs de orvalho e de cascatas”).

No quarteto seguinte, o espaço de paz, bucólico e surreal há pouco construído, ganha um caráter de sensibilidade. Os ventos percorrem o espaço memorado e trazem consigo o que de melhor o campo poderia ofertar em termos olfativos: “perfume de flor, de frutos e de pastos”. Forte construção imagética, de calma e imobilidade, pode ser observada nos versos

que seguem: “O gado sobre a relva adormecia os campos/ ruminando em silêncio as horas alongadas.” A beleza estética dos versos concentra-se na disposição das palavras, pois o gado encontra-se por sobre a relva, mas, com sua ação, parece fazer com que os campos adormeçam. Dessa forma, é o “gado sobre a relva” quem adquire a competência de fazer adormecer os campos, e não o contrário. Nessa construção, percebe-se a expressividade da hipálage (figura de linguagem caracterizada pela atribuição de uma característica de um ser ou objeto a outro ser ou objeto que se encontra próximo ou relacionado com ele) pela atribuição do adormecimento aos campos quando, na realidade, essa característica refere-se lógica e naturalmente a outro substantivo, ao gado. Além disso, é notório como também há um deslocamento do objeto de rinação, já que são as “horas alongadas” que são ruminadas, não a relva. A plasticidade dessa imagem compõe o quadro quase surreal do dia experienciado pelo menino na fazenda.

Os tercetos, por sua vez, vão pôr-se em contraponto ao dia que acena e é calmo, o que já fica exposto pela introdução da terceira estrofe. Mais do que marcar a mudança estrutural (de quartetos para tercetos), a conjunção “Mas” marca também a passagem do dia para a noite; do conjunto “aceno”, “chamado”, “perfume” e “silêncio” para o conjunto “sombas”, “gemido”, “uivo” e “estrangulamento”; das frases afirmativo-declarativas para as frases interrogativas; da calma para o mistério. Assim, agora voltado para si mesmo, sem o auxílio da luz para enxergar o que a natureza lhe oferece, o menino deve construir sua própria imagem do mundo. No entanto, a chegada da noite representa o emergir dos seres que não habitam a luz, mas que “se escondem” (quer seja em cavernas ou veredas, quer seja no inconsciente) nos recôncavos de uma espécie de “buraco negro” que precisa ser preenchido de significado: “os bojos da noite”. Daí o inominável dos “seres” que surgem sem que sejam chamados, “quando a noite engolia a fazenda”. A aura de mistério toca numa significação de terror representada pelo “cavalo infernal” que, provavelmente, figurava qualquer barulho diferente que esse menino ouvia. Os ventos, que antes traziam perfumes, agora gemem e uivam, raivosos, a um passo do menino, “na varanda”. E todo esse mundo desconhecido e invisível, que só surgia quando o menino não podia vê-lo, nem experienciá-lo, também parecia ter mãos, mas agora elas eram usadas para “estrangulá-lo”.

Dessa maneira, enquanto os dois quartetos representam o dia que é trazido pelas invisíveis mãos do céu e o respectivo aceno de azuis, os dois tercetos representam a noite que “engole” a fazenda e traz consigo uma carga de violência e mistério. Não há mais aceno, as mãos da noite estrangulam a vida que a claridade construiu e enchem o menino de sonhos perturbadores. O último verso do poema revela o medo do menino durante a noite, bem como

a certeza de que todos esses questionamentos não serão resolvidos e que, se tudo correr conforme o que se espera, o próximo dia virá e o céu subirá pela montanha, abrindo-se em azul, perpetuamente. As imagens que compõem “O menino e a fazenda”, portanto, são as imagens da própria vida e de seus dois lados.

Segundo Paz, “[...] o verso, a frase-ritmo, evoca, ressuscita, acorda, recria.” (2012, p.115). No poema acima, o menino e a fazenda são acordados e recriados pelas palavras-imagens que compõem o poema. Vemos, como num quadro, o cenário apresentado: o céu, a montanha, o rio, o gado, os campos e o menino. Tudo passa a existir como numa fotografia e a “[...] linguagem, tocada pela poesia, de repente deixa de ser linguagem. Ou seja: conjunto de signos móveis e significantes. O poema transcende a linguagem. [...] Nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a transpassa.” (PAZ, 2012, p.117). O menino, por exemplo, quando é apresentado pela linguagem, principalmente pelas imagens que o circundam, torna-se presente. Paradoxalmente, do menino pouco temos, apenas a palavra “menino” expressa no primeiro verso. É como se a presença do menino se desse pelo seu olhar que captou e guardou as imagens na memória, mas que não está mais presente no local descrito: é a presença na ausência. Por isso, os elementos da fazenda são apreendidos sinestesticamente pelo olhar do eu lírico que olha o olhar do menino.

Como estamos demonstrando, a imagem é um dos fatores centrais de certa análise poética e, por isso mesmo, um dos fatores centrais sobre o qual recai nossa análise da obra de Emílio Moura. Partimos, anteriormente, da noção de “imagem” para o crítico Octávio Paz, que afirma que o sentido da imagem “[...] é a própria imagem. [...] *A imagem explica a si mesma.*” (2012, p.115, grifo do autor). Assim, é o contexto que vai levar à interpretação adequada dos itens imagéticos expostos no texto. Tal ponto de vista leva-nos a pensar a imagem como um deslocamento do sentido original de um termo que, em cadeias associativas, resulta em uma condensação de significados (para usarmos uma terminologia freudiana). Isto é, se nos valeremos do poema “O menino e a fazenda”, quando o texto traz a expressão “acenos de azuis”, por exemplo, o leitor terá de avaliar os mecanismos de seleção dessas palavras e de combinação delas nessa ordem, a fim de interpretar seu sentido o mais próximo possível de uma realidade aceitável, ou seja, o leitor será obrigado a “[...] suscitar dentro de si o objeto um dia percebido” (2012, p.115) se quiser compreender essa imagem. O processo de análise imagética, portanto, está mais relacionado ao funcionamento do inconsciente. Em última instância, como veremos, esse jogo de combinação e seleção de significantes que geram significados carregados de plasticidade desemboca na ideia de melancolia, que perpassa toda a obra de Moura e se posiciona como elo entre a unidade

poética e a fragmentação do eu lírico. Esse sentimento é recorrente na obra, e o poema anterior é um exemplo disso, porque o eu lírico tenta elaborar o que perdeu sem saber o que exatamente foi perdido, ou seja, o objeto perdido torna-se uma sombra para o eu lírico e isso transforma a experiência em melancolia.

Não podemos negligenciar, no entanto, uma distinção fundamental entre essa noção de imagem, amplamente mais utilizada por nós, daquela desenvolvida pelo crítico brasileiro Alfredo Bosi (mesmo porque, este referencial terá um valor importante em alguns aspectos interpretativos dos textos de Emílio Moura, principalmente pelo fato de sua obra ser extensa e, em determinada medida, pedir um instrumental analítico que não seja refém de uma teoria única). Para Bosi, em seu *O ser e o tempo da poesia*, “[...] a experiência da imagem, anterior à palavra, vem enraizar-se no corpo” (2000, p.19), isto é, a imagem é mais do que fator de consciência ou inconsciência, mas sim, fator sensitivo: “A imagem é afim à sensação visual”. Se entendemos o que o crítico aponta, podemos afirmar que a imagem está relacionada à percepção do mundo, ou seja, aos sentidos da visão, do olfato, do paladar, da audição e do tato, sendo o “olho” o mais valorizado dos órgãos dos sentidos: “O resultado do processo seria o triunfo da informação pela imagem” (2000, p.24). Vale lembrar que o nome do capítulo em que Bosi desfia seu pensamento é “Imagem, Discurso”, o que faz pensar que o autor associará as imagens dadas pelos contextos socioculturais à construção de discursos representativos desses mesmos períodos: “O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo de presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós.” (2000, p.19).

Como fator de explicação poemática, a noção de “coexistência de tempos”, defendida por Alfredo Bosi, também nos é relevante. Nos muitos poemas de Moura em que aparece a figura do menino, por exemplo, há uma fusão entre passado e presente, entre menino e eu lírico. Desse modo, a imagem que caminha no tempo pode ser preservada, psicologicamente, pela memória e, materialmente, pela linguagem poética. Partindo da ideia da imagem como objeto da percepção, Bosi esclarece que: “A imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho. Com a retentiva começa a correr aquele processo de *coexistência* de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele.” (2000, p.19, grifo do autor). A memória marca um passado que continua presente, por isso as imagens de um poema coexistem no tempo. Para entender como isso pode servir à análise textual, vejamos como essa ideia aparece no poema “Toada”:

Minha infância está presente.  
 É como se fora alguém.  
 Tudo que dói nessa noite,  
 eu sei, é dela que vem.  
 (MOURA, 2002, p.86).

A presença da infância, no poema, é tão marcante que passa a constituir o eu lírico do presente. Há, portanto, a presença de algo ausente. O passado é presentificado por meio da linguagem que diminui a distância entre o aparecer e parecer. Para Bosi (2000):

A imagem, mental ou inscrita, entretém com o visível uma dupla relação que os verbos *aparecer* e *parecer* ilustram cabalmente. O objeto dá-se, aparece, abre-se à visão, entrega-se a nós enquanto *aparência*: esta é a imago primordial que temos dele. Em seguida, com a reprodução da *aparência*, esta se *parece* com o que nos apareceu. Da *aparência* à *parecência*: momentos contíguos que a linguagem mantém próximos. (2000, p.20, grifo do autor).

No caso do poema, primeiramente a imagem da infância *aparece* na memória do eu lírico; depois, passa a *parecer* com a infância de fato vivida. As imagens reais são captadas por meio da visão, que “[...] apanha não só a *aparência* da coisa, mas alguma relação entre nós e essa *aparência*.” (2000, p.19). A imagem capta a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. Assim, a imagem da infância ou do menino, por exemplo, não apresenta apenas o passado do eu (apenas o objeto em si), mas uma nova existência que se forma a partir das relações do eu com esse objeto que a ele aparece no presente.

Por esse viés, existente antes da palavra, a imagem “[...] tem um passado que a constitui; e um presente que a mantém viva e que permite a sua ocorrência.” (BOSI, 2000, p.22). Quando o poeta cria uma imagem que não representa mais a imagem inicial, assume-se o estatuto da transcendência – evoca-se algo que foge de seu aspecto inicial. Isso é possível porque a imagem contém a alteridade dos homens e das coisas. Daí o caráter de mobilidade contido na imagem que “[...] assume fisionomias várias ao cumprir o seu destino de exhibir-mascarar o objeto do prazer ou da aversão”. (BOSI, 2000, p.26). Quando objetivada pelo discurso poético, a imagem torna-se “palavra articulada” (2000, p.29). A matéria verbal une-se à matéria significativa por meio de articulações fônicas dando à palavra o caráter de simultaneidade, vale ressaltar que esse último aspecto também foi apontado por Octavio Paz. A partir dessas diferentes conceituações, esclarecemos que não pensamos a imagem poética apenas como um produto visual, já que imagem, pensamento e som são profundamente articulados entre si. Daí a imagem ser, no poema, uma palavra articulada – um signo linguístico composto por um significante sonoro e por um ou mais significados.

Vale ressaltar, ainda, a importância do ritmo na construção de sentido da imagem. Alfredo Bosi e Octavio Paz compartilham a ideia de que é o ritmo o que faz uma palavra-imagem ser poética. Segundo Octavio Paz (2012), por exemplo, “[...] a função predominante do ritmo distingue o poema de todas as outras formas literárias. O poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal baseada no ritmo.” (2012, p.63). O ritmo, elemento mais antigo da linguagem, é indissociável da palavra poética, isto é, não pode ser apreendido sem seu conteúdo concreto, por isso não é medida, como o metro, mas sim, visão do mundo e imagem do universo. Os versos nada mais são do que frases rítmicas que possibilitam o movimento circular e autossuficiente do poema. Para Alfredo Bosi (2000), os ritmos fundam-se na alternância do tempo e compõem-se nas “[...] vibrações de matéria viva que forjam a corrente vocal”, eles nascem “na linguagem do corpo, na dança dos sons, nas modulações da fala.” (2000, p.103).

Todo esse levantamento relativo aos modos de pensar a imagem nesses autores teve a intenção de revelar o que a sintaxe poética emiliana requer como referencial teórico interpretativo. Desse modo, a distinção entre o objeto em si e a ideia que se tem dele, noção desenvolvida por Alfredo Bosi, será um pouco mais acessória em nosso estudo, tendo prevalência os pressupostos de Octavio Paz, uma vez que seu processo de identificação está centrado no ato de a imagem recriar o ser e de ela dizer o indizível. Isso, portanto, é mais afeito à obra de Emílio Moura, que tem na *melancolia* e na *memória melancólica* os sustentáculos de unidade e fragmentação que serão os principais componentes dos caminhos do *Itinerário*.

### **3.1 Imagem, mito e símbolo: um itinerário de irmanamentos**

Para além dos referenciais sobre imagem que já mencionamos, as questões apontadas ora por Octavio Paz ora por Alfredo Bosi – cada um com sua particular visada sobre o assunto – aproximam a imagem poética do mito, principalmente no que se refere à duplicidade do signo verbal e seu poder metafórico de evocação. Para que não haja ambiguidade conceitual e consequente equívoco interpretativo, inserimos aqui algumas ideias tratadas por Viviana Bosi (2001) no texto “A imagem na poesia: Jorge de Lima”, presente no livro *O poema: leitores e leituras*. O texto é dividido em duas partes: “A imagem poética” e “Jorge de Lima: leitura do poema”. Atentar-nos-emos apenas à primeira, em que a autora expõe algumas características da linguagem mítica que se relacionam com a linguagem poética, principalmente nos que diz respeito à imagem. Tomando como base a obra *A poética do mito* de Mielietínski, na qual o

autor examina as principais concepções sobre as correntes críticas mitológicas, Viviana Bosi analisa algumas características apontadas por ela como essenciais à criação mitopoética, a saber, 1) o “sincretismo”, 2) o “forte apelo animista” da imagem, 3) a “fusão signo-coisa”, 4) o “tempo mítico”, 5) o “espaço mítico”, 6) o “herói cultural” e 7) a “transformação do caos em cosmos”.

A primeira característica, o “sincretismo”, dentro da esfera mitopoética, é o princípio básico de associação por analogia entre os seres. Essa propriedade combina “[...] identidade e princípio classificatório, isto é, a poesia, de um lado, pode ser densa, no sentido de reunir qualidades à volta de um signo de forma que ele se torne uma identidade e, por outro lado, cria oposições e relações.” (BOSI, 2001, p.22). A autora exemplifica de forma prática: “Quando lemos num poema algo relacionado à imagem da terra, agrega-se a ela sobretudo qualidades que teriam ligação com solidez, segurança e maternidade, e pode-se então contrapor, talvez, ao mar, com seus mistérios e ondulações.” (BOSI, 2001, p.22). O processo analógico é a base da linguagem poética. É por meio da analogia que tanto o poeta quanto o leitor aproximam opostos e organizam logicamente uma ideia que em si é ilógica, pois que se alteram os significados normais das palavras.

O “apelo animista” também se baseia em processos analógicos, mas, sobretudo, àqueles que podem ser chamados de procedimentos antropomórficos. Pela poesia, o poeta torna o mundo animado e todas as coisas além de terem nome passam também a ter alma, numa completa correspondência entre o ser e a natureza. Tal processo pode ser visto em versos do *Itinerário poético*, como: “– Ó vento que adormeceis,/ de manso, de manso/ gritai, gritai!” (MOURA, 2002, p.104). Segundo Viviana Bosi, ocorre que, assim como na linguagem poética, na “[...] linguagem mítica, o universo inteiro se corresponde, pois o homem reconhece nos seres do mundo pensamentos e sentimentos tipicamente humanos.” (BOSI, 2001, p.23).

A terceira característica retomada pela autora, a “fusão signo-coisa”, é outro sinal de sincretismo que a imagem poética herda do mito. A não separação entre o objeto e o nome que o representa dá ao signo o poder mítico e mágico de transformação, uma vez que “[...] se supõe que as palavras são o próprio ser e, portanto, detêm um poder e uma substância.” (BOSI, 2001, p.23). Vejamos como os seguintes versos de Emílio Moura podem relacionar-se à fusão signo-coisa: “É dia, menino. É dia!/ Escuta: é o coro dos galos/ na manhã – lâmina e orvalho.” (MOURA, 2002, p.211). O poema, em sua unidade mítica, pretende criar a percepção de que o coro dos galos, assim como a exclamação “é dia!”, é o que faz nascer a manhã, como se sem a palavra não houvesse o poder de mudança e de invocação, ou nas

palavras de Viviana Bosi, como “[...] se a palavra pudesse, ela mesma, criar o mundo.” (BOSI, 2001, p.24).

O “tempo mítico”, quarta característica que se relaciona à imagem, é mais fácil de ser identificado quando verbalmente há uma retomada do passado, seja ele existente ou utópico. Esse tempo mítico consiste na “[...] capacidade da imagem poética de trazer de volta o passado, de revocá-lo, anulando a distância.” (BOSI, 2001, p.24). Na poética emiliana, por exemplo, os poemas que buscam a recordação da infância são os que mais evocam essa instância temporal. O passado existe na memória de forma abstrata. O eu lírico quando tenta resgatá-lo, mesmo que demonstre a passagem do tempo, revive, por meio da palavra, essa realidade ausente. Além disso, o tempo mítico destacado pela autora “[...] resgata o tempo forte da origem antecedente e posterior a tudo. Na verdade, dá-se a superação da temporalidade pelo pressentimento de um ciclo, em que a matéria se renova pelo contato poderoso com a gênese criadora.” (BOSI, 2001, p.25).

Como ponto de contraste, de forma um pouco mais ampla, Octavio Paz acredita que todo poema faz parte de um tempo mítico, porque o ritmo, elemento anterior à própria fala (segundo o crítico), tem o poder de eternizar o tempo do poema e de atualizar um passado arquetípico, fazendo com que todo poema seja um mito. Mesmo quando o poeta não fala do tempo propriamente dito, ele (o tempo) sempre está presente na relação poeta-poema, por meio do distanciamento entre o que se pensa e o que se escreve, e na relação poema-leitor, a partir do distanciamento que faz com que o leitor reviva as imagens do poeta e convoque outra vez o tempo arquetípico contido naquele poema. O tempo, nesse sentido atribuído por Paz, é sempre cíclico, o passado torna-se presente e futuro e vice-versa. Isso só é possível, segundo Octavio Paz, porque o tempo e/ou as noções dele advindas (passado, presente e futuro) estão dentro de nós mesmos. O ritmo, como responsável pelo andamento sonoro e imagístico do poema, torna-se representação imitativa do universo e, por isso, sua função é justamente recriar ou imitar o tempo para eternizá-lo.

Assim como o tempo, Viviana Bosi destaca ainda o “espaço mítico” cuja lógica espacial física é inexistente. Considera-se esse espaço como um lugar simbólico onde não há vida nem morte e “[...] em que cada marca da paisagem corresponde a um índice do cosmos, remetendo aos *topoi* ancestrais da cultura.” (BOSI, 2001, p.25-26, grifo da autora). Aqui, poderíamos pensar nas imagens do céu, do inferno, ou até mesmo do mar, devido à comum relação dessas imagens com aquilo que é velado, misterioso e que leva à ideia de transcendência. Em Emílio Moura, resgataremos a noção de espaço mítico, principalmente,

quando nos dedicarmos ao poema “A Casa”, no qual a construção espacial apresenta um modelo simbólico que, mesmo individual, se quer mítico.

Outra característica da linguagem mítica é a presença do “herói nacional” ou, nas palavras da autora, do “anti-herói”, termo que melhor se adapta à época moderna e aos desencantos e desilusões do indivíduo e do poeta do século XX. Mesmo nessas condições, é nesse anti-herói que “[...] reencontramos a figura do demiurgo sobre-humano, cujo protótipo, Prometeu, instaura a civilização ao trazer o fogo aos homens.” (BOSI, 2001, p.26). O eu lírico demiurgo é aquela criatura intermediária entre a natureza humana e a divina. Ele busca, a todo o momento, criar uma conexão com algo que está além da realidade vigente. No caso do eu lírico pós-romântico, essa conexão é com sua própria interioridade.

Por fim, o último conceito apresentado, a “transformação do caos em cosmos”, “[...] é o próprio sentido do mito” (2001, p.27). A literatura tem um significado cultural facilmente relacionado à mitologia quando ambas tentam desvendar o lugar do homem no universo. Buscar uma ordem, sair do caos, é um dos propósitos da poesia. O poeta, desse modo, procura encontrar um sentido coeso “[...] nessa situação de desequilíbrio e conflito que é a vida” (2001, p.27). Vemos, no entanto, que essa coesão, principalmente na poesia moderna, é bastante dúbia, porque as noções de cosmos e caos são relativizadas. Quando o poeta escreve, assim acreditava Mallarmé, ele cria uma unidade que simboliza o duplo do universo, o próprio cosmos. O vazio, o caos, no entanto, também faz parte dessa unidade porque representa o nada e o silêncio que vivem no homem e no Universo. Em Emílio Moura, cosmos e caos se misturam na medida em que a ideia de vazio e de descompasso da vida, gerada pela melancolia, são parte fundamental do poema. Quando o eu lírico emiliano fala da poesia como mito, ele parece buscar o cerne da criação mitológica, que cria por meio da palavra a existência do mundo. No entanto, essa existência é guiada, em muitos poemas, por aquilo que não pode ser captado, pelo signo do ausente e pela sombra, fazendo com que a noção de cosmos seja apenas uma ideia efêmera diante do caos em que vive o eu lírico melancólico, como vemos em versos de “Condição humana”:

Como captar da vida  
o que, rápido, foge  
entre dúvidas? Como  
reter o que, mal surge,  
já se desfaz: é sombra,  
algo vago, já neutro,  
réstia pálida, eco  
de nada, de ninguém?  
[...]  
(MOURA, 2002, p.276).

A sombra, esse algo vago, representa o caos do que ainda não se formou, assim como pode ser aquilo que está no plano *neoplatônico* daquilo que ainda não ascendeu ao mundo ideal. Por conseguinte, a despeito das características apresentadas por Viviana Bosi, é fundamental destacar que o estudo da imagem remonta à antiguidade clássica, com Platão e Aristóteles. Para Platão, as imagens possuem uma origem divina e são meios para o mundo das ideias. Isto é, quem se inspira pode ascender ao mundo ideal e recriá-lo. Entretanto, o poeta, na visão de Platão, não criava algo original (não criava o cosmos), mas sim um simulacro que apenas falsificava a realidade. O poeta, nessa perspectiva, criava uma “cópia” do mundo sensível (“real”) que, por sua vez, era cópia do mundo inteligível (das ideias). Ou seja, a poesia revelaria apenas a aparência das coisas. Leiamos um trecho do diálogo *A república* para melhor compreensão:

- Agora, considera este ponto; qual desses dois objetivos se propõe a pintura relativamente a cada objeto: o de representar o que tal como é, ou o que parece tal como parece? É ela imitação da aparência ou da realidade?
- Da aparência – disse ele.
- A imitação está, portanto, longe do verdadeiro, e se ela modela todos os objetos, é, segundo parece, porque toca apenas uma pequena parte cada um, a qual não é, aliás, senão um simulacro (PLATÃO, 2006, p. 598).

Viviana Bosi interpreta as ideias de Platão da seguinte forma:

Não consegue o poeta [na visão de Platão] ver as coisas em si mesmas, mas somente a partir de seu espelho humano, colocado numa certa perspectiva, que o reduz a transmitir o que vê de acordo com um ponto de vista limitado. As imagens por ele geradas são fantasmas sem substância real, e por isso gozam de perigosa liberdade: a autonomia da associação, dos saltos do pensamento e da imaginação, visto não terem obrigação de exprimir o real em si. (BOSI, 2001, p.29).

A crítica do filósofo grego recai justamente sobre o ponto que estamos explorando neste trabalho: a liberdade da imagem e o seu poder de analogia. De qualquer forma, a visão platônica, ao compreender a liberdade da imagem, ao invés de esterilizar, dá base para entendermos a poesia como uma fonte subjetiva de conhecimento e não como fonte teórica, como fazia a filosofia.

Por outro lado, Aristóteles, o primeiro a falar da metáfora, criara o conceito de *verossímil*, cuja base central era a *mimese* – que não se concebia mais como a cópia do real salientada por Platão, mas sim a partir do princípio de representação e semelhança. Para Aristóteles, a metáfora possui especial valor: é ela a imagem poética por excelência. Na

*Poética*, Aristóteles define a metáfora como “[...] a transferência de uma palavra que pertence a outra coisa [...]” (ARISTÓTELES, 2008, p.83).

Ainda segundo Viviana Bosi (2001), são atribuídas à metáfora, desde os gregos, três características: 1) “[...] ela é analogia, ou transferência, tanto pelo semelhante quanto até pelo oposto.” (2001, p.30), 2) “[...] ela é ornamentação, enobrecimento, figura de linguagem.” (2001, p.30), 3) e “[...] é também um impulso interiormente necessário” (2001, p.30). É a partir de Aristóteles, sobretudo, que saíram duas correntes distintas: “[...] a ideia de que a metáfora provém de um desvio, de um lado, ou, ao contrário, a ideia de que a metáfora [a imagem, a analogia] é o broto da língua – aquela que está, por necessidade, desde o princípio, por ser a primeira linguagem – a que nos permite o conhecimento.” (2001, p.30). Desde Aristóteles, portanto, o princípio fundamental da analogia é responsável por vivificar metáfora e imagem na linguagem poética.

Ademais, vale mencionar que a partir da poesia moderna (leia-se, aqui, a partir dos românticos ingleses e alemães) o processo de analogia ganhou fundamental destaque para a construção das correspondências entre natureza, ser humano e poesia. Dentro da esfera analógica romântica, o mundo é um poema e este último é um mundo de ritmos e símbolos. O universo é formado por um sistema de signos, é uma “escrita cifrada” que, segundo consta das ideias baudelairianas, fazem do poeta um tradutor e um decifrador. O fechamento desse ponto parece encaminhado: cada poema é, portanto, “[...] uma leitura da realidade; essa leitura é uma tradução; essa tradução é uma escrita: um voltar a cifrar a realidade que se decifra. O poema é um duplo do universo: uma escrita secreta [...]” (PAZ, 2013, p.79).

Para nós, portanto, a imagem será vista como metáfora e analogia. Por certo, com seu poder de analogia, a imagem, do mesmo modo que pode ganhar a dimensão mítica, como vimos na teoria de Viviana Bosi, pode ganhar uma dimensão simbólica. Isto é, uma imagem pode também ser um símbolo. Mircea Eliade, em *Imagens e símbolos*, atesta que os símbolos estão mais ligados à instância do sagrado, porque estão ou estiveram, de alguma forma, ligados a rituais mítico-religiosos. O céu, por exemplo, é um símbolo inesgotável, mas quase sempre está relacionado com aquilo que é elevado, poderoso, soberano ou imutável, uma vez que representa a morada de Deus ou o inexplorável pelo ser humano. O mesmo ocorre com a água que simboliza a pureza e a vida, porque é o bem fundamental para a existência e, consequentemente, para os rituais de purificação.

A estreita ligação entre imagem e símbolo significa que, inconscientemente, quando o poeta utiliza uma imagem individual, pode estar simbolizando algo universal que faz parte de um símbolo ou arquétipo já criado. Por exemplo, quando Emílio Moura trabalha com a

imagem da “casa”, ele dá um significado pessoal a sua imagem poética, uma vez que a casa está ligada a uma memória particular na qual se encontram determinadas lembranças e pessoas, mas se liga também a um símbolo universal-arquetípico, o da casa como representação do universo primordial. Sabe-se, por exemplo, que em algumas sociedades arcaicas a casa é redonda porque representa o próprio universo e faz parte dos rituais míticos desses povos. A casa também pode representar proteção e origem, pois é o primeiro espaço com o qual o indivíduo tem contato, assim consta na *Poética do espaço* de Bachelard. Além desses sentidos, dentro da simbologia psicanalítica de Jung, por exemplo, a casa representa ainda o inconsciente humano e suas divisões fundamentais. Com tudo, a imagem poética é individual porque se associa a outras imagens criadas e à particularidade de cada texto e de cada autor, mas pode ser símbolo na medida em que expressa arquétipos já estabelecidos.

Carl Gustav Jung, psiquiatra suíço, famoso pela teoria do inconsciente coletivo, foi o primeiro a conceituar o arquétipo no campo do simbólico. Ao analisar semelhanças e divergências de imagens e símbolos em diversos povos, Jung percebeu que havia ali uma espécie de arquivo coletivo da humanidade, os chamados arquétipos. Em *O homem e seus símbolos*, Jung destaca que as imagens e os símbolos repetem-se porque são primordiais e inconscientes. Segundo o autor, o arquétipo é uma tendência instintiva.

Apesar de não trabalharmos especificamente com a teoria junguiana, o conceito de arquétipo é importante para entendermos a linha tênue que existe entre imagem e símbolo. A imagem, no poema, pode ser um símbolo à medida que simboliza algo que vai além dela e que dialoga com o sagrado – como afirma Paz, no campo da teoria poética, e Eliade, na teoria da mitologia –; e pode ser um símbolo arquetípico quando dialoga com significados já construídos no inconsciente coletivo – como nos diz Jung, na psicanálise, e Alfredo Bosi, na teoria da poesia.

Portanto, a imagem nem sempre é um arquétipo, assim vimos no “aceno de azuis” do poema “O menino e a fazenda” e assim também veremos em muitos outros poemas que não se nutrem da imagem arquetípica. Todos os conceitos de imagem que atribuímos aqui se pautam na ideia de que a palavra-imagem significa ela mesma e pode significar também outra coisa que vai além de sua esfera linguística. Considerando tudo o que foi exposto, encarando a imagem como analogia e também como entidade afim com o mito e com o símbolo, conceituaremos e analisaremos, a partir de então, três caminhos interpretativos para o *Itinerário poético*.

### 3.2 Da imagem ao sentido: os (des)caminhos do *Itinerário poético*

#### Três caminhos

Percorri tantos caminhos,  
 tantos caminhos andei.  
 O primeiro era de nácar,  
 de rosa pura o segundo.  
 O terceiro era de nuvem,  
 no terceiro te encontrei.  
 O primeiro já trazia  
 teu nome brilhando no ar.  
 Não era nome de terra:  
 cantava coisas do mar.  
 Logo senti que o segundo  
 já era estrada de encantar.  
 Mas o terceiro, o terceiro  
 quantas voltas não foi dar!  
 Deixou meu corpo na terra,  
 meu coração no alto mar.  
 Virou vento, virou bruma,  
 perdeu-se, rápido, no ar.  
 (MOURA, 2002, p.82).

Já sabemos que “método” significa “caminho através do qual...”. Para alcançarmos um determinado objetivo, devemos ter bem delineado o método, ou seja, o caminho através do qual seguiremos até atingirmos a meta. Sabemos também que “unidade e fragmentação” são a base sobre a qual o *Itinerário Poético* de Emílio Moura se sustenta e que, portanto, qualquer que seja a análise que empreendermos ela deverá levar em consideração que todos os caminhos descritos na obra de Emílio Moura ora tendem a partir do mesmo objeto e ora tendem a alcançar resultados muito parecidos. Assim, como alicerce interpretativo, leremos o poema “Três caminhos”, do livro *Cancioneiro*, em que nácar, rosa e nuvem surgem como as três imagens essenciais que, apesar de tão díspares entre si, ou seja, fragmentadas, unem-se para formar os fragmentos de um só objeto: o poema.

Assim, partimos dos três substantivos de um poema para analisar, metonimicamente, toda a obra de Emílio Moura. O primeiro caminho do poema de *Cancioneiro* é representado pelo “nácar”: demonstraremos que esta imagem, para nós, tem uma relação de analogia com a melancolia que, por sua vez, será guia analítico das obras *Ingenuidade*, *Canto da hora amarga* e *Cancioneiro*. O caminho de “rosa” representará o eixo mítico-amoroso ou, em termos mais afins a nosso trabalho, o da idealização, visto nas obras *O espelho e a musa*, *Desaparição do mito* e *Poemas*. Por fim, o terceiro direcionamento do poema em questão, o caminho de “nuvem”, será guia para as quatro últimas obras do *Itinerário poético*: *O instante*

*e o eterno, A Casa, Habitante da tarde e Noite maior* que, por sua vez, expressarão a memória.

Segundo Octavio Paz, em *O arco e a lira*, a imagem pretende criar novas possibilidades e valores de acordo com a própria existência do eu – tanto do eu lírico que “vive” o poema quanto dos leitores que o revivem. Portanto, a imagem poética não explica e nem é explicada, ela nos convida a recriá-la e revivê-la a partir de nossas experiências. Portanto, foi recriando as imagens do nácar, da rosa e da nuvem que chegamos às proposições que compõem a base fundamental desta pesquisa.

O poema ora em destaque apresenta os três caminhos de um eu lírico que parece debater-se tentando encontrar-se com o sentimento de êxtase amoroso, como podemos supor pelos versos: “Deixou meu corpo na terra,/ meu coração no alto mar.” O que nos chama a atenção, no entanto, não é a temática amorosa, mas as três imagens usadas para representar os caminhos. Essas imagens são encadeadas no poema de forma gradativa. O nácar, que representa o primeiro caminho, traz o fator do duplo no “nome” que “cantava coisas do mar”, mas que “brilhava no ar”; a rosa pura, o segundo caminho, é a “estrada de encantar”, e a nuvem, o último caminho, representa a chegada que se perde no “ar”. O ar, como se vê, é ao mesmo tempo o local em que o “nome” do primeiro caminho brilhava e a chegada do terceiro caminho, o que faz com que haja uma espécie de movimento cíclico que, uma vez mais, une-se e fragmenta-se.

Esse percurso gradativo do poema de *Cancioneiro* (o “nácar” como início e anúncio de algo que está por vir, a “rosa” como a estrada encantada que liga os caminhos, e a “nuvem” como o ponto de chegada, embora seja a “bruma” que faz tudo voltar ao começo) aparece também na obra completa de Emílio Moura. Nas primeiras obras, o eu lírico emiliano deseja anunciar algo “que brilha”, mas não pode ser capturado, pois ainda está perdido e/ou ausente e, justamente por isso, faz com que esse mesmo eu lírico seja tomado pela melancolia e por questionamentos existenciais. Não é, portanto, a imagem do nácar que o olho humano capta o que usamos como fator de análise, visto que a poesia não precisa corresponder ao que nossos sentidos já cansaram de compreender, pelo contrário “Trata-se, então, de uma verdade de ordem psicológica.” (PAZ, 2012, p.113). O nácar não nos importa enquanto forma física, mas enquanto formação psíquica, tanto que a palavra nácar não mais aparecerá nas obras de Moura, mas o caminho de nácar, o caminho da ausência e do fechamento sobre si mesmo, este estará presente e será responsável pela unidade de uma poética de questionamentos ontológicos.

Objetivamente, o nácar, imagem do primeiro caminho, significa uma substância calcária, branca e brilhante encontrada no interior de algumas conchas marinhas. Conhecido como madrepérola, o componente de calcário é responsável por gerar a pérola. Caracteriza-se, portanto, como um elemento solitário e duro, mas que fabrica o belo. Essa definição importa para a relação metafórica entre a imagem concreta do elemento calcário e o sentimento árduo e solitário que a melancolia gera no eu lírico emiliano. Consideramos a melancolia como a perda ou a ausência de algo indecifrável que faz parte do eu. É essa melancolia (essa ausência) que gera a poesia emiliana e que será ponto-chave de toda a poética de Moura, como veremos à frente.

A imagem do “nácar” não é nominal, por isso entendemos o nácar a partir de uma série de associações com outras imagens que se ligam ao sentimento da melancolia na construção do eu e da poesia. No poema “Solilóquio de avô”, por exemplo, vemos o nácar pela imagem da concha e da pérola:

Falo-te, e não me entendes.  
 (Que enigmático timbre  
 te ressoa aos ouvidos!)  
 Como falar-te? Como  
 penetrar nessa concha  
 em que, pérola, sonhas?  
 (MOURA, 2002, p.285).

O nácar de nosso poema-fonte – “Três caminhos” – não nos remete diretamente à melancolia que perpassa as obras de Moura, como nos remetem a rosa ao ideal e a nuvem à fugacidade, por exemplo. Mas é o nácar o ponto de início do eu lírico que vai se perder no terceiro caminho. É o primeiro caminho, o de nácar no poema “Três caminhos” e o de melancolia nas três primeiras obras, que constituem o “nome brilhando no ar” – a poesia.

A rosa pura, imagem do segundo caminho, representa, em “Três caminhos” o sentimento de amor puro do eu lírico para com aquela que pode ser sua amada – o “tu” do poema<sup>3</sup>. A rosa tem grande simbologia na cultura ocidental: no Cristianismo, representa a Virgem Maria; na mitologia, retrata Afrodite (ou Vênus), deusa do amor, que nasceu das espumas do mar. Essas espumas, segundo o mito grego, transformaram-se em rosa branca, representando a pureza daquela que nascera sem pecado<sup>4</sup>. Com esses exemplos, vemos que a imagem da rosa adquire a simbologia daquilo que é belo e intocável. No poema, assim como

<sup>3</sup> Tão comum na literatura brasileira, a imagem da rosa aparece, por exemplo, nos “Motivos da rosa” de Cecília Meireles como uma figuração da beleza, assim como será configurado em Emílio Moura.

<sup>4</sup> Segundo Chevalier e Gheerbrant, “A rosa tornou-se um símbolo do amor e mais ainda do dom do amor, do amor puro...” (1995, p.789).

no *Itinerário Poético*, o segundo caminho é encantado porque a rosa é o ideal, aquilo que só se pode tocar por meio do encanto e da imagem – da poesia, por certo. A rosa, em Emílio Moura, é imagem da ideia pura, daquilo que é ideal e perfeito, como vemos no poema “A imagem da rosa”: “Rútila, nasce: é a rosa./ A que sonha. A que traz,/ pura, mágica, a presença/ de tantas outras não vistas.” (MOURA, 2002, p.320). Nas obras intermediárias do *Itinerário*, portanto, há uma busca pelo objeto perdido, mas sempre com ênfase na idealização e no encantamento desse objeto.

O caminho que mais dá voltas é o último, o de nuvem, aquele que deixa o “corpo na terra” e o “coração no alto mar”, ou seja, é o caminho do encontro e do desencontro. A nuvem é clara, celestial e elevada, por isso pode representar aquilo que está além do eu lírico, num plano elevado. Como sugere o poema “Três caminhos”, é neste plano, no das nuvens (da transcendência), que o eu lírico encontra-se com seu “tu”: “no terceiro te encontrei”. Em uma visão neoplatônica, é como se os elementos do mundo material (o “nácar” e a “rosa”) não pudessem trazer a perfeição da amada, esta só pode vir quando o eu lírico abandona tais elementos e “sai do chão”, buscando a perfeição do amor nas nuvens (no “mundo das ideias”). No entanto, o caminho das nuvens se desmancha, porque a nuvem é efêmera e: “virou vento, virou bruma,/ perdeu-se rápido, no ar”.

Ademais, a nuvem, em nossa interpretação geral do *Itinerário Poético*, significa o desejo de elevação, de transcendência e de encontro com o próprio eu por meio da memória. Esse encontro é de nuvem porque se “desmancha no ar”, fazendo com que o eu lírico emiliano se depare mais com fragmentos de memória, de infância e de tempo do que com a própria transcendência. A nuvem também apresenta uma carga simbólica ao caracterizar, em alguns outros poemas, o caráter “nebuloso” e fugidio da memória, como se vê em “Noturno”: “Quem pintou tanta distância/ à flor das almas que emergem/ do ar, das pedras, das nuvens?” (MOURA, 2002, p.201). Nas últimas obras, a memória se mostra como temática principal para recuperação do perdido, mas uma memória que se sustenta naquilo que – embora não seja completamente ausente – é intocável, como as “nuvens”. O ato de criar imagens – imaginar – e retomar o passado se concentra nas nuvens, passageiras como as lembranças, carregadas de sentimentos. Essa impossibilidade representada pelo objeto nuvem, segundo nossa leitura, leva o eu lírico a uma melancolia muito semelhante à das primeiras obras. É, de novo, a construção da poesia o que parece advir da fusão dos três caminhos, é unidade e fragmentação poéticas.

Os caminhos são sempre possibilidades: pelos dois primeiros anda-se para chegar até o terceiro. No primeiro, vemos a imagem do mar, tanto pelo elemento derivado dele, o nácar,

quanto pela referência direta em “cantava coisas do mar”. O mar pode representar, no plano arquetípico, “[...] um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995, p.592). O mar, no poema “Três caminhos”, representa a transição entre um caminho e outro. O “nome” que “cantava coisas do mar” pode identificar-se, portanto, com a imensidão incerta com a qual o eu lírico se depara quando olha para si, a fim de investigar sua própria existência.

No segundo caminho, o de rosa, há uma estrada encantada. Pouco sabemos dessa estrada, apenas que é ela que liga o incerto do primeiro caminho ao transcendental e fugidio do último caminho. No último caminho, vemos em “Mas, o terceiro, o terceiro/ quantas voltas não foi dar!” a repetição do numeral “terceiro”, que causa a preponderância do sibilante /s/ que dá mais leveza à leitura e permite ampliar a sensação de agonia do eu lírico, confirmada pelo verso seguinte, exclamativo, “quantas voltas não foi dar!” As voltas são como obstáculos e imprecisões da vida, são elas que deixam o terceiro caminho turbulento e impreciso. Segundo o texto, no momento de vida representado, o eu lírico tem o corpo na terra, num espaço concreto e visível, e o coração em “alto mar”, perdido na imensidão de sentimentos incertos. Esse percurso subjetivo do eu lírico pode ser interpretado, ainda uma vez, como cada um dos fragmentos de um discurso completo, a saber, os caminhos que o poeta desbrava para chegar até a Poesia. Poesia que, por sua vez, envereda pelo mundo das ideias: para as nuvens.

O poema “Três caminhos” não apresenta nominalmente a melancolia, nem a amada idealizada e nem a memória, mas sim um encadeamento de imagens que pode ser análogo a todo o *Itinerário Poético*. Se para Octavio Paz, a parte de uma criação poética contém o todo de um poema, cada imagem possui o poder de representar todo o eu que está impresso naquele poema, num jogo de fragmentação e unidade. Cada trajeto, cada itinerário proposto é, portanto, já o destino. Assim, o eu lírico emiliano é nácar, rosa e nuvem: é melancolia, idealização e memória.

#### **4 MORTE E MELANCOLIA: UM CAMINHO DE NÁCAR**

Um dos maiores conflitos da existência humana, se não o maior, é a ciente condição de finitude da vida. O ser humano é destinado ao fim, por esse motivo, nossas compreensão e avaliação da vida são norteadas pela ideia de morte. Portanto, é essencial, embora paradoxal, que pensemos na morte como uma presença sempre inserida na vida, mas também como algo que nunca pôde nem poderá ser vivido. Vemos a morte ao nosso redor, mas não podemos

experienciá-la, por isso sua presença só se faz “sentir” por meio de imagens que se constroem a partir de nossa subjetividade. A partir desse mistério, a morte é encarada como o *não humano* (o indecifrável, o sobrenatural) que define, sobremaneira, o humano – aquele que deseja ser completo, mas conhece a incapacidade de sê-lo.

A morte é o signo da melancolia por excelência. O pesar melancólico, característica intrínseca ao humano, é associado ora à ideia de morte física do ser ora à consciência de perda ou falta de algo nem sempre explicável. Urania Tourinho Peres inicia o texto “Uma ferida a sangrar-lhe a alma”, escrito para o posfácio de *Luto e melancolia* (2011), de Sigmund Freud, tratando exatamente dessa questão:

Psicanalistas e poetas nos falam e respondem sobre a dor de existir. Uma perda eterna, atemporal em seu acontecer, em que o limite entre passado e futuro torna-se indistinto pela presença constante de uma falta, sinalizando a particular relação da melancolia com o tempo, tempo que faz pacto com a morte. (PERES, 2011, p.101).

Segundo Peres, a melancolia se faz presente, simbolicamente, desde a mítica expulsão de Adão e Eva do paraíso. Sob o peso do pecado original, “[...] a tristeza abateu-se sobre os dois e tornou-se herança para a humanidade.” (PERES, 2011, p.102). Assim, o sentimento da melancolia – consideremos, aqui, também alguns de seus correlatos: tristeza, angústia, nostalgia e depressão – acompanha os seres humanos desde sua origem. O termo melancolia, no entanto, surgiu no início do século IV a.C. na Grécia: “*melankholia*, associação de *kholê* [bile] e *mélas* [negro]. No século III, traduz-se para o latim: *melancholia*.” (PERES, 2011, p.102, grifo da autora). A princípio, era da analogia com os estados da natureza (estações do ano e suas qualidades: quente, frio, seco e úmido) que surgiram os estados individuais do homem. Baseado nisso, Hipócrates (460-377 a.C.), em *Da natureza do homem*, distinguiu quatro humores responsáveis pelo equilíbrio e saúde do corpo e da alma – a chamada Teoria humoral. Os quatro humores da teoria (sanguíneo, fleumático, colérico e melancólico) são associados aos fluidos corporais: sangue, fleuma, bÍlis amarela e bÍlis negra, originados, respectivamente, do coração, do sistema respiratório, do fÍgado e do baço.

O excesso da bÍlis negra, uma substância natural seca e fria, causaria um desequilíbrio no organismo, deixando o individuo melancólico – temperamento considerado por Hipócrates como o mais patológico e, conseqüentemente, aquele visto como uma doença. Peres destaca, sobre isso, a importância da cor para representar o profundo estado de escuridão que acomete o melancólico. O negro (de bÍlis negra) simboliza as profundezas interiores e desconhecidas do humano que é acometido por esse temperamento intenso. Ademais, vale destacar também

que, com a interpretação da Teoria de Hipócrates, desfez-se a noção de que os deuses influíam no sofrimento humano, o qual, ao contrário, passou a ser visto como algo da própria natureza do homem.

A partir de Hipócrates, Aristóteles em *O homem de gênio e a melancolia*, questionará a denominação de enfermidade dada à melancolia e, de outro modo, vinculará o temperamento à genialidade. Em suma, para Aristóteles, esse estado de humor era visto como privilégio de homens de talento ou de exceção. Daí a constante relação entre melancolia e criação artística, uma vez que o “[...] gênio surgiria pela ação da própria bile negra, que, como o vinho, teria poderosa ação sobre a mente. O temperamento melancólico é um temperamento metafórico, propenso, pois, à criação – na filosofia, na poesia, nas artes.” (SCLIAR, 2003, p.70). Desse modo, a produção artística seria uma forma de expurgar o desalento que atormenta o poeta ou uma forma de ele se desprender daquela realidade melancólica, criando novos mundos. É possível apontar a associação entre o estado melancólico e o trabalho artístico em poetas dos mais variados séculos, principalmente os da tradição romântica, aqueles movidos por certo desequilíbrio e misticismo.

A teoria dos humores, na Idade Média, associou-se à astrologia e “Saturno surgiu como astro que governa o melancólico, astro das contradições, da inteligência e da contemplação, da apatia e do êxtase, da renúncia e do sacrifício, representa as experiências de separação desde o corte do cordão umbilical [...]” (PERES, 2011, p.103). Saturno, desse modo, “[...] além de suas influências nefastas, é também responsável pelas grandes virtudes: memória, inteligência, sabedoria.” (PERES, 2011, p.105). Apesar de vermos, aqui, uma concepção um tanto positiva ainda inspirada por Aristóteles, não se pode esquecer de que, durante a Idade Média, a igreja católica condenava a melancolia (vista como o pecado capital derivado da acídia), por considerar o melancólico um ser afastado de Deus e, por isso, impuro segundo os preceitos religiosos.

Todas essas visões sobre a melancolia podem ser mais bem aprofundadas na obra *Saturno nos trópicos*, de Moacyr Scliar. Nesse livro, o autor traça um painel histórico, social e artístico sobre a melancolia, distinguindo-a ora como estado de espírito (associada aos sentimentos de tédio e tristeza) ora como doença (associada à depressão). Scliar toma como ponto de partida a chegada da peste à Europa no ano de 1347, uma vez que a Peste Negra dizimou grande parte da população europeia e gerou constante preocupação com a morte. Tema que, do mesmo modo, começou a ser tratado quase de forma obsessiva na arte. A melancolia, assim como a peste, podia disseminar-se, “[...] dominando o clima de opinião e conjuntura emocional em um grupo, uma época, um lugar.” (SCLIAR, 2003, p.9).

Tão presente no final da Idade Média, a morte marcou o ser humano com incertezas e culpas, o que contribuiu para a emergência do individualismo e com a destruição de um mundo medieval cujas bases teológicas passaram a ser questionadas. Desse modo, o Renascimento surgiu numa época de grandes paradoxos – “Em suma: um mundo de crescente riqueza e de abjeta pobreza, de idealismo e de corrupção, período do mais delirante otimismo alternando-se com fases do mais sombrio desespero, a atividade maníaca dando lugar à lassitude melancólica e vice-versa.” (SCLIAR, 2003, p.22). Todo esse caráter paradoxal, no entanto, não era visto nas obras clássicas que contavam com o ideal de equilíbrio e clareza, no qual o autor desaparecia por trás da obra, a qual se tornava um modelo formal e harmônico. Mesmo assim, é nesse período transitório que nascem alguns dos valores individuais da época moderna:

O indivíduo passa a sentir-se ‘essencialmente só’, possuído pela sensação de existir em isolamento – como se fosse uma estátua pensante, dotada de olhos que podem enxergar, de ouvidos que podem escutar, de um cérebro que pode raciocinar – mas incapaz de estabelecer contato com outras estátuas falantes, ou com o mundo, do qual está separado pelo abismo da incomunicabilidade. (SCLIAR, 2003, p.18, aspas do autor).

Ora, o indivíduo que surgia com o Renascimento assemelha-se muito ao homem solitário contemporâneo, o que demonstra o caráter circular da humanidade e da melancolia. É do Renascimento, inclusive, que sucede um novo paradigma desse temperamento – “A melancolia já não é uma entidade médica; não é doença: é metáfora.” (SCLIAR, 2003, p.82). Metáfora que exhibe as relações do homem com o mundo, com o lugar que lhe cabe. Sentido que pode ser explicado pela gravura *Melancholia I* (1514), de Albrecht Dürer, na qual vemos a melancolia representada por uma mulher de asas que, ao invés de voar, está sentada, pensativa e sombria diante de uma abundância de objetos representativos da ciência – balança, ampulheta, martelo, sino – que, em desuso, representam a decadência do homem perante a ideia do progresso. Portanto, a ciência e a luxúria do novo mundo contrapõem-se ao individualismo humano e ao vazio da existência do homem que, mesmo se “igualando” a Deus (como bem visto em *Nascimento do homem*, de Michelangelo), não pôde controlar a morte. Com isso, Scliar mostra que a ideia de morte (intensificada com a Peste Negra) e a ideia de negação ou de crítica ao progresso científico são predisposições à melancolia e, conseqüentemente, à possível reflexão artística.

Consideremos, por fim, o legado psicanalítico de Sigmund Freud que, em *Luto e melancolia*, chamou de melancolia o que era denominado como “psicose maníaca depressiva”

e, ao vinculá-la apenas ao campo da mania e da depressão, deixou para trás a visão tradicional e romantizada da melancolia, principalmente aquela associada ao trabalho artístico. Segundo Maria Rita Kehl em “Melancolia e Criação”, prefácio de *Luto e melancolia*: “O melancólico freudiano perdeu a grandeza que lhe atribuíam os antigos e os românticos, e acabou por tornar-se mesquinho, antipático e indigno [...]” (KEHL, 2011, p.25). Isso porque, para Freud, a melancolia era uma patologia narcísica por meio da qual o doente se descreve como “[...] incapaz e moralmente desprezível; ele se recrimina, se insulta e espera ser rejeitado e castigado.” (FREUD, 2011, p.53). Em suma, a dor existencial que caracteriza o melancólico freudiano é consequência de sua relação com as muitas perdas a que é submetido, sendo o nascimento a primeira delas – o recém-nascido é arrancado de sua proteção natural e já entra no mundo assustado e acometido pelo vazio da existência. Desse modo, para Freud, o ser humano é predisposto à melancolia desde o nascimento.

Assim, como eixo central, o texto freudiano busca compreender os processos de reação do indivíduo decorrentes da perda: o luto e a melancolia. O luto seria uma condição saudável e superável do homem que sofre uma grande perda, não é, portanto, uma patologia, já a melancolia caracteriza-se por um estado de “[...] desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima.” (FREUD, 2011, p. 47). A dor melancólica também pode ter um fim, mas esse fim é incerto devido à incompreensão do fator causal da melancolia. Assim explica Peres ao se referir à distinção elaborada por Freud:

“[...] no luto, o enlutado sabe o que perdeu, ele sofre uma perda real; na melancolia, o melancólico apresenta um sofrimento intenso de perda que pode também ser real ou ideal, mas sem saber de fato o que perdeu na perda sofrida. Ele sabe *quem* perdeu, sem saber *o que* perdeu. A partir dessa distinção, no luto, o mundo se torna vazio, empobrecido, sem atrativos; na melancolia, é o próprio eu (ego) que é atingido, ferido, dilacerado.” (PERES, 2011, p.115, grifo da autora).

A carência de interesses do enlutado e do melancólico é a mesma, no entanto, enquanto o enlutado perde o objeto, o melancólico parece perder a si mesmo a partir da perda do objeto. É essa perda que se converte na melancolia. Encoberto por incertezas, o melancólico “[...] sofre a angústia de um esvaziamento no eu (ego), um enfraquecimento do ‘sentimento de si’, e elabora sobre ele próprio um diagnóstico construído na menos-valia, na incapacidade para viver.” (PERES, 2011, p.115, aspas da autora). É nesse ponto que acreditamos que a definição freudiana nos ajudará em nossas análises quanto à poesia de Moura, uma vez que é inevitável não ver na melancolia emiliana a perda da dimensão do ego

e o questionamento em relação ao sofrimento – destacados por Freud<sup>5</sup>. Vemos essa premissa, por exemplo, no poema “Derrocada”, de *Cancioneiro*:

Minha alma está morta,  
meu braço cansado.  
Nós éramos tantos,  
unidos e tantos.  
E, agora? Não sei.  
E, agora, quem sabe  
se eu mesmo não sou?  
E, agora, que importa?  
Que importa o soluço  
que estala nos ares,  
se eu mesmo não sou?  
[...]  
(MOURA, 2002, p.103).

O poema parece-nos apresentar um momento de mudança em que o eu lírico entra em decadência (em “derrocada”) a partir da consciência de que não é mais uno. Há uma separação entre o eu físico – que fala no poema – e a alma – que “está morta” –, essa fragmentação intencional do eu somada à constante imagem da morte é análoga ao dilaceramento melancólico freudiano. A alma morta, em tese, representaria a morte do sujeito como um todo, mas não é o que aqui acontece, o que morre é o essencial, mas o sujeito permanece num questionamento dilacerante. O autopadecimento de que nos fala Freud é o que parece castigar o melancólico que, sentindo-se torturado pelo próprio eu, tende a comunicar suas fraquezas de forma narcísica: “E, agora? Não sei./ E, agora, quem sabe/ se eu mesmo não sou?”. Vale notar, ainda, como o poema traz o que pode ser um interessante jogo linguístico-existencial entre “ser” e “saber”, já que o poeta faz uma alteração na complementação natural da frase interrogativa e, quando se esperava ler “E, agora, quem sabe/ se eu mesmo não sei?”, lê-se “E, agora, quem sabe/ se eu mesmo não sou?”. Dessa forma, não saber o que o torna melancólico faz com que o eu lírico não possa também ter completa consciência de quem mesmo ele é.

Em contrapartida, o texto de Freud, mais preocupado com a identificação da patologia, não traz à luz a relação entre melancolia e criação artística atribuída pelos antigos – relação que, a nosso ver, é fundamental para se pensar uma obra melancólica. Maria Rita Kehl, por sua vez, ao avaliar o texto de Freud o faz e salienta que o melancólico, de acordo com o

---

<sup>5</sup> Sobre o tema da melancolia, consideramos importante citar aqui a obra seminal de Jean Starobinski, *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*, publicada pela Companhia das Letras após a elaboração desta dissertação.

pensamento da antiguidade, era propenso a ser “[...] quase no mesmo instante muito quente e muito frio” (KEHL, 2011, p.27), ou seja, é na possibilidade de habitar os extremos que o melancólico torna-se aberto à criação artística. Como símbolo daquele que perdera o lugar social, o artista melancólico sente a necessidade de reinventar-se e de tornar-se outro, pelo menos no campo da linguagem – “[...] esse era o modo como os antigos entendiam a capacidade do poeta de inventar o que não existia.” (KEHL, 2011, p.27). Daí Maria Rita Kehl afirmar que a “[...] reflexão clássica sobre a melancolia é indissociável de uma reflexão sobre a *poiesis*” (2011, p. 28).

Quanto a isso, no *Itinerário poético* de Emílio Moura, a melancolia desempenha um papel de impulsão tanto na construção artística como na construção do eu. Se entendemos tal reflexão como verdadeira, não podemos deixar de entender também como verdadeira uma associação lógico-imagética entre a melancolia do *Itinerário* e o nácar do poema “Três caminhos”. A imagem do nácar, associada a esse tema, desempenha, para nós, um papel fundamental na concepção de poesia melancólica em Emílio Moura. De um lado, sabe-se que o nácar é a substância liberada pela ostra quando surge algum corpo estranho em seu interior, o qual, por ser muito sensível, é ferido. De outro lado, sabe-se também que, nesse processo, o nácar incorpora o corpo estranho e, como resultado, fabrica a pérola. Portanto, se a ostra não é ferida, não nasce a pérola. Pensamos que, da mesma forma, ocorre o processo poético do *Itinerário*: o eu é atingido por algo, nem sempre definido, que o fere e, como proteção, fecha-se em uma melancolia que gera a poesia. Isto é: sem o sofrimento inicial do eu lírico, que se debate com suas próprias resoluções, não há pérola, ou melhor, não há poesia.

Desse modo, a partir da leitura dos poemas de *Ingenuidade*, *Canto da hora amarga* e *Cancioneiro* – obras que fazem parte do caminho de nácar – extraímos dois movimentos centrais relacionados à imagem do nácar: a) o do eu que se fecha em sua profunda solidão e na ideia de morte; b) o do eu que quer transbordar e se “transformar em pérola”.

Além de tudo, vale ressaltar que a melancolia, neste trabalho analítico, não tem um sentido limitado, uma vez que as ideias de ausência e perda que perpassam todo o caminho melancólico, a nosso ver: a) carregam um germe freudiano quando se trata da noção de esvaziamento e fragmentação do eu lírico, b) são a impulsão para a criação poética metalinguística e c) são resultadas de uma dor existencial contingente.

Vejam, a seguir, como tais movimentos podem ser vistos como elementos da poética de Emílio Moura.

#### 4.1 *Ingenuidade*: do luto nasce o livro; da melancolia, a poesia

*Ingenuidade* (1931) é a primeira obra publicada por Emílio Moura. Composta por quatorze poemas, na edição do *Itinerário poético*, o pequeno livro fora dedicado ao pai do poeta, Eloy de Moura Costa, que falecera em 1928, justamente no dia anterior à formatura do filho. Em memória ao pai, portanto, *Ingenuidade* é marcado pela imagem da morte desde a dedicatória. Desse modo, o luto, enquanto fator que absorve o ser humano e causa seu retraimento em relação ao mundo em que vive, parece ser a imagem primeva para a criação das ideias de finitude e desesperança que formam tanto o *poeta* quanto o *livro*. No poema “A sombra de meu pai” podemos observar os ecos dessa presença da morte:

Hoje, pensando em ti, fiquei parado, o coração aberto.  
Tua sombra veio e pousou levemente sobre o meu ombro cansado  
e as suas mãos quase tocaram de leve os meus olhos que não te verão mais.

Ah, se o impossível acontecesse.  
Eu poderia dizer-te como num triunfo:  
– “Que tal o teu filho, feliz como um rei?”  
E o meu riso vitorioso haveria de convencer-te, finalmente.

Mas os meus olhos se embaciaram  
e a tua mão tremeu de leve sobre o meu ombro cansado.

No entanto, quando apareceste,  
tu estavas sereno,  
sereno,  
infinitamente sereno,  
meu pai.  
(MOURA, 2002, p.32).

Sombra é imagem parcial de luz. No poema “A sombra de meu pai”, a sombra é a imagem parcial do pai, que não é mais visto pessoalmente, já que está morto, mas é sentido enquanto presença, por meio da memória e do pensamento que o evocam. O sutil esmorecimento do eu lírico na segunda estrofe marca a contrária situação em que se encontra: quisera o filho esboçar um “riso vitorioso” para convencer o pai de que estava feliz e bem sucedido “como um rei”, mas isso seria apenas o “impossível” “triunfo”, denotado também pelos verbos no futuro do pretérito “poderia” e “haveria”. A contrariedade das imagens pode ser ainda melhor vista na oposição entre “ombros cansados”, representando a realidade do eu, e “riso vitorioso”, como representação do que o pai possivelmente receberia do filho. Desse modo, o descumprimento de ser feliz do filho poderia ser uma afronta ao pai. Ao contrário, porém, a figura paterna aparece serena e não como julgadora. Inclusive, a repetição três vezes

do adjetivo “sereno” em conjunto ao uso do advérbio “infinitamente” marcam a profunda tranquilidade com que o pai olha o filho. A visão de serenidade é, na verdade, a revelação de uma realidade inventada pelo próprio eu lírico como forma de aceitação em relação a si mesmo e, também, como possível superação à morte do pai.

“A sombra de meu pai” é o único poema de objetivo caráter biográfico presente em *Ingenuidade*, mas veremos que a imagem da morte manifesta-se em toda a obra de forma bastante figurativa e metaforizada, não mais como resultado de um luto, mas de uma reflexão abstrata da existência. O luto toma conta das reações deste primeiro eu lírico, já que esse sentimento “[...] via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela [...]” (FREUD, 2011, p.47), mas é a melancolia que faz o eu se sentir incapaz, que se estabelece como guia mestra da obra, como vemos em “A noite tomba de repente”:

Assisto a tudo, serenamente,  
como quem nunca viveu.  
A noite tomba de repente.

Hora de olhar e não ver nada,  
hora discreta, fina, que eu  
sinto fugir, abandonada.

Um grito rasga o céu sereno.  
Ah! para que anda no infinito  
aquele grito?

A noite veio como um doente  
que bebe as horas como um veneno.

E eu olho tudo, serenamente.

Mas o grito que rola enche todo o infinito,  
e desce à terra e sobe ao céu,  
esse grito, entretanto,  
vem de mim mesmo, num desencanto,

é MEU!...  
(MOURA, 2002, p. 35).

A expressividade do poema concentra-se na relação entre a noite que “tomba de repente” e o eu lírico que, com esse “tombar”, sente-se ferido, em estado de melancolia. Em muitos poemas de Moura, a noite aparecerá como a grande causadora da melancolia, principalmente porque essa imagem, na poética emiliana, vem quase sempre contextualizada pelo signo da morte. Portanto, mais do que um momento das vinte e quatro horas de um dia, a

noite enquanto ausência de luz representa o vazio de um eu lírico que, muitas vezes, sente-se ausente dentro da vida.

No poema, o título já dá a hostilidade da chegada da noite, pois que ela não chega de forma mansa, mas “tomba de repente”. Note-se como o verbo “tombar” emite certa agressividade rítmica e semântica: semanticamente, é como se a noite e sua escuridão caíssem ou fossem jogadas por sobre o eu; já em relação ao ritmo, na pronúncia da palavra vemos a grande proximidade com seu parônimo “tumba”, diferenciado apenas pela vogal /u/, que também é nasalizada, posterior e fechada. Se levarmos em consideração o que nos diz Alfredo Bosi, no capítulo “O som no signo” de seu *O ser e o tempo da poesia*, as vogais /o/ e /u/, nesses exemplos, integram signos que evocam escuridão, fechamento e sentimentos de angústia. A semelhança entre “tomba” e “tumba” dá ao título do poema, portanto, um tom fúnebre, uma vez que a tumba é o lugar onde se enterram os mortos e, se a noite “tomba”, é como se ela (a noite) aprisionasse o eu lírico que, como um morto assiste a tudo, “serenamente”, sem viver. Daí termos um embate causado pelo contraste entre os estados exterior e interior do eu lírico.

Por conseguinte, a serenidade que caracteriza o estado exterior deriva de uma mansidão que não se concilia com a aparente agitação interna do eu, causada pela violenta chegada da noite. Parece haver uma dissensão entre o “eu” e o “mim”. Isto é, o eu é aquele que sai de si para se observar, é aquele que “assiste” e “olha” a vida que não é vivida. Esse eu se percebe sereno, mas não vê nada, porque é chegada a noite: a grande metáfora da morte. O “mim” é aquele que sente a noite, o desencanto e a doença, nele é que está internalizada a morte – a ausência de vida. O “eu” tenta olhar para o “mim”, mas não há vida ali, porque “a noite tombou de repente”, levando consigo as horas que estavam abandonadas. Por certo, esta última imagem pode ser entendida como a metáfora da vida que não está sendo aproveitada e que deixa o tempo perdido e fugidio.

O ato de olhar e não ver gera uma dor melancólica que se presentifica por meio de um grito. Este grito, o da terceira estrofe, é marcado pelo artigo indefinido que indica, ainda uma vez, a fragmentação entre o “eu” e o “mim”, e essa fragmentação, como já sabemos, é uma das marcas da unidade sintática da poética de Emílio Moura. Assim, no verso “Um grito rasga o céu sereno” percebemos novamente a incongruência da serenidade. A dubiedade no entendimento do adjetivo “sereno” é que nos leva a um pensamento de fragmentação e unidade, pois “sereno” pode tanto ser adjetivação para o “céu” quanto para o “grito”. Por que estaria o céu sereno se ele foi *tomado* pela noite? Por que estaria o grito sereno se a ideia de grito não se completa com a de serenidade? De outro modo, se associarmos a serenidade do

eu com a do céu, poderíamos pensar no céu como uma metáfora para a mente do *eu sereno*. Assim, o grito que violentamente “rasga o céu” romperia com a tranquilidade do eu que olha tudo, sem nada fazer. Essa serenidade, como se vê, não tem nem sequer seu significado estabilizado no texto, por isso mesmo não parece estar associada à calma, mas sim a um tédio melancólico que imobiliza o eu lírico.

Em seguida, vemos uma interjeição que, podendo indicar dor ou espanto, precede um questionamento: “Ah! para que anda no infinito/ aquele grito?”. Percebe-se que o “para que” do grito é um recurso mais retórico do que semântico: não se espera uma resposta, o grito já aconteceu. Mais interessante é a presença da rima entre “infinito” e “grito” como possível indicação da amplitude do grito que se perde no infinito que, por seu turno, também é distendido pelo grito.

No dístico que compõe a quarta estrofe, temos uma reiteração da chegada da noite – “A noite veio como um doente/ que bebe as horas como um veneno.” O verbo “vir” no passado indica a reavaliação do que já fora dito: “a noite tomba de repente”. Personificada desde o início do poema, a noite vem para aniquilar tudo, essa é sua função. Ademais, a imagem do doente mantém o tom melancólico do poema, principalmente, quando este bebe veneno na tentativa de antecipar a morte. Se a noite (como um doente) consome as horas como veneno, ela se intensifica de mais enfermidades, ou seja, de mais negatividade. E o eu olha tudo serenamente, mesmo após o grito, como expresso no verso solitário seguinte: “E eu olho tudo, serenamente.” Nota-se, neste verso, a conjunção aditiva “e”, que soma todas as imagens negativas ao eu sereno, como se tudo fossem os diversos caminhos que levam a um mesmo objetivo – a serenidade e a melancolia seriam as faces que ora se complementam e ora se dispersam.

Como confirmação, na última estrofe, a presença da conjunção adversativa “mas” rompe com a fragmentação entre o “eu” e o “mim”. Ocorre a perplexidade no reconhecimento de que o grito que rompe o céu não é mais indefinido – é “meu” –, o grito é do próprio eu lírico, bem como é infinito e caminha no infinito, porque ele é interior, é melancólico e inexplicável. O eu se espanta ao saber que ele é quem grita e, como num reconhecimento, surge o grito final de modo epifânico –“é MEU!...” – no último verso isolado. A palavra final representa o grito devido às letras garrafais que dão intensidade à leitura, mas, não apenas por isso, o vocábulo indica a posse do grito e a certeza dessa posse, a qual é marcada pela exclamação.

As reticências finais, entretanto, deixam em aberto o poema. Duas leituras parecem concorrer na prevalência do entendimento do texto: 1) a de libertação de um eu lírico que se

reconhece em sua própria angústia e torna-se uno; 2) a de entrega total ao desencanto trazido pela noite. Tal desfecho sugere a melancolia como centro organizador desse caminho de nácar. Como já afirmara Peres: “[...] na melancolia, é o próprio eu (ego) que é atingido, ferido, dilacerado.” (PERES, 2011, p.115), daí a dúvida e o duplo possível encerramento: “Ele sabe *quem* perdeu, sem saber *o que* perdeu.” (PERES, 2011, p.115). O grito, antes visto como exterior ao eu lírico, agora é interiorizado por ele, fazendo parte dele, sendo ele mesmo.

A noite, grande causadora da melancolia, e reveladora da forma do nácar, surge em diversos outros poemas, como nos versos de “Alta noite”:

É em vão que procuro  
qualquer réstia de luz, qualquer rumor na noite.  
A treva  
silencia o universo,  
como se nada,  
nada agora existisse.  
Nada!  
(MOURA, 2002, p.339).

Uma das características que destacamos para esse primeiro caminho de melancolia é a solidão e a ideia de morte que faz o eu lírico voltar-se para si mesmo. A noite, nesse sentido, é uma estimuladora para esse estado de retraimento. O nada que é trazido pela noite, na verdade, é o tudo que existe no eu, é o que traz todos os pensamentos e a angústia, e é desse nada que se forma a poesia. Por isso, de forma análoga, a noite é o que fere a concha (o eu lírico) e forma o nácar (elemento duro e austero, por isso associado à melancolia; mas belo e essencial, por isso associado à poesia). Sem o ferimento, a pérola não é produzida; da mesma forma, sem a noite a poesia não se faz.

Convém ressaltar que a imagem da noite está ligada ao misterioso e ao indefinido. Essa imagem foi central aos poetas do Romantismo, que a exaltaram como uma grandeza viva e mística. Naquele momento, evidenciava-se uma comunhão perfeita com a noite – ela era louvada por sua condição de transcendência e plenitude. A escuridão completa punha os românticos a manifestar o individualismo e a dor do mundo. A noite tempestuosa, por exemplo, é um reflexo do poeta ultrarromântico que em profundo pessimismo mergulha cada vez mais na melancolia. Inclusive, o Romantismo marca o período mais melancólico da literatura: a descrença na vida, a proximidade da morte e o tédio são algumas das características do chamado *mal du siècle* que se instaurou no século XIX. A noite, nestes termos, é exaltada porque representa a morte, a única possibilidade de transcendência do poeta romântico.

Na poesia de Emílio Moura, a noite também é posta como metáfora da morte, contudo não é glorificada como no Romantismo. Ela é, isto sim, uma presença personificada e misteriosa, no entanto, esse mistério é um elemento mais perturbador do que glorioso, como vemos no poema seguinte:

**Insônia**

*A Manuel Bandeira*

Se a noite parasse...  
Ela caminha, caminha.

Meus olhos já imaginaram todas as formas:  
– Andaram por aí numa peregrinação ingênua e melancólica,  
a mesma voz a repetir as velhas banalidades.

Se a noite parasse,  
Se tudo parasse...

– Os astros todos numa estagnação rápida, num resfriamento rápido e definitivo.

Que deslumbramento haveria na poeira imobilizada de todos os astros!  
É a terra rígida, parda, na sua máscara irremediável.  
Meus olhos sorriem, mansamente,  
sorriem na esperança voluptuosa desse capítulo sem repórter.

Oh! esta noite que não para:  
Ela trouxe um sabor novo de lágrima aos nossos olhos.  
(MOURA, 2002, p. 34).

O processo de insônia do eu lírico ocorre de maneira intensa e longa. A noite caminha, novamente engolindo as horas e, ao invés de dar lugar ao dia, ela se prolonga cada vez mais. Não conseguir dormir é também uma característica dos melancólicos que, por pensarem demais, angustiam-se. O poema, desse modo, é apreciado por uma dupla reflexão do eu lírico que sofre por causa da insônia: em um plano semântico, vemos o pensar sobre “velhas banalidades”, em outro, a reflexão subjetiva sobre a estagnação da noite e dos astros, como numa metáfora para a vontade de parar o tempo.

Nesse poema, há algumas marcas formais que caracterizam a poesia de Moura: em primeiro lugar, os versos longos intercalados aos curtos; em segundo, o uso de reticências, travessões e interjeições. Nos versos curtos, “Se a noite parasse.../ Ela caminha, caminha/ [...] Se a noite parasse,/ Se tudo parasse...”, vemos um ritmo lento prolongado pela nasalização do verbo “caminhar”, pela presença das reticências e pelo som fricativo do duplo /s/ do verbo

“parar” no subjuntivo. Estes fatores dão uma maior lentidão à leitura dos versos, representando para o leitor o aspecto sonolento do eu lírico que não consegue dormir.

Já os versos longos apresentam um tom mais prosaico-reflexivo, é uma espécie de narração do que ocorre durante a insônia. Os travessões marcam, inclusive, o pensamento do eu lírico durante esse estado, “– Andaram por aí numa peregrinação ingênua e melancólica,/ a mesma voz a repetir as mesmas banalidades.” Os olhos são aqueles que “andaram por aí”, que trouxeram à mente as mesmas coisas de sempre, não sabemos quais são as banalidades trazidas, apenas que elas existem e que o pensamento durante a insônia faz parte de um comportamento repetitivo por pensar sempre as mesmas coisas, assim como, talvez, seja a vida do eu lírico: cheia de velhas banalidades repetitivas.

O segundo travessão dá início ao desenvolvimento de como seria se a noite parasse: “– Os astros todos numa estagnação rápida, num resfriamento rápido e definitivo.” É como se, apenas com essa estagnação, se pudesse sair das velhas banalidades. Percebe-se que no verso posterior, “Que deslumbramento haveria na poeira imobilizada de todos os astros!”, a exclamação conota uma mudança de espírito do eu lírico que se empolga com a possibilidade de o universo se estagnar, assim como ele. Os olhos que antes “andavam por aí numa peregrinação ingênua e melancólica”, agora, sorriem “na esperança voluptuosa desse capítulo sem repórter”. A imagem do olho que sorri é sinestésica, pois proporciona a mistura de sensações como se os olhos estivessem contentes de ter aquela visão que, na verdade, é também uma impressão interior e virtual. Ademais, salientamos que a alegria interna, o sorriso dos olhos, é pela esperança de algo que não acontecerá, algo que não será noticiado, algo que está apenas em seu desejo: que a noite pare.

Embora deseje, o eu lírico percebe que a noite não para. Mais do que isso, ele percebe que por não parar, a noite “trouxe um sabor novo de lágrima aos nossos olhos”. Debruçar-se sobre a própria existência, reinterpretar os objetos que se colocam ao redor dessa mesma existência, tudo isso adquire a forma de nácar, concha ferida que se recria. O desejo de que a noite pare nos parece até certo ponto contraditório. Se considerarmos que a noite faz mal ao eu, ele deveria desejar o seu fim, não sua estagnação. Entretanto, a noite que “caminha” pode ser vista, neste poema, como a imagem da vida que se esvai. Parar a noite seria parar o ciclo da vida, não pela ação da morte, mas pelo tempo: parar o tempo para que se pudesse viver de novo. Afinal, as horas perdidas da noite são as horas perdidas da vida. O eu que está acordado para a noite “dormira na vida”. Aqui, vemos a semelhança com versos melancólicos de Manuel Bandeira, para quem Moura dedica o poema. A ideia de ter passado a via à toa é um

dos fortes argumentos do poeta melancólico recifense que reflete sobre “a vida inteira que podia ter sido e que não foi” (BANDEIRA, 1993, p.128).

Além de Bandeira, os dísticos finais do poema, “Oh! esta noite que não para:/ Ela trouxe um sabor novo de lágrima aos nossos olhos.”, em tom de lamentação podem, ainda, ser postos ao lado de versos de “Noite terrível”, do heterônimo de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos:

Na noite terrível, substância natural de todas as noites,  
 Na noite de insônia, substância natural de todas as minhas noites,  
 Relembro, velando em modorra incômoda,  
 Relembro o que fiz e o que podia ter feito na vida.  
 Relembro, e uma angústia

Espalha-se por mim todo como um frio do corpo ou do medo.  
 [...]  
 (PESSOA, 2007b, p.308).

Os versos de Álvaro de Campos, de estilo distinto dos de Moura, também nos dão a dimensão da angústia da insônia. O que em Moura é mais sutil em Campos é escancarado: a reflexão sobre como se viveu a vida ou sobre como ela foi perdida. Ainda insistindo na imagem da noite como a causadora da melancolia, observemos o poema “Serenidade no bairro pobre”, de nosso poeta dorense:

A tarde é ruído nas avenidas,  
 a tarde é calma nos arrabaldes.

No céu de bronze as aves pairam.  
 Depois, rápidas, num risco reto, elas descem como aviões de brinquedo  
 equilibram-se trêmulas, trêmulas,  
 e de novo pairam no céu de bronze.

Infinita, a cidade vive.  
 Há luzes florindo, correndo nas ruas,  
 há luzes paradas.

A noite é calma nos arrabaldes...

O silêncio sobe da terra magoada,  
 o silêncio desce do céu luminoso,  
 tão luminoso e tão alto que ninguém pensa nele.

Pelos jardins de trepadeiras muito calmas,  
 de heras e rosas,  
 uma inútil melancolia  
 planta um refúgio desconsolado.

Infinita, vaga serenidade.  
 (MOURA, 2002, p. 40).

Com predomínio da imagem visual, o poema registra a serenidade melancólica do anoitecer. Temos, mais uma vez, a palavra “serenidade” (do possível tédio) associada a um momento melancólico, no entanto, diferente dos outros dois poemas. Este não fala do eu e do “meu desencanto”, mas da cidade que é tomada pelo crepúsculo. Observamos, no primeiro dístico, o contraponto entre duas tardes que, em princípio, parecem distintas: uma caracterizada pela agitação do “ruído nas avenidas” e a outra pela “calma nos arrabaldes”. Vemos, ainda, a sintonia entre cor e som como caracterização da tarde, uma vez que ela é notada, de um lado, pela cor do céu, cor de bronze, pela iluminação das ruas e, de outro lado, pelo barulho (ou falta de barulho) da cidade. Assim, há uma percepção dupla – unidade e fragmentação – entre a agitação e a calma. Esta última qualifica tanto a serenidade do bairro pobre quanto a melancolia gerada pelo processo de escurecimento do dia.

Na segunda estrofe, atentamos para a imagem do “céu de bronze”, lugar onde as “aves pairam”. O bronze conota a rigidez do metal e a aspereza da cor que, derivada do amarelo, representa o sentimento de tristeza e de angústia. Portanto, é no céu rígido e triste que os pássaros pairam e descem como “aviões de brinquedo”. Esta última comparação carrega a ideia de ingenuidade, como se a repetição do voo das aves fosse uma brincadeira de criança. Além disso, assim como os aviões de brinquedo são instáveis, os pássaros também o são, e têm dificuldades em equilibrar-se no céu. Nota-se a dubiedade do equilíbrio trêmulo, assim como a repetição do próprio adjetivo que pelo som vibrante do início da palavra emite o sentido do tremer das aves.

Na terceira estrofe, observa-se que “Infinita, a cidade vive” entre as “as luzes florindo, correndo nas ruas” e entre as “luzes paradas”. A cidade é personificada, como se tudo que ocorresse nela – a tarde, a chegada da noite, as aves que pairam e as luzes – fosse parte vital de sua existência, ou ainda, metonimicamente, como se cada aspecto que ocorresse na cidade fosse o todo fundamental de sua infinitude. De outro modo, a imagem das “luzes florindo, correndo nas ruas” remete-nos às primeiras luzes dos faróis dos automóveis que correm nas ruas, já as “luzes paradas” são aquelas trazidas pela iluminação artificial das lâmpadas ou pela iluminação natural dos astros. As luzes nascendo marcam a chegada da noite, dubiamente, agitada e serena.

Especialmente nos arredores da cidade, no bairro pobre, a noite é caracterizada pela calma e pelo silêncio que “sobe da terra magoadá” e “desce do céu luminoso”. Estas imagens trazem a profundidade do silêncio, que pode guardar a solidão e a dor, metaforizadas na “terra magoadá”, imagem que, assim como a cidade que vive, traz o apelo animista destacado por

Viviana Bosi. Nesses versos, notamos diversas oposições como: terra x céu, subir x descer, magoada x luminoso. Assim, o silêncio que sobe da terra encontra o silêncio que desce do céu. No entanto, “ninguém pensa” na luminosidade do céu, o que nos faz inferir que, no bairro pobre, olha-se mais para a terra magoada, ou seja, concentra-se mais no passado e na dor do que no luminoso e no misterioso, para aquilo que está além da simples visão. Desse modo, apenas o silêncio da “terra magoada” prevalece, já que o luminoso não é sequer pensado.

O poema “Misticismo”, localizado no *Itinerário* após “Serenidade no bairro pobre”, complementa a ideia dos versos mencionados, como podemos notar:

O céu lindo da vila pobre!  
E a igreja pequenina, que se espicha na torre,  
com vontade de ver o céu.

E o céu tão alto, e o céu tão alto!  
(MOURA, 2002, p. 41).

O pequeno poema traz novamente a imagem do céu cuja altura conota o misticismo que intitula o texto. O céu representa o mistério não revelado, ele expressa o infinito e a ideia de plenitude. A contraposição de elementos ocorre, mais uma vez, intensificando o sentido de mistério e de plenitude dados ao céu: “céu lindo” *versus* “vila pobre”, “igreja pequenina” *versus* “espicha na torre” e “vontade de ver o céu” *versus* “o céu tão alto”. A repetição no último verso de “Misticismo” parece ampliar ainda mais a distância entre a vila pobre e o céu intocável, característica que promove certa “ironia melancólica” e que dá aos versos a similaridade com o poema “Igreja”, de Carlos Drummond de Andrade, principalmente com: “O canto dos homens trabalhando trabalhando/ mais perto do céu/ cada vez mais perto/ mais/ – a torre.” (ANDRADE, 2012, p.86). São as torres, de Moura e de Drummond, que crescem em direção ao céu e apontam para o celestial e para Deus, o que nos mostra a necessidade do homem de estar mais “perto do céu” mesmo que não consiga tocá-lo. É desse processo de aproximação-distanciamento entre céu e homem que se cria a ideia de “luminoso” e de “misticismo” presente nos dois poemas de Emílio Moura. No primeiro, contudo, nem se pensa no céu, já no segundo, tenta-se alcançá-lo por meio da religião, característica presente na imagem da igreja.

Retomemos a “Serenidade no bairro pobre” para destacar os últimos versos: “Pelos jardins de trepadeiras muito calmas,/ de heras e rosas,/ uma inútil melancolia/ planta um refúgio desconsolado.// Infinita, vaga serenidade.” A melancolia que não serve para nada, na

verdade, é personificada e “planta” no jardim calmo um “refúgio desconsolado”. Esse sentimento sem utilidade, embora ainda plante algo, é inútil porque esse algo não tem vivacidade – é um refúgio triste que não condiz com as trepadeiras, heras e rosas que enfeitam o jardim. É na serenidade do jardim, portanto, que se estabelece o possível sentimento de tédio e tristeza que parece tomar conta não de um eu lírico, mas de todo o bairro pobre.

Percebemos, ainda, como o poema se constrói por meio de imagens que se compõem em torno do plano natural: tarde, céu, luzes florindo, noite, terra, jardins, trepadeiras, heras, rosas e planta (do verbo plantar). Tudo isso parece fazer parte da infinita vivência da cidade e da infinita serenidade que toma o bairro pobre: “Infinita, a cidade vive” e “Infinita, vaga serenidade”. O plano natural do poema representa o sem-fim, aquilo que ciclicamente sempre ocorre de forma serena e repetida. No entanto, como última dubiedade, vemos que, além de infinita, a serenidade é vaga. Esse vazio é causado pela melancolia, cuja rigidez faz com que a serenidade seja também esvaziada e entediante. O caminho através do qual a melancolia invade os poemas é puro calcário: destituído de sentido, rígido, sem vida que valha a pena ser vivida. Inevitável não pensar aqui no provincianismo mineiro que figura a monotonia irônica e dolorosa da “vida besta” tão caracterizada na “Cidadezinha qualquer” de Carlos Drummond de Andrade, e no poema “Perdida no mapa”, último poema de *Ingenuidade*:

Uma rua velha e vazia,  
uma casa velha e vazia  
uma vida velha e vazia.

A poesia das coisas humildes  
morrendo, morrendo...

(Meu Deus, fazei com que o dia de amanhã  
seja diferente do dia de hoje!)

...morrendo com o hábito.  
(MOURA, 2002, p. 42).

O sentimento aflorado nesse último poema explora a simplicidade modernista tão comum a Bandeira e a Drummond. No entanto, de forma metalinguística, a poesia como portadora do habitual, nesse poema, está morrendo. Não sabemos se o que está “Perdida no mapa” é a poesia ou a cidade na qual se localizam a “rua”, a “casa” e a “vida” velhas e vazias. Segundo Marques, “[...] nos versos de *Ingenuidade*, parece não haver oposição entre o sentimento da terra e o mundo interior.” (2011, p.140). O que nos parece é que, metonimicamente, a rua e a casa representam uma vida velha e vazia que, por esse motivo,

não promove mais material para a poesia. Há também o eco sonoro da palavra “vazia” em “poesia” e “dia”, o que cria o efeito de esvaziamento de tudo. Ademais, a repetição da palavra “morrendo” proporciona a ideia de infinita progressão da morte da “poesia das coisas humildes”. A repetição, no entanto, é interrompida por uma reiteração entre parênteses que traz consigo uma aparente oração – uma súplica abafada de um eu lírico que pede mudanças a Deus.

Como já afirmamos, importa-nos a internalização poética da ideia de nácar, ou seja, a psique do caminho de nácar é a do caminho da ausência e do fechamento sobre si mesmo, gerando uma unidade poética de questionamentos ontológicos. O eu lírico presente no livro *Ingenuidade* hesita em se dirigir na vida e, por isso, podemos ver tanto a constância das contradições que fundamentam a perplexidade, quanto os clamores ao seu “Senhor”, como vimos em “Perdida no mapa”, e como vemos nos versos: “Senhor, são os remos ou são as ondas o que dirige o meu barco?” (MOURA, 2002, p.29), de “Interrogação”, ou “Senhor, eu não sabia que todas as estradas eram infinitas” (2002, p.31), de “Looping-the-loop”. Assim, apesar de não fazer uma poesia religiosa, o poeta utiliza-se de uma aparente ladainha para promover a invocação do Senhor, figura que aparece em todo o *Itinerário poético*, principalmente após o uso do travessão, o que marca o diálogo de um eu lírico solitário com uma divindade que se esqueceu dele e não lhe responde. O eu lírico, no entanto, não parece querer respostas: tudo é intencional e faz parte da atitude intelectualista do poeta solitário.

“Interrogação” é o primeiro poema de *Ingenuidade*. Em seu primeiro verso: “Sozinho, sozinho, perdido na bruma”, vemos, de um lado, a sonoridade abafada pelo ritmo marcado e pela repetição da palavra “sozinho” que intensifica a solidão do eu lírico e, de outro, vemos, segundo Ivan Marques, o eco de um grave “[...] problema recorrente na literatura moderna: a visão do homem sem Deus.” (2011, p.123). Homem que nascera a partir da percepção melancólica e antropocêntrica do Renascimento e que crescera na visão egocêntrica do Romantismo.

Vejamos como a solidão, a perplexidade e a melancolia aparecem no primeiro poema do *Itinerário*:

Sozinho, sozinho, perdido na bruma.  
Há vozes aflitas que sobem, que sobem.  
Mas, sob a rajada ainda há barcos com velas  
e há faróis que ninguém sabe de que terras são.

– Senhor, são os remos ou são as ondas o que dirige meu barco?  
Eu tenho as mãos cansadas  
e o barco voa dentro da noite.  
(MOURA, 2002, p.29).

É nesse espaço de vestígios e sombras que o leitor é introduzido ao *Itinerário poético*. Tudo é impalpável e o eu lírico desses versos, de acordo com Marques, “[...] se movimentava num espaço dilatado e vazio, expulso da unidade cósmica, abandonado entre os limites incógnitos da vida e da morte.” (2011, p.122). Se nós, enquanto críticos da poesia de Emílio Moura, definimos seus caminhos, o próprio eu lírico emiliano não sabe de onde vem, nem para onde vai – daí a melancolia, em que insistimos desde o começo, como fator guia deste duro, solitário e recluso, ainda que belo, caminho de nácar que se percorre com os passos vacilantes, mas necessários; inseguros, mas ainda com fé. E para usar a expressão de Sócrates, citado por Scliar (2003, p.70): o melancólico conduz a vida como um “barco sem lastro”.

Desse modo, o barco (ou a vida) não é equilibrado, porque “as mãos cansadas” já não podem mais o guiar. A imagem do último verso, “o barco voa dentro da noite”, ajeita-se de forma bastante significativa para compor o conjunto da obra. Primeiro, a metáfora remete-nos ao verso “A vida é um barco a voar” (GUIMARAENS, 1958, p.101) do poema “O céu é sempre o mesmo: as nossas almas”, de Alphonsus de Guimaraens, por quem Moura nutria profunda admiração; segundo, o barco de Moura voa dentro da escuridão, o que identifica a noite como um espaço de locomoção e de viagem no vazio – imagem que fechará o grande ciclo na última obra do *Itinerário: Noite Maior*, o que já ficara sugerido no poema “Três caminhos”, em que o terceiro caminho abria espaço para a estabilização com o primeiro. A aproximação com o verso de Alphonsus de Guimaraens, ainda, indica-nos uma presença simbolista na obra de Emílio Moura, a qual combina uma linguagem mais concreta e despojada típica dos modernistas com o tom brumoso, sinestésico, e com a consciência do vazio, tão característicos aos poemas simbolistas.

Outra semelhança com o Simbolismo (ou com as ideias que dão origem a ele) aparece no poema “Transbordamento”, no qual a consciência de que a realidade situa-se além do visível promove a aspiração à transcendência, como vemos:

A tarde diluída dentro de mim. O mundo tão vasto!  
As antenas da imaginação nas ondas de todo o mundo.  
Milhares de vidas (paisagens: milhares!)  
dão à alma o sentido diluído do maravilhoso fragmentado.

O desconhecido é a única base do espírito que viaja.  
Vontade de dominar todos os vislumbres da consciência em naufrágio.  
Oh! mas é inútil pensar na libertação de ser um dentro de si mesmo.  
O que vale é o que transborda, o que nos transcende a cada instante  
e adere às formas do que não vemos e cria as realidades que serão eternas  
e faz o mundo tão vasto.  
(MOURA, 2002, p.30).

O eu lírico que percebe o mundo busca algo desconhecido, uma transcendência vazia que evoca algo abstrato que está dentro do próprio eu lírico. O eu deixa de lado a consciência para alcançar uma elevação espiritual, que traz consigo a ideia de viagem interior. Segundo o poeta francês Arthur Rimbaud, o poeta é o grande maldito “[...] e o supremo Sábio! Pois atinge o desconhecido!” (RIMBAUD, 1991, p.122). O desconhecido move o ser e o leva à mudança e ao novo. Se Rimbaud buscava o desconhecido através de uma linguagem nova, do caos e da despersonalização, Emílio Moura busca-o ao nomeá-lo. Em “Transbordamento”, termos como “imaginação”, “maravilhoso fragmentado”, “desconhecido”, “consciência em naufrágio” remetem à irrealidade buscada pelo eu lírico, que admite a impossibilidade de ser apenas um.

Dessa forma, o que importa é a transcendência e as realidades que serão criadas a partir da fragmentação e da multiplicidade do eu. A ideia de transcendência não descarta a melancolia. Na verdade, os impulsos transcendentais são implicados pela consciência da insignificância humana diante do “mundo vasto”, assim como também aparece nos versos “Eu me sinto fora de todos os planos. Todos os planos/ se ajustam na minha consciência” (MOURA, 2002, p.31) do poema “Looping-the-loop”. São esses poemas (“Transbordamento” e “Looping-the-loop”) os únicos poemas de *Ingenuidade* que travam um movimento contrário ao do eu que se fecha, como uma concha, na noite e na solidão, já que a melancolia nos dois poemas impulsiona o eu lírico para o desejo de transbordar e não de se fechar. Mas como a fragmentação é parte da unidade poética, não é de se estranhar que um verso antes de afirmar que “O que vale é o que transborda”, o eu lírico reconheça como “é inútil pensar na libertação de ser um dentro de si mesmo.”

De todo modo, destacamos o que nos diz Mário de Andrade em resenha de *Ingenuidade*<sup>6</sup>. Segundo o poeta-crítico, o que mais se vê nos poemas dessa obra é a perplexidade dolorosa: “O livro está inundado, inteiramente tomado de perplexidade. Não tem quase nenhum poema em que a perplexidade não transpareça. Tudo perde os seus limites, a nitidez das noções é hesitante, a infixidez é a constância do poeta.” (ANDRADE, 1931, p.633). Em “Transbordamento”, por exemplo, essa perplexidade está, principalmente, nas imagens opositivas que dão à alma o sentido do “maravilhoso fragmentado” e da “consciência em naufrágio”. Em “Serenidade no Bairro Pobre”, está na “[...] série de antíteses, não à maneira e intenção romântica, porém nascidas da sensação intelectualista de que a natureza é

---

<sup>6</sup> Mário de Andrade, “Emílio Moura: Ingenuidade”, Revista Nova, nº4, São Paulo, 15/12/1931, p. 633-4.

um perplexo movimento parado: "a tarde é ruído e é calma"; "as aves pairam, descem num risco rápido e tornam a pairar" [...]” (ANDRADE, 1931, p.633).

A “sensação intelectualista” de que nos fala Mário de Andrade parte de que a perplexidade emiliana é proporcionada pela inteligência e pelo equilíbrio (ou tentativa de equilíbrio) entre sensibilidade e pensamento, como destacava o próprio poeta:

As ideias nascem e morrem num bailado aéreo ou pesado; as emoções surgem e desaparecem, cada uma trazendo o seu momento de vida, o seu ritmo, a sua legenda. Nós ficaremos à espera daquelas que serão as nossas, que resolverão com certeza uma equação pessoal. Porque nem todas as ideias poderão ser as nossas ideias. Podem ser admiráveis. A inteligência tem o direito de reconhecê-lo, mas a sensibilidade possui o direito de repudiá-las, no momento em que aquela tentasse uma realização. As ideias não valem pela sua origem, pela sua maior ou menor originalidade; mas sim pelo que elas possuem de eletricidade criadora, pelo poder que elas adquiram, acaso, de adaptação a um espírito, a uma sensibilidade. Estes poderão renová-las até à própria identificação absoluta com elas. (MOURA, 1925b. p.16)

Emílio Moura, segundo Ivan Marques, como “‘poeta sentimental’, [...] na verdade, desejaria ser ingênuo.” (2011, p.124, aspas do autor), talvez por isso, apesar do equilíbrio entre pensamento e sensibilidade, é que sua primeira obra intitula-se *Ingenuidade*. Em suas raízes românticas, a ingenuidade estaria “[...] ligada ao mito da sinceridade e à crença nos poderes da inspiração.” (MARQUES, 2011, p.120). Friedrich Schiller no livro *Poesia ingênua e sentimental* diferenciou estas duas categorias de poetas: os ingênuos e os sentimentais. No primeiro caso, atribui-se uma mentalidade ingênua a alguém que “[...] nos seus juízos sobre as coisas, não repara nos seus aspectos artificiais e rebuscados e se atém à natureza simples.” (SCHILLER, 2003, p. 49). O ingênuo, de acordo com Schiller, é o verdadeiro gênio, pois seu modo de pensar:

[...] nunca pode ser uma qualidade de seres corruptos, acontecendo apenas a crianças e a seres de mentalidade infantil. Estes últimos agem e pensam frequentemente no meio das condições artificiais do vasto mundo; eles esquecem, devido a sua bela humanidade própria, que lidam com um mundo corrupto, e comportam-se, mesmo em cortes reais, com uma ingenuidade e inocência que se encontra apenas num mundo pastoril. (SCHILLER, 2003, p.49).

O gênio, de acordo com Schiller, possui uma infantilidade incomum cuja interferência no processo de inspiração forma-se de maneira pura e imanente, diferentemente do que ocorre com o poeta sentimental que reflete “[...] sobre a impressão que os objetos fazem nele e só

nessa reflexão é que se encontra fundada a comoção para a qual ele é transportado e nos transporta. O objeto é aqui relacionado com a ideia e só nessa relação é que assenta a sua força poética.” (SCHILLER, 2003, p.67). Além disso, o “[...] poeta sentimental tem por isso sempre a ver com duas representações e sensações em litígio, com a realidade enquanto limite e com sua ideia como sendo o infinito, e o sentimento misto que ele suscita será sempre um testemunho dessa dupla origem.” (SCHILLER, 2003, p.67).

Assim, o poeta ingênuo se detém no real e age, conseqüentemente, através da experiência, por isso, estabelece-se uma ligação direta com a natureza – por analogia, teríamos aqui os poetas clássicos. Já o poeta sentimental se detém na ideia e na abstração, já que a natureza desaparece gradativamente, ocasionando, assim, numa poesia fruto da perda e da dor. No entanto, pelo caráter reflexivo e pela busca consciente do ideal, a poesia sentimental, de acordo com Schiller, poderia superar a poesia do gênio. Claro que essa definição é específica a certo momento da literatura (Classicismo e Romantismo); na poesia modernista, o ingênuo e o sentimental não são tão facilmente delimitados, uma vez que o poeta passa a transitar livremente entre as noções de realidade e ideia. De acordo com Ivan Marques (2011):

Na poesia brasileira do século XX, Emílio Moura também desponta como uma espécie de “sobrevivente”, exibindo na sociedade moderna e corrompida a inocência do mundo bucólico. Nesse sentido, a *ingenuidade* pode ser vista como mais uma persona literária engendrada pelos modernistas mineiros: uma variação do *gauchismo* de Drummond em que o deslocamento provinciano se confessa de modo cândido, porém não menos enfático. (MARQUES, 2011, p.120).

A ingenuidade, em Moura, não está na pretensão clássica, ela aparece por meio da “[...] delicadeza de quem tece as próprias harmonias” (MARQUES, 2011, p.120) e na “arte de se fazer humilde” (MARQUES, 2011, p.136), que caracteriza o poeta “[...] moderno que se apresenta como ingênuo, [e o] ingênuo que se confessa perplexo”. (MARQUES, 2011, p.124). O ingênuo é empregado, aqui, com o sentido do eu que não sabe o que é, por isso, se desloca entre o ser e o sentir, entre o pensamento e a sensibilidade. Pensemos, por exemplo, nos poemas “Serenidade do bairro pobre”, “Misticismo” e “Perdida no mapa”, nos quais vimos um sentimento ambíguo de província e um tédio típico da mineiridade. Esta se constrói de maneira ingênua porque é espontânea e inerente à condição do poeta. De acordo com Marques, “[...] o poeta ingênuo retrata a província sem arroubos nem imposição, com o gesto instintivo de quem abraça o seu próprio mundo, defendendo-o da voracidade externa” (2011, p.140).

De forma mais objetiva, pensemos na serenidade enquanto imagem do ingênuo e na ideia de morte (e vazio) como imagem do sentimental. Tanto essa ingenuidade quanto esse sentimento são submetidos à lírica do pensamento e da perplexidade, uma vez que a poesia emiliana se forma por meio de imagens antitéticas que intensificam a construção do eu melancólico e do processo de criação, como vemos em versos de “Depois do poema”:

[...]  
 Havia doçura naquele verso?  
 Havia veneno naquele verso?

Às vezes é o próprio ritmo que desvirtua a intenção do lirismo mais tímido.

Ninguém sabe.

E eu não sei como nasceram aquelas palavras.  
 Dentro de mim não havia a menor intenção criadora.

No entanto, elas disseram coisas que machucaram  
 e que mudaram os nossos destinos irremediáveis.  
 (MOURA, 2002, p.37).

A poesia de *Ingenuidade* condensa o belo e o triste, a doçura e o veneno, reflexos da melancolia que é perturbadora, mas criadora. O eu lírico emiliano conturbado diante da grandiosidade da criação vê-se pequeno ante aquilo que é percebido. Depois do poema é como se os versos não fossem mais seus, fossem outros, mas, ainda assim, tivessem o poder de agir e de “machucar” o eu lírico mergulhado em perplexidade. Pelos vocábulos “veneno”, “desvirtua”, “machucaram” e “irremediáveis” contidos no poema supracitado sabemos que, metaforicamente, o momento de criação carrega a dor daquele que cria. Dor que parece sobressair ao “lirismo mais tímido” – o da poesia das coisas humildes.

O nácar é um dos métodos de concepção poética para Emílio Moura, bem como a rosa e a nuvem. Esses caminhos todos levam a um só lugar: o poema. Mas o poema (e suas imagens) não é composto de outra coisa se não de palavras, ou seja, é a linguagem que cria o poema, não o leitor nem o escritor. Quando o eu lírico passa pelo caminho de nácar, é a ausência o que toma conta da expressividade; e o laceramento externo passa a ser fator essencial de criação da pérola-poema: “E eu não sei como nasceram as palavras./ [...] No entanto, elas disseram coisas que machucaram”. Depois do poema, nada mais existe.

Depois de tudo isso, da calcária ingenuidade de quem vê a noite e a criação pela primeira vez, o poeta partirá com seu barco ainda na escuridão, mas agora para uma zona mais mítica do que habitual – eis que chega o *Canto da hora amarga*.

## 4.2 *Canto da hora amarga*: a inutilidade da existência

O sentimento da melancolia é ainda mais intensificado em *Canto da hora amarga* (1936), como vemos de antemão em alguns dos títulos dos vinte e nove poemas que compõem a obra: “Irremediável”, “Alma estrangulada”, “Aqui termina o caminho”, “Mundo parado”, “Inquietação”, “Despedida”, “Aniquilamento”, “*In extremis*” e “Súplica”. Aqui, o poeta abusa de equações de linguagem que procuram demonstrar, além do sentimento angustiante de desespero e desesperança – já vistos em *Ingenuidade* –, o anseio de fuga pela transcendência, como vemos no verso “Desejo de fugir para uma região impossível que não existe” (MOURA, 2002, p.52), do poema “Por quê?”. Por ser uma poética também de unidade, um só verso já é capaz de anunciar as principais ideias do que é a poesia de *Canto da hora amarga*: a) a constante presença do eu, como vemos na conjugação do verbo (desejo) em primeira pessoa; b) a aproximação paradoxal que se cria em torno da fuga da hora amarga – a região do impossível/ inexistente. Isto posto, no decorrer dessa obra, há abundantemente o uso de verbos que representam o descontentamento com o presente, tais como: “fugir”, “partir”, “regressar” e “esperar”. O desejo expresso por esses verbos pode ser bem visto em “Encantamento”:

Se eu algum dia regressar (oh! as impossíveis viagens em que meu  
[corpo não estará presente!])  
eu bem sei que só há de ser com o propósito de partir de novo.

Agora, por exemplo:

Tudo me traz, agora, esta ânsia virgem de mar alto.

Partir, partir, de novo...

Prestígio das ruas mal entrevistas, eu vos evoco;  
eu vos evoco, sim, figuras sem nome, estradas esquecidas,  
corpos de jamais, eu vos evoco.  
Olhai: à sombra das coisas visíveis e invisíveis,  
tudo se revelará, um dia, como no momento mesmo da criação.  
(MOURA, 2002, p.48).

A presença de versos longos e sôfregos, como vemos no primeiro verso do poema transcrito, é uma marca formal da poesia de *Canto da hora amarga*. O (quase) prosaísmo revela um fluxo de desespero, como se a voz lírico expurgasse um lamento e almejasse liberar todas as suas angústias de uma única vez, por isso o verso é tão longo. Em “Encantamento”, o eu lírico não mais pertence a seu lugar de origem e parece querer regressar (ou partir) de volta

a ele. No entanto, a “ânsia virgem de mar alto” mostra-se como uma metáfora da instabilidade e do desprendimento que o tomam. Tudo é periclitante, não há solo firme para o eu de *Canto da hora amarga* e, como resultado, a viagem traçada não possui origem, tampouco destinos sólidos. O nácar aqui também é esquecimento e perda, mas esquecimento e perda desejados. É a evocação “das ruas mal entrevistadas”, das “figuras sem nome”, das “estradas esquecidas”, dos “corpos de jamais”. Não é a mesma melancolia do livro *Ingenuidade*, agora ela é mais pungente, pois deseja o inominado, a fim de perder aquilo que não conhece. O momento de revelação não está, por sua vez, no futuro, mas nas próprias palavras enunciadas pelo poeta.

Voltar à origem não é mais voltar ao ponto de partida, é prosseguir em busca de um retorno que só pode existir à frente, enquanto criação. Ou seja, o que toma conta do eu lírico emiliano, não apenas nesse poema mas em muitos outros, é a busca por algo desconhecido, que está além do movimento interior do ser e além do próprio tempo enquanto instância do pensamento. Buscar algo que não existiu, nem existirá, possibilita que essa “força inexistente” aconteça apenas no campo da criação divina ou artística. É atribuído o poder do encanto e do enfeitiçar à evocação feita na última estrofe, assim, num tom profético, o eu profere que “tudo se revelará” – as “coisas visíveis e invisíveis”.

De outro modo, a imagem do “um dia” presente no último verso traça um diálogo com a tradição cristã – eis o dia da redenção, aquele que está por vir e que tanto aparece na Bíblia cristã como o dia em que o salvador voltará à terra e redimirá todos os pecados dos mortais, deixando-os livres da condenação, ideia que parece aflorar em versos de *Canto da hora amarga*, como vemos: “Um dia, entretanto, eu tenho certeza, nenhum obstáculo será mais possível/ e, livre, livre,/ a vida há de prosseguir viva dentro de nós.” (MOURA, 2002, p.63), do poema “Um dia”; “Pensar que todas as raízes serão arrancadas, algum dia,/ e que então não haverá mais desejo sobre desejo,/ numa noite que será também cheia de rumores vagos.” (MOURA, 2002, p.67), do poema “Inquietação” e “[...] um dia,/ alguém que venha de muito longe/ espante a grande, infinita sombra que cobre o mundo.” (MOURA, 2002, p.76), do poema “Canto da hora amarga”. Nestes versos, o eu lírico parece viver numa prisão terrestre, mas vive (ou morre) na expectativa de que tudo mudará em um tempo indefinido, o qual é almejado não com alegria, mas com o lamento daquele que vê na morte uma força tão avassaladora que a redenção torna-se prescindível: “É inútil pôr esse brilho nos olhos e erguer os ombros./A vida rolará indiferente,/ ríspida, indiferente.” (MOURA, 2002, p.71), assim aparece nesses versos do poema “Aniquilamento” e assim também aparece em “Irremediável”:

É inútil continuar à espera se o céu já está vazio de estrelas,  
se eu sinto que estou sozinho e que tudo aqui está desamparado.

Eu sei que tudo é inútil.  
Os ventos virão e, docemente, abafarão todas as vozes,  
e estrelas inumeráveis já não brilharão mais no céu distante.

Eu sei que tudo é inútil,  
e sinto, agora, perfeitamente, que todas as estrelas já estão frias e mortas,  
e que teu corpo já desapareceu para sempre das asas fluidas desta noite.  
(MOURA, 2002, p.58).

No primeiro poema do *Itinerário poético*, “Interrogação”, e em “Encantamento” (primeiro poema transcrito nesta seção), observamos a imagem do mar como aquela capaz de significar a viagem entre as possibilidades de realidade existentes e inexistentes. O mar representa o transitório e o incerto, a vida e a morte, porque pode purificar e levar para novos caminhos, assim como pode confundir os caminhos, afundar o barco e tirar a vida. O mar representa bem as incertezas do eu lírico navegante do *Itinerário poético*, e seu movimento (o do mar) representa os percursos misteriosos da vida. Complementar e oposta ao mar, a imagem do céu também aparece como o guia desses caminhos incertos, tanto o céu em sua dimensão visível – a noite, as estrelas, a lua, o sol e as nuvens – como na dimensão invisível aos olhos: o desconhecido, o além-céu.

O céu de “Irremediável”, no entanto, está vazio de qualquer dimensão e não pode, desse modo, guiar o eu lírico a caminho algum. O que nos parece é que a desesperança no poema é derivada de uma dor existencialista: é como se o eu tivesse sido lançado por acaso no mundo e tivesse conhecimento de sua condição de contingência. Vemos essa ideia mais desvelada em versos como “Fracos e desamparados somos nós./ O medo é nossa bússola./ Na praia deserta/ plantamos nossa solidão e nos tornamos naufragos./ Para sempre.” (MOURA, 2002, p. 174), do poema “Fragmento”. Saber que tudo é inútil, que se está desamparado e sozinho como um naufrago e que a morte é inevitável é uma disposição existencialista que faz com que os relacionamentos entre o eu consigo mesmo e entre o eu e o mundo sejam abalados pela consciência de inutilidade e pela ideia de morte.

A ideia de contingência em “Irremediável”, por sua vez, é construída pelas imagens poemáticas das estrelas, dos ventos, das vozes, do corpo, das asas e da noite. O céu sem estrelas representa a vida sem luz e sem esperança. A estrela pode ser vista como a força cósmica que guia o eu na escuridão – sem estrelas, resta apenas o vazio da noite, resta esperar

pela morte<sup>7</sup>. Sem estrelas, o que surge são os ventos que, como numa profecia, abafarão todas as vozes. O movimento sonoro dos ventos é expresso na aliteração do /v/ em os “ventos virão” criando uma brutalidade que contrasta significativamente com o vocábulo “docemente” posto em seguida. Assim como no contraponto da “Serenidade do bairro pobre”, temos, aqui, a doçura dos ventos, contribuindo para a criação da dubiedade da melancolia. O vento representa o deslocamento e a mudança, com ele o irremediável virá – as vozes serão abafadas docemente, como numa possível metáfora para a lenta morte ou para o eu lírico poeta que não pode mais criar.

E, como num refrão, o eu lírico profere mais de uma vez: “Eu sei que tudo é inútil”. O conhecimento da inutilidade das coisas gera não só a melancolia, mas o consentimento passivo de que as estrelas não mais brilharão – a vida não mais terá luz. Do último verso “[...] teu corpo desapareceu para sempre dentro das asas fluidas desta noite”, vale a pena observar a duplicidade presente na imagem do corpo associada à luz. A imagem pode representar tanto o corpo da mulher amada que desaparece com a chegada da escuridão, quanto o corpo do poema que também se esvai da mente do poeta com a chegada da noite. Esta noite é personificada e possui asas, as quais representam o aspecto divinal da noite que “guarda” o corpo. As asas podem representar, ainda, a sublime liberdade a que o eu lírico não tem acesso porque, além de não possuir a luz que o guia, está preso ao irremediável – à inutilidade da vida, à sua condição existencialista. Tal item de concepção ontológica vincula esse poema à sintaxe poética de Emílio Moura. Também há as interrogações, que não surgem de maneira direta, mas encobertas pela repetição da sapiência de que tudo é inútil, restando ao leitor a pergunta: “Ora, mas se tudo é inútil, por que continuar?” E é a resposta a essa pergunta apenas pressentida que é dura, calcária e de pedra: é irremediável que assim seja, pois sem o ferimento não há poesia, nem pérola.

Além disso, a questão imagética entre corpo e luz aparece também no poema “Matinal”:

Sobre as ondas mansas brincam os barcos.  
Diante de meus olhos matinais,  
as coisas se ordenam simples e perfeitas:  
o céu, o mar, teu corpo.

Ah, o teu corpo!

---

<sup>7</sup> De acordo com Tresidder, em *O grande livro dos símbolos*, a estrela representa “supremacia, constância, guia, guarda, vigilância e aspiração. Crenças antigas [acreditavam] que as estrelas dominavam ou influenciavam a vida humana, como divindades ou seus agentes.” (2003, p.135). Logo, a ausência do astro luminoso simboliza a carência da divindade e da constância.

Meus olhos brincam sobre o teu corpo.  
 Nenhuma nuvem na minha alma.  
 (MOURA, 2002, p.49)

A presença do dia em “Matinal” cria uma oposição com os poemas que cantam a hora amarga. O eu lírico recém-acordado entra em contato visual com a natureza, que aparece mansamente sobre seus olhos, o ritmo calmo é acentuado com o fortalecimento das nasais “ondas mansas brincam”. Em uma leitura lenta temos a impressão de navegar junto com os barcos ou junto com o próprio eu para um devaneio ameno. A perfeita ordem da natureza forma uma gradação: o céu, o mar e um corpo, como se esse último se assemelhasse aos outros dois elementos e fizesse parte da cadeia que funda a perfeição para o eu lírico. O corpo é reiterado como um suspiro, “Ah, o teu corpo”, num verso ambíguo que pode representar mais uma vez: a contemplação da natureza (do corpo natural da mulher) e a contemplação poética (do corpo do poema).

Na primeira proposição, refletimos que o momento de mansidão ocorre após o encontro amoroso entre o eu e sua amada. De forma idealizada, o corpo estaria entre o céu e o mar, entre o sublime e o misterioso. Mais do que isso ainda, o corpo, assim como o mar e o céu, seria outro possível lugar de viagem do eu lírico, do mesmo modo como se viaja e se perde no mar e no céu, viaja-se e perde-se no corpo da mulher amada. Em relação ao segundo caso, pensaríamos na ideia de que a criação poética pode realizar-se no período da manhã, quando o eu lírico é irradiado pela luz do sol – e não pelas nuvens que representariam a fugacidade e a ausência.

A vida que se enuncia nos poemas oscila entre a vida vivida e a vida inventada. Tudo é poesia e criação; fragmentos e melancolia. No conjunto da obra, no entanto, a claridade e o equilíbrio são desconstruídos pelo próprio poeta:

### **Por quê?**

[...]  
 Meu coração tão pesado,  
 minha boca tão fria.  
 Por que tantos olhos cheios de tantas lágrimas?  
 Por que tantas palavras e tantos gestos?  
 E por que este sol tão vivo,  
 este sol, meu Deus, e este sorriso,  
 este sorriso que é dela e que está dizendo,  
 dizendo, agora, como sempre,  
 que a vida é bela, que a vida é bela?  
 (MOURA, 2002, p.52).

Segundo Octavio Paz (2013, p.117), “[...] a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade toda vez que tentamos exprimir a experiência terrível daquilo que nos rodeia e de nós mesmos. O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo.” Ao exprimir sua experiência pesarosa, o eu lírico emiliano não só cria tensões entre seu ser e a linguagem, como também ressignifica imagens que ele mesmo cria e “descria”. Em “Por quê?”, por exemplo, o “sol vivo” parece se equivaler à angústia da noite. As dimensões de claro e escuro passam a fazer sentido apenas enquanto estado de espírito do eu lírico. Desse modo, o sol, cenário exterior, contrapõe-se à escuridão (aquela que se sobressai) de um “coração tão pesado”, cenário interior. A imagem do sorriso aparece como uma alegria perturbadora que, presente, gera o questionamento da beleza da vida.

O sorriso é a alegria aparente, é aquele que esconde as lágrimas e emite uma possibilidade falsa de fuga. Comum em *Canto da hora amarga*, o sorriso, aqui, é também uma imagem representativa da melancolia, pois ele indica a alegria da vida a um eu que não consegue viver sem lágrima e sem pesar. Vejam-se como os versos de “Sorriso pobre” adequam-se bem a esse pensamento: “Sorriso pobre, fatia de vida,/ quase trejeito de felicidade./ És ironia? Não, não és nada,/ nem mesmo um pouco de esquecimento,/ sorriso pobre, fatia de vida.// Sorriso pobre, fatia de vida,/ (sinto que há lágrimas naqueles olhos)/ quanta tristeza debaixo deles!” (MOURA, 2002, p.56). O sorriso pobre soma-se à ideia de inutilidade propagada em “Irremediável”. O sorriso é inútil porque não traz a felicidade esperada e porque representa uma presença fragmentada de esperança. A fragmentação é algo, inclusive, que se intensifica a partir de *Canto da hora amarga*, daí termos escolhido três caminhos para nos guiar, embora com a consciência de que esses caminhos distorcidos são as várias facetas que formam o todo do *Itinerário poético* de Emílio Moura. As imagens poemáticas são recorrentes e similares, mas a tentativa de construção do eu, por meio dessas imagens, concretiza-se de maneira problemática no que se refere à múltipla percepção do eu lírico em ser um ou em ser vários.

Para ampliar ainda mais essa tensão, retomemos uma reflexão sobre o uso constante dos pronomes dêiticos – quer seja o pronome pessoal ou o demonstrativo, em primeira ou em segunda pessoa – que funciona como um diálogo dentro do texto. Quando o poeta diz: “Nunca **te** exaltei”, “**teu** corpo” ou “**este** sorriso”, sem determinar quem é a segunda pessoa, cria uma autonomia de interpretação que faz com que o leitor participe ativamente da construção de sentido no poema. Desse modo, Emílio Moura possibilita uma dinamicidade e uma multiplicidade em relação não só à imagem do tu como à construção do eu, o que causa uma despersonalização no que se refere à transferência de unidades significativas. O tu

remete, às vezes, ao próprio eu; outras à Poesia ou ao Poema, de forma personificada; outras, ainda, à mulher amada ou a Deus. O que parece ser uma lacuna da linguagem, no entanto, nada mais é do que um recurso formal que intensifica a fragmentação dessa poesia moderna, dando-lhe uma unidade.

Ao falar do caráter construtivo do eu lírico, Carlos Felipe Moisés, em *Poesia não é difícil*, dedica um capítulo à temática do autoconhecimento. O crítico salienta a estranheza a que a poesia lírica adere a partir do Romantismo, pois o poeta na tentativa de responder à pergunta “Quem sou eu?” afasta-se da entidade humana e mergulha num mundo imaginativo e liberto do plano material. Nesse âmbito: “[...] o poeta é um ser contraditório, não sabe ter sentimentos mornos, equilibrados, aposta sempre nas grandes paixões; ama os extremos e busca reuni-los numa síntese conciliadora, que ele sabe impossível [...]” (MOISÉS, 1996, p.32). Ora, essa definição muito se assemelha à caracterização do poeta melancólico, aquele que habita os extremos e que, segundo Maria Rita Kehl, como já vimos, é “[...] quase no mesmo instante muito quente e muito frio” (KEHL, 2011, p.27). Sobre isso, Reinaldo Marques (1998), no texto “Tempos modernos, poetas melancólicos”, afirma que:

[...] para viver a modernidade, é preciso uma constituição heroica. E isto porque a modernidade oferece enormes resistências ao natural impulso produtivo do homem, desproporcionais às suas forças. Daí que a modernidade, [assim como atestava Walter Benjamim], deva se manter sob o signo do suicídio, mas o suicídio como expressão de uma vontade e uma paixão heroicas, e não como renúncia. (MARQUES, 1998, p.160).

A impossibilidade de autoconhecimento ou a compreensão dos contrários humanos juntamente com a experiência da modernidade em requerer uma “constituição heroica” faz com que o “herói da modernidade [seja] um herói melancólico” (MARQUES, 1998, p.160) que, diante de uma sociedade em ruínas, cria uma atitude crítica em relação ao eu, o que resulta num aparente desinteresse pelo mundo. Isto é, o confronto entre as instâncias humanas e sociais contribuiu para o isolamento da poesia moderna e melancólica, a qual proporciona uma perspectiva negativa, principalmente em relação ao tempo presente e futuro. Por esse isolamento, o herói melancólico torna-se o anti-herói destacado por Viviana Bosi: aquele que transforma suas “paixões heroicas” em tentativas de conexão com algo que está além da realidade vigente, da qual se pretende fugir.

Para nós, essas constantes do herói melancólico auxiliam a compreender o modo como se pavimenta o caminho de nácar no *Itinerário Poético* de Emílio Moura. Vale ressaltar que esse herói fecha-se na concha, a fim de produzir sua pérola, principalmente porque a “[...]”

modernidade oferece enormes resistências ao natural impulso produtivo do homem” (MARQUES, 1998, p.160) e, quando perde sua capacidade produtiva (sem saber como perdeu) o eu pode entrar em estado de melancolia. Tanto Freud quanto Walter Benjamin analisam a melancolia a partir do sujeito e de sua relação com a perda, do ponto de vista psíquico para o primeiro; e social, para o segundo. Para Benjamin, o que causa o sentimento melancólico é o desajuste ou a recusa quanto às dimensões públicas da sociedade. Em *Origem do drama barroco alemão*, a melancolia benjaminiana refere-se, principalmente, à privação das ações humanas, instaurada pelo luteranismo, e ao sentimento de um “mundo vazio” que fez do sofrimento uma condição natural. A influência de Lutero privava o homem de qualquer certeza de salvação e, independentemente de protestante ou católico, o sujeito barroco passou a ser imerso na história e na ordem do destino. De acordo com Maria Rita Kehl no artigo “A melancolia em Walter Benjamin e em Freud”:

A melancolia, tal como ela se manifesta na arte desde o período barroco – ou seja, na contrarreforma – é entendida por Benjamin como tributária de uma determinada maneira de se interpretar a história. A construção de uma interpretação da história entendida do ponto de vista “dos vencedores” exigiria, nos termos da psicanálise, um procedimento de recalque da dívida simbólica em relação às lutas (derrotadas) dos antepassados destes mesmos vencidos, fascinados pelo cortejo dos poderosos. (KEHL, 2010, p.10).

Em sua leitura de Baudelaire, Benjamin analisa como os desajustes entre ser e história resultam numa condição simbólica de rejeição aos laços sociais. Baudelaire, que compartilhava com os românticos o mesmo sentimento de insatisfação em relação ao tempo presente, retratou a condição do poeta diante da cidade moderna, reiterando uma visão mítica ovidiana de que o poeta está sempre fora de seu meio, por isso, está condenado ao tédio e à melancolia. Aqui, bem se vê o papel metafórico da melancolia destacado por Moacyr Scliar – o da melancolia como metáfora da relação do homem com o mundo. Em Baudelaire, o poeta exilado é alegorizado e, assim como um albatroz ou um cisne, é impedido de mostrar sua grandeza perante o ambiente hostil da modernização. Dessa forma, o poeta moderno torna-se o grande solitário, como vemos no poema em prosa “As multidões”: “Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis para o poeta diligente e fecundo. Quem não sabe povoar a sua solidão também não sabe estar só em meio a uma multidão atarefada. O poeta goza do incomparável privilégio de ser, à sua vontade, ele mesmo e outrem.” (BAUDELAIRE, 1976, p.39).

Poeta e indivíduos da modernidade, ambos dilacerados, cindidos entre o que são e que poderiam ser, entre a essência e a aparência; ambos fragmentos de um só discurso. De acordo com Benjamin, há em Baudelaire o cerne da modernidade melancólica: a perda do pertencimento, o estar só na multidão. A melancolia de Baudelaire, de acordo com a análise de Walter Benjamin, faz parte de uma estrutura social em que o isolamento representa um desencanto em relação ao Bem e um gosto estético em relação ao Mal (ou que é considerado vil e imoral dentro da modernidade social). Já em Emílio Moura, apesar de também haver uma ausência de pertencimento social, a melancolia está muito mais ligada ao próprio dilaceramento existencial que tem como consequência a solidão diante da multidão.

A aproximação dos termos contrários “multidão” e “solidão”, no poema de Baudelaire, faz-se de maneira natural, como se o estado de estar só diante de muitos fosse uma condição para a existência. A necessidade de saber “povoar a sua solidão” prova que é do interior das ideias solitárias do poeta que a imaginação salta e faz com que ele se transforme em muitos. Vemos nos versos do poema “Um dia”, de Emílio Moura, essa mesma compreensão do “estar só” na multidão:

Enquanto os homens se agitam e se entredevoram, enquanto  
os autos voam pelas avenidas, os garotos anunciam os matutinos e os bancos  
[se abrem,  
dentro de nós,  
as mesmas sombras de sempre estão contando a mesma história de sempre.  
[...]  
(MOURA, 2002, p.63).

Mesmo com percepções diferentes do poema de Baudelaire, “Um dia” revela a solidão do eu lírico perante a multidão da sociedade moderna; o contraponto forma-se entre o plano interior do eu, ermo e sombrio, e o plano exterior, que está frenético com o “progresso” da vida. Em outro poema, “Alma estrangulada”, lemos o seguinte: “Cada um de nós que vai por essa estrada deserta/ sente que uma multidão de espíritos vive dentro de si./ Às vezes nos surpreendemos tão diferentes de nós mesmos.../ [...]” (MOURA, 2002, p.60). Aqui temos a impressão contrária do poema “Um dia”: o mundo exterior é que está deserto e solitário e o eu interior agitado, remetendo-nos à ideia de Baudelaire de que o poeta deve povoar sua solidão.

A solidão é fundamental ao eu melancólico que reflete tanto sua existência quanto a criação poética. Segundo Moacyr Scliar, “[...] a solidão, aliás, é a causa e consequência da melancolia” (2003, p.72). Há, no entanto, algumas distinções, na poética de Moura, entre as reflexões solitárias e narcísicas. De um lado, o eu lírico melancólico-perplexo, à maneira freudiana, coloca-se diante da possibilidade da perda e da morte, o que faz com que ele perca

a si mesmo – perca o próprio “ego” –, como se vê nos versos: “Não mais me sinto dentro de mim./ Quem é que luta dentro de mim”, de “Mundo parado” (MOURA, 2002, p.64). De outro lado, vê-se, em “Poema”, por exemplo, como a solidão é percebida num instante de contemplação: “Neste instante, porém, tudo me aproxima de mim mesmo./ Há uma solidão imensa aqui dentro. Há janelas abertas recebendo a noite./ Nunca me percebi tanto como neste momento./ Nunca te pertenci tanto como neste momento.” (MOURA, 2002, p.53). Na melancolia da criação, vale notar a importância da solidão para o valor de pertencimento. Sozinho, o eu passa a pertencer, por um instante, a si mesmo e à obra criada. Esse movimento oposto ao primeiro exemplo parece fazer parte do ideal de transbordamento do eu que necessita pertencer a um “tu” para ressignificar sua solidão diante do mundo.

O grande número de poemas nomeados “Poema” mostra como a criação, como a ideia do “corpo”, está intrínseca à reflexão sobre a existência. Tudo se faz como um grande organismo vivo, por isso é reducionismo observar apenas poemas metalinguísticos na obra de Emílio Moura, sem que sejam estudadas as relações melancólicas que o eu lírico mantém consigo mesmo ao longo da escritura poética. Falar da criação é falar de si. O poema é o outro, que é imagem do próprio eu. A imagem “[...] transmuta o homem e o transforma por sua vez em imagem, isto é, espaço onde os opostos se fundem. E o próprio homem, dilacerado desde o nascimento, se reconcilia consigo mesmo quando se torna imagem, quando *se torna outro*.” (PAZ, 2013, p. 119, grifo do autor). Diante da ideia do esvaziamento do ego, no entanto, tornar-se outro, tornar-se imagem, passa a ser uma busca constante ao longo de todo o *Itinerário poético*.

A busca do “ego” (do pertencimento) adicionada à fragmentação das muitas vozes que “povoam a solidão” gera um canto enclausurado em que tudo parece ser intangível e proferido como numa doce música fúnebre. O título, *Canto da hora amarga*, indica bem essas contradições. No campo semântico, por exemplo, a palavra “canto” pode significar o canto de um coral, composto por diversas vozes. O poeta moderno pensa ser muitos – duplo de si mesmo –, por isso sua poesia é cantada por vozes distintas: “Cada um de nós que vai por essa estrada deserta/ sente que uma *multidão* de espíritos *vive dentro de si*.” (MOURA, 2002, p.60, grifo nosso). Tal canto não é de glória ou contentamento. A ideia da multiplicidade de vozes, tão evidenciada, está ligada aos tormentos do eu lírico que é constituído por muitas presenças negativas, as quais o impulsionam à ideia de desilusão e morte. A tristeza cai sobre o eu e exerce o sentimento de vazio, mesmo diante de tantas vozes, o que o torna mais consciente de seu esvaziamento. Segundo Ivan Marques, o título do segundo livro de Moura enfatiza

[...] o caráter lenitivo da música, que se faz necessária sobretudo quando aflora a consciência de que algo está morrendo. Apesar de sua ligação com as formas primitivas da vida, o canto pode significar também uma agonia lenta, a sonoplastia de um tédio irremediável. (MARQUES, 2011, p.149).

A intencionalidade do poeta em manter um diálogo com a tradição no que se refere à alusão às origens da poesia épica ocidental concebida em forma de canto se faz de maneira recriada, já que o canto de Emílio não é heroico, é de morte e caminha lentamente até o encontro desse fim:

Cantar e morrer são gestos simultâneos, que se fundem sem contradição no refúgio solitário do poeta. Do hábito de assistir à vida passar, indiferente às pulsações do tráfego, vem o saldo iniludível de uma morte obscura – “dentro da noite”, “por detrás das grades” –, aparentemente sonhada, e no entanto dolorosa, tensa como qualquer contrariedade. (MARQUES, 2011, p. 151).

Tem-se, na obra, um espaço onde competem “[...] a vontade de viver e a morte lenta, a conta-gotas” (MARQUES, 2011, p. 150). Possivelmente da vontade de viver nasce uma predisposição mítica em que o poeta de *Canto da hora amarga* recupera a essência da construção do mundo por meio da palavra criadora. Como já antecipamos com o poema “À Musa”, inscrito no início desta dissertação, a poesia, para Emílio Moura, é personificada e exaltada como musa. Derivada dessa idealização, o primeiro poema de *Canto da hora amarga*, “Ode ao primeiro Poeta”, merece destaque dentro desse percurso emblemático dos versos que cantam a hora amarga:

Quando os homens desceram, um dia, dos montes e se detiveram,  
[trêmulos,  
diante da planície imensa,  
eu te vi erguendo a tua voz forte, límpida e viva.  
Eras jovem e tinhas a alegria de quem está descobrindo o mundo.  
Foi a tua palavra que modelou a primeira paisagem, deu ritmo aos ventos  
[e imaginou a beleza ingênua dos primeiros e únicos símbolos que  
[se perpetuaram.

Eras criatura e criador.

Estavas no gesto maravilhado que armava as primeiras tendas e na mão  
[indecisa que traçava o desenho mágico dos caminhos que se  
[improvisavam;  
na imagem da vida em que se embebeu o primeiro surto livre do espírito;

estavas em ti mesmo e fora de ti,  
quando os homens desceram, um dia, dos montes e se detiveram  
[trêmulos,  
diante da planície imensa...  
(MOURA, 2002, p.47).

Os versos longos, quase prosaicos, de ritmo irregular, aproximam o poema do canto gregoriano – de uma narrativa bíblica. Apesar da irregularidade, notamos a repetição de consoantes nasais que modelam o ritmo do poema. Os versos “Quando os **homens** desceram, **um** dia, dos **montes** e se detiveram, trêmulos,/ diante da planície **imensa**”, que abrem e fecham o poema, são construídos por meio de nasais que promovem a lentidão da leitura e a intensificação do sentido da descoberta do novo mundo, uma vez que a repetição dos versos e das nasais identifica um movimento circular e quase dialético no poema, em que a abertura é a tese inicial que se iguala ao fechamento, como uma síntese que, apesar das mudanças que os olhos observaram, ainda traz consigo a tese inicial. Tudo retornará ao princípio, pois a poesia é a eterna descoberta do que já foi descoberto e o homem está fadado a repetir as mesmas angústias e os mesmos questionamentos *ad infinitum*. Em termos de poética emiliana, todos os caminhos levam para o mesmo caminho: a dureza calcária do nácar é atravessada pela delicadeza tanto perfeita quanto impossível da rosa que se choca com o distante e impalpável caminho de nuvens que, num ciclo, une cada um desses caminhos para mostrar o dilaceramento do eu.

A poesia metalinguística da “Ode ao primeiro poeta” é uma espécie de *germen* do mundo moderno, já que, justamente por isso, ela não dá respostas, apenas abre precedentes interpretativos, difundindo o “eterno retorno” sobre a própria linguagem. Os versos idênticos, que abrem e fecham o poema, dão a entender que tudo se iniciara/ iniciará de novo – o que é reiterado pelo uso das reticências no final – e o poeta sempre ficará trêmulo diante da imensidão do mundo e da grandeza da poesia, aquela que em estado personificado parece ser o tu com quem o eu passa a dialogar.

A primeira estrofe do poema remete ao primeiro contato visual entre poeta e poesia, a segunda estrofe apresenta apenas um verso e aduz à formação do mundo pela Poesia, podendo fazer referência à passagem bíblica: “No princípio era o Verbo, e o verbo estava com Deus, e o verbo era Deus [...] Todas as coisas foram feitas por intermédio dele, e, sem ele, nada do que foi feito se fez” (BÍBLIA, João, 1, 1-3). A poesia (vista como criadora) adquire o valor do Verbo sagrado e, conseqüentemente, o poder de Deus. Foi ela quem, com sua perfeição, criou a harmonia entre os seres vivos.

Porém, no único verso da terceira estrofe “Eras criatura e criador”, avistamos a imagem da poesia não só como o criador (uma espécie de Deus), mas também como a criatura, pois quando o homem a vê ele é tentado a dominá-la, tornando-se o primeiro poeta – o demiurgo. Ainda aqui é interessante voltarmos à mitologia bíblica. Na tradição cristã, o homem quis ser como Deus: Eva comeu do fruto proibido, dando-o também a Adão; desse

modo, o homem tornou-se mortal, mas pôde entender o mundo com olhos de criador. Por essa via de análise, o poeta (o homem) passa a ser criador, ao menos em sua origem, quando aceita o desafio e arca com as consequências de ter os mesmos conhecimentos de Deus. Dessa forma, a Poesia, assim como o mito, é vista como um fenômeno divino, na medida em que cria o homem, mas ao mesmo tempo como um fenômeno humano, porque é criada pelo homem.

Interessante recurso formal que advém dessa nossa análise temática até então feita encontra-se no verso “**E**/ras/ cri/a/**tu**/ra e/ cri/a/**dor**”, que ganha destaque em meio aos versos bárbaros, pois apresenta simetria no ritmo composto péon primo (uma tônica e três átonas) que gera um eneassílabo. Além disso, o verso está isolado no poema, exatamente no meio, com cinco versos acima e cinco abaixo dele, o que nos mostra a relevância tanto do poeta, que trabalha a criatura, como da poesia, que é o criador de mundos e de inspiração no poeta. O ritmo não é aleatório, mas obtido por uma força racionalizadora revelada na completa simbiose do fazer e do ser feito, pois a poesia que cria mundos precisa, necessariamente, ser criada. Se num jogo de força imaginativa e criadora, o “amador” transforma-se na “coisa amada”, como nos afirma Camões, não é outro o *modus operandi* de Emílio Moura, pois que a “criatura” transforma-se no “criador” e o eu lírico se fragmenta para ver-se unido apenas em estado de poesia.

Os versos que antecedem e sucedem o verso em questão são os mais longos, pois descrevem as características da Poesia vista sob o viés mítico. Em “Foi a tua palavra que modelou a primeira paisagem, deu ritmo aos ventos e imaginou a beleza ingênua dos primeiros e únicos símbolos que se perpetuaram” temos a recorrência de cenas que estão diretamente ligadas a elementos classicamente ditos poéticos: a paisagem, que pode ser associada à imagem que o poema carrega, assim como o ritmo, a beleza e os símbolos, formam o primeiro poema do mundo, ele é o próprio Universo, criado com a perfeição divina e sem a presença humana. Já em “Estavas no gesto maravilhado que armava as primeiras tendas e na mão indecisa que traçava o desenho mágico dos caminhos que se improvisavam”, notamos características do cotidiano do homem em armar as tendas e traçar o desenho, que estariam na primeira tentativa de representação do mundo, através, talvez, da pintura primitiva e rupestre, ou seja, é a primeira manifestação de domínio e de contato concreto entre o poeta e a Poesia.

A conjugação dessas ideias nos leva a compreender que “o primeiro poeta”, ao tentar representar a perfeição, recria mundos semelhantes, imitativos e utópicos com base no mundo “real”, disso decorre que o fazer poético não poderia vir de outra parte que não de uma

mimese. Por conseguinte, já que a poesia não existe por si só e precisa representar algo que não seja ela apenas, esse algo representado será o ser humano. Em outros termos, os dois últimos versos destacados apresentam, respectivamente, aquilo que é possível enquanto forma poética, por um lado, e aquilo que traduz a temática da Poesia, por outro. Essa ambivalência, ainda uma vez, faz com que a Poesia assuma um caráter divino, pois, como Deus, ela é a forma e o tema, “o Alfa e Ômega [...] aquele que é, que era e que há de vir” (BÍBLIA, Apocalipse, 1, 8), portanto, criatura e criador.

O poeta é o grande responsável por (re)criar o mundo pela poesia, por isso tem o poder do fogo sagrado, o poder de possuir e de ser possuído por ele. A imagem do primeiro poeta também reporta-nos a Orfeu, aquele que com seus (en)cantos enfeitiçava a todos com sua lira e intervinha de forma mágica na natureza. Dom que deu a ele não apenas o papel de poeta demiurgo – o que organizou o Cosmos por meio de sua música – mas também o de mago e de sacerdote. Elevar o primeiro poeta é perpetuar, portanto, o ideal mítico e mágico promovido pela criação poética. Como o calcário nácar que se fecha na concha e é responsável pela criação da brilhante pérola, também a existência dura e solitária do poeta é responsável pela criação do mundo.

O poema que abre *Canto da hora amarga* e que fecha nossa análise da obra só poderia, desse modo, ser um canto em louvor ao primeiro poeta – só poderia ser uma ode. Essa composição de origem clássica apresenta temas nobres e, tradicionalmente, possuía a simetria do metro e do ritmo dos versos, principalmente porque era destinada a ser cantada, por isso era acompanhada pela lira. Com o tempo, a composição tradicional modificou-se e foi sendo incorporada aos versos livres. Em Emílio Moura, mesmo com a inexistência da forma clássica, o tema é enobrecido e canta a descoberta da Poesia pelo homem. Assim, o poeta Emílio, como numa representação cerimonial, iniciou sua obra com um canto de louvor para evocar o poder mítico do primeiro poeta. Aberta a cerimônia, restou ao poeta de *Canto da hora amarga* habitar seus próprios fantasmas e dar um passo em direção ao além: eternizar-se na imagem daquele que primeiro vira o mundo com os olhos do criador, inserir-se na fúnebre condição de mortal.

#### **4.3 *Cancioneiro*: uma canção solitária**

Os versos longos e prosaicos de *Canto da hora amarga* dão lugar aos versos curtos e ritmados de *Cancioneiro* (1945). Vemos a continuidade temática que conserva o lamento e as reflexões existenciais, mas, inseridos, agora, em uma dimensão formal que privilegia mais a

redondilha maior, as aliterações, assonâncias, rimas internas, repetições e os paralelismos, que traçam uma estreita relação com a cantiga popular herdada do lirismo dos cancioneiros trovadorescos. Vejam-se, por exemplo, alguns títulos do *Cancioneiro* que aludem ao signo canção: “Cantiga do solitário”, “Melopeia”, “Toada”, “Canção”, “Canção do náufrago”, “Elegia” e “Canção simples”. Em quase todos os trinta e quatro poemas de *Cancioneiro*, a concisão é a tônica poética, junto de versos mais trabalhados na dimensão sonora, contudo o tom fúnebre não deixa de ecoar reminiscências elegíacas do “canto da hora amarga”, com a constante presença da solidão e da noite: “Somos os grandes solitários/ corpos na noite, vozes sem sentido.” (MOURA, 2002, p.96).

O poema que abre *Cancioneiro*, além de ecoar características da cantiga popular, mantém, ainda, as metáforas marítimas presentes nas duas primeiras obras. Aliás, as imagens do mar, do barco e de tudo que gira em torno da viagem marítima se repetirá ao longo do *Itinerário poético*, o que reitera a ideia da inconstância e transformação do anti-herói emiliano que navega metaforicamente em busca de caminhos vários, fragmentados e constantes:

#### **A nau**

A nau que chega do Além  
de onde é que vem?

Meus olhos procuram no ar,  
penetram fundo nas ondas,  
mas fica a interrogação:

a nau que chega do Além,  
dizei-me vós, a que vem?

Meu coração se consulta,  
penetra fundo em si mesmo,  
mas fica a interrogação:

a nau que chega do Além,  
dizei-me vós, a que vem?  
(MOURA, 2002, p.81).

A nau que chega do Além é posta sob o signo da interrogação retórica, o que parece retomar uma das epígrafes usadas no livro *Cancioneiro – ¿Por qué pregunto donde estás/ si no estoy ciego,/ si tu no estás ausente?*” (SALINAS apud MOURA, 2002, p.80) – de Pedro Salinas. A pergunta é a energia que mantém o eu lírico vivo e que motiva a *ingenuidade* do eu que olha com o espanto de quem está descobrindo o que sempre existiu. A viagem, aqui, é interior (do próprio eu e não de um barco exterior), porque a imagem do “Além” liga-se à

noção de transcendência, de terra nova – é o além-mundo, o além-morte, aquilo que só pode ser encontrado enquanto ideia. Portanto, a nau que chega do Além, a possível nau dos mortos, só poderia habitar o próprio eu lírico, e mesmo assim ela é inalcançável, assim como o tu dos versos de Salinas.

Há, no poema em questão, a essencial relação com a cantiga popular, evidenciada pelo ritmo marcado das canções destinadas, até o século XV, ao canto. As redondilhas maiores e o paralelismo dos versos mostram como a melancolia em *Cancioneiro* é inerente às imagens sonoras do poema. A rima principal, por exemplo, entre “Além” e “vem” parece marcar, pela nasalização, o movimento das ondas e a proximidade do barco que chega navegando e aproximando-se cada vez mais no imaginário do eu lírico. De outro modo, metricamente, o segundo verso é o único composto por quatro sílabas poéticas e não por sete, o que representa uma quebra que pode indicar o primeiro espanto do eu em relação à origem da embarcação que vem vindo do Além. O que não ocorre nos dois outros refrãos em que a mudança de “de onde é que vem?” para “dizei-me vós, a que vem?” indica não só a presença de uma instância desconhecida (o vós) como também uma substituição do interesse da origem pelo interesse do motivo da vinda da nau.

Além disso, o paralelismo da segunda e da quarta estrofes traz uma aparente oposição entre “olhos” e “coração”, “ondas” e “si mesmo”. Primeiro são os olhos que procuram (algo) no ar; os olhos representam a clarividência, o pensamento e a razão, enquanto o coração representa o sentimento. O primeiro penetra nas ondas, naquilo que passa; o segundo, em si mesmo, naquilo que fica. Ambos, olhos e coração não conseguem se desvencilhar da interrogação e do eterno aprisionamento à nau que vem do Além. Isso pode significar a dependência do eu em se apoiar nas imagens dos mortos, aqueles que já foram e deixaram como herança a melancólica ausência e o eterno questionamento sobre origens e destinos, para o qual nem a razão, tampouco o sentimento, têm respostas. O observar-se a si mesmo, buscar a resposta e, em seguida, perder qualquer esperança de encontrá-la assemelha-se, dessa forma, à concha que se fecha para se proteger do corpo estranho que lhe atinge, mas que, em seguida, perde a pérola resultante desse fechamento. É nácar e melancolia, portanto.

Sustentado também pela imagem dos mortos, o poema “Cantiga de solitário” parece repetir o questionamento de “A nau”:

Os que deixei no caminho,  
sôbolos rios que vão...  
onde é que estão  
os que deixei no caminho?

– Todos, todos já dormindo  
sôbolos rios que vão  
à escuridão.

Os que deixei no caminho  
se detiveram tão cedo  
que me deixaram sozinho.

Os que deixei no caminho  
sôbolos rios que vão...  
onde é que estão?

Se havia sol no caminho,  
que pensamento os deteve,  
que fel, que sombra, que espinho?

Os que deixei no caminho  
dormindo estão  
sôbolos rios que vão...  
(MOURA, 2002, p.83).

“Os que deixei no caminho” são possivelmente aqueles que vêm na nau do Além – são os mortos que habitam o eu lírico questionador. Como eixo repetitivo, numa espécie de refrão, o verso “sôbolos rios que vão” dá alicerce para a essência nostálgica do poema. Em clara referência ao primeiro verso do famoso poema de Camões “Sôbolos rios que vão (Babel e Sião)”, o verso repetido em “Cantiga de solitário” evoca uma grande relação, primeiramente, com a solidão característica da biografia do poeta português e, em segundo lugar, com parte da temática do poema camoniano. Camões era um desterrado que passara boa parte da vida em combates e em exílio, o que fez dele, além de um viajante, o grande poeta solitário. Por isso, ao utilizar este verso de Camões, Moura intensifica a ideia de solidão e de viagem propagada em sua cantiga.

Como elemento comparativo, veja-se que já na temática o poema de Camões traz, *grosso modo*, a nostalgia da terra prometida de Sião: “Sôbolos rios que vão/ Por Babilônia, me achei/ Onde sentado chorei/ As lembranças de Sião” (CAMÕES, 1997, p.53). Há no poema, inspirado no salmo bíblico 137<sup>8</sup>, um conflito entre a realidade terrestre, marcada pelo tédio e pela infelicidade do tempo presente daquele que chora à margem do rio da Babilônia, e a realidade celestial, marcada pelas reminiscências de um passado que nunca existiu e pela espera da terra prometida.

---

<sup>8</sup> De acordo com Massaud Moisés, “[...] este poema foi inspirado no salmo 137, de Davi: ‘Junto dos rios da Babilônia, ali nos assentamos e choramos, quando nos lembramos de Sião’”. (MOISÉS, 1997, p.187). In: CAMÕES, L. V. de. *Lírica: redondilhas e sonetos*. Introdução de Geir Campos. Seleção e notas de Massaud Moisés. São Paulo: Publifolha, 1997.

Apesar das distinções temáticas e formais, em Emílio Moura, o eu lírico também parece estar perdido no presente. O caminhante solitário de Moura, à maneira camoniana, não se desvencilha do passado e assume, por isso, o caráter questionador, transformando a nostalgia dos mortos numa dimensão inteligível: “Se havia sol no caminho,/ que pensamento os deteve,/ que fel, que sombra, que espinho?” (MOURA, 2002, p.83), assim como fizera Camões ao evidenciar a nostalgia da terra – “Mas ó tu, terra de Glória./ Se eu nunca vi tua essência,/ Como me lembras na ausência?” (CAMÕES, 1997, p.59). Assim, tanto a “terra de Glória” quanto os mortos deixados no caminho pertencem ao plano neoplatônico das ideias e da reminiscência e só podem existir pela incerteza.

Em Moura, nestes versos (“Se havia sol no caminho,/ que pensamento os deteve,/ que fel, que sombra, que espinho?”), percebe-se o contraponto entre o sol – aquele que representaria a força vital e deveria, por isso, levar “os deixados no caminho” para a vida e não para a morte – e o pensamento – aquele que detém a força vital e, por isso, aparece acompanhado apenas de substantivos negativos: o fel, a sombra e o espinho. A contradição dos elementos que representam, de um lado, a luz e, de outro, a escuridão sugere um estado de mudança não compreendido e perturbador. Além disso, a pergunta “onde é que estão?” parece retomar o verso “A nau que chega do Além/ de onde é que vem?” do poema “A nau”. Os questionamentos supõem, como nos parece, uma não aceitação da morte e uma possível perturbação em não saber o que se passa após a vida.

Em “Cantiga do solitário”, os questionamentos, no entanto, não aparecem desprovidos de certa consciência, uma vez que na segunda e na sexta estrofes o eu lírico responde a si mesmo a pergunta que fizera antes: os que foram deixados no caminho estão dormindo, “– Todos, todos já dormindo”. O verbo dormir como uma referência à morte lembra-nos versos de “Profundamente” de Manuel Bandeira, no qual o eu lírico, assim como o de Moura, questiona-se: “Onde estavam os que há pouco/ Dançavam/ Cantavam/ E riam/ Ao pé das fogueiras acesas?” (BANDEIRA, 1993, p.139) e, em seguida, responde a si mesmo: “– Estavam todos dormindo/ Estavam todos deitados/ Dormindo/ Profundamente” (BANDEIRA, 1993, p.139). Vemos nesses versos de Bandeira que todos estavam muito alegres, que “havia sol no caminho”, mas a morte é imprescindível e, assim como é inevitável dormir, é inevitável morrer. Tanto em Moura quanto em Bandeira essa consciência gera a melancolia e a percepção de que se está sozinho no mundo.

A melancolia, como estamos demonstrando, é o guia fundamental desse primeiro caminho e aqui também ela dá a tônica poética. Tudo é melancólico, porque o eu lírico tenta elaborar o objeto perdido sem saber – ao certo – o que perdeu. Por isso é que o que fica no

poema está sempre junto daquilo que foi perdido, e o poema é a “celebração às avessas” da perda. Por esse viés, não é difícil compreender a ligação do caminho de melancolia ao caminho de nácar, pois se a melancolia é a perda e a falta do “eu”, o nácar é também a concha – aquilo que o fabricou é exatamente aquilo no que ele se transformou. O amálgama é a incorporação dos vários caminhos para criar um só *Itinerário Poético*. Cada caminho é parte do mesmo movimento chamado poema.

De volta ao poema, além das relações intertextuais, o caráter rítmico acentua o sentido da solidão na “cantiga”. As repetições dos versos “os que deixei no caminho” e “sôbolos rios que vão” intensificam e reiteram a todo momento o valor da perda, assim como a rima interna entre “caminho” e “sozinho” acentua o valor da solidão. E, se pensarmos ainda nas metáforas marítimas, a prevalência da vogal arredondada [o], ao longo do poema, promove uma mansidão e sugere-nos a fluidez do rio, principalmente em “sôbolos rios que vão...”. A vogal somada ao verso heptassílabo intensifica o movimento do rio, que pode representar, no poema, tanto a mudança como o deslocamento do tempo, aquilo que passou, que não existe mais. Além disso, o silêncio que se instaura pelas reticências após o verso citado, além de ampliar a fluidez do rio, traz a ideia de ausência de algo – a ausência dos mortos e, possivelmente, de parte do eu que morreu junto com aqueles que foram deixados no caminho.

A relação entre a ausência do tempo passado e a solidão ganha grande significado em *Cancioneiro*, como bem se vê também em “Soldado na luta”:

Tempos idos, tempos idos,  
por que voltais, se estou ausente,  
se nada disso tem sentido?

Estou sozinho entre tantos  
que estão sozinhos também.  
Já nem sei de onde é que venho.

Tempos idos, tempos idos:  
Que noite fria, que noite  
me atira de encontro a pedras!  
(MOURA, 2002, p.110).

A imagem do passado causa um estranhamento existencial, afinal o tempo que volta não faz sentido diante de um eu que não existe mais. No entanto, o tempo não se apaga, uma vez que a memória é inescapável e age com brutalidade, como sugere a imagem da pedra. A pedra é o que impede o eu lírico de prosseguir, é o tempo intuitivo, é o passado que se faz presente mesmo na ausência, é o recalque da infância, como visto no poema “Toada”,

transcrito novamente a seguir: “Minha infância está presente./ É como se fora alguém./ Tudo o que dói nesta noite,/ eu sei, é dela que vem.” (MOURA, 2002, p. 86).

O quarteto heptassílabo expressa o sentimento de personificação da infância do eu lírico, que vivencia todo um passado por meio da memória. Tudo vem da infância, “[...] não só a fantasia e a inspiração, mas também a dor mais intensamente sofrida e a memória profunda, duradoura, que nutre a expressão poética”. (MARQUES, 2011, p.128). Segundo Marques, há uma espécie de ‘recalque de infância’ na poesia de Moura, “o que foi reprimido no passado (a pureza, o pânico, o alumbramento) volta a ter expressão.” (2011, p.128). O passado surge de forma fragmentada e dolorosa, o que representa a incompletude humana de um eu que tenta reconstruir por meio da memória um caminho que não tem mais possibilidade de existência no tempo espacializado. Mais do que memória, caberia relacionar à poesia de Moura o conceito de rememoração de Walter Benjamin. Enquanto a memória voluntária protege as impressões do passado de forma conservadora, a rememoração reatualiza o tempo, transformando-o em outro.

Daí também a ideia de que há um interessante “ciclo” nos caminhos propostos para o itinerário, pois são as “nuvens” do terceiro caminho que trarão a ideia da memória, mas desde agora já se percebe a dura certeza da inexorável passagem do tempo. A memória faz parte da construção do caráter melancólico e, mesmo que seja intensificada apenas nas últimas obras, já aparece como uma grande nuvem que paira sobre o eu lírico solitário. Percebemos também em *Cancioneiro* como as ideias de unidade e fragmentação se complementam. A unidade está na confluência existencial dos temas (melancolia, tempo, memória, morte), enquanto que a fragmentação está na intencionalidade questionadora do eu lírico que ao buscar a si mesmo vê-se como muitos e, a partir disso, cria caminhos contraditórios: “Que consciência dividida/ me faz ser dois e, em seguida,/ me torna um só, mas sem vida.” (MOURA, 2002, p.87). A fragmentação do eu lírico, já destacada na obra anterior, é estendida às imagens poemáticas que, em *Cancioneiro*, tornam-se ainda mais multifacetadas devido ao ritmo marcado e menos prosaico, como vemos em “Calmaria”:

Água estagnada,  
nuvem parada,  
folha perdida,  
pássaro de asa  
partida.

– Ó vento que morreis,  
de leve, de leve,  
desperta!

Luz que se apaga,  
sombra diluída,  
névoa que vaga,  
voz que se cala,  
ferida.

– Ó vento que adormeceis,  
de manso, de manso  
gritai, gritai!

Tímida esperança,  
pálido desejo:  
a tarde tão mansa,  
tão lânguida a noite  
que vem.

Ó alma náufraga,  
como tudo o mais:  
desesperai!  
(MOURA, 2002, p.104).

Imagens já conhecidas da poética de Moura unem-se no poema “Calmaria” de forma bastante dissonante. Na primeira estrofe todos os substantivos são caracterizados com adjetivos que inferem a condição de imobilidade para dentro do texto: “água estagnada”, “nuvem parada”, “folha perdida”, “pássaro de asa partida”. Podemos ver nessa imobilidade a tranquilidade ressentida que emana da calmaria forçada da natureza ou a ideia de morte proveniente do sincretismo das imagens poéticas (do processo analógico exemplificado por Viviana Bosi). Neste último caso, a água pode representar o elemento primordial, aquele que simboliza a origem da vida. Da nuvem surge a água, ambas estão relacionadas com a ideia de fertilidade e nascimento. Paradas, elas (água e nuvem) sugerem a estagnação da vida. Já a folha, simbolicamente, liga-se à prosperidade; e o pássaro, à liberdade. Com a folha perdida e com a asa do pássaro partida não há prosperidade, tampouco liberdade, já que o pássaro não pode voar. Ainda na primeira estrofe, destacamos que a aliteração do [p] em “parada”, “perdida” e “partida” fortifica a ideia de imobilidade de vida, tanto pelo processo de repetição que evoca o sentido das palavras quanto pela oclusão do ar promovida pela sonoridade da consoante.

Na segunda e quarta estrofes, o vento personificado é o interlocutor do eu lírico. Se no poema “Irremediável” o vento era aquele que abafara todas as vozes, aquele que trouxera o irremediável, a morte, em “Calmaria” é o próprio vento que morre, de leve, como o eu lírico do *Canto da hora amarga* que morre lentamente. Na terceira estrofe predominam as imagens sensoriais que indicam a escuridão e o silêncio: luz apagada, sombra diluída, névoa vaga e

voz calada. Completando o sentido da voz que se cala, vê-se ainda isoladamente a palavra “ferida” que traz um duplo significado ao verso anterior: o da voz que se feriu fisicamente e, por isso, não pode mais falar, ou o da voz que foi derrotada e vencida pela própria desistência. Sentido último que se complementa nas contradições da “tímida esperança” e do “pálido desejo” expressos na quinta estrofe.

As perplexidades, as dubiedades, por certo, são postas, mais uma vez, sob o signo da noite – da “lânguida noite que vem”. Como desfecho surge a imagem da alma naufraga, como possível representante do eu perdido e solitário diante da existência. Por fim, é interessante notar o uso do imperativo no poema. De um lado, pede-se ao vento que “desperta” e “grita”, de outro, pede-se à alma que “desespera”, verbos que criam o nítido contraponto com o título “Calmaria”. Inclusive, compreendemos que a calmaria é a própria melancolia que corresponde à serenidade ingênua já destacada.

A fragmentação de imagens que aparece em “Calmaria” pode surgir de forma temática, principalmente quando falamos de poemas que carregam o conceito de criação poética emiliana. Isto é, a ideia de fragmentação torna-se, por vezes, um tema surgido da consciência da multiplicidade que faz com que o eu lírico, que se vê como múltiplo, crie uma poesia também multifacetada, como aparece sugerido em “Múltipla e vária”:

Só te imagino  
múltipla e vária.  
Nunca te entendo,  
tantas te vejo.  
Qual a que vive,  
qual a que inventas?

Vejo-te imóvel,  
vejo-te estática.  
Súbito, um gesto,  
rápido, ou lento.  
Plástica, viva,  
falas... Quem fala?  
Que voz é essa?  
De que secretas  
fontes nos chega?  
(MOURA, 2002, p.90).

A multiplicidade da poesia faz parte do processo de despersonalização do poeta moderno. O eu múltiplo de Moura é o mesmo que idealizará a poesia, num processo que Aloysio de Faria chamou de “ imanentismo criacionista” (FARIA, 1972, p.98), no qual as emoções mais profundas e subjetivas são eclodidas, aparentemente, do inconsciente do poeta.

As fontes secretas de onde chega a poesia, assim como versificado no poema anterior, são desconhecidas, o que promove a confluência entre o idealismo emiliano e a concepção do poeta inspirado ou possuído (concepção advinda da tradição mitológica entre Apolo e Dioniso e conceituada por Platão). Deduz-se que o poeta só pode promover a poesia pura (a poesia personificada de Moura) se esta, na forma de inspiração, se fizesse sozinha, ou seja, a poesia como Musa seria uma fórmula viva que andaria à frente do poeta, para que o poema fosse corporificado. Segundo João Cabral de Melo Neto, em “Poesia e Composição”:

No autor que aceita a preponderância da inspiração o poema é, em regra geral, a tradução de uma experiência direta. O poema é o eco, muitas vezes imediato, dessa experiência. É a maneira que tem o poeta de reagir à experiência. [...] Ele é então como um resíduo e neste caso é exato empregar a expressão “transmissor” de poesia. (MELO NETO, 1998, p.58).

O poeta, nesta concepção, seria apenas um vetor entre a poesia e o mundo, contudo, veremos que o poeta moderno reconhece que a poesia deveria brotar com o seu manejo e persistência, assim como acreditava Melo Neto que, como exemplo de poeta “artesão”, trabalhava as palavras para que dali saísse poesia pensada e bem arquitetada. A poesia para que possa existir, não só no poeta que a sente, precisa ser codificada em palavras. Em *Os filhos do barro*, Octavio Paz aborda a importância da comunhão entre a poesia e o poeta:

A palavra poética é uma mediação entre o sagrado e os homens, portanto é o verdadeiro fundamento da comunidade. Poesia e história, linguagem e sociedade, a poesia como ponto de interseção entre o poder divino e a liberdade humana, o poeta como guardião da palavra que nos preserva do caos original: todas essas oposições antecipam os temas centrais da poesia moderna. (PAZ, 2013, p.50).

Emílio Moura, como dito, busca uma criação ideal para poupar-se do mundo imperfeito e hostil, sua inspiração é buscada intencionalmente para que a poesia nasça sem que o poeta a perceba. Portanto, o poeta mineiro estaria entre a inspiração e a criação consciente, uma vez que parece criar essa inspiração de forma proposital. Vê-se no poema a seguir um exemplo dessa relação entre a linguagem poética e o eu lírico do poeta.

#### **Aquém das palavras**

Aquém das palavras,  
aquém do silêncio,  
carrego comigo  
meu pensamento,

pobre coisa no ar.

Aquém das palavras,  
aquém do silêncio  
que margens secretas  
para andar tão lento!

E eu não sei chegar.  
(MOURA, 2002, p.102).

Em “Aquém das palavras”, o eu lírico profere uma luta com a linguagem, de forma que os termos “palavras”, “silêncio” e “pensamento” são postos em sequência num processo de formação poética. O pensamento é o nível mais inferior do decurso criativo, ele é uma “pobre coisa no ar” e tem certa afinidade com o conceito de Mallarmé de que poesia não se faz com ideias, mas com palavras. Acima do pensamento estaria o silêncio, protetor das emoções, das angústias e da própria palavra. Diferentemente do pensamento, o silêncio guarda grande carga expressiva e é por meio dele que o poeta chega à palavra, já que o eu poético precisa estar sozinho consigo mesmo para alcançar a poesia. Porém, quando essa busca incessante chega ao fim, o eu lírico não se reconhece mais naquele desfecho. Aquém das palavras e aquém do silêncio não são mais os pensamentos que estão escondidos, são “margens secretas” de um eu que não sabe “chegar”; o que resta ao leitor, ao que parece, é a pergunta: onde se deveria chegar?

Depreendemos que abaixo das palavras, ou seja, abaixo da poesia, estaria a reflexão causada pelo silêncio e, abaixo desta, estaria o eu que não se encontra e não se funde com a poesia, pois, a partir do momento em que se exterioriza o silêncio em linguagem verbal, aquele já não é mais seu (do poeta). Daí surge a angústia da criação, a qual passa a ser revelada por um jogo de linguagem que se forma através de oposições cujo objetivo principal é revelar a própria linguagem e, conseqüentemente, o ser. Por certo, criar e expor é deixar algo de si para os outros, mas o fator melancólico daí advindo é dado pelo fato de que a perda de um objeto implica a perda de si mesmo.

Em “Sombras fraternas”, por exemplo, o desejo de vencer o silêncio pode relacionar-se tanto à solidão do eu emudecido quanto à incapacidade de quebrar o silêncio por meio da criação:

### **Sombras fraternas**

[...]  
Bem que eu quero vencer tanto silêncio,  
falar, cantar e despertar em tudo

a alma que um dia emudeceu comigo.  
Bem que eu quero vencer tanto silêncio.

Vede as estrelas como estão geladas,  
Frias e mortas pelo céu vazio...  
Vede as estrelas como estão geladas.

Como quebrar tanto silêncio e frio,  
sombrias fraternas que vivei na sombra?  
Como quebrar tanto silêncio e frio?  
(MOURA, 2002, p.109).

No poema, mais uma vez aparece a imagem da estrela como aquela que, ao invés de guiar o eu lírico, projeta-o numa inércia sombria. A sombra, signo tão usual na poética emiliana, pode muito bem indicar o conflito entre existência e linguagem comum aos poetas modernos, dentre os quais se destaca Drummond. Vejam-se, apenas a título de exemplo, alguns versos de “Fraga e sombra”: “A sombra azul da tarde nos confrange/ Baixa, severa, a luz crepuscular./ [...] Música breve, noite longa.” (DRUMMOND, 2012, p.598). A melancolia, neste caso, não é a pedra (fraga), mas a sombra que invade o “azul da tarde” e alonga a noite. No poema de Moura, não é muito diferente: “Vede as estrelas como estão geladas,/ Frias e mortas pelo céu vazio.../ [...] Como quebrar tanto silêncio e frio?”. A relação com a imagem do nácar é interessante por esse ponto de vista, pois, na relação consciente *versus* inconsciente que desenvolvemos, o nácar iguala-se à melancolia e melancolia pressupõe a perda de um determinado objeto que culmina na perda do “ego”. Neste caso, o eu lírico deseja “vencer tanto silêncio”, ou seja, ser capaz de verbalizar a sua própria existência.

Dessa forma, o poema é como a ideia de amor no entender de Jacques Lacan: “Amar é dar o que não se tem” (LACAN, 1991, p. 46), ou seja, para amar é necessário que o sujeito compreenda que algo lhe falta, por isso o amor dá a “ilusão” da união. Assim, o *Itinerário Poético* pode ser considerado como a tentativa de encontrar o que não se tem, fechando-se em concha, mas compreendendo que o objeto perdido se transforma numa espécie de sombra para o sujeito. A relação, como se vê, é bastante subjetiva, mas os significados poéticos não se constroem apenas como já dados ou dicionarizados, mas como frutos de um determinado contexto. Afinal, como afirma Octavio Paz, a linguagem nada mais é do que uma “metáfora da realidade” (PAZ, 2012, p.42).

Em um sentido filosófico, a incapacidade do poeta em alcançar a plenitude que se almeja é causada pelo fracasso da linguagem em representar o existente. Essa luta com a linguagem foi explicitada também por Friedrich Schiller, que abordou a adversidade da linguagem na criação literária. Segundo o romântico, o poeta, em sua imaginação:

[...] entendeu verdadeira, pura e inteiramente toda a objetividade do seu objeto (Gegenstand) – o objeto (Objekt) já se encontra idealizado (ou seja, transformado em forma pura) diante da sua alma, e trata-se apenas de apresentá-lo exteriormente. Para isto é, pois, exigido que este objeto do seu ânimo não sofra nenhuma heteronomia por parte da natureza do *medium* no qual é apresentado. (SCHILLER, 2002, p. 116, grifo do autor).

Pretende-se chegar à ideia de que as palavras utilizadas pelo *medium* (poeta) podem modificar a forma pura do objeto. Cria-se certo complemento entre “Aquém das palavras” de Emílio Moura e a ideia de Schiller, pois as palavras, ao mesmo tempo em que estão aquém de tudo, por criarem o objeto poético em si (o poema), responsável por codificar e expressar a poesia, podem também ocultar a idealização do objeto. Para Schiller, as palavras são “signos abstratos para espécies, gêneros, nunca para indivíduos” (2002, p.116), ou seja, na concepção romântica, ela seria incapaz de representar, verdadeiramente, o homem, pois carrega o caráter abstrato e universal do signo. Seguindo linha parecida, Barthes, em *Crítica e Verdade*, destaca que a palavra:

não é nem um instrumento, nem um veículo: é uma estrutura, e cada vez mais nos damos conta disso; mas o escritor é o único, por definição, a perder sua própria estrutura e a do mundo na estrutura da palavra. Ora, essa palavra é uma matéria (infinitamente) trabalhada; ela é, de certa forma, uma sobre-palavra, o real lhe serve apenas de pretexto (para o escritor, *escrever* é um verbo intransitivo); disso decorre que ela nunca possa explicar o mundo, ou pelo menos, quando ela finge explicá-lo é somente para aumentar sua ambiguidade. (BARTHES, 1999, p.33).

Vejamos como o poema seguinte reflete linguisticamente o que Barthes acentuou:

#### **Na última curva**

Que sombra é esta, sombra ou signo,  
na última curva sem remédio?  
Que me sussurra, que me lembra  
se meus ouvidos já não ouvem?

Que signo é este? A morte? A vida?  
Ou a luz que, por esquecida,  
já não é luz nesta descida?  
(MOURA, 2002, p. 108).

Nesse poema, o impasse entre a **coisa** e a palavra que a representa, marca uma forte diferença entre a poética de Moura e a concepção de João Cabral de Melo Neto. O

pernambucano fala das coisas com precisão, já que a relação entre palavra e coisa é objetiva e concreta devido à contenção e o domínio intelectual que compõem a poética de Cabral. Já em Moura, o jogo linguístico entre palavra e coisa ocasiona uma perturbação, gerando dúvidas que beiram a problemática existencial do eu e do signo. O pensar e o sentir entram novamente no jogo do eu lírico, que não consegue distinguir seus sentimentos e sensações dos signos linguísticos e, por isso, cria um encadeamento de antíteses entre: sombra e luz; morte e vida. O sentir não pode ser expresso em palavras e confunde o eu que se perde diante dos mais divergentes signos. Este sentir, em conjunto com o pensamento, atormenta-o porque é sussurrado e lembrado, mas não pode ser ouvido; e se não pode ser ouvido não consegue ser codificado em termos correspondentes. A “última curva” pode ser entendida como o fim da vida de um eu em estado agonizante e quase desfalecido que já não ouve nada e busca encontrar signos que correspondam ao seu estado, mas se questiona se a melhor palavra a ser usada para sua compreensão seria “vida” ou “morte”, numa atitude dialética em que tese e antítese têm tanta força que a síntese parece ser impossível no nível da racionalidade linguística.

Partindo do mesmo ponto, para Fernando Pessoa sentir é pensar e criar, porém, segundo o poeta português “só o que se pensa é que se pode comunicar aos outros. O que se sente não se pode comunicar. Só se pode comunicar o *valor* do que se sente. [...] Sentir é compreender. Pensar é errar”. (PESSOA, 1966, p.216, grifo do autor). Desse modo, só o próprio eu pode compreender seus sentimentos, já que “[...] nada existe fora das nossas sensações. Por isso agir é trair o nosso pensamento.” (PESSOA, 1966, p.216). O sentir transforma-se em pensar e, como vimos no poema “Aquém das palavras”, o pensar transforma-se em silêncio e, posteriormente, em palavra, esta última não corresponde mais ao primeiro, é uma traição, “um erro” contra os próprios sentimentos, por isso o tormento emiliano ser sobremaneira linguístico, já que não há o encontro com uma “poesia pura”, o tu de muitos poemas.

Se em “Aquém das palavras” o eu lírico não chega a lugar algum, em “A Estrela d’Alva” vemos uma diferença de direcionamento do processo criacionista:

#### **A Estrela d’Alva**

Nesta hora morta,  
volta o que foi.  
Traços esquivos,  
agora nítidos,  
verdes caminhos

levam-me. Chego.

Que paz imensa!  
[...]  
Quem pede trêmulo,  
sussurro íntimo,  
que a Estrela d'Alva  
me desça às mãos?

Bem que esperei  
a vida inteira.

Nunca desceu.  
(MOURA, 2002, p.92).

“Eu quero a estrela da manhã” é a outra epígrafe que abre *Cancioneiro* (ao lado da de Pedro Salinas), obra na qual se encontra o poema acima. A conotação sugestiva e erótica do poema de Manuel Bandeira, “Estrela da manhã” (do qual foi extraída a epígrafe), apresenta uma relação linguística caótica, de forma que não se sabe o que ou quem a estrela incorpora: a amada, uma prostituta, a própria vida, a poesia? É essa a dúvida que o poema de Emílio Moura também nos lança. O verbo “chegar”, do modo como é usado (“Chego”), carrega uma significação variável que pode designar um momento de prazer com a amada, resultando na “paz imensa” do eu lírico, outrossim, pode designar o momento de entrega poética.

As dúvidas e interrogações, caráter típico de Emílio Moura, aparecem também no poema de Bandeira: “Onde está a estrela da manhã?” (Verso 2)/ “Desapareceu com quem?” (Verso 6) (BANDEIRA, 1993, p.149-150). Perceba-se a presença do pronome “quem” do sexto verso de Bandeira também na passagem “Quem pede trêmulo/ sussurro íntimo,/que a Estrela d'Alva/ me desça às mãos?”, de Moura. Neste último, “quem” refere-se a um eu que deseja o contato do outro eu com a estrela d'Alva; no primeiro, o “quem” alude ao eu que levou a estrela para longe.

A estrela d'Alva – que na verdade é o planeta Vênus – irradia sua luz não só durante a noite, em vista disso é chamada também de estrela da manhã. A estrela (o guia da escuridão do eu lírico emiliano) pode ser relacionada com a beleza (pois o nome do planeta Vênus é inspirado na deusa de mesmo nome, que incorpora o amor e a beleza). Se pensarmos nas relações significativas que o nome abarca ao poema de Emílio Moura, sugere-se que o eu lírico esperou a vida toda pela luz e pela beleza e nunca as alcançou. Se seguirmos, dessa forma, a ideia de criação poética estabelecida anteriormente, pode-se supor que a luz representada pela Estrela d'Alva seria a clareza necessária para que o poeta pudesse transformar o seu sentir em pensar e transfigurá-lo em beleza decodificada no poema. Outra

consideração que fazemos acerca do poema de metro tetrassílabo é a de que ele exhibe certo movimento cíclico, pois se inicia com tom pessimista e sombrio provocado por palavras como “morte” e “esquivo”, adquire, em seguida, um tom mais leve instigado pelos “verdes caminhos” e pela “paz imensa” e toma, novamente, o tom inicial em “Nunca desceu”.

A obra *Cancioneiro* encerra nosso primeiro caminho de análise, caminho no qual sobressaíram as seguintes imagens: noite, mar, barco, céu, sombra, voz, sorriso, serenidade, estrela, vento, poema, tarde e caminho. Estas imagens estão ligadas ao que chamamos de melancolia, porque as imagens se associam ao sentimento de desesperança, solidão e morte que fazem com que o eu lírico tenha uma visão fragmentada do próprio ego, assim como no dilaceramento freudiano. Enquanto signo linguístico, o nácar, que nomeia o caminho melancólico, é ausente enquanto palavra. Sua imagem não é tão recorrente como a da rosa e da nuvem que nomeiam os caminhos posteriores. Foi, no entanto, partindo da ideia de que o fechamento do nácar equivale ao isolamento do eu, que construímos o primeiro caminho. Mais precisamente, a imagem do nácar promoveu a reflexão de que: o eu, assim como o nácar, é atingido por algo que o fere e, como proteção, ele se fecha em uma melancolia e é por meio do ferimento (da melancolia, por certo) que se produz a poesia, que assim como a pérola, é irregular, mas valiosa.

## **5 AMOR E MITO: UM CAMINHO DE ROSA**

### **5.1 *O espelho e a musa: um reflexo do irreal***

As três obras que fazem parte do caminho de rosa, *O espelho e a musa*, *Desaparição do mito* e *Poemas*, mantêm o tom melancólico evidenciado até agora, no entanto, sua construção imagética relaciona-se mais à idealização da musa e aos impulsos amorosos do que “apenas” às angústias existenciais. É, em outros termos, a tentativa de elaboração da perda. A imagem da musa reporta-nos à Poesia personificada já referenciada nas obras anteriores; a partir de *O espelho e a musa*, todavia, essa mesma imagem funde-se de maneira mais intensa à figura da mulher amada. Não vemos uma poesia amorosa propriamente dita, nem uma poesia estritamente metalinguística, mas a indissociação e ao mesmo tempo a fragmentação dessas duas características, que funcionam a partir de um mesmo impulso passional, já que *Poesia* e *Amada* são postas sob o mesmo jogo linguístico: o do aparecer, do parecer e do desaparecer.

O ideal da mulher amada e da poesia é representado na imagem da rosa, a qual, em certos momentos, personifica a perfeição “mágica” de ambas. O eu lírico emiliano prende-se a um processo contemplativo (neo)platônico cujo poder de transcendência por meio da imagem ou da ideia é mais importante do que a existência sensível. Por isso, a rosa não carrega a corporificação biológica da amada ou da poesia, mas um ideal que só poderia ser desfrutado no nível irreal (da criação ou da fantasia): “Entre o sonho e a aurora,/ forma-se a rosa,/ mito e milagre,/ aurora e sonho.” (MOURA, 2002, p.127). A obra *O espelho e a musa* (1949) é a que melhor representa tanto a superposição de sentidos entre poesia e amada quanto a busca ou a presença do inteligível. Toda a obra possui uma grande unidade interna e todos os vinte e seis poemas que a compõem parecem fazer parte de apenas um.

Tomando como ponto de partida o título do livro, vemos, de antemão, que a imagem do espelho opera ativamente na criação da musa e torna-se um importante espaço de “materialização” do irreal, como vemos a seguir em “A Musa no espelho”:

Procuro-te em tudo:  
no espaço, no tempo.  
O espelho é fantástico.  
No cristal partido  
há rostos inúmeros.  
São múltiplos, tantos.  
Nenhum te conhece.

Uns calam, são tímidos.  
São mortos, são vivos?  
Ou apenas fragmentos  
de doces espectros  
que emergem, de súbito,  
de um país perdido?

Navego no tempo,  
procuro-te em tudo.  
Perdida, mas rútila,  
no espelho fantástico,  
olhai! – há uma estrela.  
(MOURA, 2002, p. 119).

O conflito principal estabelecido nos poemas de *O espelho e a musa* gira em torno da presença real e da ausência imaginária. A musa que surge no fundo do espelho é, ao mesmo tempo, onipresente e ausente. O paralelo entre os verbos procurar e olhar do poema supracitado reflete bem essa dubiedade. A procura supõe a ausência – o parecer e o desaparecer. Procura-se algo que não se tem (algo desaparecido), mas que se tenha ideia de sua aparência – aquilo que se parece com algo que já apareceu. Isto é, a partir do momento

em que o eu lírico diz procurar a musa, a ausência torna-se imaginária, já que a musa, apesar de “desaparecida”, existe enquanto ideia e aparência. O verbo olhar, por sua vez, indica o aparecer – a imagem que representa a presença real. Assim como já destacado, “[...] o objeto dá-se, aparece, abre-se à visão, entrega-se a nós enquanto *aparência*: esta é a imago primordial que temos dele.” (BOSI, 2000, p.20, grifo do autor).

A aparência – o existir pela primeira vez – concretiza-se, no poema, pela imagem da estrela, aquela que guia o caminho do eu lírico emiliano. As estrelas “[...] transpassam a obscuridade; são faróis projetados na noite do inconsciente.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995, p.404) e, como *imago primordial* da perfeição, da luz e do celestial, a estrela de “A Musa no espelho” representa a rara plenitude surgida do espelho fantástico – surgida da fantasia. Esta plenitude é que dá sentido à eterna busca. Inclusive, buscar o sublime torna-se mais importante que tê-lo (pelo menos enquanto tema poético), como se vê nos versos: “Procuro-te em tudo” (MOURA, 2002, p.119), “Sempre te busco” (2002, p.120), “Quantas vezes te destruí em mim para te criar de novo?” (2002, p.122), “Se eu te buscasse nas nuvens/ será que te encontraria?” (2002, p.137) “Eu queria que me pertencesse/ como a cor à luz” (2002, p.141).

A busca é o motivo principal porque é por meio dela que nasce o caráter mítico da poesia emiliana. Na verdade, há em muitos poemas, como atesta Fábio Lucas, “[...] a tentativa de desmontar, desconstruir o mito e volver ao cenário existencial, de onde se originou a tensão temática erigida em manancial de expressão lírica.” (2003, p.158). Uma narrativa mítica reconstrói simbolicamente o mundo e, mais do que isso, serve para suprir, por meio da perfeição e do equilíbrio, as lacunas da subjetividade humana. O mito, em *O espelho e a musa*, está contido na imagem da musa, ele (o mito) é desconstruído porque a musa emiliana é paradoxal e, por mais que seja “única e pura”, não promove a unidade, ao contrário, ela intensifica a fragmentação do próprio eu lírico.

O eu de *O espelho e a musa* procura uma revelação para tentar encontrar a si mesmo: “Porque não te prevalece deste instante/ e não me revelas quem sou?” (MOURA, 2002, p.124). Daí a importância do espelho fragmentador e unitivo, que funciona como um elemento capaz de projetar o espaço em que o eu pode ser outro – em que reina o fantástico. O espelho também é o elemento que reflete a fragmentação do eu lírico e os “fragmentos de doces espectros” – daquilo que melancolicamente não existe mais. O eu que olha no espelho não se enxerga como uno, sua própria imagem não aparece para si e nem se parece com sua ideia primordial, como vemos:

### Cantiga

Fiquei de mim tão distante  
que já nem sinto quem sou.  
Com certeza ando perdido  
por entre túmulos, ou  
nalgum sonho tão remoto  
que já nem tem mais sentido.

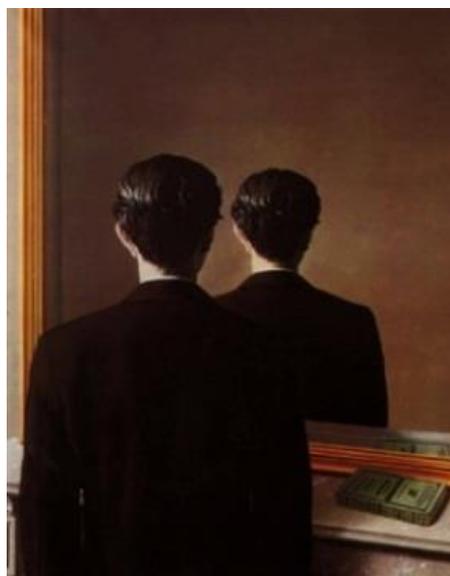
Para onde levo a minha vida,  
se não fiz dela o que sou?  
(MOURA, 2002, p.140).

De acordo com Moacyr Scliar (2003), “[...] o espelho representava uma nova forma de ver, não isenta de riscos. Aquele que se olha na superfície polida é, a um tempo, ‘sujeito e objeto, juiz e réu, carrasco e vítima, dividido como está entre o que é e o que sabe’.” (2003, p.46, aspas do autor). Olhar-se no espelho gera a afirmação, mas também pode causar um desamparo angustiante e melancólico. Ao se olhar com distanciamento, como quem olha num espelho, o eu lírico do poema anterior vê o duplo que se criou entre seu ser e seu existir, entre sua essência e sua vida vivida. Essa dissensão ecoa traços da prosa machadiana. No célebre conto “O espelho”, por exemplo, diz o narrador:

[...] desde que ficara só, não olhara uma só vez para o espelho. [...] era um impulso inconsciente, um receio de achar-me um e dois, ao mesmo tempo, naquela casa solitária; e se tal explicação é verdadeira, nada prova melhor a contradição humana, porque no fim de oito dias deu-me na veneta de olhar para o espelho com o fim justamente de achar-me dois. (ASSIS, 1998, p.97).

Pergunta-se “O que reflete o espelho? A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995, p.393). O espelho como possibilidade de ver a verdade gera a angústia da personagem de Machado de Assis. Em Moura, a verdade (aquilo que se mostra e que se esconde) gera a procura pelo outro, o que é inerente à condição melancólica do eu lírico emiliano. O espelho representa o ato de refletir e de procurar por algo, ele está sempre à frente do eu que contempla sua condição. Olhar para si e se ver dois, tanto em Machado quanto em Moura, parece ser, no entanto, o mesmo que não se ver. Diferentemente da dubiedade “essência” *versus* “aparência” de Machado, entretanto, a tônica de *O espelho e a musa* gira em torno de outro duplo: irrealidade *versus* realidade. Ambos (irrealidade e realidade) misturam-se e o campo da fantasia (do espelho ou do sonho) torna-se uma presença real, mas que não deixa de representar a fragmentação do eu.

A título de comparação, a falta de totalidade pode ser vista também na tela surrealista de René Magritte, *A reprodução proibida*:



MAGRITTE, R. *A reprodução proibida*.  
Óleo sobre tela, 81,3 x 65 cm.  
Holanda, Museum Boijmans Van Beuningen, 1937

Se no “cristal partido” de Moura há “rostos inúmeros”, na obra de Magritte não há rostos, o que sugere a falta de identidade de um indivíduo que olha sem se ver, ou melhor, que vê o seu oposto e que é tanto cada uma das pétalas da rosa, como o botão, que de tão unido não se distingue do que lhe circunda. Ao ser representado de costas, sem face, o homem refletido no espelho pode representar uma negação do humano. O ser, o do espelho, não corresponde à imagem do homem em seu aspecto sensível, mas sim em sua construção subjetiva tal qual o sujeito emiliano. No caso da tela, no entanto, vemos a representação do dinheiro como possível motivador dessa dissensão, assim como sabemos que no conto “O espelho” o motivador da dicotomia entre “ser” e “parecer” foi o prestígio causado pela farda de alferes da personagem principal. No caso de Moura, o fator externo não aparece de forma clara, e a fragmentação, em *O espelho e a musa*, está menos associada à relação do eu com o mundo e mais relacionada à presença (ou à busca) do outro e, conseqüentemente, de si mesmo, como temos visto.

### Presença

*O que me dói não é  
o que há no coração  
mas essas coisas lindas  
que nunca existirão.*  
(Fernando Pessoa)

Sempre te busco,  
nunca te encontro.  
Que nuvem densa,  
múltipla e vária,  
te oculta aos olhos  
que te sonharam?

Em vão te chamo.  
Eco perdido,  
a voz retorna.  
Frágil e tímida,  
deu volta ao mundo.  
Não te encontrou.

Meu pensamento  
sobe bem alto,  
sobe mais alto.  
Espelho mágico,  
Mostra-te aos astros.  
Nenhum te viu.

Ninguém te viu,  
Nem te verá.  
Morres comigo.  
(MOURA, 2002, p.120).

Assim como no poema “A Musa no espelho”, a imagem da musa de “Presença” é construída pelo signo da ausência, mesmo que contrarie o título. A repetição temática dos poemas de *O espelho e a musa*, assim como a intensa repetição de signos sugere a ideia de espelhamento, como se os próprios poemas fossem uns espelhos dos outros. Dizer a mesma coisa só intensifica o anseio de identificação das imagens imprecisas. Em “Presença” tudo é frágil e intocável. A “nuvem densa, múltipla e vária” da primeira estrofe oculta o aparecimento daquilo que já fora visto nos sonhos. Esta nuvem, por sua vez, é indefinida (é posta sob o signo da interrogação), o que colabora para a efemeridade e fragilidade da presença que se constrói pela ausência. Vejamos essa repetição novamente nos versos de outro poema que também é intitulado “Presença”: “Estás sempre comigo/ Mesmo sem ti, estou contigo.” (MOURA, 2002, p.125). A imagem que se cria é a mesma do primeiro poema exposto: a musa é “perdida”, mas “rútila” no próprio eu lírico.

No aspecto formal, os poemas vistos até agora seguem o padrão rítmico do *Cancioneiro*. O tetrassílabo em “Presença” permite uma velocidade acentuada, que se desenvolve quase que numa impulsão do eu lírico que chama pela musa. Essa impulsão aparece bem marcada na construção formal e semântica dos versos: “Meu pensamento/ sobe bem alto/ sobe mais alto”. O “meu pensamento” que em *Cancioneiro* era apenas uma “pobre coisa no ar”, em *O espelho e a musa* é o responsável por criar a imagem da musa. Pela repetição do verbo “subir”, intensificado pelos advérbios “bem” e “mais”, o pensamento (enquanto ideia ou imagem) é impulsionado e, por meio da criação intelectual, chega-se ao “espelho mágico” – à imaginação.

O “espelho mágico” retoma o “espelho fantástico” de “A Musa no espelho”. Essa adjetivação evoca o caráter “irreal” ou “ideal” da poesia de Moura. Em termos históricos, no Renascimento, acreditava-se que o espelho poderia “[...] atrair e captar a graça emanada das relíquias sagradas, crença provavelmente nascida da necessidade de neutralizar o elemento de vaidade implícito no ato de mirar a própria imagem.” (SCLIAR, 2003, p.43). Ora, o espelho mágico<sup>9</sup> nada mais é do que o espaço onde se podem ver as “coisas lindas que nunca existirão”, é a porta mística para o mundo paralelo: onde a musa pode ser encontrada e vista também como algo sagrado, algo que, neste caso, em vez de neutralizar, intensifica a reflexão sobre o eu e sobre a criação.

O espelho, no entanto, traz ainda mais implicações quando pensamos no modo como Jacques Lacan relê a obra de Sigmund Freud e busca encontrar a determinação do sujeito. Para Lacan, como se sabe, o inconsciente é estruturado como uma linguagem, por isso é necessário perceber qual é o processo pelo qual a criança entra no mundo da linguagem. Até os seis meses de idade, a criança encontra-se no que se chama de “ordem do real”, ou seja, ela não tem noção de seu corpo ainda, o que equivale a dizer que ela entende tudo a seu redor como ela mesma. Em seguida, dos seis aos dezoito meses de idade, a criança entra na “ordem do imaginário” e nessa ordem estaremos no chamado “estágio do espelho”, pois a identificação da criança com o “eu” se dá de forma dialética, isto é, é através do outro, seu semelhante, que a criança reconhece a si mesma. Esse reconhecimento precede de maneira direta a entrada na linguagem, pois se trata do reconhecimento de um Eu-Ideal, cujo corpo

---

<sup>9</sup> Segundo Chevalier e Gheerbrant, “Os espelhos *mágicos*, se nada mais são, sob uma forma puramente *divinatória*, do que os instrumentos degenerados da revelação da palavra de Deus [...]. O espelho será o instrumento da Iluminação. O espelho é, com efeito, símbolo da sabedoria e do conhecimento. [...]. Esses reflexos da Inteligência ou da Palavra celestes fazem surgir o espelho como o símbolo da manifestação que reflete a inteligência criativa. É também do Intelecto divino *que reflete* a manifestação criando-a como tal à sua imagem.” (1995, p.394, grifos dos autores). A musa que surge no espelho representa a Iluminação e o conhecimento, ela dá vida à criação, é a própria criação.

ainda é caótico e fragmentado, dotado de “demandas insaciáveis”. Só após esse processo é que a criança ingressa na linguagem e, por isso mesmo, na Realidade – observe-se, no entanto, que essa Realidade não corresponde ao Real (que é estado de natureza), mas a uma versão da Realidade, mediada pela cultura dentro da qual ela foi lançada.

Aqui é importante ressaltar que, para Lacan, o estágio do espelho não consiste em uma etapa a ser superada, mas em uma situação que coloca o eu como um *outro*, dimensão essencial, responsável pela estruturação da fantasia. O sujeito aqui se constitui, separando-se. Para Lacan, nesse sentido, a relação imaginária é, por excelência, uma relação dual, onde *eu* e *tu* se confundem. (CHAVES, 2002, s/p, grifo do autor).

Ora, desse modo, o que temos é a ideia de que a criação do “eu” através do espelho se dá, necessariamente, a partir dos outros. Isso implica que o olhar para o espelho já é descobrir-se como um *outro*, descobrir-se de acordo com o olhar que os outros sujeitos direcionam para esse “eu”. Assim, o espelho realça aquele “Eu-Ideal” que queremos que seja em nós reconhecido. A formação do “eu” estaria ligada, dessa forma, ao autorreconhecimento na imagem refletida pelo espelho. Em termos de *Itinerário Poético*, é importante perceber que tentar o “reconhecimento” da musa no espelho é talvez uma tentativa de reconhecer-se a si mesmo como parte de algo maior: o amor. Como o amor dá a “ilusão” da união – pelo fato de “dar o que não se tem” e repartir as faltas –, então a busca da musa inominável ou da musa que responde pelo nome Eliana nada mais é do que a fragmentação da busca maior da comunhão do “eu” com a imagem que ele tem de si.

Com esse referencial teórico, percebemos ainda mais como os caminhos de nácar, de rosa e de nuvem aparecem como caminhos de amor à poesia. Focamos até agora na relação entre o espelho e a construção do eu fragmentado que busca pelo outro – pela musa. O caráter amoroso entra mais nitidamente nessa relação quando a musa ganha nome de mulher a partir do poema “Eliana e seu reino”:

Entre o sonho e a aurora,  
forma-se a rosa,  
mito e milagre,  
aurora e sonho.

Entre o sonho e a aurora,  
forma-se um reino,  
alto, invisível,  
teu reino, Eliana.

Eliana, filha da aurora,  
Eliana, sílfide,

asa de ânfora, Eliana.

Quem descobriu Eliana?

Aves, que emudecestes:  
Quem deu voz a Eliana?  
Brisa sobre a relva:  
Quem deu asa a Eliana?

E vós, tardes de abril,  
manhãs de maio:  
Quem deu alma a Eliana?

Eliana, corpo mágico:  
salta da terra, é fonte,  
voa da terra, é asa.

Se Eliana é a forma que não morre,  
como atingi-la ou compreendê-la?

Se transcende a si mesma,  
como invocá-la com palavras?

Aurora?  
Fonte?

À medida que Eliana ascende,  
como a luz é mais luz  
e o tempo estático!  
(MOURA, 2002, p. 127-128).

A presença da mulher é onírica e é o próprio arquétipo de perfeição que, mesmo presente, é inatingível. A rosa que se forma entre o sonho e a aurora consubstancia a beleza da amada, é a própria imagem da mulher. Rosa, mito, milagre, aurora e sonho, tudo é posto no mesmo patamar significativo. A rosa pode ser mito e milagre, aurora e sonho. O mito pode traduzir a rosa, o milagre e o sonho e este, por sua vez, pode representar a rosa, o mito e o milagre. O sonho é o simulacro do real, a fantasmagoria que dá o sublime à rosa. Numa espécie de celebração órfica, a amada é extraída do sonho e transformada em mito de forma reinventada na poesia.

As imagens surgem como num milagre. A sacralização do objeto amado, no entanto, “[...] não se efetua mediante o aparelho religioso, mas por intermédio da natureza, naquilo que esta oferece de mais refinado encantamento.” (LUCAS, 2003, p.159). Uma natureza, por certo, sugestiva à idealização da amada. Eliana, o nome encantatório, surge do sonho e da aurora, ou seja, de um simulacro e de um renascer. A aurora é o nascer do dia, quando o sol começa a iluminar a sombra da noite, por isso representa o princípio e a renovação, assim como também pode fazer referência à figura mítica de Aurora, nome romano equivalente ao

da deusa grega Eos, responsável por anunciar a chegada do amanhecer, conforme se lê na *Teogonia* de Hesíodo.

Segundo Alfredo Bosi, “Pre(dic)ar é admitir a existência de relações: atribuir o ser à coisa.” (2000, p. 33). Eliana, filha de Aurora, é fruto do renascimento, da luz e da beleza. Eliana, sílfide, é divindade. Eliana, asa de ânfora, é arte. Todo esse campo linguístico que dá existência a Eliana – que predica o ser à coisa – é mítico. Aurora é uma musa. As sílfides (feminino de silfo) são seres mitológicos, são espíritos elementares que governam o ar e os ventos e são, ainda, constantemente associadas às fadas ou anjos por serem seres de encantada beleza. Ânforas são vasos ovoides de origem grega, considerados obras de arte. Vasos que carregam consigo, geralmente, uma pintura que representa uma narrativa mítica. O próprio nome Eliana possui uma origem mítica. Eliana origina do nome Hélio – o Deus do Sol –, ela é aquela que pertence à natureza divina. Como toda divindade, portanto, seu reino só poderia ser “alto”, “invisível” e intocável.

Em “Quem descobriu Eliana?” ou “Quem deu voz a Eliana?” vemos a dissonância que se forma em torno da ideia de criação. Segundo o próprio Emílio Moura (1971): “O homem só ama o que ele próprio recria. Assim, quanto mais intenso é o amor, maior a parcela de recriação do objeto desse amor.” (1971, p.7) É novamente o amador que se transforma na coisa amada. O amor que se cria em *O espelho e a musa* é narcísico, bem ao estilo freudiano. O eu lírico apaixona-se pela imagem que ele cria da amada, uma imagem que só existe enquanto elevação do pensamento. Assim, é o eu lírico quem dá voz a Eliana e é criado por ela.

O caráter neoplatônico é, por certo, a base da construção da mulher amada. Se o reino de Eliana é invisível, não pode ser atingido por meio dos sentidos – pelo mundo sensível. Para atingir o reino de Eliana é preciso transcender: é preciso atingir o mundo das ideias. Este, por sua vez, é formado por imagens e sentimentos que já existiam em tempos primordiais e são resgatados por meio da reminiscência: “Se és a que já estava no meu sonho,/ por que foi que não te esperei de coração aberto?” (MOURA, 2002, p.123). O sonho (assim como o espelho) é uma possibilidade de o eu lírico atingir o mundo original. É por intermédio dele (do sonho) que Eliana pode ser evocada, uma vez que a amada não pode ser compreendida pela razão, nem “invocada com palavras”, apesar de o ser no poema.

Portanto, para atingir o reino invisível, deve-se ir além da concepção do ser enquanto matéria, isto é, deve-se ultrapassar o mundo sensível, pois este reduz a existência a uma percepção de unidade estéril. Segundo Emílio Moura (1971), “O mundo visível só se completa com o invisível. Neste é que devemos buscar o que nos falta para dotarmos o nosso

espírito de sua verdadeira dimensão.” (1971, p.7). Dessa forma, ao buscar o invisível reino de Eliana, o que se faz é ir em busca do “espírito”, do inteligível. Eliana representa a plenitude do amor, ela é aquela que nunca morre e que transcende a si mesma. Buscar por Eliana é buscar a fonte – é buscar o renascer. O amor, nas palavras de Octavio Paz (2012):

[...] é um “ir ao encontro”. Na espera, todo o nosso ser se inclina para a frente. É um ansiar, um mover-se em direção a algo que ainda não está presente e é uma possibilidade que pode não se concretizar: a aparição da mulher. A espera nos deixa em suspensão, quer dizer, suspensos, quer dizer, suspensos no ar, fora de nós. (PAZ, 2012, p. 158).

É nessa suspensão que se encontra o eu lírico de *O espelho e a musa*. O “ir ao encontro” da amada ou o aspirar por ela sugere uma ligação com o amor movido pela falta – o amor de Eros, assinalado por Platão em *O Banquete* (ou *Simpósio*). Sócrates, na obra citada, ao discursar sobre o amor, retoma o mito de Eros proferido a ele por Diotima de Mantinea. Eros (o deus do amor e filho de Afrodite, na versão mais famosa do mito) é, de acordo com Diotima, filho da Riqueza (Poros) e da Pobreza (Penia), o que faz com que ele não seja feio nem belo. Por ser fruto de dois opostos, Eros, segundo essa narrativa, habita uma posição intermediária que não faz dele um deus, e sim um ser duplo que, de um lado, sente-se pleno por ser filho de Poros e, de outro, ávido por algo que não possui, já que é também o filho de Penia. Desse modo, Eros estaria entre os deuses e os mortais e deteria o poder de:

[...] interpretar e transmitir aos deuses o que vem dos homens, e aos homens o que vem dos deuses, de uns as súplicas e os sacrifícios, e de outros as ordens e as recompensas pelos sacrifícios; e como está no meio de ambos ele os completa, de modo que o todo fica ligado todo ele a si mesmo [...]. Um deus com um homem não se mistura, mas é através desse ser [do Amor] que se faz todo o convívio e diálogo dos deuses com os homens. (PLATÃO, 2003, p.36)

Eros, portanto, mantém a união entre o humano e os deuses. O amor de Eros, segundo o pensamento socrático, representa a aspiração do ser imperfeito ao belo (ao bem, à perfeição divina e ao conhecimento) e, por isso, simboliza o intermédio entre aquilo que não se tem e a ideia daquilo que é idealizado. O objeto do amor (aquilo que é ausente) nasce de uma ideia pré-concebida no mundo inteligível. O amor de Eros é o que movimenta “o ir ao encontro” a essa ideia e que realiza em nós (humanos) a capacidade de criar. Eros, aqui, representa a criação porque só se cria aquilo que falta e não aquilo que se tem em sua plenitude. Incorporando essa interpretação do mito à nossa análise, dizemos que a poesia de Moura é



Símbolo, forma e signo é o que dá vida ao poema e à Eliana e, conseqüentemente, ao eu lírico. O questionamento “como invocá-la com palavras?” de “Eliana e seu reino” parece ganhar nova projeção nos poemas nomeados “Poemas”. Neles, é por meio da palavra poética que Eliana se faz presente. Claro que, de forma objetiva, isso ocorre nos demais poemas, afinal todos são feitos de palavras; no entanto, nos “Poemas” há uma intrínseca relação entre a imagem da amada e o ato criacionista poético. Segundo Aloysio de Faria (1972), verifica-se na poesia de Emílio Moura:

[...] que a fenomenologia enquanto conhecimento poético *exclusivo*, é o conteúdo do poema, sua forma interior, sua razão de ser, e até sua tese. Por outro lado, o intuicionismo criacionista, não suficientemente definido numa tendência claramente marcada, procura o campo ontológico, e não se torna consistente, flutuando impreciso, às vezes contraditório, entre a adesão ao neo-idealismo conceitual, e a volta a um certo tradicionalismo metafísico. (FARIA, 1972, p.99, grifo do autor).

As imprecisões desse idealismo criado são perpetuadas pela ideia de multiplicidade do eu e pela infundável perplexidade causada tanto pelas contradições e interrogações quanto pela busca de um idealismo que se torna a finalística do poema, fazendo com que a ideia de inspiração e a de pensamento andem juntas para dar forma à ideia pura. Esta, por sua vez, caracteriza-se como uma experimentação motivada pela “fuga de dizer” – as perguntas dos poemas de Moura sugerem muito, mas nada afirmam – o que justifica a fuga de se encontrar do próprio eu lírico. Ainda segundo Faria, o poeta deseja criar “uma *forma existencial*, mas existência de fenômeno interior do conhecimento, subjetiva, e nunca perfeitamente conceituada.” (1972, p.103, grifo do autor). Essa “forma existencial” nada mais é do que a ideia pura construída sob os signos da Poesia, da Musa e de Eliana.

No último poema transcrito, o nome da amada é evocado pelo grito, e a palavra “Eliana!”, ao fundir o signo à coisa, ganha o poder de substância – de ser o próprio ser. É no poema que esse ser se materializa (“Aqui nasce a tua fascinação, aqui te multiplicas”), o que faz com que o próprio poema seja também uma representação ou um reflexo do mundo das ideias. Assim, parece-nos que poema, espelho e sonho são as ferramentas repetitivas que configuram o espaço mítico de *O espelho e a musa*. Esses são os espaços sagrados onde se pode criar uma comunhão com o objeto divino – com a “forma existencial”.

A reminiscência aparece novamente no verso “És a que salta da memória ou a que nos espera no futuro?”, dando-nos a possibilidade de reafirmar que a musa é uma imagem presente no mundo inteligível, uma vez que sua ideia primordial é atemporal. Outra imagem

que nos salta aos olhos, mais uma vez, é a da estrela. No primeiro “Poema” vemos “estrela desterrada de sua constelação” e “estrela desgarrada”, e no segundo, “estrela desterrada”. Interessante que o elemento celestial que víamos como um guia do eu lírico é o que caracteriza a musa, como se ela fosse também um guia, mas desterrado e desgarrado. O que qualifica a estrela, no entanto, parece mais caracterizar o eu lírico, uma vez que ele é o que anda solitário e exilado pelos caminhos que construiu e, muitas vezes, desvia-se e afasta-se desses caminhos criados. Quando o eu lírico pergunta “para onde vão seus caminhos?” parece questionar a si mesmo: “para onde vou?”. Isto porque a imagem “[...] transmuta o homem e o transforma por sua vez em imagem, isto é, espaço onde os opostos se fundem.” (PAZ, 2013, p. 119). Ao tentar dar vida ao outro, o eu se constrói e se transforma nessa mesma imagem.

Segundo Octavio Paz, a poesia “[...] revela este mundo; [e] cria outro” (2012, p. 21), este “outro” pode ser chamado de “a outra margem” ou de “outridade”. O outro é o duplo, o estranho, o ausente e, ao mesmo tempo, o presente: o outro é o espelho de nós mesmos. É a partir do momento em que nos desprendemos do mundo objetivo que alcançamos essa outra margem de nós mesmos e que ocorre, portanto, a sensação de viagem, de esvaziamento e, posteriormente, de graça. A “outra margem” nada mais é do que uma releitura do mundo das ideias de Platão. Se para Platão, o conhecimento e a filosofia tirariam o homem das sombras, para Paz é a poesia uma das principais responsáveis por isso, uma vez que o poeta, no momento da criação, ao conectar-se com “outro mundo”, conecta-se consigo mesmo e, a partir disso, vive uma plenitude transcendental. Vejamos esse idealismo tematizado em versos de *O espelho e a musa*: “Estou diante de ti./ Imóvel./ Absolutamente imóvel./ Nu e silencioso./ Por que não te prevaleces deste instante/ e não revelas quem sou?” (2002, p.124). “Meu apelo te acorda e eis que sorris, de súbito./ E é como se eu nascesse agora.” (2002, p.130) e no poema:

### **Poema**

Renasces em ti mesma e por ti mesma.  
Movimentas o sonho, a poesia e as aventuras imprevisíveis.  
O impossível é a tua matéria.

A poesia só me visita para que te realizes,  
para que eu te sinta e te compreenda.

Que caminhos te prendem,  
que ignotas rotas te iluminam?

Uma rosa se forma entre o teu sorriso e a aurora.

De repente,

tudo se torna tão irreal  
que te sinto visível.  
(MOURA, 2002, p.129).

Neste último exemplo, a repetição do título causa-nos a impressão de que o poema pode ser o tu com quem o eu lírico dialoga. Afinal, o poema movimenta “o sonho, a poesia e as aventuras imprevisíveis”, já que ele é a matéria onde tudo se funde. É nele que a poesia se realiza. No entanto, vemos ali as mesmas características utilizadas para representar a musa, seja por meio da imagem da rosa ou por meio da interrogação que se repete sempre como se o eu lírico e o leitor proferissem uma dessas questões: “Quem é você?”, “de onde veio?” e “para onde vai?”. O caminho de Rosa é mítico-amoroso, como afirmara o eu lírico dos “Três caminhos” que nos guiam nesse processo interpretativo: “Logo senti que o segundo [caminho]/ era estrada de encantar” (MOURA, 2002, p.82).

A interrogação contribui para a dubiedade que se cria em torno do “compreender” e do “sentir”. Nos versos “como atingi-la ou compreendê-la?” (MOURA, 2002, p.127), “Só agora é que te compreendo” (2002, p.132), “A poesia só me visita para que te realizes,/ para que eu te sinta e te compreenda” (2002, p.129) e “[...] em todas as coisas se verifica a mesma/compreensão mágica” (2002, p.132), a compreensão não existe enquanto entendimento, mas como uma eclosão do sentir. Sentir a musa é como compreendê-la de forma mágica, ou seja, é sentir que sua natureza faz parte do plano irreal, apesar de não se ter certeza de sua origem. No poema supracitado, o próprio sentir parece incompreensível, já que o eu sinestesticamente sente aquilo que é visível e não o que é tocável.

A rosa que se forma entre o sorriso e a aurora incorpora a imagem do amor puro, o amor de Eros, aquele que só pode se realizar no plano do irreal, enquanto criação e iluminação – no poema, no sonho ou no espelho. Nesse contexto de idealização amorosa ou poética, a imagem da noite deixa de ser predominante (como fora nos livros anteriores) e a luz domina o plano do irreal. Em “Aspiração”, por exemplo, clamar por Eliana é o mesmo que clamar por luz: “[...] Eliana, Eliana!/ Traze de novo o sorriso de tua meninice para que as manhãs renasçam./ Quero sentir que te reencontro,/ uma e única,/ fora do tempo e do espaço.” (MOURA, 2002, p. 141). Em “Bucólica” é a relação entre o eu rarefeito com a musa que salta aos olhos: “Olha este azul, Eliana!/ Que importa o que não fui,/ se o que não sou te embala?” (MOURA, 2002, p. 131), isso porque a criação, assim como a inteligência, identifica-se com o símbolo solar. A luz caracteriza a revelação.

A poesia brota de uma revelação. Segundo Octavio Paz, ela (a poesia) revela e vela a verdade do próprio ser, por isso há o jogo paradoxal entre presente e ausente: há a sensação

do sagrado, que nasce da relação do ser consigo, mas não há o domínio sobre essa força, uma vez que o “[...] divino afeta de uma maneira talvez mais decisiva as noções de espaço e de tempo, fundamentos e limites do nosso pensar.” (PAZ, 2012, p. 133). Assim, o ser que alcança a outra margem entra em um tempo cíclico e em um espaço sagrado. Vejamos a revelação nos versos: “À medida que Eliana ascende,/ como a luz é mais luz/ e o tempo estático” (MOURA, 2002, p.128), “e meus olhos te reintegraram em sua constelação mágica” (2002, p.122), “Aqui nasce a tua fascinação” (2002, p.132), “tua presença me invade como a revelação do irreal” (2002, p.143).

É por meio de um “salto mortal”, metaforicamente, que se pode entrar no sagrado: o salto representa a busca do desconhecido em “[...] rumo ao vazio ou ao pleno ser” (PAZ, 2012, p. 131), onde tudo se torna real e irreal. Segundo Paz (2012), a experiência poética “[...] é um salto mortal: uma mudança de natureza que é também uma volta à nossa natureza original” (2012, p. 144). A experiência poética cria o ser por meio da imagem, sua revelação não descobre algo externo, mas algo que já estava no homem. Daí a figura da mulher amada ser, por meio das imagens que a caracterizam, um duplo do próprio eu. Eliana é o outro e é o eu, é presença e é ausência: “Como é que podes estar em mim e ser ao mesmo tempo inatingível?// Estás em mim e fora de mim/ És mito e realidade, forma nítida e sombra esquiva.” (MOURA, 2002, p.137).

Eliana é ideia fundamental porque pertence ao mundo das ideias, é a “outra margem”; é, portanto, realidade, mas que surge pela dimensão do irreal, pela criação. O eu lírico como numa comunhão onírica refugia-se naquela que transcende e que leva à transcendência: “Todas as coisas estão em ti” (MOURA, 2002, p.133). O poeta necessita do poema para criar Eliana e precisa de Eliana para que o poema seja criado. Por isso, a ausência de Eliana representa a ausência do próprio eu; a falta está nele, não fora dele.

Nas duas últimas composições de *O espelho e a musa*, o movimento idealista de busca e criação do mito (mesmo que desconstruído) se desfaz: a ausência deixa de ser imaginária e a procura deixa de ter o caráter evocativo e mítico. O poeta parece renunciar ao mito que ele mesmo criou: “Se eu cheguei nessa renúncia total, foi porque o meu sofrimento me transfigurou sem que eu percebesse/ [...]. A realidade que amei dorme na sombra.” (MOURA, 2002, p.144). No momento final, no último poema, profere:

### **Momento**

Nesta hora insolúvel,  
apego-me a tudo:  
presente, passado...

Futuro? Este é mudo.

Invento prodígios,  
a ver se me iludo.  
A mágica falha.  
Do fundo da noite,  
de mãos estendidas,  
virá quem me valha?

Nesta hora insolúvel,  
perdi meu caminho:  
Nem rota, nem porto.  
Quem é que me conta  
se estou vivo ou morto?

Navego sozinho.  
(MOURA, 2002, p. 145).

No momento de caos, só a solidão se faz presente. Não vemos mais a fantasia da procura, mas uma procura depreciativa que nada mais corresponde à idealização da musa ou ao amor de Eros, que ligara o humano à revelação. O tempo torna-se insolúvel, quer seja por não se dissolver na vida, quer seja por não se solucionar. Nesse momento intuitivo, “a mágica falha”, a noite reaparece, o caminho é perdido e, de mãos estendidas, é como se o eu lírico esperasse algo que ele sabe que não virá. Dessa forma, há uma mudança de direcionamento que quebra a construção idealizada que se fez até agora. Mudança que será refletida em *Desaparição do mito*, obra seguinte, na qual a imagem da rosa intensifica-se para compor o quadro frágil que se formará em torno da ideia de amor e de mito.

## **5.2 Desaparição do mito: um eu todo de ausências**

A forma e a linguagem dos poemas de Emílio Moura são claras, “a essência é que era a flor do mistério” (NAVA, 1985, p.162), bem porque “De tudo o que não fomos fica a essência” (MOURA, 2002, p.156). Como desvendar, desse modo, aquilo que não aparece a nós? Não se desvenda. O que não é passa a item essencial porque é o que nos move a ser – é o tudo que resta. Todavia, é a flor do mistério, é o desconhecido – é o nada porque se forma do nada e a ele retorna, é o indesvendável. Assim é o mito, “é o nada que é tudo” (PESSOA, 2007a, p.8) como eternizara Fernando Pessoa. O mito é nada porque não existe de fato – é uma criação simbólica –, mas é tudo porque é o que possibilita ao poeta – e ao ser humano – o ponto de partida para a compreensão e para a criação. O mito não tem função utilitária, mas é essencial para a formação do pensamento humano. Do mesmo modo, o sol é fundamental para

nosso nível vital, o corpo de Deus o é para as crenças religiosas, a poesia o é para o poeta e os caminhos que se cruzam são essenciais para o *Itinerário*.

Moura traça uma luta com a própria linguagem e a melhor maneira de dizer que o mito desapareceu é recriando-o. Se em *O espelho e musa* o caráter mítico fora dissolvido na imagem de Eliana, em *Desaparição do mito* (1951) o mito aparece de forma completamente desencarnada. O poeta diz não dizendo. As palavras, rarefeitas, substituem as coisas. Nos quatorze poemas, dos quais quatro são sonetos, o mito realiza-se num espaço polifônico onde a obscuridade faz com que as imagens representem paradoxalmente o silêncio, o caos e a morte; a vida, o amor e a poesia. Em síntese, a poética de *Desaparição do mito* se sustenta por sua relação com aquilo que não é – fragmentando os caminhos de nácar e nuvem e unindo-os na rosa –, seja pelo caráter da ausência seja pela vivência subjetiva ou amorosa: “Em vão pego de tudo o que não tenho,/ do que sou, por não ser, fruto de ausências./ E armo-te no ar a imagem fugidia.” (MOURA, 2002, p.157).

Nos 216 versos do longo poema que dá título ao livro, por exemplo, as imagens fugidias encenam o desaparecimento do mito e da poesia que, de tão “sufocada”, parece nada mais revelar.

### **Desaparição do mito**

Súbita névoa chegara.  
 Ruíra tudo. Era o pânico.  
 Ninguém a reconheceu.  
 Quem a trocou por essa outra?  
 o espelho grita. Silêncio.  
 Quem a trocou pela sombra  
 que o nome traz que era dela?  
 Sob o signo vive  
 que é como se não vivesse?  
 Reflexo no ar, palavra  
 inscrita em vão na memória  
 móvel e fluida do vento,  
 em que nuvens, em que fugas  
 se dissolveu para sempre?  
 Nenhuma força a devolve,  
 nenhuma palavra mágica.  
 [...]  
 Esqueçam tudo o que existe,  
 Alga, flor, pérola, nuvem,  
 a própria luz do horizonte.  
 [...]  
 Procurai-a antes no âmago  
 do que não sendo, já é  
 a própria essência do sonho  
 que nossa insônia arquiteta.

Sua existência era fruto

da minha sede de ser?  
Tão pobre me sinto, agora.

Que alma pequena era a minha  
para tanta adoração.  
Que pensamento mais pobre  
Para dizer o indizível.  
Meu mundo, porém, que mundo!  
Que fervor! Que alumbramento!  
[...]  
(MOURA, 2002, p.150-151).

Há em todo o poema, para usar os termos de Hugo Friedrich, uma tensão dissonante que desorienta a compreensão do texto. E, mesmo que o poeta declare que não há “nenhuma palavra mágica”, é a magia da palavra que dá vida à imagem. O poema de Moura é uma representação do mundo, não necessariamente de um mundo sem sentido, mas de um mundo tomado por sombras e ruínas onde o sentido constrói-se por meio de uma ordem interna na qual o jogo de oposições entre o eu e o tu (ou o ele) causa um choque entre duas vozes. No início do poema, a névoa chega e toma o lugar de outra névoa. Esta abafa a palavra que se torna apenas um reflexo fugidio da memória. O espelho, que representara a reflexão e o lugar onde o eu pode ser outro em *O espelho e a musa*, animicamente, grita, como se se quebrasse e impossibilitasse o reflexo daquele que está tomado por sombras. E depois, silêncio.

Grito e silêncio. A palavra reluz e silencia: “Sob o signo vive/ que é como se não vivesse?”. A “palavra”, “inscrita em vão na memória”, “móvel e fluida do vento”, é o que metaforicamente dá vida ao homem e mistério à existência. O que não é nomeável é como se não existisse, é o silêncio que encobre o mundo e o poema. A tarefa do poeta é nomear o silêncio, dizer o indizível. Mas a palavra perfeita não existe, por isso o mito desaparece, afinal a palavra, se “dissolvida” em “nuvem” ou em “fugas”, não teria a força de criar a “palavra mágica”.

De forma imperativa, no entanto, é como se o eu lírico fizesse com que as palavras perdessem suas imagens habituais: “Esqueçam tudo que existe,/ alga, flor, pérola, nuvem”, nada disso pode ser visto de forma efêmera e habitual. Como numa receita poética, portanto, é como se o eu lírico proferisse que se deve olhar de outro modo para as coisas, reinventando-as e sonhando-as. As “coisas” só possuem sentido quando sonhadas e não quando escritas por “mãos de ventos”. Eis aí novamente o mito.

O grande impasse do poema é que, por meio da destruição, o poeta reinventa o mito. A essência do sonho pode estar no âmago “do que não sendo, já é”, ou seja, a desaparecimento do mito (o “não sendo”) é a criação do mito (o “já é”). Assim, o mito é constituído do sonho

(nossa experiência cotidiana), mas um sonho habilmente construído pela insônia. Portanto, o mito que é sonho não é inconsciente, mas consciente.

Fora da realidade objetiva, o eu surge de uma possível recusa de ser e de um niilismo motivado pela descrença no idealismo e na adoração: “Tão pobre me sinto, agora/ Que alma pequena era a minha/ para tanta adoração”. Sufocado pelo próprio silêncio, o eu lírico à maneira do eu *gauche* drummondiano vê-se menor que o mundo e impossibilitado de conhecer o dom secreto da névoa ou, talvez, da poesia: “Que dom secreto era o dela?/ Ninguém sabe. Eu não sabia.” Mas, em seguida, é como se todo o poema adquirisse, de certa forma, a função de teorizar o mito e fazê-lo resistir à falta de magia.

[...]

Ai de mim que não sabia:

“A fim de explicar-te invoco  
mistérios, mágicas, tudo  
o que, explicado, prossegue  
sem nenhuma explicação.

Palavra! grito: palavra,  
matéria mágica, diga!

É ela espírito? Nuvem?

Estrela do mar? Sentido  
do sonho que só foi sonho  
porque nunca foi trocado  
por seu avesso? Mistério  
de sentimento calado  
que se revela, explodindo,  
ou que nunca se revela?

Estrela! grito: o que ela é?

[...]

Estrela! grito. E meu grito  
de estrela a estrela rolando  
lá vai no vento fugindo.

Vento frio, áspero vento!

Que sabes, vento, murmuro,  
de sortilégio tamanho?

Cala-se o vento. Quem rasga,  
fundo, fundo, tal mistério,  
feito de nada e de tudo,  
de tudo o que és e não és?”

[...]

(MOURA, 2002, p.151-152).

Os versos acima sugerem a própria funcionalidade do mito: tentar explicar o inexplicável. O eu lírico grita pela palavra e pela estrela, mas murmura para o vento, tentando compreender o mito. A palavra encena, a estrela ilumina e o vento não tem forma, por isso é todas as formas. Mas o vento cala-se e o mito continua sendo apenas “o nada que é tudo”.

[...]  
 Que importa o que tu serias?  
 Houve momento em que, rosa,  
 foste viva, a única rosa.

Arrancar-me de mim mesmo,  
 pairar acima de tudo.  
 Os olhos não veem; as mãos  
 já nada sentem. Silêncio!  
 Formas neutras me transportaram  
 a um mundo isento de sombra,  
 de fel, de lágrima. Pairo  
 acima, acima de tudo.  
 Um ar de infância em meus olhos  
 (por ele nos entendemos)  
 apaga a sombra do mundo.

[...]  
 Com frágeis teias de nada  
 de repente se ilumina  
 a nova face de tudo.  
 Fecho os olhos e contemplo-a.  
 Agora, está como a via,  
 fonte, aurora, ânfora, estrela,  
 caminho, pouso, destino.  
 Agora, está como a via,  
 reintegrada em si mesma,  
 formando uma rosa única,  
 ela e a imagem que nascera  
 para fixá-la no tempo.  
 Venceu a morte, a memória,  
 transcendeu-se, é, novamente,  
 a Rosa.

[...]  
 Sua voz (era tão cálida)  
 como foi que a estrangularam?  
 E o corpo que vi florindo  
 como uma rosa? Era ela,  
 ou era a sombra, era a pétala  
 de outra flor que ainda não vi?

Que aurora vinha nascendo  
 por detrás de seu sorriso!  
 Tinha raízes no tempo,  
 perdia-se em bruma, sonho,  
 projetava-se no espaço,  
 transformava-se numa asa,  
 chegava a ser mitológica.  
 Seria eterna? Seria  
 o alado mito da Rosa?

[...]  
 (MOURA, 2002, p.153-154).

Há durante o poema uma espécie de digressão, de encaminhamento para o mítico mundo da infância “isento de sombra/ de fel, de lágrimas”. Para atingi-lo, o eu lírico deixa de enxergar, deixa de sentir e cai dentro de si, em silêncio absoluto (“Os olhos não veem; as mãos/ já nada sentem. Silêncio!”). Assim, ao que parece, quando retorna à infância, o eu lírico não está preocupado em entender o mito, pois ele é o próprio mito (“Um ar de infância em meus olhos/ (por ele nos entendemos)/ apaga a sombra do mundo.”), por isso a volta ao desaparecido do mito primordial e fundador, o da infância, dá-se quando o eu lírico recria o universo, redesenha-o e fecha os olhos para contemplar “a nova face de tudo”.

A rosa, frágil como a infância, vai se construindo na memória como “fonte” e princípio de tudo, o amanhecer da vida – “aurora” –, a “ânfora” mágica, a “estrela” que guia e mostra o “caminho”, cada “pouso” e repouso até se atingir o “destino”. Ou seja, essa rosa da infância é aquela que contém todas as rosas, ela é cada parte de uma existência sonhada, ela é o próprio mito da existência, por isso vence a “morte”, a “memória” e ultrapassa sua própria essência de coisa, tornando-se a Rosa, alegorizada e viva. No entanto, como nos alerta a epígrafe do poema “*Ya sólo viven los nombres/ donde estuvieron las cosas*”, a Rosa da infância é apenas um nome perdido na memória, mito desaparecido com o tempo e a vivência, pois “Abrem-se os olhos e – nada!/ Nem sombra ficou. Nem eco”.

A palavra, múltipla e vária, mito e criação, não encontra caminho possível para, magicamente, atravessar a espessa névoa que fez com que o mito – nada mais do que outra névoa – desaparecesse. A construção poética dada pelo jogo de imagens campestres, como as “raízes no tempo” ou o desabrochar da rosa “sob o vento e o orvalho”, também não consegue fazer mais do que demonstrar o deslumbramento diante do que é impossível entender e/ou explicar: “que aurora vinha nascendo/ por detrás do seu sorriso!”.

O mito, desaparecido, encontrava-se na rosa, inexplicável. Agora, nem mesmo o “espírito” é capaz de compreender os caminhos que se traçam em sonho e em vida. Sua cegueira (a do “espírito”) é como a própria névoa, que chegara de súbito, “ruíra tudo” e “era o pânico”. Sem mito, o mundo é “só noite” e não tem “sentido” expresso e claro: “O mundo é noite. Só noite,/ O mundo se fecha em noite”. Por essas razões é que a aproximação da ideia de mundo à ideia de noite é adequada, pois, como se viu no início do poema, uma névoa tomou o lugar de outra que, por sua vez, deverá tomar o lugar de outra, num moto-contínuo existencial, já que são os vários caminhos possíveis os responsáveis pela construção de uma só vida.

Para este eu lírico, a névoa/mito deve ser procurada no “âmago/ do que não sendo, já é”, ou seja, naquilo que mesmo quando perde sua essência, continua sendo nomeado e, por

isso mesmo, continua existindo. O “espelho” foi o primeiro a gritar tentando entender as mudanças, o próprio eu lírico gritara para a “palavra”, para a “estrela” e, em murmúrio, para o “vento”, mas não há respostas quando o mito desaparece, apenas há a possibilidade de se construir um novo mito. Isso explica o fato de haver “tantas perguntas” sendo feitas ao mesmo tempo em que a “poesia agoniza”. Já que a poesia se alimenta do mito e vive na criação imaginativa análoga ao espanto essencial do olhar da criança que percebe o mundo pela primeira vez. Então o desaparecimento do mito também é fator de desaparecimento da poesia.

[...]  
 Tantas perguntas nascendo  
 e a poesia agonizando  
 Que ela não vive. Está quieta.  
 Muda, quieta. Ah, sombra trêmula  
 De um gesto que não se esboça!  
 Sorriso tímido, tímido,  
 que as linhas hirtas do rosto  
 repelem para a abstrata  
 ideia vã de outra máscara.  
 Muda, quieta. Já não vive?  
 Ou foi apenas o espelho  
 que se velou, de repente?

Ninguém sabe ou saberá.  
 (MOURA, 2002, p.155).

É por conta da poesia que o eu lírico aceita incorporar o modo de ser da névoa e do mito que só existem como a luz fúlgida – “Além, acima de tudo” – e que, quando o mundo subitamente anoitece, ele se afirma como um que não entregará a própria existência sem resistir: “Agarro-me à treva, luto”. Mas é também a poesia, como o “alado mito da Rosa”, que está “muda, quieta”, e que pressupõe a “ideia vã de outra máscara”, de outra sombra, de outra névoa, de outro caminho, de outro mito. A Rosa de outrora nunca mais viverá, desapareceu com a infância do eu lírico, mas seu nome ficou gravado no tempo. As reminiscências da Rosa traduzidas em poesia, portanto, são como o mítico caminho que guia o eu lírico, pois quando “explicado, prossegue/ sem nenhuma explicação”. Seria essa a desapareção do mito através do espelho ou mero véu que o cobriu de repente e obrigou que fossem criados novos mitos? Como nos aponta o último verso do poema: “Ninguém sabe, ou saberá.”

Os demais poemas de *Desaparição do mito* seguem a mesma concepção mítica deste longo poema e, de forma até menos obscura, demonstram uma reflexão sobre a criação e o amor. O poeta profere em “Agora é tarde”: “Ó dom que em mim renasce e em mim

transforma/ a dor em canto, o puro amor em mito”. O mito polifônico dá voz ao amor, que é, por sua vez, mitificado: um amor que incorpora e move a noção de poesia pura. Mito, amor e poesia são desencarnados e recriados e os seres do mundo sensível são, conscientemente, transformados em idealidades que o poeta invoca numa linguagem abstraída de sentido material. E tudo (mito, amor e poesia) recai, ciclicamente, na mesma reflexão melancólica na qual o vazio da falta materializa a dor e o silêncio.

### Soneto

O que dói em tudo isso não é tanto  
a rosa não ser rosa, e a estrela, estrela:  
não é que haja no riso algo de pranto,  
e amar a vida à força de perdê-la.

Amor – engano de um que se procura,  
no que, ávido e cego, já criara,  
nem é isso o que dói. Força tão pura,  
amor se inventa, inventa, e já não para.

Não para. Inventa e, múltiplo, se inventa,  
tanto o amado se mira e se imagina  
no que é ledo inventar que se acalenta.

O que dói é a certeza de que tudo  
mais se banha, se termina,  
e, ao ter algo a dizer-nos, fica mudo.  
(MOURA, 2002, p.164).

O poema acima pode representar o momento caótico que precede a criação, a rosa ainda não é rosa e a estrela ainda não é estrela. Após a criação, no entanto, o poeta parece sair do caos da procura e atingir o caos do silêncio. Nas três primeiras estrofes de “Soneto”, é como se o eu lírico apresentasse aquilo que dói, mas nem tanto. Se pensarmos que em “Desaparição do mito”, a rosa “venceu a morte, a memória,/ transcendeu-se, é, novamente,/ a Rosa.”, ela não ser rosa é o mesmo que não vencer a morte e a memória – é o mesmo que não transcender. Mas isso ainda não é o que dói de fato no eu lírico, assim como também não dói o engano do amor. Enganoso, porque se esconde, o amor para sobreviver não pode deixar de ser inventado. Aqui, a própria poesia parece ser traduzida no signo do “Amor”, porque “múltiplo, se inventa”, assim como a criação. O amor, ávido e cego, é puro, porque é platônico, imaterial. O amor inventa o próprio amor, assim o objeto amado é ideia inventada, é Eros – o amor da imaginação e da ausência, por isso, tem que ser recriado para sobreviver. Certamente, a forma clássica do soneto corrobora para essa “força tão pura” do amor que se inventa no já existente e para a reflexão sobre esse tema universal, uma vez que as temáticas

do soneto, desde a origem, prezam-se à reflexão. Ademais, as rimas cruzadas ABAB CDCD EFE GFG formam pares que intensificam o sentido de procura e o encaminhamento para o silêncio do poema: tanto/pranto, estrela/perdê-la, procura/pura, criara/para, inventa/acalenta, imagina/termina, tudo/mudo.

Na última estrofe, melancolicamente, é como se todas as dores da vida fossem subordinadas ou até insignificantes perto do silêncio que encobre a impossibilidade de dizer o que se sente ou o que não se sabe. Pensemos aqui na relação não só entre o amor e a poesia, mas, principalmente, entre a melancolia e o trabalho de criação do poeta: da dor (do eu lírico) nasce o canto, ou seja, a poesia – aquilo que representa o dizer e o silêncio, ao mesmo tempo. Vemos como os versos de “Contradição” complementam o sentido da última estrofe de “Soneto”, assim como sintetiza, se é que é possível, a essência do nada que é tudo:

Com que nuvens e névoas te protejo,  
em que altitudes de asas te imagino,  
em que véus de distâncias te revejo?

Quero-te mito. É como quem recria  
uma rosa; ou, talvez, como quem joga  
nuvens e névoas sobre a luz do dia.

Como ocultar-te ao coração faminto?  
Calo o que sinto, grito o que não sinto,  
fujo, perco-me, oculto-te e, em seguida,

ainda te vejo a ressurgir de tudo,  
insensível à mágica aturdida  
deste fugir de mim com que me iludo.  
(MOURA, 2002, p.158).

Quase como numa poética, o eu lírico emiliano cria imagens que fundem a fragilidade do momento poético à eternização da poesia que “ressurge de tudo”. É sob os signos da “névoa”, da “nuvem”, das “altitudes de asas” e das “distâncias” que a poesia é projetada, imaginada e revista. Isto é, por meio do ininteligível cria-se o existir do inexistente – cria-se o mito. A imagem da rosa, independentemente de seu contexto, sempre é posta sob o signo da (re)criação, contemplando a noção de que a ideia da rosa é tão real quanto a rosa em si, como já havíamos demonstrado no primeiro capítulo.

Segundo Chevalier e Gheerbrant, a rosa “designa uma perfeição acabada, uma realização sem defeito. [...] Pode-se contemplá-la como uma mandala e considerá-la como um centro místico.” (1995, p.788). Recriar a rosa, portanto, seria, metaforicamente, fazer renascer o centro místico – onde tudo se forma. Isto é, a rosa faz aflorar não só o sentimento de amor

puro, mas também representa a divindade, o ponto inicial de todas as coisas e a imortalidade. A Rosa de Emílio Moura é o próprio mito, é a Poesia. Sendo, às vezes, dura e calcária como o nácar e, às vezes, aérea e fugidia como as nuvens, ela (a rosa) desaparece, mas é recriada pelo amor que possibilita o renascimento. É nessa recriação que se funda a poesia, fonte mágica de ilusão onde vida e morte, palavra e silêncio, encontram-se.

### 5.3 *Poemas*: um percurso de pureza e resistência

Se em *Desaparição do mito* o mito desencarnado encontra na rosa uma maneira de sobreviver, em *Poemas* (1948), a presença da poesia por si só já é mito. Vejamos o primeiro poema dos dezessete que compõem o livro:

#### **Permanência da poesia**

Quando a luz desaparecer de todo,  
mergulharei em mim mesmo e te procurarei lá dentro.

A beleza é eterna.  
A poesia é eterna.  
A liberdade é eterna.  
Elas subsistem, apesar de tudo.

É inútil assassinar crianças. É inútil atirar aos cães os que, de repente, se  
[rebelam e erguem a cabeça olímpica.  
A beleza é eterna. A poesia é eterna. A liberdade é eterna.  
Podem exilar a poesia: exilada, ainda será mais límpida.

As horas passam, os homens caem,  
a poesia fica.

Aproxima-te e escuta.  
Há uma voz na noite!

Olha:  
É uma luz na noite!  
(MOURA, 2002, p.173).

Por meio de uma linguagem menos metafórica em relação à da obra anterior, o poema supracitado desconstrói a imagem da poesia agonizando que surgira em “Desaparição do mito” e, do contrário, faz com que a poesia seja predicada à eternidade. Ademais, num momento raro, o poeta deixa de usufruir do recurso da interrogação, como se a permanência da poesia fosse a única verdade capaz de driblar a inquietude que toma o eu lírico emiliano. A beleza é eterna, ela não é posta à prova, logo, a poesia, como sinônimo de beleza, eterniza-se.

A poesia sempre estará presente no eu, mesmo quando a “luz desaparecer de todo”. Isso porque o eu lírico, ao imergir numa realidade intimista e individual, consegue dar vida a uma poesia livre de amarras externas. Isto é, quando nada no mundo (aquilo que pode ser visto pela luz) puder mais possibilitar a existência da poesia, ela resistirá, porque é eterna. Vemos que a “beleza”, a “poesia” e a “liberdade” são postas no mesmo campo semântico. Todas são eternas, porque são criações que, paradoxalmente, materializam o tempo de forma atemporal. Essa eternidade em muito se assemelha à concepção mítica de poesia. O que é criado pelo verbo não se desfaz, subsiste, “apesar de tudo”.

Os versos de “Permanência da poesia” dão sentido à epígrafe do livro, *“Oh, pasión de mi vida, poesía desnuda, mía para siempre!”* (JIMÉNEZ apud MOURA, 2002, p.172), a qual foi retirada de um poema do espanhol Juan Ramon Jiménez, poeta que, assim como Moura, buscava uma poesia pura para dar forma a suas inquietudes mais íntimas. A poesia “desnuda”, no termo de Jiménez, forma-se pela simplicidade e pela inocência. No verso mais bárbaro do poema de Moura, vemos duas imagens que representam essas características: a criança e o rebelde, dois símbolos de ingênuos sonhadores. É como se, em termos inferiores, o poeta proferisse: mesmo sem crianças e sem rebeldes, a poesia continuará existindo, porque ela é bela, livre e eterna.

Em seguida, repetem-se os versos que sintetizam o poema, “A beleza é eterna. A poesia é eterna. A liberdade é eterna.”, mas, agora, dispostos em um só verso, como que para fortalecer a reiteração de imagens. Perceba-se que a poesia exilada, entretanto, contradiz a liberdade eterna. Sem pátria, a poesia é mais pura, é mais bela e, inclusive, mais livre, contraditoriamente. Afinal, exilada, a poesia fecha-se em si e torna-se mais “límpida”. Por fim, é como se o eu lírico dialogasse com o leitor – “Aproxima-te e escuta.” – para mostrar-lhe que a poesia está ali – eterna – no som das palavras (na “voz na noite”) e na forma do poema (na luz que surgiu da escuridão).

Quando a literatura fecha-se sobre seus próprios códigos, sobre seu ser, ela se torna dividida, torna-se “Poesia e poesia”, “objeto e olhar sobre esse objeto” (BARTHES, 1999, p.28). Refletir e escrever sobre a poesia é uma maneira resistente de mantê-la viva. De acordo com Alfredo Bosi (2000), a poesia moderna, a partir do pré-romantismo, transformou-se numa forma simbólica de resistência aos discursos dominantes e comerciais: “A poesia, reprimida, enxotada, avulsa de qualquer contexto, fecha-se em um autismo altivo; e só pensa em si, e fala dos seus códigos mais secretos e expõe a nu o esqueleto a que a reduziram; enlouquecida, faz de Narciso o último deus”. (BOSI, 2000, p.166).

E se o poeta moderno opõe-se à tradição, não é porque negue o poder da poesia de dar nome às coisas. O poeta continuou a ser o doador de sentido, mas de um mundo em que o sentido estaria expresso numa falsa ordem que de tão escrachada não teria mais o que revelar. Assim, a poesia busca em si mesma a revelação para que possa continuar a existir, o que não pode fazer, entretanto, “[...] o que não está ao alcance da pura ação simbólica, foi criar materialmente o novo mundo e as novas relações sociais, em que o poeta recobre a transparência da visão e o divino poder de nomear.” (BOSI, 2000, p.167). Daí, talvez, a incerteza do poeta de “Desaparição do mito”, se a poesia agoniza ou se ela vive. Daí também a poesia formar-se de um momento vivo da consciência.

Vemos como os versos de “Poema” trazem essa consciência, assim como retomam a noção de inocência e simplicidade expressa em “Permanência da poesia”: “Estrela solitária, navegas num céu indecifrável que ninguém atinge./ Só os poetas Te reconhecem./ Só as crianças é que ainda Te procuram como se tivessem asas./ A eternidade te revelou quando ainda não havia noite./ A eternidade Te conservará até que a última noite desapareça.” (MOURA, 2002, p.186). Como uma estrela solitária que representa a força espiritual celestial é que a poesia moderna caminha: sozinha, mas eterna.

O conceito de resistência empregado por Bosi aplica-se nitidamente à poética de Moura, principalmente, porque o eu lírico emiliano isola-se da tecnocracia para recompor simbolicamente seu universo pessoal e poético. A Poesia, por sua vez, como já vimos, mostrou-se esquiva, o que faz com que a própria ausência seja, até teoricamente, na poética emiliana, a forma de resistência.

### **A eterna procura**

Procuro-te nas coisas, não te encontro.  
Procuro-te em mim mesmo. No que existe  
em mim de mim. Procuro-te no tempo,  
aqui, ali, no que a alma, porque alma  
cria e recria, indefinidamente.

Sonho! És sonho. Mas, no íntimo, a incerteza:  
que resta do ar do sonho que Se sonha,  
se a alma se move numa dança absurda?

Como entender-te, ó vida, se caminhas  
entre o que é, na essência, e o imaginário,  
a um só tempo afirmando-os e negando-os?  
(MOURA, 2002, p.178).

Dar forma à ideia pura (procurar por ela) parece ter sido uma das receitas fundamentais da poética de Moura. O poeta aceita uma verdade mítica que é

[...] sempre pressentida e nunca suficiente, sempre presente e eternamente a se ausentar, recriação permanente, espécie de magia, motivando o Poeta, que se extasia nesta contemplação de sua própria capacidade de percepção criadora, mas é incapaz de dominá-la (FARIA, 1972, p.103).

Contrária e incerta, a poesia eterna é criada, mas nunca dominada, nem poderia ser, afinal “os homens caem/ a poesia fica”. Todo esse jogo linguístico de oposições faz com que a noção de poesia pura – tão pura quanto a rosa que se estabelece como caminho a ser seguido – , que nasce também como uma forma de resistência aos discursos dominantes, seja tomada como uma ideologia literária que só poderia se concretizar enquanto uma ideia abstrata de sentido, diferentemente da poesia metalinguística. Na verdade, a expressão “poesia pura” desloca-se em distintos significados. Valéry, um dos poetas modernos que mais falou sobre o conceito, principalmente num contexto de herança simbolista, acreditava na impossibilidade de criar um poema completamente puro, pois para isso a obra não poderia ter elementos da prosa, tampouco sua continuidade musical poderia ser interrompida. Um poema puro seria transmitido sem discurso e, portanto, sem um sentido definido. Nesses termos, o poeta espanhol Jorge Guillén afirma que:

Poésie pure, então, ‘poesia pura’? Essa ideia platônica jamais poderia assumir forma num corpo concreto. Ninguém entre nós sonhou com essa pureza absoluta [...] Como poderá ser de outra forma? A poesia não-humana ou sobre humana talvez tenha existido; mas um poema ‘desumanizado’ é uma impossibilidade física e metafísica, e a expressão ‘desumanização da arte’ cunhada por nosso grande filósofo Ortega y Gasset, pareceu falsa desde o começo. (GUILLÉN apud HAMBURGER, 2007, p.100).

Todo poema de verdade, segundo Valéry, é ao mesmo tempo puro e impuro: ele sempre transcende a si, mesmo no silêncio, mas nunca se desloca completamente do discurso e do “corpo concreto”. Quando falamos de pureza poética em Emilio Moura deixamos várias lacunas abertas. Primeiramente, porque o poeta não buscou a pureza pela forma, mas, contrariamente ao que diz Valéry, pelo próprio conteúdo. A noção de poesia pura para o mineiro, num primeiro momento, parece estar mais associada à ideia de inspiração e à imagem da musa, que existiria como uma entidade autônoma representando a própria poesia. Num segundo momento, a pureza estaria na ideia das coisas: “Às vezes, subitamente, a poesia te visita./ Pura./ Infinitamente pura./ Como uma rosa./ Melhor ainda:/ como a ideia de rosa.”

(MOURA, 2007, p.305). Isto é, em todos os casos só é possível identificar a noção de poesia pura porque ela se mostra no discurso e nas imagens, como uma espécie de tema. Ao falar da pureza, Moura aproxima-se dela enquanto conceito e ideia, mas se distancia dela enquanto forma. Por isso, talvez seja mais coerente afirmar que Moura tematiza a poesia pura, mas não a realiza, ou melhor, não se aproxima da “forma pura” pretendida por Mallarmé e Valéry, por exemplo.

A reunião de *Poemas* faz uma importante ligação entre a “temática” da poesia pura com a imagem do “menino”, que representará adiante, no terceiro caminho, a memória. Vejam-se os versos: “Às vezes, de repente, é como se tudo já houvesse desaparecido da face da terra./ Foste só e estás só./ O próprio ritmo dos astros se organizava e participava de tua vida interior./ [...] Já não dispões nem ao menos do mundo incorruptível do menino que havia em ti.” (MOURA, 2002, p.183). O menino incorpora a ideia pura. Aqui, retomamos ao conceito de Bosi, agora com o mito como forma de resistência. Segundo o crítico: “[...] a poesia mítica trabalhará, então, a linguagem da infância recalcada, a metáfora do desejo, o texto do Inconsciente, a grafia do sonho.” (BOSI, 2000, p.174). Em Moura, a mitologia da infância se formará de maneira bastante individual. O poeta não expressa um tempo mítico universal, mas cria sua própria mitificação temporal e espacial, como se verá:

### **Doce, terrível apelo**

#### I

Sinto que qualquer coisa me chama do lado de tua presença.  
Não sei se é bem o deserto, ou se será o único oásis que ainda se tornará  
[possível.

Sei apenas que qualquer coisa me chama  
e que minha alma acaba de romper com as únicas resistências que ainda se  
[levantam.

Sim, agora já sei que nada me prende  
e que eu irei, humilde, mas resignado, para onde a paz é possível.  
Lá, eu serei livre, eu mesmo.  
Lá, eu poderei gritar, bem alto, para que os amigos me entendam,  
(todo mundo entende o apelo da vida):  
– Aqui há sol, aqui há sol!

#### II

Por que ficar agarrado a uma paisagem que não nos comporta?  
Por que ficar esperando que a felicidade nos apareça, se sabemos  
[perfeitamente que esta pátria não é a sua pátria?  
Esse menino que chora...  
Há quanto tempo eu o ouço?

Vamos também, meu filho, vamos!  
Lá, eu poderei gritar, bem alto, para que todos me entendam:  
– Aqui há sol! Aqui há sol!  
(MOURA, 2002, p.184).

O “doce, terrível apelo” resgata a melancolia da existência. A inversão da ordem direta no título faz com que os adjetivos ganhem expressiva força paradoxal. O adjetivo “doce” separado das duas outras palavras pela vírgula parece ser isolado também em seu sentido: o doce representa a importância da vida e a esperança de felicidade que no texto ganham uma dimensão ilusória. O doce apelo por si só já é contraditório, porquanto o apelo requer certa agressividade que é melhor incorporada, por sinal, no adjetivo que faz mediação entre o doce e o apelo – o “terrível”. Tal qual o canto das sereias, extasiante e impiedoso, a vida é invocada pelo eu lírico emiliano que tem, no “doce, terrível apelo”, o ensejo de liberdade.

Todo o poema é composto por oposições e incertezas bem ao gosto de Moura. No primeiro verso, o “outro lado de sua presença” gera um ruído que pode dar a entender que o “outro lado” é o lugar contrário ao que se encontra a presença, ou seja, em termos de comunicação o ruído se dá pelo fato de que o outro lado daquele com quem se dialoga pode ser o próprio lado do eu que discursa. É como se algo chamasse o eu lírico para si próprio: algo desértico ou reconfortante. O “outro lado” pode ser a “minha alma” que parece criar uma possível liberdade – “nada me prende”. O eu lírico parece planejar o futuro, mas caminha para ele de forma “humilde” e “resignada”, como quem não espera muita coisa. Mesmo assim, cria-se um espaço ilusório “onde a paz é possível” – o “Lá”. Em “Lá, eu serei livre, eu mesmo” percebemos o duplo sentido causado pela construção frasal em que “eu mesmo” pode ser entendido como complemento do verbo ser, o que causaria o sentido de “Lá, eu serei livre, eu serei eu mesmo”, diferentemente do que ocorre se a vírgula tiver função de mostrar reiteração do sujeito e reforço de sua ação afirmativa: “Lá, eu serei livre, eu mesmo serei livre”. Daí o terrível e doce apelo de ser quem se é sem, necessariamente, ser livre.

O advérbio “lá” remete-nos à Pasárgada de Manuel Bandeira. Lugar mítico, não porque haja criaturas mágicas, o “lá” representa a possibilidade de desprendimento e felicidade, seja como amigo do rei ou com os amigos que se entendem. No poema de Moura, incongruente, o “lá” torna-se “aqui”: “– Aqui há sol, aqui há sol!” A imagem do sol irradia o tempo presente de vitalidade.

Por fim, na segunda parte do poema, sem saber se o eu lírico está no “lá” ou no “aqui”, surge a imagem do “menino que chora”, a ideia pura que de tão presente faz-se ouvida. O eu que ouve o menino é o próprio menino. O choro traz a ilusão da felicidade que é questionada pelo eu lírico e (a ilusão) o acompanha desde menino. As reticências parecem marcar a reflexão de um olhar para o passado e a pergunta, posta em seguida, torna-se incabível diante do duplo que se forma entre o eu e o menino: “Há quanto tempo eu o ouço?” – o tempo é incontável dentro do eu que espera pela felicidade.

O que nos parece é que o eu lírico convida esse menino a ir com ele até o “lá”: “Vamos também, meu filho, vamos!” Isso implica dizer, de certa forma, que há uma necessidade de reconstrução do passado por meio de imagens. Se na primeira parte do poema apenas os amigos entenderiam o eu lírico, na segunda parte, “todos” entendê-lo-iam, porque presente (eu lírico) e passado (menino) fundiram-se. O sol, a força vital, encerra o poema remetendo à imortalidade do menino, que restaura na poética emiliana a mesma instância mítica que representara Eliana em *O espelho e a musa*. O caminho através do qual a poesia de Emílio Moura se estabelece, parece chegar a um termo médio e, como num círculo repetitivo em que as formas esquivas fazem retornar sempre o mesmo melancólico sentimento de incapacidade de libertação, o eu lírico tal qual uma rosa cujo caule fora “[...] plantado no abismo entre o pensamento e a vida sensível” (MARQUES, 2011, p.131) passa a viajar no tempo de nuvens entre *O instante e o eterno* que se seguirá.

## **6 MEMÓRIA, TRANSCENDÊNCIA E MELANCOLIA: UM CAMINHO DE NUVEM**

A incessante procura da Poesia parece-nos uma procura sem rumo, o que pode ser relacionado à falta de rumo do próprio eu lírico emiliano que procurou no espelho não apenas a musa, mas a sua (a dele) própria essência. O espelho – pelo menos quando significa a reflexão e a possibilidade de o eu ser outro – parece ter afinidades com o tempo. Isso porque o tempo, principalmente, nas últimas obras de Moura, torna-se o espaço principal de reflexões. Ou seja, é no tempo que o eu lírico busca encontrar a si mesmo: “Em que desvãos do tempo me reponho?” (MOURA, 2002, p. 229).

Esta proposição é bastante significativa nas obras que compõem, para nós, o caminho de nuvem: *O instante e o eterno*, *A Casa*, *Habitante da tarde* e *Noite maior*. Nessas obras, o eu lírico faz da poesia um refratário do tempo – a criadora do tempo que não houve. Emílio Moura, já com mais de cinquenta anos, parece criar uma poesia que, agora, busca ressuscitar o passado, seja por meio da memória ou rememoração, seja pela própria divagação subjetiva sobre o tempo: “o que não houve é tudo o que perdura” (MOURA, 2002, p. 226). Nesse ponto, as metáforas da “tarde” e da “noite” são ainda mais intensificadas para retratar a condição do eu lírico que tem mais possibilidades de passado do que de futuro.

A tarde é a grande representação do envelhecimento, é a “sombra pobre de luz” que dá ao eu lírico apenas reminiscências de seu passado. O momento crepuscular antecipa a escuridão total e antecipa a morte do dia e a do homem – a *Noite maior*. A noite é “aquela que tomba de repente”, é o “voo cego”, a causadora de angústias e de desolações. Sombra e

escuridão, como já sabemos, são índices de melancolia, daí a conclusão que se apressa em não concluir e que aponta que a melancolia do nácar, o amor da rosa e memória da nuvem são fragmentos de um só discurso poético.

A partir disso, o que surge nas últimas obras são, principalmente, fragmentos do tempo e da memória que buscam reinventar ou resgatar imagens do passado. Segundo Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento*, toda rememoração do passado implica o esquecimento do tempo presente, posto que, conforme a memória é ativada e expõe o que já aconteceu, o passado torna-se flexível e o presente suscetível a mudanças. Dessa forma, como diz o verso emiliano, “o próprio tempo se subverte” (2002, p.113) e essa subversão só pode ser expressada na poesia, pois ela é a força que resiste ao esquecimento: “A beleza é eterna. A poesia é eterna. A liberdade é eterna.” (MOURA, 2002, p. 173).

Há uma relação intrínseca entre o eu e a poesia, já que o eu procura na memória um conhecimento ou uma percepção que eternizará não apenas as lembranças, mas, principalmente, o próprio eu. Segundo Ricoeur, “[...] lembrar-se de alguma coisa é, de imediato, lembrar-se de si” (RICOEUR, 2010, p. 23). A memória produz imagens visuais e auditivas que não possuem veracidade completa com o ocorrido no passado, pois há uma recriação involuntária de imagens imaginadas, fazendo com que, de acordo com Ricoeur, o caminho entre a memória e a imaginação seja interligado. Dessa forma, evocar uma é evocar a outra: a imaginação domina a memória. Veja-se, por exemplo, a semelhança entre esse pensamento e o verso “Quanto mais me procuro, mais me invento” (2002, p. 196), de Emílio Moura. É claro que neste último a reinvenção é tematizada e não imagética como em versos como “Nas noites sem lua,/ os sacis iam espiar os quilombos envenenados” (MOURA, 2002, p. 38).

Tal qual a nuvem (aquela que paira sobre os demais), o caminho da memória não poderia aparecer desconectado dos percursos anteriores. A melancolia, o caráter neoplatônico e o espaço mítico fazem parte do processo mnemônico. A melancolia, em especial, está ligada diretamente à memória. Diz-nos Moacyr Scliar (2003) que, “[...] de acordo com a teoria dos humores, a bile negra, seca e fria, estaria associada à capacidade de lembrar, ainda que lembrar rumando tristes pensamentos.” (2003, p.83). Em Moura, a imagem criada pela rememoração é fugaz e nebulosa e faz-se por meio de fragmentos daquilo que não mais existe, algo que fortalece a dor melancólica do eu lírico emiliano: “Formas que em vão procuro: ardo em meu sonho./ Quero fixar-vos. Luto. Que medonho/ pânico em tudo! Que clamor profundo/ sobe da treva. Que estertor imenso! Por que tudo agoniza quando penso?! Ó solidão sem fim de antes do mundo!” (MOURA, 2002, p.196). Assim, a evocação do tempo

é dolorosa e incurável, daí o eu lírico tornar-se o grande “Pastor de nuvens”, aquele que perseguirá um caminho imaginário formado pelas “estradas abstratas” do passado e das palavras que o compõem:

**Pastor de nuvens**

*A Cyro dos Anjos*

Navegaste em palavras e não viste  
teu dia abrir-se em flor, a flor em fruto.  
Diante do mar apenas procuravas  
um marulho de concha a teus ouvidos.

Que estradas mais abstratas.  
Que cenários de papel inventaste! Nunca viste  
que outras paisagens, vivas, te sorriam.  
Só de esquivas imagens te cercavas.

Navegaste em palavras. Vivas? Mortas?  
Belas, apenas? Dóceis, tinham asas,  
e era tudo uma vaga arquitetura:

tua amada, teu mundo, teu caminho,  
teu rebanho de nuvens, tantas nuvens,  
tua face no espelho, o próprio espelho.  
(MOURA, 2002, p.234).

A imagem do pastor de nuvens intensifica não só o sentido da memória, que como nuvem paira por sobre o eu lírico, mas também intensifica todo o sentido do *Itinerário Poético*, uma vez que o poeta Emílio mostra-se como o grande pastor de nuvens, aquele que pastoreia as palavras errantes. Pastorear é cuidar do rebanho. O rebanho do poeta é, nesse contexto, as nuvens, que adquirem o sentido das palavras indefinidas e inconstantes. A nuvem é a imprecisão, mas também o celestial, assim só pode representar a poesia. Isto é, a poesia de Moura se faz ou se quer como um rebanho de nuvens, sem a certeza do que é sólido e com a pureza do que está elevado, nos céus. Isso não descarta o caráter melancólico inerente também à imagem da nuvem, porque a abstração (da poesia de nuvem) causa no eu lírico a incerteza e a própria melancolia, como vemos: “Nunca viste/ que outras paisagens, vivas, te sorriam./ Só de esquivas imagens te cercavas”. A imprecisão do signo em “Navegaste em palavras. Vivas? Mortas?” retoma a ideia presente no poema “Na última curva”: “que signo é este? A morte? A vida?”.

Na terceira estrofe do soneto, o eu lírico expõe o que chama de “vaga arquitetura”, o que pode ser associado mais uma vez à imprecisão não só das palavras, mas principalmente das imagens, que assim como as imagens formadas por nuvens, adquirem formas “vagas”. A “vaga arquitetura” remete aos três últimos versos: à amada, ao mundo, ao caminho, às nuvens,

à face no espelho e ao espelho. É como se essas imagens se unissem para caracterizar as estradas abstratas, os cenários de papel e a vaga arquitetura que toma conta de toda a poética de Emílio Moura.

Além disso, a imagem do pastor de nuvens de Emílio Moura dialoga com o “Guardador de rebanhos” do heterônimo de Pessoa, Alberto Caeiro, com o “Fazendeiro do ar” de Carlos Drummond de Andrade, e com a “pastora de nuvens” do poema “Destino” de Cecília Meireles. Todos possuem em comum uma relação de desajuste com o mundo moderno materialista e, por isso, criam essas *imagens imaginárias* e lúdicas que desafiam as funções utilitárias da existência: o rebanho de Alberto Caeiro são os pensamentos e as sensações, Drummond não é fazendeiro de terras, mas do ar, também daquilo que se forma de maneira vaga e imprecisa, assim como Cecília que, como “pastora de nuvens”, distancia-se cada vez mais dos “pastores da terra” para viver a plenitude dos céus. Desse modo, as nuvens de Emílio Moura compartilham com as de seus contemporâneos uma atmosfera quase onírica, na qual o importante é se desprender daquilo que é concreto e casual.

### **6.1 *O instante e o eterno: uma viagem lúcida e solitária***

O pequeno livro composto por catorze poemas, dos quais quatro são sonetos, fortifica a relevância do tempo na poesia de Emílio Moura. Em *O instante e o eterno* (1953), o poeta mantém o signo da ausência e da procura, mas se direciona predominantemente à ideia de prender a imagem instantânea no momento eterno. Essa proposição faz com que a evocação da memória em si seja subordinada ainda a uma reflexão mais subjetiva sobre o tempo do que a uma retomada efetiva do passado. Além disso, a presença dos sonetos dá uma dimensão classicizante à obra que busca a eternidade. Vejamos:

#### **Soneto**

Esquecida do tempo, a alma procura  
algo que já não é, porque era tanto.  
Onde amor se desfez, se ainda perdura  
a luz que nos mandava e se fez pranto?

Algo vibra, de novo, algo que à pura  
força de ser revela o próprio encanto,  
luz que à noite mais cega mais se apura,  
trêmula voz transfigurada em canto.

Voltam fluidas lembranças à retina,  
cálidas formas, luzes de extra-mundo...  
E à saudade de amar que a amar ensina,

a mente, não, mas a alma há de deter,  
 no que tem de mais límpido e profundo,  
 o que, embora fugaz, vive do eterno.  
 (MOURA, 2002, p.194).

Emílio Moura utiliza-se da forma fixa clássica para tematizar a procura da “forma” daquilo que não mais existe. Isto é, numa possível intertextualidade entre forma e tema, o eu lírico busca o “algo que já não é, porque era tanto”. Ao modo camoniano, Moura equilibra a disciplina clássica à expressão pessoal. De um lado, a racionalidade formal do soneto decassílabo com esquema em rimas ABAB ABAB CDC EDE, de outro, a emoção promovida pela saudade e pelas “lembranças” que “voltam fluidas” à retina.

O pronome indefinido “algo” é o que caracteriza a imagem fundamental do poema: o “algo que já não é” é o que “vibra”. O “algo” é, ao mesmo tempo, o indefinido e o amor que se desfez. Parece-nos, inclusive, que o amor é o que “era tanto”, o que de tanto ser, gastou-se com o tempo. Apesar de ausente, o amor resvala uma luz que perdura e se faz pranto. Essa presença da luz ou do pranto faz com que o eu lírico questione como quem pergunta: como pode algo acabar e continuar existindo? Apenas a título de comparação, vale lembrar o eu lírico do poema “Memória”, de Drummond, que entende a confusão daquilo que não se tem mais, mas deixa marcas como se ainda estivesse presente: “Amar o perdido/ deixa confundido/ este coração.” (ANDRADE, 2012, 570).

De volta ao “Soneto”, a luz que surge novamente na segunda estrofe distingue-se da primeira e parece antecipar o momento reminescente que se manifestará na estrofe seguinte. A luz não se deixa vencer pela noite, e a voz trêmula torna-se canto. Sinestesticamente, o aspecto visual (a luz) e o sonoro (o canto) representam a memória que chega: as “lembranças”, as “cálidas formas” e as “luzes de extra-mundo” que “voltam fluidas à retina”. A luz primeira que se fez pranto pode ser vista, mais uma vez, na imagem da “saudade de amar” aquilo que ensina a amar. A saudade nada mais é do que a presença da ausência, é nessa presença que nasce uma outra imagem do amor. É esta última imagem que contém a infinitude do instante, porque ela é o “algo” que vibra na alma.

A mente não mais se lembra do passado, somente a alma ainda detém as “luzes de extra-mundo”. É o mesmo que dizer que não se constrói memórias racionalmente, as lembranças são mais profundas quando presentes na alma. Aqui, mente e alma não são sinônimos, uma representa o corpo, a outra, o espírito. O último verso traz a chave de ouro que essencializa o sentido do poema: “o que, embora fugaz, vive no eterno”. O tempo é fugaz

enquanto é vivido, é sempre “o algo que já não é”, mas é eterno enquanto percepção impressa na alma, a que torna o momento infinito.

A imagem da nuvem que representa esse caminho impreciso de busca no tempo e de construção da memória segue dois direcionamentos simbólicos possíveis. Em primeiro lugar, a nuvem é a sombra que encobre o elo entre o eu lírico do presente com o do passado, é não só o esquecimento, mas também a impossibilidade de se rever imagens que não mais existem. Isso pode ser visto em vários poemas desse livro, como comprovam os versos: “Quem pintou tanta distância/ à flor das almas que emergem/ do ar, das pedras, das nuvens?” (MOURA, 2002, p.201), “Vaga, turva aflição de acabamento./ Que fizeram de ti, tempo perdido?” (2002, p.200), “Formas que em vão persigo: se é que alguma/ coisa ainda sois, mostrai-o ao pensamento./ Quando mais me procuro, mais me invento,/ perco-me todo, esfaço-me na bruma.” (2002, p.196) e “Névoa esgarçada do tempo” (2002, p.201). O vocabulário promove a nebulosidade e a sugestividade da ausência: “nuvens”, “distância”, “vaga”, “turva”, “formas imprecisas”, “bruma”, “névoa” são as responsáveis por revestir imageticamente o tempo “que já não é”.

Em segundo lugar, a natureza mal definida e confusa da nuvem pode receber o sentido de elevação e transcendência quando atinge, simbolicamente, a “[...] qualidade de instrumento das apoteoses e das epifanias.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995, p.648). Vejam-se os exemplos: “Irei voando,/ irei subindo até onde/ nuvens e estrelas se cruzem/ e nem haja mais memória/ da melodia do mundo./ Irei subindo. Até onde?/ Irei subindo. Subindo. [...]” (MOURA, 2002, p.198), “Que gênio invisível/ fabrica entre nuvens/ a aérea magia?” (MOURA, 2002, p.199), ou ainda em:

### **Presença**

[...]  
 Esqueço a pálpebra lenta  
 que cai, trêmula, e se fecha,  
 memória de ontem e nunca,  
 sobre o que vive de mim.

Por que me sinto assim leve  
 de corpo e alma? Este frêmito,  
 este albor, este sentido  
 de aurora, orvalho e de cântico,  
 de onde é que vem? De que fonte  
 ignota ou próxima? E pura!  
 Que ar de nuvem, que áureo signo  
 conduz meu tímido passo?

Nada sei. Nada de nada.

Apenas sei que a meu lado  
 súbita sombra, de leve,  
 me acompanha. [...]  
 (MOURA, 2002, p.204).

A nuvem como um elemento celeste reveste-se do poder sacro e perene que o céu representa e, por isso, pode indicar também um nível elevado de percepção. O eu lírico que é encoberto pelo “ar de nuvem” e acompanhado pela “súbita sombra” ainda é tomado pela indefinição, mas esta adquire um caráter mais transcendental do que melancólico. O poema “Presença” pressupõe um momento de entrega. O eu lírico fecha os olhos e surge a “memória de ontem e nunca”, ou seja, tanto o passado real, quanto aquilo que não existiu, mas que poderia ter existido, tornam-se presentes, vivem no ser de memória.

Assim como questionara a origem e a presença da musa em *O espelho e a musa*, o eu de “Presença” também se interroga sobre a causa de sua “leveza”. Tudo a fim de fazer com que a memória, aquela que o acompanha, seja também mitificada, pois apesar de nada se saber dela, ela está presente e proporciona a viagem interior do eu, como vemos também a seguir:

### **Viagem**

Em nada mais te procuras.  
 Estás só. Lúcido e só.  
 Mais grave e lúcido. A infância  
 ficou longe. Que viagem,  
 teu vão roteiro sem nexo!  
 [...]  
 Mas, quanta cousa guardaste!  
 Riqueza assim é possível?  
 De onde tiraste esta pérola,  
 esta rosa, este crepúsculo,  
 esta lembrança, este vago  
 sabor de beijo na boca?  
 Como guardaste esta múltipla  
 imagem que nenhum traço  
 deixou no tempo? E a lembrança  
 de certa forma intocada,  
 cristal, lume, estrela, símbolo?

Olha bem: este é o segredo  
 que descobriste, de súbito;  
 esta, a voz que te embalava;  
 aquela, a mão que, segura,  
 riscava um Arco-Íris no ar.  
 Repara nesta palavra,  
 neste céu, nesta cantiga:  
 como, intactos, ainda guardam  
 sabor de antigas manhãs!

Este pátio, esta varanda,  
 esta ladeira, este córrego,  
 esta concha, esta gravura,  
 este caminho invisível  
 estão contigo e se fundem  
 na mesma substância mágica  
 que faz de uma rosa a Rosa  
 e desta graça inefável  
 o dom secreto, mas límpido,  
 que insere o eterno no efêmero.  
 Ah, quanta coisa guardaste:  
 amor calado, mas único,  
 chama viva, mas secreta;  
 e esta pungente maneira  
 de não ser, sendo demais.  
 [...]  
 E estás só. Lúcido e só.

Para que fosses tu mesmo,  
 quantas mortes te mataram!  
 (MOURA, 2002, p.207-208).

O presente do eu lírico é guiado pela racionalidade de um momento de lucidez declarada: “Estás só. Lúcido e só”. Lucidez envolvida, por sua vez, pela fantasia das lembranças internas que o projetam no passado. No entanto, é evidenciado não o que foi vivido, mas o poder de guardar a imagem daquilo que se viveu, por isso, nada restou ao eu lírico, além das imagens que nele habitam, o que, de fato, é muito: “quanta coisa guardaste!/ Riqueza tanta é possível?”. A infância ficou distante no tempo, mas as “coisas do tempo” mantiveram-se: a “pérola”, a “rosa”, o “crepúsculo”, a “lembrança” e o “vago sabor de beijo na boca”. Não se sabe de onde essas imagens foram tiradas, afinal não foram escritas por nenhum traço, mas surgiram à memória como cristal, lume, estrela porque reluziram, assim como estes, ou como símbolo, porque representaram algo que está além da própria lembrança.

O eu do poema promove uma interlocução que parece ser com um “outro” que é ele próprio. Seus questionamentos são, portanto, subjetivos, mesmo que conscientes, fazendo com que haja uma resposta dissoluta de que a imagem – quer seja do céu, do pátio, da varanda, da ladeira ou da gravura – reproduz o momento exato da percepção. Assim sendo, é por meio dessas imagens objetivas e efêmeras que o eu é lançado a uma percepção instantânea e “mágica” de algo que é eterno e está dentro dele próprio, por certo, a lembrança do que foi vivido ou do que foi criado enquanto lembrança. Quando o eu-lírico diz “olha bem”, há a fusão signo-coisa e tudo que vem em seguida, as possíveis imagens da infância que ficou longe, parece surgir diante de seus olhos. A voz que embalava, assim como a cantiga, pode remeter à figura materna, e a retomada do passado, dessa forma, causa um enlevo de

sensações que se misturam: este céu e esta cantiga, as imagens vistas e apontadas no presente, “guardam sabor de antigas manhãs!”. Faz-se o elo entre presente e passado. Isso porque a imagem é uma sensação visual que mantém uma relação com a memória, fazendo com que o agora refaça o passado e conviva com ele.

Como já vimos, as imagens são produtos imaginários que promovem a conciliação entre nome e objeto. O poeta, segundo Paz, é aquele que nomeia o objeto e, ao nomear, dá existência a ele. De forma mágica, a analogia entre palavra e coisa evoca e eterniza o que antes era apenas objeto efêmero. A “viagem” (título do poema) que o eu percorre não é temporal, tampouco espacial, é imagética, pois só por meio da imagem pode-se alcançar outro tempo ou espaço. Por fim, os versos finais do poema “E estás só. Lúcido e só.// Para que fosses tu mesmo,/ quantas mortes te mataram!” guardam a expressividade melancólica de um eu solitário que eterniza a todo instante sua vida (por meio de imagens) para não perdê-la. Neste caso, é através da imagem da morte, contraditoriamente, que surge a vida. Não há existência sem morte, já que ela é a condição que nos acompanha desde o nascimento, ela representa o efêmero. E, aqui, para se inserir o eterno no efêmero e na morte só há duas possibilidades: a memória e a palavra.

## 6.2 A Casa mnemônica de Emílio Moura

A viagem imagética pela memória toma um contorno mais nítido no que se refere à construção da infância na obra *A Casa* (1961), a qual é composta por um único e longo poema que dá título ao livro e que se divide em onze partes. Nesse poema, a memória segue uma direção mítica na qual os tempos – passado e presente – fundem-se em uma linguagem abstraída de materialidade. Em outras palavras, a confluência entre os tempos faz com que o ausente se torne presente também imageticamente. Nesse ponto, a casa, elemento do passado, além de ser reavivada, traz consigo: o “eu menino”, a infância imaginada e a eterna procura do sentido da realidade circundante.

Ao evocar a memória em “A casa”, evoca-se também a imaginação. Na visão baudelairiana, a imaginação é a maior virtude de um artista: é ela a “rainha do verdadeiro” (BAUDELAIRE, 2002, p.805) e possuidora do infinito. Por meio da imaginação pode-se pintar a natureza humana, o que o homem vê e sente, não de forma mimética perfeita, mas de acordo com imagens, fantasias e memórias. É, em vista disso, por meio da junção entre forma, imaginação e memória que surge a *arte mnemônica*, mais espontânea e inconsciente e, por

isso mesmo, menos descritiva. Posto isso, a memória e a imaginação fundem-se, poeticamente, no poema de Emílio Moura.

Já na epígrafe retirada de Manuel Bandeira: “Não existe mais a casa./ Mas, o menino ainda existe” (BANDEIRA apud MOURA, 2002, p.211), percebemos a inexistência da matéria “casa”, ao mesmo tempo em que descobrimos sua presença em uma realidade outra que está no plano complexo do inconsciente e que faz com que o “menino” não habite a casa, mas seja habitado por ela. Inversão que se seguirá, em Moura, no plano da “[...] irrealidade mais pura” (ÁVILA, 1969, p.52), abstraída pelos devaneios da memória e da imaginação. Vejamos, a seguir, o início do poema:

Passo esponja na cortina  
que o tempo, célere, tece.  
Ó sol, ó manhãs, ó fugas!  
Sopra o vento dos mistérios  
com seu séquito de mitos  
sobre os telhados do mundo.  
Que história já foi vivida;  
que itinerário sonhado!  
Este eco, esta luz, este halo,  
de onde vêm? De que perdidos  
e indecifráveis roteiros?  
Vêm da lua? Vêm da aurora?  
ou do cometa de Halley?

Ora, em águas de Indaiá,  
voga, de novo, um menino.  
Que brisas, que asas o levam!  
Palavra jamais ouvida  
e que tanto se esperava  
já não importa. A certeza  
que se oferece e se esquiva,  
o espinho, a dúvida, o medo  
também já não doem. É tudo  
um ser sem saber que é.  
[...]  
É dia, menino. É dia!  
Escuta: é o coro dos galos  
na manhã – lâmina e orvalho.  
(MOURA, 2002, p.211).

O primeiro verso carrega a imagem da “cortina” que representa a barreira e a proteção que impedem o eu de retomar as lembranças do passado, devido ao decorrido tempo – aquele que tecera a “cortina”. Enquanto isso, a “esponja”, ou “passar esponja”, faz analogia à ação de esquecer ou “limpar” a cortina – que representa o próprio esquecimento do passado –, ou seja, é através do paradoxo “esquecer o esquecimento”/ “limpar a barreira do tempo”, e por meio

da movimentação onírica que se seguirá, que a memória é ativada e o eu lírico pode evocar o tempo passado que vige dentro dele.

Após a cortina ser limpa surge o dia (o sol e a manhã) que, animisticamente, “sopra o vento do mistério/ com seu séquito de mitos/ sobre os telhados do mundo”. O poema trabalha a memória e as lembranças como se fossem aparições míticas no que se refere à capacidade de tornarem presente o passado. O processo mitificador é anunciado pela própria palavra mito e “[...] se opera, com a transposição do dado concreto, real, que é a casa, para o plano da vivência ideal, onde o poeta funda a sua percepção. A memorização orienta a atitude lírica e o objeto ressurgue numa reconstituição espaço-temporal puramente subjetiva [e] interiorizada” (ÁVILA, 1969, p.52). O mito individual da infância é lançado para os “telhados do mundo”, tal qual o grito do eu lírico do poema “Canção de mim mesmo” de Walt Whitman: “solto meu grito bárbaro/ sobre os telhados do mundo”. (WHITMAN, 1993, p.44). Nesse movimento de lançar ao universal é que o poeta moderno tenta reencontrar-se consigo mesmo.

Agora, considerando o todo do poema, podemos pensar em três níveis de significação imagética. Primeiramente, no campo semântico do **material** (da casa), vemos exemplos como: “telhados, menino, galos, Casa, sótão, arcas, armários, quadros, móveis, corredores, salas, janelas, áreas, cortina, relógio, álbum de retratos, calçadas, vidraça, tecido”. Depois, no campo da **luz** ou da **natureza**, temos: “sol, manhãs, vento, luz, halo, lua, aurora, águas, brisas, espinho, verdes, dia, orvalho, relva, terra úmida, mofo, grito”. Por fim, no campo semântico do **obscuro**, percebemos: “tempo, mistério, mitos, perdido, invisível, medo, susto, sonho, impreciso, névoa, sombra, vaga, engano, eternidade, segredo”. Este último, chamamos de obscuro, pois se liga à ausência ou aos atropelos da memória, em contraponto ao segundo plano.

Percebe-se que, no fim da primeira estrofe, é o segundo campo que predomina, pois inquerimos que é por meio da luz (de origem questionável) que surge o menino que viveu nesse passado rememorado, ou seja, a luz, a claridade, a nitidez são metáforas da memória. Retornando ao menino (à infância), vemos nele uma conotação que remete à vida do próprio poeta, que nasceu na cidade de Dores do Indaiá, tratada no texto como Indaiá, esta é, no entanto, a única referência concreta a um passado real. Evidente que o restante não deixa de ser realidade, mas apenas para o eu lírico que a imagina e que a invoca. Importante é que é das águas de Indaiá que surge o menino do poema, como se apenas essa referência bastasse para vermos aqui o menino Emílio que miticamente nasce das águas tal como a deusa da beleza.

Há certa revelação no fim da primeira parte do poema: “É dia, menino. É dia!/ Escuta: é o coro dos galos”, em que percebemos a aceleração do ritmo provocada pelas pausas excitantes e pela exclamação, resultado da empolgação do eu lírico, que parece ter acordado em outro espaço-tempo, novamente devido à “fusão signo-coisa”, que faz nascer, mais uma vez, a manhã. Revelação que se une à eclosão do início da segunda parte do poema: “Abro os olhos à memória:/ a Casa salta do tempo./ Ah! cheiro de outrora, cheiro/ de relva, de terra úmida/ de mofo de sótão, cheiro/ de velhas arcas e armários!” (MOURA, 2002, p.212). É nesse momento que a imagem da casa faz-se presente, nota-se a personificação dela (grafada com letra maiúscula), pois carrega uma carga simbólica que vai além do plano real, já que é evocada pelo sonho.

Ainda nos últimos versos citados vê-se a predominância da luz que evocará a presença de objetos materiais: “Quadros, móveis, corredores,/ abstratas janelas,/ imaginárias presenças,/ perdidos gestos e faces/ mudamente se refazem,/ ardentemente se animam,/ aéreos se escutam, falam/ distante, meiga linguagem/ tecida de vento e nada” (MOURA, 2002, p.212). O plano material, por sua vez, leva ao campo do obscuro, “Quantas formas emergindo,/de novo, de novo salvas,/ de furnas e urnas noturnas.” (MOURA, 2002, p.212), neste último verso a assonância do /u/ faz referência ao escuro, sugerido não apenas pela sonoridade da vogal grave, fechada e velar, mas também pelos mistérios provenientes da casa e da infância – das formas que emergem. Assim sendo, vimos que há intercalações desses três planos, já que o poema caminha entre a materialidade recriada e, por isso mesmo, abstrata e entre a memória e o esquecimento, entre a claridade e o obscuro.

A casa representa a proteção, o aconchego, mas também o tempo primordial e o tempo mítico da infância. É do passado que o eu se forma, a partir de uma correlação da lembrança real com a lembrança memorial e reinventada, por isso mítica: “Em cada ritmo, um modo/ de ser e sonhar; em cada/ súbita imagem,/ o início de longa, secreta via/ para o outro lado de tudo.” (MOURA, 2002, p.212). Segundo Chevalier e Gheerbrant, “[...] como a cidade, como o templo, a casa está no centro do mundo, ela é a imagem do universo.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995, p.196), assim também afirma Gaston Bachelard em *Poética do espaço*: “[...] a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos.” (BACHELARD, 1989, p.22). A casa primeira, a casa cósmica, representa o primeiro mundo dos seres humanos, por isso ela é “[...] o corpo e a alma.” (BACHELARD, 1989, p.23).

A casa de Emílio Moura é reacendida pelo sonho, não há nela uma lógica espacial, por isso ela faz parte de um tempo mítico que corresponde à origem, à natureza original do eu e a



material e carnal evocada pelos versos, a própria palavra “Vênus” e a fusão das “formas” em “luz”, “pétala” e “nuvem” caracterizam uma reconstituição ideal do passado memorado. A luz e a nuvem estão no plano do visível, mas são formas intocáveis. A pétala, mesmo que possa ser tocada, apresenta uma beleza frágil que não pode ser possuída. Isto é, a primeira experiência sexual é tomada por formas instáveis que representam a idealização desse momento fervoroso, o qual só pode ser tocado por meio de imagens imprecisas.

Na terceira parte, o eu lírico do presente retorna ao interior da casa e profere:

O que era apenas  
eco ou lembrança  
de algo impreciso,  
de algo despido  
de seu sentido;  
o que era apenas  
tímida forma  
dentro da névoa;  
[...]  
o que era rastro,  
rastro somente  
de alada imagem,

súbita vibra,  
nítido, nítido  
dentro da Casa:  
gestos se animam,  
se escutam passos  
e, avidamente,  
a alma se impregna  
do ar perdido.  
[...]  
(MOURA, 2002, p.214).

Toda a aura imprecisa da memória surge nitidamente ao eu lírico. A vida de dentro da casa surge a ele: “os gestos se animam” e “se escutam passos”. É novamente a fusão signo-coisa que dá vida à casa e aos mortos que nela viveram. A memória e a palavra, portanto, fazem com que o passado volte vivo. O eu lírico depara-se, no entanto, a todo momento, com o presente, como vemos em versos da quarta parte: “Marca, ó mudo relógio, ah, marca, de novo, o teu velho ritmo./ Rua já desmemoriada, janelas inexistentes, transeuntes que não conheço: Que mudas, mudas estas calçadas!” (MOURA, 2002, p.214). Nesses últimos versos, o eu lírico está no ambiente do passado, mas no tempo presente. Ele pede ao tempo para que volte, pois nada é mais igual a antes. Os homônimos seguidos em “que mudas, mudas/ estas calçadas” dão veemência ao pedido do eu lírico: as calçadas já não dizem nada, estão mudas,



Aqui surge, com efeito, a perspectiva mítica do nomear para existir. A relação do presente com o menino é a mesma que a do poeta com a poesia. O menino conta e cala, assim como a poesia, que revela e vela. A casa só tem sentido de existir se estiver fundida ao menino, essa junção se desfaz, pois o menino que, metaforicamente, cala-se, vai embora da casa em busca dos sonhos que via pela janela, e vê “o mundo crescendo tanto,/ o mundo louco crescendo,/ a Casa diminuindo,/ a Casa... a Casa acabando!”.

Além disso, o verbo calar usado no imperativo pode ser uma represália do eu lírico do presente ao menino do passado que não viu o “tempo fluir”. Lembremos aqui a semelhança com os poemas de *Ingenuidade*, nos quais o eu lírico lamentava-se pela vida que não foi vivida e que perdeu para o tempo, já que as horas passaram rápido demais. De outro modo, o calar pode representar a memória que se esvai: “[...] a casa não vive somente o dia-a-dia, no fio de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos.” (BACHELARD, 1989, p.23). É como se aos poucos o eu lírico despertasse do sonho mnemônico.

Tanto que, a partir da sexta parte, a figura do menino desaparece e as imagens passam a ser de “fragmentos”, “caminhos”, “quedas”, “paisagens que se misturam”, “trilha perdida”, “rastros de nada”, “quedas no vácuo”. O menino – e a infância – apagam-se e perdem-se sem a casa, e assim aparecem os versos da sétima parte: “Calas. Teu mundo/ rompe-se todo [...] Já nada falas. Teu mundo,/ incorporado a distância,/ fragmentado, perdido,/ também se apaga. E viajas,/ com asas de vento e nuvem,/ ignotos caminhos de ontem.” (MOURA, 2002, p.216). O passado é encarado como aquilo que é desconhecido. A nuvem aqui toma o sentido de memória abafada e vaporosa. O eu não encontra mais o menino e, por consequência, ele não enxerga a si próprio: “Como achar-te no tecido/ de tantas formas, seguir-te/ em nossos mil desencontros,/ sob a luz de tantos fogos?/ Que cega, louca procura./ Cega, cega. Imaginar-te/ tão perto, e sentir-te longe,/ longe, cada vez mais longe.” (MOURA, 2002, p.217). O menino está cada vez mais longe, devido ao tempo que passa. Fatalmente, a Casa também se distancia.

Na oitava parte do poema, o poeta parece teorizar o ato mnemônico retomando tacitamente o que nos diz Paul Ricoeur sobre a ação da memória recriar involuntariamente imagens a partir da imaginação:

Das dobras do tempo  
saltam tantas horas.  
Qual delas me fala?

A que um dia abrira,  
 rútila, as asas  
 sobre o que nem houve?  
 A que fora apenas  
 eco, ah, tão límpido,  
 já que inexistente?  
 Em qual te descobro,  
 em qual me revelas?  
 Na qual foi urdida  
 com ritmos de nada,  
 ou na outra, a de timbre  
 duro, seco, ríspido,  
 já esta lavrada  
 na carne, no espírito?  
 [...]  
 (MOURA, 2002, p.217).

O mesmo ocorre na nona parte:

Ó ser imaginário que tantas e tantas vezes ainda flutuas  
 Sobre esta alma de agora (também imaginária?) forjada apenas de  
 [impossíveis,  
 de cinza e não;  
 Ó ser, já agora abstrato, mil vezes recriado,  
 outras mil vezes destruído:  
 eis que apenas a noite e alma da noite  
 sobem da Casa.  
 (MOURA, 2002, p.218).

O eu lírico do presente vê-se como fruto imaginário de sua própria criação. A alma é forjada de impossíveis, pois nela se exprimem os ecos imaginários daquilo que passou e tornou-se cinzas. O dia que brotava com o menino desaparece, e a noite, como metáfora da morte, toma conta da casa. Todos estão mortos, inclusive o menino. Os ecos vagos, os “ritmos de nada”, o ser abstrato e recriado são, no entanto, os fundamentos da criação poética e do processo mitificador do poema. Para reavivar o que está morto, para encontrar-se com o tempo primordial – a idade de ouro individual –, a imaginação atua juntamente com a poesia. Isto é, o que é recriado só o é porque expresso por meio das formas obscuras que compõem a memória e a poesia.

Na décima parte, composta por um soneto decassílabo, contemplamos o momento poético em que a casa funde-se à poesia:

A alma em transe da Casa já não fala.  
 Tudo anoitece: a vida e seu sentido.  
 Que pode a alma do tempo, já perdido,  
 compor, à tarde, à luz que lhe roubamos?

Pairas em vão no ar, Casa vivida.  
 Que abstrata arquitetura ainda levantas  
 nesse jamais que acende no horizonte  
 a ânsia de eterno de que vive a vida?

Em que curva do tempo te procuro,  
 em que móvel desenho, em que momento,  
 em que voz, em que forma, em que sentido?

Ouço-te o a sós desmoronar obscuro.  
 Já nem sou mais nas fábulas que invento,  
 ó morta luz, ó diálogo esquecido!  
 (MOURA, 2002, p.218).

O primeiro confronto no poema supracitado dá-se entre a alma em transe da casa e a alma do tempo. A casa que vive no sonho precisa que a alma do tempo perdido a componha. Apesar de tudo estar “anoitecendo” e morrendo, a casa ainda vive no eu lírico por meio da abstrata arquitetura e pela ânsia de eterno que o forma como ser. Essa ânsia faz com que sua procura seja eterna e eternizada na poesia. Imagetivamente, a casa desmorona e passa a fazer parte do plano do obscuro, suas imagens não são mais nítidas, não há mais a luz do dia para vê-la, mas ela ainda existe em algum lugar esquecido. Isso remete à ruína causada pelo tempo perdido. Todo o poema “A Casa” configura-se por meio de fragmentos que representam a descontinuidade do tempo e o resto do que já se foi. Por isso, a casa representa, nesse âmbito, o objeto perdido, o qual, apesar de ser regatado no início do poema como numa fotografia, é o objeto que leva à lembrança, ao sofrimento e à melancolia, já que do passado só há ruínas.

Na última parte do poema, o eu lírico no presente encerra sinesteticamente o processo mnemônico: “cerro os olhos à memória,/ fecho os ouvidos à Casa./ A vida calou seu ritmo,/ seu doce pulsar antigo” (MOURA, 2002, p.219). Sem a memória, no entanto, quem se apaga é o próprio eu:

Mundo cego, a sombra cresce,  
 abstrata, muda, no tempo.  
 Cresce, cresce. Tão pequeno,  
 tão fragmento de sombra  
 tão sombra, já não sou nada.  
 Apenas parte, ah, tão leve,  
 desta sombra que me apaga,  
 dentro da Casa, do mundo,  
 deste vácuo que me apaga  
 em mim.  
 (MOURA, 2002, p.219).

A casa primeira faz parte do tempo primordial que representa nosso cosmos. Simbolicamente, de acordo com Bachelard, a casa primeira significa o interior do homem. O

eu lírico que fecha os olhos à memória, fecha-os também à casa. Por isso, o mundo fica “cego” e as sombras crescem, tornando o eu pequeno e apenas fragmento dessas sombras. Assim, preso pelo presente niilista e sem sentido, o eu lírico profere: “já não sou nada”. Mas retoma, contradizendo-se, sou “**apenas parte**” “desta sombra que me apaga”. As sombras, que podem ser do tempo ou do esquecimento, apagam o eu de dentro da casa, do mundo primordial e, conseqüentemente, apagam o ser enquanto unidade cósmica, haja vista que só restam sombras e fragmentos de um eu que é “desmoronado” junto com a casa.

Mesmo com esse desfecho em ruínas, no entanto, a casa é eternizada pelo poema. É pelo poema que se toca o espaço da casa. Com efeito, pensamos que, como objeto material, a casa é análoga ao próprio poema, porque é formada por fragmentos de um passado que representara a morada dos sonhos e é onde a poesia realiza-se. Ao mesmo tempo, a casa é mágica, porque é eterna (mesmo que esteja em ruínas), porque é a poesia, o lugar onde o eu encontra o seu outro (o menino), que é ele mesmo. Portanto, o poema resulta na mitificação da infância e da casa, que mesmo ao se separarem, unem-se na presença imagética que faz, da ausência, presença.

### **6.3 Habitante da tarde e Noite maior: da tarde ao cair da noite**

A obra *Habitante da tarde* (1969) divide-se em três partes: “Tempo morto”, “Lira mineira” e “Entre o real e a fábula”, enquanto que a obra *Noite maior* (1969) divide-se em duas partes: “Alma vária” e “Noite maior”. Ambas as obras foram organizadas para comporem a primeira edição do *Itinerário Poético* de 1969 e reúnem, portanto, os últimos poemas de Emílio Moura, aqueles que elaboram uma reflexão maior sobre o tempo e sobre a morte. Na dissertação “*Habitante da tarde: o (não) lugar do poeta Emílio Moura*”, Viviana Pereira Silva (2012) analisa a obra *Habitante da tarde* a partir da perspectiva de que o entardecer é o fenômeno essencial para o momento de reflexão sobre as coisas que passaram e sobre o fim da vida ou da obra. Assim, o eu lírico desse livro habita a tarde para se perder em outro tempo: o tempo morto ou o tempo da fábula. Já na última obra, *Noite maior*, o eu lírico revela uma exaustão diante de tantas reflexões, mas não deixa de fazê-las, como vemos no poema “Cansaço”:

Se penso o mundo, lá fora,  
jogo apenas com palavras.  
A realidade mais viva  
se integra num todo abstrato.  
(MOURA, 2002, p.313).

*Noite maior* encerra o *Itinerário poético* trazendo a experiência da morte antes da morte. Por certo, o pensar sobre a morte é igual ao desenvolver um apreço pela vida, pois a compreensão da finitude, mediada pela escrita poética, é como uma espécie de testamento para a eternidade. A realidade da vida – “a realidade mais viva” – poderá, talvez só agora, ser compreendida em sua completude, mas ainda uma completude totalmente abstrata.

### 6.3.1 A duração do “Tempo morto”

A primeira seção de *Habitante da tarde*, “Tempo morto”, é composta por dez sonetos, nos quais a percepção sobre o tempo é a questão fundamental. Em vista disso, buscamos, neste momento, qualificar e analisar o tempo a que se refere Emílio Moura, tomando como base principalmente o conceito da “duração”, aspecto central da filosofia de Henri Bergson. Falamos já de um tempo intuicionista e Aloysio de Faria afirmara-nos que há um criacionismo intuicionista na obra de Moura. A intuição é o que dá origem à duração. Para Bergson, a intuição é a forma de se adquirir conhecimento sem submeter algo a distorções ou a abstrações.

O método da intuição possibilita alcançar a interioridade mais profunda das coisas e da realidade, diferentemente da racionalização que conceitua a realidade sem penetrá-la, ficando de modo exterior a ela. Na poesia de caráter intuitivo, desse modo, o ser está inserido na realidade do poema, não é exterior a ele, o que faz com que a definição das coisas parta das relações compostas entre o ser humano e o mundo, a partir da percepção e da compreensão desse ser em relação às coisas.

O tempo intuitivo corresponde ao fluxo da consciência e à continuidade, o que Bergson chama de duração. A continuidade é o prolongamento do passado no presente. Prolongamento que só é possível pela presença da memória, já que é por meio desta que identificamos o antes, entendemos o agora e esperamos o porvir. Desse modo, o tempo, segundo a filosofia bergsoniana, é interior, intuitivo e inseparável da realidade do ser humano e da vida, por isso é um tempo essencialmente subjetivo. Do mesmo modo, os sonetos de “Tempo morto” refletem um tempo contínuo em que o passado encontra-se difundido no tempo presente por meio da memória e por meio da própria percepção do eu em relação ao tempo que flui.

Em obras como *Matéria e Memória* (1896), *A Evolução Criadora* (1907) e *Duração e Simultaneidade* (1918), Bergson, antes de elucidar o conceito de duração, questiona o modelo científico-analítico de medição do tempo. Afinal, poderia o homem medir o tempo? Sua

grandeza é mensurável? Seria, portanto, o tempo uma propriedade exterior ao homem? Metaforicamente, essas questões também parecem surgir da poesia: “Quem pintou tanta distância/ à flor das almas que emergem?” (MOURA, 2002, p.201). Sem poder mensurar o tempo, o eu lírico emiliano vive entre distâncias e ausências, vocabulário que parece caracterizar mais uma dimensão espacial do que temporal. Isso porque, seguindo o pensamento bergsoniano, o tempo só pode ser medido e seccionado, como quisera a ciência, quando é convertido em espaço, ou seja, mede-se o deslocamento no espaço e não o tempo.

Segundo o filósofo, em *Duração e simultaneidade*, “O tempo que dura não é mensurável” (BERGSON, 2006, p.57), já que o tempo é “o desenrolar”, enquanto que o “espaço é o desenrolado” (BERGSON, 2006, p.58). O desenrolar faz parte da existência humana, é o desenrolar da vida, é o “tempo vivo”, aquele que só pode ser percebido enquanto transição da nossa própria consciência. Não sabemos quando termina o passado e quando começa o presente, por isso, o desenrolar não é medível. Os momentos anteriores e posteriores não são independentes e não podem ser isolados, já que, segundo o processo de duração, ocorre a continuidade do antes no depois. A partir desse viés psicológico, mesmo que haja instantes únicos, estes estão sempre subordinados às experiências anteriores, ou seja, não existem instantes puros, que nasçam e morram sem deixar vestígios no depois. Nos dizeres do filósofo francês: “[...] é impossível distinguir entre a duração por mais curta que seja, que separa dois instantes e uma memória que os ligasse entre si, pois a duração é essencialmente uma continuação do que não é mais no que é” (BERGSON, 2006, p.57).

Em *Evolução criadora*, vemos essa mesma ideia: “[...] a duração é o processo contínuo do passado que rói o futuro e que incha avançando. Visto que o passado incessantemente cresce, também se conserva indefinidamente.” (BERGSON, 1971 p.44). O processo da duração é, assim sendo, interior ao homem e pode sofrer variações qualitativas de acordo com cada percepção humana. Percepção que, por ser interna ao ser, pode ser alargada ou reduzida, fazendo com que nos relacionemos diretamente com o tempo, ganhando toda a sua totalidade – um minuto de tédio pode parecer eternidades para quem vive, assim como horas de alegrias podem decorrer como se o tempo estivesse estático. Vemos, por exemplo, a extensão do tempo em versos do poema “Bucólica”: “a asa pura da tarde se distende./ A vida para. [...] / Sente-se um ar de tempo sem limites./ Já nem sinto que o tempo flui” (MOURA, 2002, p.233). Assim posto, a duração aparece quando a consciência volta-se sobre si e não sobre o tempo medido enquanto movimento cíclico do relógio.

Em vista disso é que Bergson reformula a concepção temporal ao ressaltar que o tempo é um processo de mobilidade consciente que caminha para o desaparecimento. A vida é

um processo formado pelas transformações do existir que culmina na morte e isso afeta nossa percepção de realidade e nossa relação com o mundo. Afinal, se o tempo é algo intuído pela consciência, haveria tempo após a morte? Se o homem finda, o tempo não pode ser sempre o mesmo, por isso não pode, segundo a intuição, ser dividido em partes iguais e cíclicas como faz a inteligência. Para Bergson, o processo temporal do desaparecer é fundamental para dar lugar a coisas novas.

Foi também sob o aspecto psicológico que Santo Agostinho considerara o tempo. Para o filósofo, o tempo só pode ser medido pela alma: “É em ti, ó meu espírito, que meço os tempos [...]. Meço a impressão que as coisas gravam em ti à sua passagem, impressão que permanece, ainda depois de terem passado.” (AGOSTINHO, 1973, p.264). Bem antes de Bergson, portanto, Agostinho pensou o tempo de forma subjetiva ao refletir a divisão do tempo em passado, presente e futuro. Para Agostinho, a consciência também é o fundamento das noções de passado e futuro: “De que modo existem aqueles dois tempos – o passado e o futuro –, se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse sempre presente, e não passasse para o pretérito, já não seria tempo, mas eternidade” (AGOSTINHO, 1973, p.244). Para este filósofo, portanto, passado e futuro não existem de forma objetiva. Essa proposição gera, no entanto, a problemática do presente que sem passado e futuro torna-se um tempo espacializado e eterno. Por conseguinte, Agostinho propõe o seguinte pensamento:

É impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras. Existem, pois, estes três tempos na minha mente, que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras. (AGOSTINHO, 1973, p.248).

O presente, desse modo, não é eterno, mas é só nele que as coisas podem existir: o passado passa a existir por meio das imagens concebidas pela memória que existe no presente e não pelos acontecimentos em si, e o futuro existe no presente a partir de nossas expectativas e projeções em relação ao porvir.

Tanto Agostinho quanto Bergson veem o presente como um ponto referencial móvel em relação ao passado e ao futuro. Portanto, em ambas as filosofias, há a negação de um tempo objetivo e a visão do tempo como subjetivo, uma vez que este só existe na consciência. Por isso, a problemática dessa concepção é a do conhecimento. A do conhecimento intuitivo, por certo, visto como a única maneira, segundo Bergson, de conhecer verdadeiramente a

totalidade do tempo. Neste tempo, chamado de tempo real ou tempo vivo, há a valorização qualitativa e não quantitativa de sensações.

Tentando traçar uma relação entre o tempo intuitivo e o tematizado na poesia de Emílio Moura, deparamo-nos, no entanto, com um primeiro aparente contraste – o título, “Tempo morto”, cuja oposição semântica ao “tempo vivo” bergsoniano pode sugerir um tempo imóvel não compatível com o processo de duração. A poesia, berço dos contraditórios, traz, porém, outra possível perspectiva. Acreditamos que o “tempo morto” aludido por Moura é o tempo passado que, visto sob o viés do presente consciente, só pode existir enquanto ausência. É, portanto, novamente a ideia do objeto perdido que perpassa a obra. Vejamos no poema “De repente”:

De repente, sentimo-nos antigos,  
recura o tempo, a vida se dissolve.  
Nem resta à nossa vista outro horizonte  
que a linha do horizonte que não temos.

Que sonho foi mais sonho? Que tristeza  
foi a tristeza vã do que não vimos?  
Houve tempo de ser. Ah, nesse tempo,  
que alma foi nossa, que outras nos legaram?

De repente, sentimo-nos pequenos,  
a vida cala, em tempo nos tornamos,  
feitos de pura ausência e de distância.

A mente se interroga, a alma se escuta:  
o que não houve é tudo o que perdura  
e nada mais transcende o que nos resta.  
(MOURA, 2002, p.226).

É em um instante fugaz que o eu lírico do poema percebe que seu tempo passou. A tomada de consciência sobre a mudança ocorre de forma assustadora, como se a velhice tivesse chegado rápido demais. O eu lírico sente-se antigo ao deparar-se com um passado aparentemente mais longo do que o futuro. Assim, questiona seus próprios sonhos e desejos, os que o moveram até o tempo do “de repente”, e reconhece que a tristeza por aquilo que não se viveu, pelo sonho que não aconteceu, não adiantou de nada.

Também por isso, escapa desses versos uma melancólica frustração que parece imobilizar o eu do presente que se sente pequeno por não ter feito tudo o que queria ter feito no “tempo de ser”, no possível tempo da juventude. O “tempo de ser” é o passado que não é mais. É o passado que existiu mais como sonho do que como acontecimento, já que a vida que o eu não teve é o que mais povoa suas lembranças. É esse o “tempo morto”, aquele que não

existiu enquanto ação e não pode mais vir a acontecer no tempo espacializado, mas existe enquanto duração na consciência presente e na poesia.

Vejamos, por exemplo, no poema “Mundo morto”, como o eu lírico demonstra certo ressentimento em sua existência diante de um tempo vazio em que nada mais pode acontecer:

Resto de tarde já de si vazia,  
viva sombra da noite antecipada.  
A chama esvai-se, apaga-se o teu dia  
que, pesadas as coisas, não foi nada.

Pensar em tudo: no horizonte mudo,  
no visto, no sonhado, no vivido,  
e sentir, como um bêbado, que tudo  
surge sem forma: nada tem sentido.

Coisas idas, presentes e futuras,  
tudo se tece de uma vaga bruma,  
um compor de mil formas tão obscuras

que não se sabe quando nasce o dia  
e, quando nasce, ninguém vê nenhuma  
luz. Ó dia cansado de ser dia!  
(MOURA, 2002, p.225).

O “mundo morto” parece referir-se a um tempo espacializado, porque, aparentemente, as coisas mudam – a tarde antecipa a noite que antecede o dia – mas, na verdade, tudo se repete, como numa sucessão de momentos iguais. O eterno tédio desse mundo morto transforma tudo em “vaga bruma”, nuvem passageira, fazendo com que nada tenha sentido diante do tempo que se esvai. O tempo que se internaliza no sujeito é o tempo da morte, isto é, o tempo não foge em direção à morte, ele se internaliza no eu lírico e, como morte, se presentifica. Por isso, surge a falta de sentido em tudo e o “horizonte mudo” que supõe a falta de percepção do futuro. Daí também o título, os vocábulos e as expressões que parecem representar as reminiscências encobertas pela “vaga bruma”: “resto”, “vazia”, “sombra”, “noite antecipada”, “esvai-se”, “apaga-se”, “nada”, “mudo”, “sem forma”, “obscuras”, “não se sabe”, “nenhuma luz”, “dia cansado”.

Preso nesse mundo morto, o eu lírico vasculha a memória enquanto observa o horizonte e “pensa em tudo”, mas sem ver “nenhuma luz” desabafa: “Ó dia cansado de ser dia”, como se dissesse que ele mesmo está cansado da vida e espera pela noite, pela morte. A partir disso, o tempo como intuição sobressai ao tempo espacial, já que a ideia de morte é internalizada pela percepção de um eu que, como um bêbado, anda perdido, sem noção de

temporalidade espacial. “Lá fora”, os dias, as tardes e as noites parecem vazios, enquanto que o eu é assolado pelas reminiscências que se constroem de “mil formas tão obscuras”.

Se, perceptivelmente, o passado existiu mais como sonho do que como acontecimento, ou se passado, presente e futuro “se tece[m] de uma vaga bruma”, a memória só poderia resultar em recriação intencional e subjetiva, como se vê nos quartetos de “Mar abstrato”:

Diante do mar recrio antigas velas  
se revivo aventuras que não tive.  
Que gênio submarino ainda recorda  
sulcos que abri nas ondas visitadas?

Esse o porto, essa a praia, esse o penedo.  
Olha este mapa: ah, tudo ressuscita.  
Que sonho navegante se inaugura,  
que asas acordam, que visões retornam?  
[...]  
(MOURA, 2002, p.227).

A memória reinventada é ativada mais pelos questionamentos sobre o tempo e pelo sonho do que por nítidas imagens da infância, o que representa a crise de identidade do eu lírico, principalmente com o seu passado, como vemos também em “Soneto”:

De que menino fala esta balada,  
de que rua da infância, esta cantiga?  
Ouço o meu nome. É outro nome. Em cada  
sombra que chega há tanta sombra antiga.

Esse vento, essa luz, essa calada  
forma de ser atenta, se investiga,  
tudo é regresso, é refazer de estrada,  
nessa parte de mim que se desliga

e recria, no tempo outro passado,  
outro reino, outras almas, outra infância,  
ó signo do vivido e do inventado!

Que eu diverso de mim surge a distância?  
Que voz do tempo morto a que me embala,  
se não sei de quem seja e de quem fala?  
(MOURA, 2002, p.228).

A crise com o passado é gerada a partir da perspectiva do eu do presente, posto que o eu lírico não se identifica mais com o “menino” da infância. A imagem do menino é construída a partir de um distanciamento melancólico causado pela impossível retomada efetiva do passado. Segundo Bergson, em *Evolução criadora*, o “[...] nosso passado manifesta-se integralmente pelo seu impulso, embora somente uma pequena parte dele se

torne representação.” (BERGSON, 1971, p.45). Essa pequena parte passível de representação é composta, na poesia, por signos que denunciam um presente, cheio de dúvidas e angústias, o qual é ocasionado pelo passado distante e ausente. Signos (ou imagens) que demonstram não apenas as experiências vividas, mas também as inventadas, uma vez que o eu lírico as mistura para transitar entre o vivido e o inventado, entre o passado e o futuro e entre a vida e o sonho.

Além disso, o mundo incorruptível e ingênuo do menino é encoberto por sombras e só pode existir enquanto imagem do ausente. Daí a importância do “regressar”, do “refazer” e do “recriar” para a manutenção do passado. A percepção de um passado morto não significa a quebra com o processo de duração, mas sim a consciência de que o passado não pode voltar a acontecer e, mesmo assim, sobrevive por meio dos impulsos da memória, como semeador do presente e do futuro. Ainda para Bergson, em obra supracitada, “[...] desta sobrevivência do passado resulta a impossibilidade de uma consciência passar duas vezes pelo mesmo estado. Podem as circunstâncias ser as mesmas, mas já não será a mesma a pessoa sobre a qual elas agem” (BERGSON, 1971, p.45).

O menino está no eu, mas o eu não pode mais viver como menino, e (o eu lírico) mesmo quando é impulsionado pela memória a resgatar sua infância, “recria, no tempo, outro passado”. A retomada do passado, mesmo do passado recriado, é fundamental na tentativa de reflexão sobre o eu no tempo. A recriação e recuperação do passado realizam-se a partir de reminiscências – de recordações vagas que manifestam o esforço da procura. Não é, desse modo, a lembrança que se faz presente, mas a lembrança enquanto ausência e procura. Procura que, por vezes, encontra no plano onírico um tempo capaz de sobressair à incompletude presente do eu lírico, como vemos em “Soneto”:

Cantos de galos de quintais de outrora  
devolvem-me a mim mesmo e à madrugada.  
Súbita pausa e a tarde se evapora,  
ó sons, ó luz, ó ar de outra morada.

Sob o canto que estala, à alma de agora  
tudo retorna, rútilo. E, do nada,  
que sonho mais que sonho se elabora  
e é graça de viver, multiplicada.

Este instante sou eu feito de sonho.  
Sou o sonho em si mesmo. Ouço, a distância:  
canto de fonte, sopro de alvoradas.

Em que desvãos do tempo me reponho?  
Se estes cantos de galos vêm da infância,  
que ar estremecem, de que madrugadas?  
(MOURA, 2002, p. 229).

Neste, é o elemento sonoro – o cantar de galos – somado ao estado onírico do eu lírico que o deslocam à infância. A memória produz imagens visuais e auditivas que não possuem veracidade completa com o ocorrido no passado, pois há uma recriação de imagens imaginadas, fazendo com que o caminho entre a memória e a imaginação seja interligado. O cantar de galo faz com que a noção temporal se esvaia e a tarde, que representa o homem velho e incerto das coisas, enfim “se evapora”. Com o processo mnemônico, a angústia da tarde desaparece e a noção de espaço também dá lugar à “outra morada”, isso porque toda rememoração implica em certo esquecimento do tempo presente.

O “cantar de galos” é o acesso à infância, mas um acesso consciente que reflete o processo onírico a que o eu é submetido. Não há a configuração de uma poesia descritiva, mas um reaparecimento que coloca em xeque a noção de passado-presente e de sonho-realidade. Questão que pode ser explicada por Agostinho: “[...] a minha infância, que já não existe presentemente, existe no passado que já não é. Porém a sua imagem, quando a evoco, vejo-a no tempo presente, porque ainda está na minha memória.” (AGOSTINHO, 1973, p.246). Se o “cantar de galos” está no presente e este representa metonimicamente a infância, então a infância também está presente, assim como o sonho que, mesmo sendo atemporal, determina o momento presente e integra o eu lírico que afirma: “Sou o sonho em si mesmo”. O eu lírico que percebe a infância no sonho, a percebe a partir de uma imagem que leva sua consciência a outro tempo-espaço.

Em *Matéria e memória*, Bergson reflete que a memória se apoia nas imagens, e estas nada mais são do que produtos de nossa consciência, ou seja, aquilo que a nós aparece. O corpo apreende o mundo, dessa forma, por meio da imagem e da matéria – o conjunto de imagens. A lembrança é uma imagem em estado virtual, isto é, sem uma forma definida, mas torna-se atual à medida que “[...] tende a imitar a percepção” (BERGSON, 2010, p.176), fazendo com que o passado se mantenha no presente. Ainda segundo Bergson: “[...] a memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração e, assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós” (BERGSON, 1999, p.77). As lembranças habitam nossa percepção e são evocadas pelo corpo conforme determinadas situações.

As lembranças do poeta, no entanto, não são evocadas pelo corpo, mas pela palavra que carrega consigo a possibilidade de transcender a percepção do criador, que além de evocar uma memória, cola tempos: faz, refaz e desfaz seu passado, seu presente e seu futuro, tudo para tentar manifestar-se e movimentar-se no tempo da poesia. Portanto, o poeta,

enquanto criador, vive outro tempo, vive o intemporal projetado pelo tempo eterno da poesia. Ao recriar o passado, a poesia o traz de volta na forma de imagem e faz com que o tempo espacializado seja superado pela recriação poética, assim como sugerem os versos do último poema de “Tempo morto”: “Navegaste em palavras e não viste/ teu dia abrir-se em flor, a flor em fruto.” (MOURA, 2002, p.234). Por isso, a poesia é um refratário do tempo, ela, além de transformar o efêmero em eterno, prolonga o tempo do criador.

Se o poeta enquanto criador é eternizado, o poeta enquanto homem caminha para a morte e inscreve-se em um eu lírico melancólico localizado no tempo da velhice, aquele que antecipa a morte. Este tempo, no entanto, sempre estivera, conscientemente, no eu lírico, como podemos observar no poema “Adolescência”:

O que havia nas horas que passavam  
e ardia, ardia, no ar, imensamente;  
o que havia (era tanto!) e já formava  
um ser que se buscava e não se via,

era um mas, ou um talvez, era a incerteza  
do que, sendo, não sendo, se furtava  
à vista que, no entanto, a si se dava  
o que, essência do sonho, já floria.

Eram germes de mitos que nasciam,  
o amor sorrindo, absurdo, à eternidade  
de um momento, nem mais, talvez nem isso.

Era a voz das distâncias sem limites,  
a alma boiando, fluida, sobre o mundo,  
era o medo da morte, sempre a morte.  
(MOURA, 2002, p.230).

O eu que se volta para o passado de forma crítica, admite que sua busca nasce na adolescência, momento em que o mito da poesia começa a ser germinado. Emílio Moura escreve seus primeiros versos aos quinze anos e, desde então, a contradição e a dúvida fazem parte de sua vida e de sua poesia, o que nos faz traçar uma pequena relação entre o poeta Emílio e o eu lírico do poema. O “mas”, o “talvez” e a “incerteza” sinalizam os conflitos internos do eu lírico e são traduzidos nas tantas interrogações que perpassam sua poesia. A partir disso, a angústia existencial e o medo da morte faz com que o eu lírico desorientado, ao querer viver todos os tempos, esquive-se do presente, o que sustenta a poesia em crise de Emílio Moura – assim denominada por Mário da Silva Brito.

O tempo como duração caminha para o esquecimento e para a morte e essa presunção pode ser notada também nos versos: “Sombra do tempo, alma do tempo, rio,/ turvo rio do

tempo.” (MOURA, 2002, p.232). Nesses versos, o rio representa tanto o processo de continuidade do tempo e da vida quanto o esquecimento de lembranças de uma consciência que está próxima da morte. A imagem do rio turvo talvez explique as reminiscências e constantes buscas pelo passado que quando se faz presente traz consigo a sombra do que já morreu e do que não foi vivido – do tempo morto.

Desse modo, há a busca intencional do tempo morto que, quando evocado, torna-se tempo vivo e é metamorfoseado e eternizado no instante da poesia. Vale ressaltar, aqui, a importância do soneto para a temática da obra. Emílio Moura, mesmo não aderindo muito às tendências formais do Modernismo, utiliza-se mais das formas livres, dos versos longos e quase prosaicos do que das formas fixas. O soneto, no entanto, compõe exclusivamente toda a seção de “Tempo morto”. Isso se dá, possivelmente, porque o aspecto classicizante do soneto liga-se à reflexão e à ideia de permanência de uma forma do passado no presente. O uso da forma, desse modo, dialoga com o tempo que passou, com o tempo morto.

O uso do soneto também dá a ideia de duração, pois a fixidez da forma faz com que todos os sonetos sejam, de um modo ou de outro, um só soneto. Dessa forma, poderíamos até compreender versos de cada soneto como trechos de um mesmo poema, já que cada soneto traz em si um eco do passado que integraliza a experiência do eu lírico. Por meio da continuação do que não é mais no que é, o eu refaz sua concepção presente de passado, e por isso: “tudo se funde, o real, o irreal. O mundo” (MOURA, 2002, p.231) e “A alma estende o seu voo além das coisas” (MOURA, 2002, p.231). Além disso, Massaud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários*, ressalta que há as “sequências” ou “ciclos” de sonetos, que ocorrem quando vários poemas são ligados entre si por um determinado tema. A unidade temática e formal de “Tempo morto”, portanto, faz com que haja a conexão entre todos os sonetos da seção.

Por último, concluímos que há em “Tempo morto” a necessidade de o eu lírico relacionar-se diretamente com o tempo. Relação que só pode ser expressa pela linguagem, já que o tempo é representado somente na linguagem. Além disso, o poeta trava uma eterna procura por seu eu na poesia, ou seja, ele tenta se definir enquanto linguagem. Essa busca é o tema central de muitos poemas, inclusive os de “Tempo morto”, cuja reflexão volta-se para o eu no tempo – tempo em que passado, presente e futuro tentam habitar a mesma instância, afinal: “Sou amanhã, sou ontem, sou agora?” (MOURA, 2002, p.231).

### 6.3.2 Minas do sonho e da memória: “Lira mineira” e “Entre o real e a fábula”

Em “Tempo morto” o passado é refletido a partir da percepção intuicionista do eu lírico, reflexão que continua nas seções “Lira mineira” e “Entre o real e a fábula”, de *Habitante da tarde*, e também em *Noite maior*. Nessas últimas há, no entanto, a intensificação do processo mnemônico que faz do objeto perdido ruína. Isso porque a memória está gravada com caracteres de transitoriedade – de fragmentos do que já passou. Portanto, é como ruína, no sentido benjaminiano<sup>10</sup>, que a memória funde-se imagetivamente ao presente do eu lírico, o qual é marcado por um declínio em direção à morte.

A seção “Lira mineira”, especificamente, é composta por dezesseis poemas que, além de serem dedicados a amigos e a familiares do poeta, apresentam lugares históricos de Minas Gerais. Em relação à forma, os sonetos tornam-se menos usuais em relação a “Tempo morto”. Já quanto ao tema, o que prevalece na segunda seção de *Habitante da tarde* parece ser o duplo movimento entre não esquecer e não ser esquecido. A memória é uma instância essencial do humano, sem a qual não existe realidade. Em Emílio Moura, tanto a memória quanto o tempo presente reúnem-se por meio de fragmentos isolados da realidade – é a memória de nuvens – a qual se constrói a partir de um processo melancólico e sensorial, como vemos no poema seguinte:

#### Ouro Preto – I

Que frio!  
A neblina rói a paisagem.  
Sinto o tempo parado em cada pedra que piso.  
O passado me envolve, paio sobre as igrejas e assisto à ressurreição dos  
[mortos.

Sou apenas memória.  
(MOURA, 2002, p.252).

No poema “Ouro Preto – I”, o elemento sensorial é fortemente marcado pelo frio, pela neblina que ofusca a visão e pelo sentir do “tempo parado”, aspectos que irão impulsionar a presença do passado enquanto duração (enquanto passado que se estende ao presente). A cidade histórica de Ouro Preto, que dá nome ao poema, parece não ter mudado, é como se ela estivesse parada em um tempo passado, o que faz com que o eu lírico volte também a esse tempo e “ressuscite”, internamente, a imagem dos que, no presente, já estão mortos. No verso

<sup>10</sup> A ideia de ruína está presente nos textos em que Walter Benjamin reflete sobre a história, a obra de arte e a alegoria. Em todos esses três casos os significados são formados por fragmentos deslocados do tempo linear e por aquilo que foi perdido. Isto é, a ruína aponta para aquilo que não foi, mas poderia ter sido.

“A neblina rói a paisagem”, a neblina representa o nebuloso, os fragmentos de memória, aquilo que é transitório e que rói a paisagem do presente ou do próprio passado se considerarmos que o passado é formado por ruínas. A realidade aqui parece ser tudo o que já não é mais. Afinal, o tempo presente está imóvel e o eu lírico declara que é “apenas memória”.

A ruína é marcada pela transitoriedade da memória no que se refere à perda do objeto. Ser apenas memória, no entanto, faz com que essa transitoriedade relacione-se com aquilo que é permanente (a própria memória), já que a memória sempre vai existir, mesmo que em ruína (em fragmentos). Daí ela ser, ao mesmo tempo, tudo e nada, como se vê nos versos seguintes:

### **Meditação, à tarde, em Ouro Preto**

[...]  
 Vívidos ecos soam como vozes  
 ainda vivas. Ah, Nizes e Marílias!  
 Sombras de olvido, pátinas de cinza  
 tudo apagam. Quem sabe de si mesmo,  
 como de antes e sempre? Agora é nunca.

Nunca! O eco repete. E é tudo, é nada.  
 (MOURA, 2002, p.253).

Os poemas de *Habitante da tarde* trazem o lastro da paisagem mineira nos recalques da infância e nas referências ao ambiente íntimo mineiro. Na seção “Lira minera”, o eu lírico emiliano caminha nos cenários de Minas Gerais e de forma melancólica e subjetiva une a memória individual às paisagens do interior e à memória coletiva do próprio Estado e da própria poesia brasileira árcade, uma vez que, além das paisagens, estão presentes na poesia de Moura personagens que nasceram, mesmo que ficticiamente, em Minas Gerais – como a própria Marília.

Além disso, a melancolia e a memória estão estritamente ligadas e, de acordo com Reinaldo Marques (1998):

O tema da melancolia, com suas variantes, é recorrente na poesia de um expressivo grupo de poetas de mineiros, atuante nas décadas de trinta, quarenta e cinquenta, o que permite tomá-lo como uma metáfora esclarecedora das relações do poeta com o mundo moderno e com o lugar problemático que lhe cabe no espaço da modernidade.” (MARQUES, 1998, p. 159).

Memória e melancolia estão presentes em Carlos Drummond de Andrade e em Murilo Mendes, por exemplo, assim como a cidade de Ouro Preto, que recebe destaque nos poemas

citados. Apesar da complexidade do assunto, vemos que, ao menos no que se refere à ligação da melancolia com tempo passado, a temática de Ouro Preto pode ser comparada em Moura, Drummond e Mendes. Vemos, por exemplo, em versos de “Morte das casas de Ouro Preto”, de Drummond, e “Motivos de Ouro Preto”, de Murilo Mendes, os mesmos ecos melancólicos de “Meditação, à tarde, em Ouro Preto”, de Moura:

### **Morte das casas de Ouro Preto**

Sobre o tempo, sobre a taipa,  
a chuva escorre. As paredes  
que viram morrer os homens,  
que viram fugir o ouro,  
que viram finir-se o reino,  
que viram, reviram, viram,  
já não veem. Também morrem.  
[...]  
(ANDRADE, 2012, p.627).

### **Motivos de Ouro Preto**

1

Assombrações que sobem do barroco  
Das ladeiras e dos crucifixos esquálidos,  
Frias portadas de pedra, anjos torcidos,  
Passantes conduzindo aos ombros o passado,  
Cemitérios aéreos de adros largos  
Onde noturnos seresteiros cantam,  
Seguindo-se de violas e violões,  
Aos defuntos colados nas gavetas:

A experiência de sombras trasladadas  
De procissões civis, eclesiásticas,  
De antigo túnel de conspiração,  
A água escapando pelos chafarizes,  
As cicatrizes que o minério abriu,  
Tantos Passos fechados o ano inteiro,  
Ruínas de solares e sobrados  
Onde pairam espectros de poetas,  
De padres doidos, de reformadores;  
Algarismos gravados nas carrancas,  
A presença do tempo traduzindo,  
O silêncio ao silêncio se juntando  
Nesses becos e vielas embuçados,  
A reunião de natureza e arte  
Por um gênio severo combinadas,  
O espírito levando à sua origem  
Despojado de efêmeros enfeites,  
[...]  
(MENDES, 1951, p.487).

Abordando uma comparação entre os três poetas mineiros, Laís Corrêa de Araújo (2007) nomeia a poética de Drummond como *ex-centrada*, “seria o olhar em si e fora = mineiridade criativa/eu e os outros” (2007, p.191); de Moura como *centrada*, “o olhar em si, numa mineiridade questionada = eu/homem” (2007, p.191); de Murilo Mendes como *convergente* “mineiridade refundida = eu/todos/mundo/vida” (2007, p.191). A esquematização feita por Araújo buscou retratar que a *mineiridade* em cada um dos poetas constrói-se de uma forma distinta:

Na primeira [mineiridade, em Drummond], teríamos uma visão crítico-inventiva da pessoa e de seu território, uma representação do real; na segunda [em Moura] uma visão metafísica da pessoa, o ser-no-mundo que busca interrogar sua essência; na terceira [em Murilo] encontraríamos a visão ontológica-cósmica, do ser enquanto ser, enquanto expressão de uma imanência, e de uma existência de paralelos que se atraem e se repelem em busca de uma convergência no absoluto. (ARAÚJO apud AVILA, 2007, p.191).

Assim, a Ouro Preto de Drummond é captada, no poema “Morte das casas de Ouro Preto”, a partir do espaço físico, das casas que são destruídas pela chuva (o olhar fora de si) e que, metonimicamente, representam a ruína do tempo (o olhar em si). A Ouro Preto do Murilo Mendes de “Motivos de Ouro Preto” é construída com os recortes captados pelo olhar do eu lírico que observa as “portadas” e as esculturas barrocas no presente e é transportado à vida e ao mundo passado por meio das “assombrações”, resultando na fusão dos espaços mediados pela visão e pela memória. Por fim, em “Meditação, à tarde, em Ouro Preto”, de Emílio Moura, vemos a reflexão sobre o próprio eu a partir da cidade – “o olhar em si” de forma questionada, como nos versos: “Quem sabe de si mesmo,/ como de antes e sempre?”.

Desse modo, ainda que apenas a título de comparação e com esses poemas como elementos comparativos particulares, percebe-se a distinção no tratamento da cidade em Drummond, Mendes e Moura. Carlos Drummond, ao personificar as casas, dá tratamento singular tanto à arquitetura quanto à tragédia que elas representam dentro do texto, além de trazer uma função ativa à cidade de Ouro Preto que, no título, vem antecedida pela preposição “de”. Murilo Mendes também traz uma função ativa à cidade, pois seu eu lírico desenvolve considerações pessoais que estabelecem o nexos pretérito-presente e expõem os motivos que não são de nenhuma outra cidade, mas “de” Ouro Preto. Por sua vez, Emílio Moura vai para outro viés, seu poema não vê a cidade mineira em uma função ativa, mas passiva, substituindo o “de” dos outros poemas pelo “em” e fazendo com que a noção de sujeito ativo recaia sobre o eu lírico que medita e transformando a cidade num importante, mas ao mesmo tempo

coadjuvante, pano de fundo para suas reflexões sobre si e sobre o tempo. É como se todo o passado que vem à memória fosse uma chave que, após decodificada, abre as portas da percepção de si mesmo.

Retomando especificamente os versos de “Meditação, à tarde, em Ouro Preto”, as musas inalcançáveis dos mineiros Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga fazem parte dos ecos históricos do passado. Nise e Marília são as vozes que soam ainda vivas e, por isso, são exaltadas. Aspectos que mostram que o eu lírico “medita” sobre a memória de Ouro Preto. As musas fazem parte desse passado que não foi vivido pelo eu lírico, mas que está eternizado pela poesia no imaginário mineiro. Apesar disso, parece haver também uma memória individual, ou a falta dela, que faz com que o próprio passado do eu lírico entre em crise (“sombras de olvido”/ “quem sabe de si mesmo”) devido às sombras do esquecimento que fazem com que o eco da memória seja tudo e nada. “Nada” porque o passado é formado de sombras do que não existe mais e “tudo” porque a aura de Ouro Preto parece resgatar esse passado histórico de “Nizes” e “Marílias”. Nesse ponto, o eu lírico emiliano busca inserir-se em um tempo mítico do qual só fez parte enquanto imagem, como vemos em “Casa de Marília”:

Pombos revoam  
sobre o telhado.

A morte e a vida,  
já de mãos dadas,  
não se repelem,  
antes procuram-se.

Que rostos vejo?  
Que Liras ouço?

Vivo, no tempo,  
O que não houve.  
(MOURA, 2002, p.249).

A casa de Marília representa a recriação de um passado que não existiu. Parece-nos que o eu lírico emiliano reinventa o passado de Marília e de Dirceu. As imagens dos pombos que revoam sobre o telhado remetem a uma possível união mansa e realizada entre o velho Dirceu com a jovem Marília. A nítida referência a Tomás Antônio Gonzaga faz com que o eu lírico resgate o Arcadismo mineiro e viva nele de forma intrínseca, como vemos nos versos “Que rostos vejo?/ Que liras ouço?”. Assim, a partir da recriação mnemônica, o eu lírico vive no tempo o que não houve. Como se o tempo fosse habitável e não apenas recordado.

É essa última ideia que reverbera no título do livro *Habitante da tarde*. A tarde é habitada pelo eu lírico como numa metáfora que faz referência ao próprio poeta Emílio, que está no “entardecer” de seus anos. A tarde é o envelhecer e representa, principalmente, o momento de reflexão que antecipa a noite – a morte. Em “Congonhas do Campo”, por exemplo, o silêncio da tarde revela um caráter meditativo-religioso, como vemos:

O silêncio da tarde é sem limites.

Os profetas sonham,  
o adro rescende a eternidade,  
a alma recua.

Tudo retorna à sua origem.  
Tudo é eterno.  
(MOURA, 2002, p.245).

Assim como os poemas de *Ingenuidade*, o poema “Congonhas do Campo” traz uma simplicidade típica da mineiridade do poeta modernista. Em Congonhas do Campo está localizado o Santuário de Bom Jesus de Matosinhos cuja arquitetura traz profetas esculpidos por Aleijadinho. O eu lírico, que está no momento de contemplação do passado, observa a igreja. Por si só, o adro da igreja com seus profetas já apontam para a eternidade, mas é a contemplação na tarde silenciosa que faz o tempo subverter-se e tudo se torna eterno e retorna à origem. Essa “origem” é a percepção do tempo mítico que faz da pequena cidade – Congonhas do Campo – e de sua igreja, lugares que se tornam eternos não pela sua descrição física, mas pela percepção do eu lírico. Processo parecido ocorre em “A voz de meu rio”, como vemos:

Da Serra das Gerais ouço a voz do meu rio.

Que me quer o seu eco, se a memória  
guarda de tudo apenas esta fímbria  
entre o real e o irreal? Tudo se apaga,  
terra e céu, verde e azul, tudo se apaga,  
e há um fluir mais triste que se escuta  
em mim, mas já sem mim.  
(MOURA, 2002, p.257).

O rio, no poema acima, é animado e possui uma voz. É a voz da memória que vem da Serra das Gerais. A relação sensorial da voz do rio com o passado se estabelece de forma melancólica e essa voz finca-se no eu lírico como ideia de morte, já que “tudo se apaga”. É

como se pela memória o eu lírico não conseguisse mais diferenciar o real do irreal. Tudo se torna uma coisa só: memória e presente, “terra e céu, verde e azul”.

Processo semelhante ocorre em “Evocação do Recife”, de Manuel Bandeira. O poeta recifense eterniza sua memória e parece ouvir o passado, mas como ele não está mais lá, este eu lírico é tomado por uma profunda nostalgia. Em Moura, não temos um processo narrativo como temos em Bandeira, mas ambos buscam guardar o real da infância dentro do irreal da imaginação. Diz Bandeira, “Tudo lá parecia impregnado de eternidade” (BANDEIRA, 1993, p.135); diz Moura, em “Congonhas do Campo”, “Tudo retorna à sua origem./ Tudo é eterno”. O tempo “impregnado” de eternidade é o tempo da infância, é o tempo que o eu lírico adulto vê como místico, tempo em que o eu era outro, assim como declara o eu lírico emiliano de “A voz de meu rio”: “há um fluir mais/ triste que se escuta/ em mim, mas já sem mim.” Desse modo, o objeto perdido, a infância, é, dubiamente, transitória, porque o eu não é mais o mesmo, mas é eterna, porque faz parte de outro tempo.

Todos os poemas de Emílio Moura transcritos até o momento compõem “Lira mineira”, segunda parte da obra *Habitante da tarde*, seção na qual os cenários do passado mineiro são resgatados de forma mais contemplativa. Já nos poemas de “Entre o real e a fábula”, última parte do livro, há uma introspecção maior e a imagem da tarde intensifica-se como um agente que causa a reflexão sobre o passado e sobre o que não foi vivido. De acordo com Ivan Marques, “Para além da sombra crepuscular, é o lastro do passado que o imobiliza.” (MARQUES, 2011, p.155). É o passado que imobiliza o eu lírico, um passado que se quer revelar, mas que é encoberto pelas “nuvens do tempo”, como vemos no poema “Tarde”:

Palavras chegam de longe,  
Brilham formas a distância,  
boiam memórias nas nuvens:  
nem tudo já se perdeu.  
Ou se perdeu, e eu não soube?

Não soube, e apenas resta  
esta página morta onde arabescos sonham  
o seu sonho de cinzas.  
Não soube, e apenas resta  
este espelho partido,  
este espelho em que nada  
se mira e se revela.

Ou se revela, e é tarde.

É tarde, e a alma procura  
o que via nas coisas, a sua cor mais pura  
e se desfez, mas quando? A alma, cega, ainda busca

tantas imagens no ar. Tantas! Mas, há apenas,  
sob as nuvens do tempo,  
simples lembranças de lembranças.

Que vislumbram teus olhos? Que sopro ou que palavra  
ainda vibra na sombra? Que silêncio  
denso ainda guarda, concha secreta, o ressoar das vozes  
que outrora se comunicavam e eram tantas, e vinham  
do ar mesmo que respiravas!  
O que a memória já não acorda, simples vida frustrada,  
teria mesmo existido? Se foste apenas o que recordas,  
que insistentes lembranças são essas que se não definem  
e, no entanto, te falam e, insistentemente, te convocam  
a certa luz da tarde?  
Fragmentos de paisagens, mal se iluminam, desaparecem.  
Mil faces se recompõem, a distância, e já não sabes qual delas  
já foi a tua, nem de que rara e indefinível substância  
se criaram teus mitos. A estrada apaga-se,  
sombas chegam de longe, e há esse rumor, que surdo!  
em que o mundo se queima e a vida nega a vida.  
Entretanto, prossegues. Calado, mas não indiferente, prossegues.  
Teus ouvidos estão atentos, teu coração aberto,  
Falas, andas, trabalhas, ainda tentas seu jogo,  
e, humildemente, inventas  
uma nova manhã.  
(MOURA, 2002, p.263-264).

Na primeira estrofe do poema, temos a sugestão de que a memória é indissociável da palavra. As palavras que chegam de longe são as lembranças que vêm de outro tempo. Daí também a importância de se fazer a relação entre poesia e memória. A memória só é resgatada por meio da palavra, e para o poeta, por meio da poesia. As palavras, no entanto, são vagas para o eu lírico, pois “brilham formas a distância” e “boiam memórias nas nuvens”. O verbo brilhar dá uma conotação mágica à memória, mas a distância conota a fugacidade, assim como o verbo boiar, que infere a superficialidade daquilo que não afunda. A metáfora “boiam memórias nas nuvens” remete àquilo que pode se desmanchar a qualquer momento. Afinal, as nuvens aparecem e somem, aumentam e diminuem ou juntam-se às outras, intensificando-se. Apesar disso, as nuvens são celestiais e as memórias nas nuvens revelam também algo que não está no plano terrestre. Nos versos seguintes, primeiro o eu lírico declara: “Nem tudo já se perdeu”, ou seja, algo foi perdido, mas alguma coisa do passado ainda pode existir; todavia, em seguida questiona sua declaração “Ou se perdeu, e eu não soube?”. Temos aqui um eu lírico idoso, tal qual o poeta, que tenta olhar para o passado, mas não sabe se resta algo dele.

Na segunda estrofe, o eu lírico diz o que resta: “a página morta” e “este espelho partido”. O primeiro exemplo faz referência ao ato da escrita que só revela os “sonhos de cinzas” de um eu lírico que não sonha mais no presente; já no segundo caso, o eu olha para o

espelho que está a sua frente (é este espelho) e nada mais é visto nele. Se o espelho antes revelara a musa e o sonho, agora, nada parece ser revelado, pois é tarde. A palavra “tarde”, que nomeia o poema, tem duas entradas significativas, a tarde é um momento do dia, o momento ainda de luz, mas que antecede a escuridão da noite; e a tarde representa aquilo que não pode mais ser feito, pois o tempo já passou. É como se o eu lírico expressasse “é tarde para que algo seja revelado” ou ainda, como visto no verso isolado da terceira estrofe, “Ou se revela, e é tarde” para ver.

Na quarta estrofe, a ideia de um eu lírico idoso que pede explicações à vida intensifica-se, uma vez que há o questionamento sobre quando “a cor mais pura se desfez”, ou seja, quando a inocência, a alegria e a alma cheia de vida desse eu lírico deixou de existir. Aqui, temos a percepção do tempo como duração. Não se sabe quando acabou o passado e quando começou o presente, pois a transição do tempo só existe enquanto percepção. O tempo é imensurável e, por isso, não se mede o passado. Assim, o que passou continua na consciência de quem viveu, mas tudo em forma de imagem. Para o eu lírico emiliano, essas imagens são buscadas, porque há um processo de rememoração em que o simples fato passado precisa ser lembrado e reelaborado a duras penas. Nesse ponto, o poeta utiliza as metáforas “imagens no ar” e “nuvens do tempo”. Isto é, as imagens do passado estão soltas e podem fugir a qualquer momento, assim como as nuvens do tempo que representam o instável do tempo que flui. Sob as nuvens do tempo, há somente “lembranças de lembranças”, ou seja, as lembranças de fato não estão mais presentes, o eu lírico se lembra da lembrança, mas não do passado.

Na última estrofe, a própria vida é questionada. Em “Que silêncio/ denso ainda guarda, concha secreta, o ressoar das vozes/ que outrora se comunicavam e eram tantas, e vinham/ do ar mesmo que respiravas!”, o eu lírico parece perguntar à concha secreta qual silêncio guarda o eco das vozes que antes se comunicavam de forma tão natural. A concha secreta pode ser tanto a alma do eu lírico quanto a poesia, pois ambas guardam o silêncio do passado e fazem ressoar as vozes de outrora. Aqui, o eu lírico questiona sua realidade: o que não é lembrado teria existido? Mas se não existiu por que voltam de repente fragmentos de um passado esquecido? São questionamentos que marcam a existência de um eu lírico frustrado, que vive de memórias recriadas e daquilo que foi apenas sonhado e não vivido de fato. Com a idade, já é tarde para sonhar, por isso resta ao eu tentar recompor as faces do passado: “Mil faces se recompõem, a distância, e já não sabes qual delas já foi a tua”. O eu lírico que fala com um tu, fala, na verdade, consigo mesmo, mas não se reconhece *em si*, não sabe em qual face está contido e nem de que “substância se criaram seus mitos”. O objeto perdido encarna aqui o

enigma da vida – é a vida que está sendo perdida. Em “A estrada apaga-se” vemos a metáfora do caminho que se finda, mas a morte ainda não está presente, apesar de a “vida negar a vida”. O eu lírico não sabe como chegou até o presente e prossegue – “calado” – ao futuro.

Os versos finais do poema mostram que o eu lírico que vive a tarde ainda não se entregou à morte. Ele ainda vive o jogo da vida: “fala”, “anda”, “trabalha” e, o mais importante para sua sobrevivência, inventa uma nova manhã. Sem a invenção não há vida. Além disso, o eu lírico emiliano, aqui, contrasta com o eu lírico drummondiano da “Máquina do mundo”. O eu lírico de Moura quer descobrir o enigma de sua existência, enquanto que o eu lírico de Drummond o recusa, pois com a “mente exausta de mentar” (ANDRADE, 2012, p. 680), termina “[...] incurioso, lasso/ desdenhando colher a coisa oferta/ que se abria gratuitamente a meu engenho.” (2012, p. 684).

Ao longo de *Habitante da tarde* vemos que a melancolia do eu lírico que olha para o passado sem vida se intensifica e fica cada vez mais claro que o objeto perdido é o próprio eu lírico. De acordo com o que lemos no *Luto e melancolia* de Freud, a melancolia bloqueia o caminho entre o ego e o objeto desejado, o que faz com que, no caráter psicológico, outros traumas reprimidos sejam intensificados. Se o objeto desejado, no entanto, passa a ser o próprio eu, o que ocorre é uma profunda perda de identidade, é isso o que parece ocorrer no poema “Há muito me perdi”:

Há muito me perdi, querendo achar-me.  
Olho as coisas de frente, as coisas já não vivem.  
[...]  
Ah, viver era tanto!  
O irreal, irisado, se alongava,  
crescia,  
crescia  
a cada descoberta  
do real.

Olho as coisas de perto, as coisas já não falam,  
não sonham.  
Ou sou eu que não sonho, e essa nudez de tudo  
sou eu, fora de mim, que assim me perco?

Ou sou eu que me perco de sonhá-las  
no que em mim se fragmenta e é simples jogo  
de eu não ser em mim mesmo?  
Há muito me perdi, quem sabe se no sonho  
que não sabe que sonha,  
e inerte se contempla?  
(MOURA, 2002, p.267).

Na busca por si mesmo, o eu lírico perde-se. Perde-se, principalmente, porque não há mais nada de novo, os olhos estão voltados apenas para o passado. No verso exclamativo, “Ah, viver era tanto!”, vemos que só no passado vivia-se de forma plena ou, pelo menos, essa é a visão do eu lírico do presente. Com os versos seguintes, inferimos que a cada descoberta do real, o irreal crescia, ou seja, na medida em que se descobria coisas novas, a imaginação aumentava. Esse mesmo eu que descobria as novidades do passado, olha no presente coisas que não lhe dizem nada e, assim, questiona: “Ou sou eu que não sonho, e essa nudez de tudo/sou eu, fora de mim, que assim me perco?”.

É como se tudo já tivesse sido revelado ao eu lírico, tudo está nu. Não há mais descobertas como havia na infância ou na juventude. Essa falta de novidades do presente faz com que o eu lírico volte para o tempo do irreal, para o sonho. É, possivelmente, essa tentativa de retomada do tempo que faz o eu lírico fragmentar-se e entrar em ruína. Nos versos finais, o eu lírico afirma que pode ter se perdido no sonho e questiona a veracidade do sonho, que pode não saber que sonha. Isto é, as instâncias do real e do irreal são estreitadas pela percepção de um tempo que existe de maneira onírica e fragmentada. Perder-se no sonho é o mesmo que fugir da realidade da vida, é negar a velhice e as coisas que não dizem nada. É, por fim, perder-se de si mesmo.

Essa mesma ideia está presente no poema “Arco-íris”, do qual destacamos os versos finais:

[...]  
 Tantas coisas já se misturaram, ou se confundiram no tempo.  
 Algumas realmente vistas.  
 Outras apenas sonhadas, ou imaginadas. E como agora todas  
 a distância se ordenam,  
 entrelaçam-se, formam,  
 fundidas, transfiguradas,  
 um só arco-íris!  
 (MOURA, 2002, p.275).

A memória guarda o vivido, o sonhado e o imaginado. Todas as lembranças, tal como a transição quase imperceptível entre as cores do arco-íris, fundem-se e, a distância, miram o eu lírico do presente. As recordações são, portanto, intocáveis, misteriosas, mas visíveis. A imagem do arco-íris aparece também no poemeto “O menino e o mundo”, de *Noite maior*, como vemos:

A água canta nas pedras.  
 Um arco-íris inocente brinca num raio de sol.  
 A vida sorri à vida.  
 A realidade está sonhando.  
 (MOURA, 2002, p.322).

A leveza toma conta das imagens do poema acima. Isso porque só vemos o eu menino do passado e não o eu melancólico do presente. Na primeira imagem “água canta nas pedras”, a água personificada tira a brutalidade da pedra, ao mesmo tempo em que encontra com o sol e faz o arco-íris nascer. Tudo é tomado por uma inocente alegria: a água canta, o arco-íris brinca, a vida sorri e a realidade sonha. Essa alegria é onírica e faz parte da memória que resgata o sonhado e o olhar do menino que não mais existe. A imagem do arco-íris pode ser comparada à imagem da nuvem no que se refere à configuração de ambos: nuvem e arco-íris são ilusões de água, de vapor condensado na atmosfera e, assim como a nuvem pode significar, em nossa interpretação geral, o desejo de elevação, de transcendência e de encontro com o próprio eu por meio da memória. Além disso, a imagem do arco-íris é, comumente, associada à felicidade que, no poema de Moura, relaciona-se diretamente à ideia de luz e sonho, criando um contraponto com a imagem da “tarde” e com a velhice/decadência/morte tão comuns nessa fase final do *Itinerário poético*. Desse modo, o arco-íris estaria entre o real e a fábula, pois é visto, mas não é tocável, assim são as lembranças vividas e as lembranças sonhadas.

O que não foi vivido, mas sonhado, pode ser caracterizado como as viagens imóveis do eu lírico, como aparece em versos de “Viajor imóvel”:

As viagens com que sonhaste,  
o que não viste  
como te multiplicam e te dispersam!  
[...]  
Viajas em navios de vidro que desde os malabarismos de tua meninice já  
[fabricavas.  
Em galeras mediterrâneas ou em fabulosos jatos nas nuvens.  
Tudo em ti é viagem,  
será viagem.  
Viajas até mesmo ao redor de tua inacreditável imobilidade.  
(MOURA, 2002, p.279).

A viagem configura-se como uma busca do eu perdido e do sentido desse eu que vive entre o “real e a fábula”. O eu lírico caracteriza-se como o viajante imóvel. Sua viagem é interior, é na imaginação, mas não em qualquer imaginação, é na do passado. O eu dialoga com seu eu pretérito e viaja nos sonhos e na imaginação desse ser que não mais existe. A imagem “navios de vidro”, no poema supracitado, assemelha-se à fragilidade das nuvens e ao caráter mágico do arco-íris que formam a memória recriadora. Os navios de vidro são fabricados na infância, são a metáfora da viagem imaginária e são facilmente quebráveis, já que o vidro é frágil, assim como as lembranças o são. O eu lírico cria dois espaços extremos,

de um lado, o navio e, de outro, as nuvens, um elemento aquático, outro celeste. Ambos contribuem para a viagem imóvel do eu lírico. As nuvens, aqui, representam o sonho. A viagem nas nuvens é frágil, mas é fantástica, no sentido imaginativo. Viver nas nuvens é fugir da realidade. A nuvem é, portanto, o fabuloso – são as lembranças criadas.

Nos versos de outro poema, “Solilóquio de avô” – “E este espelho onde tantas/ imagens ressuscitam,/ e invisíveis estradas/ riscam nuvens e tempos,/ se fazem, se refazem?” (MOURA, 2002, p.285) –, vemos a relação da imagem do espelho, elemento que representa em *O espelho e a musa* o caráter mágico e irreal, com as nuvens riscadas pelas estradas invisíveis. Parece-nos que as invisíveis estradas que riscam nuvens e tempo estão dentro do próprio espelho, o que intensifica o valor do fabuloso. Além disso, a nuvem como imagem da memória recriada é feita e refeita. Também nos versos “[...] É tela a vida?/ Nós a pintamos?/ Que sonhos pomos/ Em nossas nuvens? [...]” (MOURA, 2002, p. 288) do poema “De olhos vendados”, a imagem das nuvens está associada ao sonho e à criação. Essa associação liga a imagem da nuvem à poesia. Os sonhos postos na nuvem são como o irreal posto na poesia – o irreal enquanto memória recriada. Nesse ponto, a poesia, como refratário do tempo, é a maior viagem imóvel do poeta.

Pelo exposto, observamos que os poemas de “Entre o real e a fábula” enfatizam que a vida sonhada mistura-se à vida vivida, fazendo com que a memória seja rememoração e criação. Esse momento (de criação e de rememoração) é representado pela tarde, período que, como já mencionado, representa o contraste entre a vivacidade da luz do dia com o envelhecimento do eu lírico que “entardece” na vida. Desse modo, a tarde, mesmo que seja período de criação, é também período de melancolia, como se vê em “Contraste”:

Azuis e verdes  
compõem a tarde.  
A tarde viva  
faz-se, refaz-se  
de um ar de infância.

Azuis e verdes.  
Verdes, que verdes!  
Mas, não nas almas;  
Ah, não nas almas!  
(MOURA, 2002, p.298).

A tarde é marcada pelas cores alegres: o azul do céu e o verde dos campos. Esse caráter sensorial, no entanto, só representa o que é visto por fora, já que a alma não traz essa

vivacidade das cores da natureza. Por fim, a tarde em “Contraste” é associada ao momento de recriação, já que “refaz-se de um ar de infância”, e por isso, assim como a nuvem, também associamo-la ao momento poético, ideia que é expressa também no poema “Baixa a tarde”

Baixa a tarde. Repara!  
 Em nós, dentro de nós,  
 Há mais mortos que vivos.  
 [...]
 Quero ouvir os meus passos e o eco de meus passos.  
 Que haja agora a poesia.  
 Pura,  
 pura,  
 a revelação da poesia.  
 Tudo aspira a ser voz, há um canto unânime  
 em perspectiva:  
 o último canto.  
 (MOURA, 2002, p.296).

A associação entre a tarde e a poesia é nítida no poema acima. De um momento de extrema melancolia à evocação da revelação da poesia, o poema sintetiza a relação entre melancolia, memória e poesia. A revelação da poesia está ligada à memória, juntas, elas são as vozes que representam o último canto da tarde e da vida. Já que depois desse último canto na tarde, virá a noite maior. A poesia pura encara nessas últimas obras o mesmo papel que encarara anteriormente na poética emiliana, o de unir o tempo da realidade presente com o tempo da realidade sonhada. Afinal, tudo é fragmento de realidade, e a pureza está na ideia das coisas que não mais existem, mas que são resgatadas pela palavra poética.

### 6.3.3 Aquilo que ainda falta: *Noite maior*

Na primeira parte de *Noite maior* (1969), “Alma vária”, antes da imagem da noite trazer a ideia de morte novamente, há ainda uma aparente necessidade de resgatar a pureza da poesia antes dela ser substituída imagetivamente pelas sombras eternas da noite final. Vejamos como os versos de “Natureza viva” mostram a inspiração e a exaltação pelas formas puras:

Nua!  
 Que ígneas, puras  
 linhas e  
 tons!  
 Que rútilas  
 curvas se arrojam  
 sob a fúlgida  
 luz em vertigem!  
 (MOURA, 2002, p.323).

Algo parecido ocorre com “Nasce o poema”:

O que antes havia eram fragmentos  
De alada pétala no ar.  
Equívoca imagem,  
indecifrável.

Algo, entretanto, baixa, do alto,  
à alada pétala. E tudo,  
forma, cor, tudo revive,  
como se a flor, de repente,  
ressuscitasse na imagem  
de outra flor. Esta, que pura  
e eterna!  
(MOURA, 2002, p.327).

Em “Natureza viva”, a adjetivação produz o caráter sensorial das linhas e tons, das curvas e da luz. Essa natureza vive uma eclosão de formas e representa a criação poética, tal qual aparece em “Nasce o poema”. Neste último, no entanto, é a ideia da imagem pura que é resgatada: a flor ressuscita na imagem de outra flor. Esta outra flor é a que perdura porque é eterna e pura. E é eterna e pura porque é a própria palavra – é a poesia. A alada pétala, na primeira estrofe, já traz parte da imagem dessa flor, mas ela ainda era fugidia (“equívoca” e “indecifrável”). Já na segunda estrofe, a pétala alada (a pétala voante) parece cair aos poucos sobre o eu lírico e vai ganhando cor e forma até se transformar em outra flor. O processo de criação nesse poema encara uma leveza gravitacional, a pureza da poesia associa-se ao ar, à pétala alada, a qual baixa do alto para se tornar imagem. Esse é o caminho do “pastor de nuvens”, que precisa pastorear os fragmentos, para eles se tornarem imagens. Vejamos outro exemplo nos versos de “Apelo”:

[...]  
Tua casa se desenha,  
puro arabesco de sonho,  
num vago lugar no espaço.  
Onde? Quando? Já não sabes.  
A terra? Apenas memória  
de um outro século. Nada  
te liga a nada. Navegas,  
solto no ar. Solto e vazio.  
[...]  
(MOURA, 2002, p.317).

Assim como em “O real e a fábula”, o que predomina nos versos acima é a memória do sonho. A forma da casa desenha-se na memória de maneira vaga, sem lugar e sem tempo. Tudo é vago e aéreo, o que faz com que o eu lírico não se ligue a nada, apenas à contingência da vida, como vemos pelas palavras “solto” e “vazio”. O eu lírico, o pastor de nuvens, navega

solto no ar e cria apenas caminhos e realidades abstratas, como vimos no poema “Cansaço”:  
 “Se penso no mundo, lá fora,/ jogo apenas com palavras./ A realidade mais viva/ se integra  
 num todo abstrato” (MOURA, 2002, p.313). O todo abstrato é a realidade viva, é a memória,  
 o sonho, o espelho e a poesia. Tudo se integra num processo analógico cuja função principal  
 não é encontrar o objeto perdido, mas procurá-lo:

**Entre a noite e o muro**

Por que tantas palavras,  
 Tatear aflito,  
 ao mar infinito?

O mar silencia,  
 O vento não fala,  
 A bruma tão fria.

Por que ainda procuro,  
 Se tudo me fixa  
 entre a noite e o muro?  
 (MOURA, 2002, p.315).

Contudo, essa “procura”, como se nota no poema anterior, é fundamento da existência. Se o infinito e misterioso “mar” nada traz como conforto ou desespero em forma verbal, apenas silenciando a realidade, se o “vento” percorre todos os caminhos e preenche todos os espaços, mas não expressa a completude de seu conhecimento para o intelecto do eu lírico, se a “bruma” que impede o olhar para frente também não deixa o eu lírico olhar para si, por conta do frio que traz consigo, então por que ainda procurar? A resposta não é dada no decurso do tempo da verdade, mas no decurso das palavras que, não sendo a verdade, ao menos trazem consigo uma possibilidade de formatar a realidade e conformá-la a um movimento de expansão.

Isso implica dizer que a realidade “fixa” o eu lírico entre a “noite” que esconde cada um dos próximos passos e o “muro” que, fisicamente, impede qualquer avanço. Por conseguinte, não pode ser a realidade palpável algo positivo para este ser, e isso o leva a buscar a expansão que se inventa através das palavras. Todavia, não se pode ter certeza de quais palavras trazem a expansão, tantas e tão variadas elas soam e são. A realidade “aflitiva” só se dá pelo “mar infinito” de palavras à disposição dos seres humanos. Cada uma contendo outro “mar infinito” de sentidos e todas só podendo realizar-se plenamente no perfeito “mundo das ideias” platônico, nunca no “mundo sensível” que tomamos como verdadeiro, mas que, em verdade, sabemos sombra de sombra.

Em “Alma vária”, a busca do sentido das palavras permanece como fator de orientação poética, mas agora é a imagem da rosa que é fundamental para manter a idealização poética que permeia todo o *Itinerário Poético*. É a ideia da rosa, e não sua forma física, que carrega o enigma da poesia que se quer pura, como vemos nos versos de “Mundo enigma”:

### **Mundo enigma**

Palavras!  
 Como tudo permanece mudo ou se dissolve por detrás das palavras!  
 À árida sombra que projetam,  
 nem a pedra ao menos  
 é pedra.

E a rosa, a rosa  
 o que será?  
 (MOURA, 2002, p.312).

A percepção que temos do mundo é sempre dada pelas palavras, por isso do enigma. Ou seja, o enigma está nos vários significados e significantes engendrados pelas palavras, pelo fato de as coisas do mundo poderem adquirir sentidos diversos de acordo com os signos que usamos. Como saber qual palavra justa encaixa-se no sentido que queremos dar às pessoas ou aos objetos que nos cercam? É essa mesma angústia questionadora que surge para o eu lírico. Portanto, o mundo enigma é o mundo das palavras. Por detrás delas, tudo permanece mudo ou se dissolve, porque a palavra pode ser imagem que adquire significado ou silêncio.

A “aridez” da “sombra” está na dificuldade dos vários sentidos da palavra. A sombra corresponde ao largo campo semântico dado por cada palavra. Desse modo, o signo pedra não é a pedra, assim como a flor que pode ser outra coisa que não ela mesma, porque tudo é representação. E novamente deparamo-nos com a ideia de que para além das palavras há “margens secretas”, assim como aparecera em “Aquém das palavras” de *Cancioneiro*. Em “Mundo enigma”, portanto, a presença imagética da pedra e da rosa pode adquirir múltiplos significados, já que entram mesmo jogo de significantes e significados, sendo a palavra uma mera representação da realidade e não a própria realidade.

Por isso, a realidade estaria mais presente no plano imaginário e imagético do que no plano sensível. Daí a imagem da rosa surgir como aquilo que transcende, porque representa a multiplicidade da poesia e da própria imagem:

**A imagem da rosa**  
 Subitamente, o milagre.  
 Rútula, nasce: é a rosa.  
 A que sonha. A que traz,

pura, mágica, a presença  
de tantas outras não vistas.  
Pensadas? Talvez sentidas,  
talvez apenas sonhadas.  
Súbito brilha e transcende,  
ah, como, irreal, transcende,  
sendo rosa, a própria ideia  
de rosa.  
(MOURA, 2002, p.320).

Qual é a imagem dos objetos? Como eles se apresentam a nossa consciência? Como eles transformam nossa percepção dos próprios objetos? Ao nos fazermos tais questionamentos, sentimo-nos quase como o grande filósofo racionalista René Descartes, entendedor de que nossos sentidos e a realidade a nossa volta poderiam ser meros enganos aos quais todos estávamos submetidos e que só fariam certo sentido quando duvidássemos da certeza que eles queriam apresentar.

Há já algum tempo eu me apercebi de que, desde meus primeiros anos, recebera muitas falsas opiniões como verdadeiras, e de que aquilo que depois eu fundei em princípios tão mal assegurados não podia ser senão mui duvidoso e incerto; de modo que me era necessário tentar seriamente, uma vez em minha vida, desfazer-me de todas as opiniões a que até então dera crédito, e começar tudo novamente desde os fundamentos, se quisesse estabelecer algo de firme e de constante. (DESCARTES, 1973, p.93).

Se transportarmos o sentido cartesiano da dúvida como método de alcançar algum tipo de certeza para dentro da poética emiliana, somos capazes – se não de compreendermos todas as motivações do autor – de entender os diversos questionamentos e interrogações que seus textos trazem não como dúvidas inconstantes ou paralisadoras, mas como tentativa de racionalizar o em-torno, de captar o instante pela razão e de não se espantar em demasia com a “alma” que, por certo, é sempre “vária”: “é certo que este eu, isto é, minha alma, pela qual eu sou o que sou, é inteira e verdadeiramente distinta de meu corpo e que ela pode ser e existir sem ele.” (DESCARTES, 1979, p.47). Dessa maneira, para se compreender os sentidos essenciais daquilo que se posta a nossa frente, devemos fugir das concepções pré-concebidas e buscar a verdade dos objetos nos próprios objetos.

Façamos uma rápida incursão pelo poema “O estranho” antes de voltarmos à “imagem da rosa”.

**O estranho**  
Nunca fui o meu mundo.  
As coisas nunca me reconheceram.

Entre o efêmero e o eterno,  
Que imagem minha se desenha,

Que imagem,  
Muda e inútil?  
(MOURA, 2002, p.316).

O “estranho”, nesse caso, é o próprio “eu” – o duplo de si mesmo. Por certo, não é a estrutura – o “corpo”, o “mundo” – que faz com que sejamos o que somos, mas a “alma”, dessa forma ao referir-se ao externo, este eu lírico esclarece que sua concepção de ser corresponde mais ao interno do que a tudo que o cerca: “nunca fui o meu mundo”. O mundo modifica-se, muda, mas não reconhece o ser que, em *eterna rotação universal*, fica entre o “efêmero” e o “eterno” dados pela constante inconstância das metamorfoses. A imagem desenhada pelo corpo não corresponde à verdade da alma, à verdade do “eu”, daí a duplicidade de sentido da aparência que “muda” por se transformar, mas transforma-se em algo que não diz nada, ficando absolutamente “muda”. Mudar de aparência, mas permanecer mudo por dentro, ao que tudo indica, parece ser completamente “inútil”, já que o “estranho” que vive em cada um de nós só poderá ser entendido quando duvidarmos de nossa própria existência e desfazemo-nos de “todas as opiniões a que até então [dêramos] crédito”.

Por esse viés de análise, todo o “estranhamento” de nós mesmos deve levar ao estranhamento dos objetos e das coisas. Por conseguinte, “a imagem da rosa” tem de ser um “milagre” quando “nasce” subitamente, pois foi destituída de todos os sentidos anteriores e, agora, terá de ser contemplada a nu, enquanto forma. Por isso mesmo, ela está prenhe de todos os significados: é a que “sonha”, “a que traz,/ pura, mágica, a presença/ de tantas outras não vistas”, ou seja, aquela que é a forma perfeita e que ainda não se reduziu aos olhos cansados de olhar, forma “pura” porque neoplatônica, ideal, que apenas por meio de reminiscências pôde ser pressentida. O pensamento não é capaz de captá-la em sua majestade, mas os sonhos e os sentimentos a perseguem.

Como exemplo da sobreposição do imagético, a presença dessa “rosa” realiza-se no campo do inorgânico: no sonho ou no pensamento. O poema ressoa a concepção de que o ideal da rosa é tão real quanto a rosa em si, mas alcançável apenas pela plenitude das palavras que dão significado à “incerta e duvidosa” realidade. Na verdade, há uma reflexão linguística em relação ao nome rosa (palavra e ideia) e ao significado (objeto que o nome evoca): a linguagem, ao evocar um objeto por meio de outro, torna-se mágica para o poeta que, por seu intermédio, passa a criar o inatingível. Ainda que acessível pela consciência, a dúvida sobre se a “rosa” é mais “real” ou “irreal” é fundamental para uma alma que, racionalmente, entende-se como móvel, transcendente, maior que o corpo, ou seja, “vária”, como vários também

foram os caminhos que o *Itinerário* percorreu, a fim de encontrar “tudo novamente desde os fundamentos, [e] estabelecer algo de firme e de constante”, isto é, a poesia.

Na verdade, aqui, o que parece ser firme e constante é o movimento racional da própria dúvida, que ameniza a distância entre o eu lírico e a poesia. Isto é, questionar o “segredo” da imagem e da poesia é fazer parte dele.

### **O menino e a estrela**

Que diz a estrela  
ao menino? Que segredo,  
rápido, baixa sobre a fronte  
que se ilumina e capta  
o esquivo maravilhoso?

Que diz o vento  
ao menino? Que desígnios  
esconde? Que ária inventa,  
entre flores e frondes,  
para que o infante durma?

Que murmura mensagem  
corta o espaço? Que elo  
rútilo anula  
a infinita distância  
entre o menino e a estrela?  
(MOURA, 2002, p.326).

O mistério está em não saber o que é dito, não saber se a rosa é sonhada ou pensada, nem o que a estrela diz ao menino. O último poema traz a estrela como imagem central, elemento que é captado pelo menino como o elo entre o questionamento e a luz. Apesar de o poema não promover respostas, a simples presença da estrela ilumina esse menino que, na infância, ainda tinha muito caminho a ser vivido. A estrela, como já abordamos, simbolicamente, representa aquilo que guia – é, por certo, a poesia, que abre os caminhos ao menino e que é reavivada pela memória.

A estrela que guiará o menino do passado, no entanto, não mais guia o eu lírico do presente, o qual é tomado pela noite. Isso porque, “Alma vária”, seção de reflexões poéticas, antecipa a “Noite maior”, segunda e última parte da obra *Noite maior*. Apesar da racionalidade da dúvida estar bastante presente nessa última seção, a idealização, tão comum aos poemas de “Alma vária”, não mais aparece.

O que perpassa os últimos poemas do *Itinerário Poético* é a experiência da morte antes da morte, é a repetição da imagem da noite, que de forma incessante toma conta de todos os dezessete poemas. “Noite maior” é uma espécie de testamento da poesia de Emílio Moura, é a

repetição do fim, todos os poemas parecem repetir o mesmo tema – a morte e a melancolia diante dela. Basta olharmos os títulos: “Voo cego”, “Acalanto final”, “Fim de linha”, “A noite engole o mundo”, “Alta noite”, “O grito”, “Insônia”, “Último ato”, “A estranha”, “Elegia para o amigo morto”, “In extremis”, “Viagem”, “Os que se foram”.

A imagem da nuvem nesses últimos poemas incorpora ainda mais a imagem da poesia e do abstrato, como se vê em “Voo cego”:

[...] Quem sabe  
se, entre nuvens e nuvens,  
fugimos ao que somos  
ou, submissos a tudo,  
inúteis, nos rendemos,  
sem renascermos logo?  
[...]  
Cegas, mudas,  
do fundo da memória,  
sobem vagas lembranças  
que nem ao menos riscam  
nossa imagem no tempo.  
Que somos, ou que fomos?  
[...]  
Ah, sombras que se buscam  
e se diluem. Ah, vozes  
que sussurram, perdidas,  
ao nosso ouvido. Tímidas,  
nada nos dizem. Rota?  
Que invisível caminho  
seria o nosso? Que olhos  
o arrancariam do ar,  
se, entre nuvens e nuvens,  
só há, agora, a noite  
e este voo?  
(MOURA, 2002, 33783-334).

Em “Voo cego”, a nuvem reaparece como o elemento de evasão do eu lírico: caminhar entre as nuvens representaria a fuga ao que somos. Essa fuga diante da morte, no entanto, não parece mais fazer sentido. A noite invade a nuvem e, conseqüentemente, não há mais sonho ou imaginação. Do mesmo modo, as lembranças não formam mais imagens do eu lírico. Daí há o questionamento existencial: “Quem somos, ou o que fazemos?”. As vozes não dizem mais nada, e o eu lírico questiona qual é o seu caminho. Mas o caminho não pode ser composto por nuvens aéreas quando se encontra “À boca da noite”:

Não olhes: é a noite  
Completa que tomba.

Não olhes: é a estrada

Que, súbito, acaba.

Não olhes: é o anjo,  
Teu anjo que chora.

Não olhes.  
(MOURA, 2002, p.350).

O momento crepuscular antecipa a escuridão total e antecipa a morte do dia e a do homem – a *Noite maior*. A noite é “aquela que tomba de repente”, é o “voo cego”, a causadora de angústias e de desolações. A noite é a morte do homem, é o fim do poema e o fim do livro. O eu lírico habita esse fim. A morada dele é o tempo, não o espaço, já que as coisas para Emílio Moura estão sempre no tempo. Segundo Mário da Silva Brito (1959), mesmo quando Moura “[...] fala do espaço é para temporalizá-lo” (BRITO, 1959, p. 244), já que o espaço é a “cápsula da memória”, onde o eu lírico se movimenta:

### **Último ato**

Só restam palavras  
que nada nos dizem.  
Já mudas, se gravam  
diante do horizonte,  
também mudo.

Só restam lembranças.  
Mas ninguém decifra  
Seu código. Nada  
vibra no que trazem  
e se faz cinza.

Só restam remorsos.  
Mas, de quê, de quando,  
se o último grito  
já morreu no tempo,  
também morto?  
(MOURA, 2002, p.343).

A noite, no entanto, faz com que o eu lírico não consiga movimentar-se no tempo. É como se a escuridão cobrisse tudo, inclusive os sentimentos ruins que não fazem mais sentido. Novamente, vemos o tempo morto como aquele que não voltará mais. A percepção sobre o tempo e sobre a noite faz com que a vida e o mundo sejam vistos de forma negativa, assim vimos em “Último ato”, assim vemos nos versos de “A noite engole o mundo”: “A noite engole a janela./ Na treva, a janela engole/ o mundo. O mundo sumiu. [...]” (MOURA, 2002,

p.338). O niilismo desses últimos poemas aponta para o caráter existencialista da poesia de Emílio Moura. O fim é o nada, depois da morte só ele existirá:

**Alta noite**

É em vão que procuro  
Qualquer réstia de luz, qualquer rumor na noite.  
A treva  
silencia o universo,  
como se nada,  
nada agora existisse.  
Nada!  
Nem sequer  
Essa ideia do nada.  
(MOURA, 2002, p.339).

Apesar do caráter melancólico de “Alta noite” e dos demais poemas dessa seção do livro, quando nem a ideia do nada existir, a plenitude estará presente. Isto é, o nada existirá em sua completude, sem que pensamentos, ideias, imagens ou palavras tenham que torná-lo presente. O “nada” enquanto imagem ou ideia ainda habita o eu lírico, e o “nada” em sua plenitude é antecipado pela ideia do fim de tudo. Aspecto que já faz parte daqueles que morreram, como vemos em “Os que se foram”:

Pouco a pouco vou compreendendo esta verdade tão simples:  
Agora é que realmente existem  
os que se foram.  
Só agora é que os sinto completos e definitivos.  
Agora, e só agora é que todos eles se organizam e se movimentam,  
Só agora é que falam  
o que sempre calaram e era precisamente o que nos levaria  
à única verdade que traziam.  
Saem de velhos retratos, ou de ressuscitadas palavras soltas,  
e caminham comigo que os não sabia tão transparentes e comunicativos,  
tão lógicos,  
tão completos.  
Completos e definitivos.  
(MOURA, 2002, p.351).

Quem são os que se foram? Quem são aqueles que viveram entre nós e nunca foram tão verdadeiros quanto agora que não mais estão entre nós? São essas as perguntas que o eu lírico, já tomado pela noite, se faz sobre “os que se foram”. A existência, próxima de seu fim, tende a rever-se, a tentar confirmar-se como válida e importante, e “os que se foram” são fundamentais para atestar que, de fato, a vida foi vivida. O método, como já sabemos, é o caminho pelo qual se chega a algum lugar, no caso do *Itinerário*, o eu lírico que ora

observarmos encontrou os que já não se encontram mais, esse foi seu destino. Mas, ao que tudo indica, esse é o destino humano: encontrar-se com a criança que fomos, com as esperanças que nos foram depositadas, com o eu ideal de nossa formação psíquica, com nossos medos e nossas angústias, com nosso passado. A vida, por certo, não pode ser vista como uma espécie de rascunho, tal qual alguns afirmam, pois ela nunca poderá ser consertada. A vida é impulso para o qual só conseguimos dar algum sentido enquanto vivemos, ou após termos vivido. Mas a verdade do que foi vivido, isso nunca pode ser antecipado, é dado que só se obtém *a posteriori*.

“Os que se foram” antes estavam entre nós, mas só agora “é que falam/ o que sempre calaram e era precisamente o que nos levaria/ à única verdade que traziam.”, pois só agora é que nós podemos contemplá-los por completo, sem que haja qualquer mudança de humor ou comportamento. Só agora, que não mais se tem a presença é que o eu lírico pode afirmar, como cada um de nós seus leitores, que nunca tínhamos nos atentado para o fato de que eles eram “tão transparentes e comunicativos,/ tão lógicos,/ tão completos.” e pode afirmar sua impotência de viver a completude de uma vida cujos diversos caminhos culminam sempre no mesmo e fatal ponto da morte e do silêncio. Por fim, se o eu lírico, como vimos dizendo, internaliza a ideia de morte e de nada, ele só pode ser “verdadeiro” como os que se foram. Isto é, quando se aproxima do “fim da linha”, também torna-se completo:

**Fim da linha**

[...]

Sentir o que fica,  
entre dois silêncios,  
preso por um fio  
súbito vibrando  
entre a noite e o enigma.

Sentir o que nunca  
poderá ser dito,  
pensado, vivido,  
e ficar à espera,  
ficar entre nada,  
enigmas, nuvens,  
náufrago boiando,  
sem onde, nem quando.

Sentir que esta noite  
se fecha. Fechou-se.

Não sentir mais nada.

(MOURA, 2002, p.337).

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observar um *Itinerário Poético* é, antes de mais nada, uma atitude de devoção e coragem. Devoção, por conta da necessidade poética que nos invade e que nos leva a questionar o cânone, a repensar o *establishment* e a inserir, definitivamente, o poeta Emilio Moura entre os grandes autores que as letras brasileiras já tiveram. Não há, obviamente, o desejo de se esgotar a análise da obra de Moura, mas sim de estabelecer um paradigma de grande envergadura dentro da poesia brasileira que refulge a partir dos anos 1930, aproximadamente. Coragem, pelo fato de ousarmos falar sobre poesia em tempos tão sombrios e difíceis para os estudos em ciências humanas e, principalmente, em estudos literários. A poesia, há tempos, já não é vista como fundamental para a sociedade do modo como esta última se organizou, isto é, voltada quase que unicamente para os interesses do mercado. Por esses motivos, devoção e coragem podem ser agrupadas como substantivos que dizem respeito ao ponto que mais parece ser relevante para quem se dedica a esse tipo de estudo na contemporaneidade: a resistência.

Foi Emílio Moura quem nos levou à atitude de resistir. Poeta nascido em Dores do Indaiá, no interior de Minas Gerais, Emílio construiu sua poesia com afinco, mas à margem dos grandes centros literários, da fama (ao menos ao máximo de fama que um poeta pode ter no Brasil) e da grande mídia. Sua poesia foi adquirindo forma enquanto o próprio poeta ia definindo seu caminho, sua trajetória. O *Itinerário* é uma espécie de calçamento ou concretização das estradas poéticas do autor. Resistência também pode ser a palavra que, agora, sabemos que melhor se encaixa nas obras de Emílio Moura.

Resistir às soluções fáceis, ao hermetismo intrincado e à poesia simples demais; resistir à “poesia-filosofia” de mero jogo linguístico e à “poesia-psicanálise” de feição quase cultista. Por outro lado, assumir uma “voz” que entende todos os caminhos como possíveis, desde que postos sob o crivo do questionamento. Diante de uma poesia que ficou marcada pela unicidade de cunho interrogativo como voz central, por um lado, e pela temática da crise ontológico-existencialista, por outro lado, o leitor parece ser levado a uma conclusão óbvia: os dois polos uniram-se na formação do *Itinerário Poético*, pois a fragmentação dos caminhos é a constante que dá unidade ao percurso emiliano e, por isso mesmo, fragmentar-se e permanecer relevante é fator preponderante da resistência.

Em tempo, retomemos as características principais do Modernismo mineiro apontadas por Fernando Correia Dias (2007): a tradição repensada, a conciliação de lealdades e o apelo à razão. A tradição repensada na poética emiliana pôde ser vista tanto na forma quanto na

temática. Na forma, o poeta usufrui de sonetos, de cantigas, de odes e de elegias por meio dos versos livres e brancos e de versos que intercalam a medida clássica com o verso livre. No tema, Moura resgata um neoplatonismo camoniano, ao dar vazão à ideia das coisas e não às coisas propriamente ditas. Ademais, sua temática mescla elementos pagãos – a imagem da musa é exemplo disso – com elementos bíblicos, como o constante diálogo com “Deus” ou com o “Senhor”.

O apelo à razão pôde ser visto, principalmente, no caráter metalinguístico e nas reflexões sobre o sentir e o pensar: “Desejo de sentir que ora não penso,/ ou que penso, e o que penso não é vivido.” (MOURA, 2002, p.195). Já a conciliação de lealdades, que se caracteriza como a interferência de Minas Gerais na poesia, foi notada no caráter solitário da poética emiliana e na retomada da infância ao longo de toda a obra, conquanto em “Lira mineira”, segunda parte de *Habitante da tarde*, essa característica tenha sido mais bem explorada pelo poeta.

Bem sabemos nós que racionalizar é, entre coisas, uma forma de manter-se vivo. Perguntar sem o real interesse pela resposta é querer que o fim nunca chegue e que a vida nunca tenha verdadeiro término, mas é também sinal de angústia e insegurança. Não aceitar que toda a viagem precisa terminar para poder ser completamente entendida por aqueles “que ficaram” é negligenciar a única real forma de eternidade, a memória “dos que ficaram” recordando-se “dos que se foram”. Resistir, dessa forma, não reside no início da trajetória, tampouco em seu final, mas viver e, depois, recordar-se de cada centímetro desse caminhar permeado pela melancolia do nácar, pela idealização da rosa e pela memória da nuvem. Depois de tantas imagens selecionadas ao longo do caminho, temos quase toda a poética de Emílio Moura exposta a nossa frente. Precisamos, portanto, pôr um fim a essa viagem. No poema “Viagem”, um dos últimos poemas de *Noite maior* e também do *Itinerário Poético*, o eu lírico parece entregar-se a si mesmo e a seu próprio destino, revelando-se como ponto de chegada dos “três caminhos” que descobrimos como fundadores de nosso método de análise da poética emiliana:

### **Viagem**

Viajo agora contigo.  
Que frios caminhos. Que ermas  
solidões. Que longa viagem.  
Mas vou contigo. Suspeito  
que nada sabes e calo-me.  
Teu jeito de atravessar  
nuvens, astros, nebulosas,

que jeito tão diferente  
do que tinhas e fazias  
sereno, à rosa dos ventos.  
Mas segues e estou contigo.  
Não sabes que te acompanho.  
Não falas. Não ouves. Segues.  
Não falas. Apenas cumpres  
teu abstrato itinerário  
súbito aberto no bojo  
da eternidade. E que coisa  
fria a eternidade!  
(MOURA, 2002, p.349).

Melancolia, amor, recordações, nenhum caminho traçado é inocente o suficiente para deixar seu passante incólume por completo. A vida nunca é uma equação completa, ela sempre deixa um “resto” que, às vezes, toma o lugar da existência toda. Em “Viagem”, a solidão é tão intensificada que nos parece que o eu lírico dá as mãos a si mesmo para seguir tão longa e intrincada viagem. Ou melhor, é como se o eu lírico tivesse chegado ao fim da caminhada, mas observasse diante de si seu duplo juvenil. Os dois, passado e presente, encontram-se para revisitar o *Itinerário*. Como escreve o próprio Emílio Moura para o *Suplemento literário de Minas Gerais*: “Quando encontrarmos o nosso duplo, teremos encontrado a nossa unidade.” (MOURA, 1971, p.7).

Encontrar a unidade, dessa forma, é quase como fixar-se no tempo e no espaço. Desse ponto fixo de observação, os caminhos percorridos são “frios”, não têm mais o frescor da novidade, são motivos de “ermas solidões”, são o fundamento da existência questionadora que pede a reflexão e, por conseguinte, certo isolamento. Uma vez mais, é o espelho, o duplo, que define a unidade do eu lírico e do *Itinerário poético*. O *outro* diante de si “Não falas. Não ouves. Segues.// Não falas.” e nem poderia falar, pois é o “eu” que deve responsabilizar-se pelo “abstrato itinerário”, mais sonhado que vivido. Esse “eu” no fim da vida, depois de passar por tantos caminhos adquire a consciência de que é dois e de que seu caminho, portanto, sempre foi de fragmentação.

Segundo Fábio Lucas, em “Lembrança de Emílio Moura”, Moura apreciava muito o verso de Tomás Antônio Gonzaga “As glórias que vêm tarde já vem frias”. Ironicamente o verso que encerra o poema “Viagem” é: “E que coisa / fria a eternidade”. O *Itinerário Poético* cumpre sua função de se fazer eterno, já que a poesia resiste, mas o poeta não: a ele resta apenas o frio da noite.

Se observar um *Itinerário Poético* é, antes de mais nada, uma atitude de devoção e coragem, finalizar a análise sobre um *Itinerário Poético* é quase impossível. Não porque não

haja um rigor científico que determine os limites da interpretação, mas porque a leitura de uma vida inteira de poesia pressupõe quase outra vida inteira para captá-la em todos os sentidos que a passagem do tempo determina. Viajar através de um *itinerário* pressupõe saída e chegada, mas também paradas, cruzamentos e retornos, além de eventuais acertos de rota, por isso a finalização parece tão extenuante quanto gratificante, tão necessária quanto incerta. Essa viagem, como afirma Mário de Andrade no prefácio para o livro *Ingenuidade*, nasce das perplexidades (como, por certo, também os questionamentos mais significativos da humanidade), mas não de quaisquer perplexidades, mas daquelas “nascidas da sensação intelectualista de que a natureza é um perplexo movimento parado.” (ANDRADE, 1931, p.634). O movimento parado é, talvez, a melhor síntese para todo nosso entendimento de que os caminhos percorridos pelo eu lírico emiliano fragmentam-se para, em seguida, alcançarem uma unidade poética. É isso que transforma a “necessidade de entender” em “dados de sensibilidade” e avaliza todo nosso trabalho aqui desenvolvido. Para o eu lírico dessa poética, a poesia é o “sentido pleno/ do que há de vida na vida.” (MOURA, 2002, p.311).

Ao longo das obras *Ingenuidade*, 1931; *Canto da hora amarga*, 1936; *Cancioneiro*, 1945; *Poemas*, 1948; *O espelho e a musa*, 1949; *Desaparição do mito*, 1951; *O instante e o eterno*, 1953; *A Casa*, 1961; *Habitante da tarde*, 1969; e *Noite maior*, 1969, reconstruímos o *Itinerário Poético* de um poeta de múltiplas facetas, mas de um só sentido para a poesia, o sentido da vida e da eternidade. Alcançamos nosso propósito quando conseguimos ordenar as imagens que se repetiam em considerável constância, pondo em evidência alguns itens em detrimento de outros. Cremos, mais do que apenas ter dado uma nova opção de leitura para a obra de Emílio Moura, ter conseguido demonstrar algumas possibilidades de interpretação do texto poético, bem como da imanente relação entre poesia e existência, tal qual os poemas de Emílio Moura demonstraram de maneira quase completa.

Por último, vimos que nácar, rosa e nuvem foram os três caminhos que se tocaram e retocaram-se, que desembocaram uns nos outros e que, mutuamente, enquanto se aproximavam, excluía-se. Foram três caminhos que, na fragmentação que propuseram, encontraram a unidade sistêmica, e pelos quais palmilhamos com o rigor e a atenção que toda estrada recém-aberta pede para ser transposta. O nácar, quase inquebrável, contrapôs-se à evanescência da nuvem; a rosa trouxe consigo a beleza e a confluência de sentimentos; a nuvem pairou por sobre nácar e rosa, sendo ponto de chegada que já havia se espalhado, paulatinamente, em cada parte dos caminhos. As nuvens que cobriram a infinidade do céu anunciaram-se sempre como as que revelam a dureza do sol, com sua ausência, ou as que refrescam a existência trazendo uma brisa suave ou, ainda, como as que se carregam das

memórias do mundo antigo e, em forma de chuvisco ou de tempestade, caem. As nuvens, enquanto memória, foram o caminho natural de todos os caminhos perceptíveis na poética de Emílio Moura – quer seja pela ausência quer seja pela presença – e constituíram-se como o descaminho de todos os caminhos, isto é, como o caminho possível de uma jornada que escolheu questionar os próprios caminhos. Afinal, todos os caminhos desembocam num “Poema”:

Duro caminho é o de saber que não há caminho.  
O que há são fragmentos de rota que o tecido do acaso  
une ou desune. Estar, andar. Identificar-se com as coisas,  
com o tempo. Estar aqui, ali. Estar antigamente, estar futuro,  
ou buscar-se no espelho onde não há espelho.  
Isso é tudo.  
Mesmo assim nos sonhamos, e sonhamos  
um roteiro, um destino.  
Não no espaço, ou no tempo,  
mas na parte de nós, ah, tão frágil, que se devora  
e, perdida, se salva.  
(MOURA, 2002, p.265).

## REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO. **Confissões**. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- ANDRADE, C. D. de. **Carlos Drummond de Andrade: poesia 1930-62: de *Alguma poesia* a *Lição de coisas***. Edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- ANDRADE, C. D. de. Palma severa. In: \_\_\_\_\_. **Passeios na ilha**: divagações sobre a vida literária e outras matérias. São Paulo: Cosac Naify, 2011a. p.185-191.
- \_\_\_\_\_. O secreto Emílio Moura. In: \_\_\_\_\_. **Confissões de Minas**. São Paulo: Cosac Naify, 2011b. p.61-63.
- \_\_\_\_\_. Epigrama para Emílio Moura. In: \_\_\_\_\_. **Alguma poesia**. 9. ed. Rio de Janeiro, Record, 2008. p.101.
- \_\_\_\_\_. A consciência suja. In: \_\_\_\_\_. **Boitempo**: Esquecer para Lembrar. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006. p.298-302.
- \_\_\_\_\_. Verbo e verba. In: \_\_\_\_\_. **Boitempo**: Esquecer para Lembrar. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006. p.309-310.
- \_\_\_\_\_. O poeta irmão. In: \_\_\_\_\_. **As impurezas do branco**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005. p.105-106.
- \_\_\_\_\_. Emílio Moura de Dores do Indaiá. **Suplemento Literário de Minas Gerais**. v.4, n.137, p.3, 1969.
- ANDRADE, M. de. O Movimento Modernista. In: \_\_\_\_\_. **Aspectos da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p.253-280.
- \_\_\_\_\_. Emílio Moura: *Ingenuidade*. **Revista Nova**, São Paulo, n. 4, p.633-634, 1931.
- ARAÚJO, L. C. de. A poesia modernista de Minas. In: ÁVILA, A. (Org.). **O Modernismo**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.179-192.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- \_\_\_\_\_. **O homem de gênio e a melancolia. O problema XXX, 1**. Tradução de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.
- ÁVILA, A. As singularidades de um processo lírico. In: \_\_\_\_\_. **O poeta e a consciência crítica**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1969. p.52-59.
- BACHELARD, G. **A Poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BANDEIRA, M. **Estrela da vida inteira**. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARTHES, R. **Crítica e Verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BAUDELAIRE, C. **Poesia e Prosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

\_\_\_\_\_. **Pequenos Poemas em Prosa**. Tradução de Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERGSON, H. **A evolução criadora**. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1971.

\_\_\_\_\_. **Duração e simultaneidade**. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. **Matéria e Memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BERNARDO, G. **Redação inquieta**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

**BÍBLIA SAGRADA**. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2. ed. 1993.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 44. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

\_\_\_\_\_. **A. O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 2000.

BOSI, V. A imagem na poesia: Jorge de Lima (Análise do Soneto X, Canto X de *Invenção de Orfeu*). In: \_\_\_\_\_. (Org.). **O poema**: leitores e leituras. São Paulo: Ateliê, 2001. p.21-49.

BOUSOÑO, C. **Teoría de la expresión poética**. Madrid: Gredos, 1976.

BUENO, A. S. A poesia de Emílio Moura: um itinerário de leveza pelo ar. In: WERKEMA, A. S. (Org.). **Literatura brasileira 1930**. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p.238-253.

BUENO, A. **Uma história da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2007.

BRITO, M. da S. Emílio Guimarães Moura. In: \_\_\_\_\_. **Panorama da poesia brasileira: Modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1959 (vol. VI). p.118-120.

CAMÕES, L. V. de. **Lírica**: redondilhas e sonetos. Introdução de Geir Campos. Seleção e notas de Massaud Moisés. São Paulo: Publifolha, 1997.

CARPEAUX, Otto Maria. Algumas opiniões da crítica sobre a poesia de Emílio Moura. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, v.4, n.4, p.5, 1969.

CARPINEJAR, F. Emílio Moura: abandono póstumo. **Germina: revista de literatura e arte**, v. 3, n. 3, 2006. Disponível em:  
<[http://www.germinaliteratura.com.br/literaturafc\\_agosto2006.htm](http://www.germinaliteratura.com.br/literaturafc_agosto2006.htm)> Acesso em: 07 mar. 2016.

CASAI MONTEIRO, A. **A palavra essencial: estudos sobre a poesia**. São Paulo: Companhia Editora Nacional/Editora da Universidade de São Paulo, 1965.

CHAVES, W. C. A noção lacaniana da subversão do sujeito. **Psicologia: ciência e profissão**, v. 22, n. 4, 2002. Disponível em:  
<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1414-98932002000400008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932002000400008)>  
Acesso em: 04 mar. 2017.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Rio de Janeiro, José Olympio, 1995.

CURY, M. Z. F. **Horizontes Modernistas**: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

DESCARTES, R. **Meditações concernentes à Primeira Filosofia**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

\_\_\_\_\_. **Descartes**. Tradução J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

DIAS, F. C. Gênese e expressão grupal do Modernismo em Minas. In: ÁVILA, A. (Org.). **O Modernismo**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.165-177.

DUTRA, W. & CUNHA, F. **Biografia crítica das Letras Mineiras**. Rio de Janeiro: MEC: Instituto Nacional do Livro, 1956.

ELIADE, M. **Imagens e símbolos**. Lisboa: Arcádia, 1979.

FARIA, A. J. de. Emílio Moura. In: AZEVEDO FILHO, L. A. de. (Org.). **Poetas do Modernismo**: Antologia crítica (Volume III). Brasília: INL (MEC), 1972. p.95-131.

FERREIRA, A. B. de H. **Mini Aurélio**: o dicionário da língua portuguesa, coordenação de Marina Baird Ferreira. 8. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FREUD, S. **Luto e melancolia**. Tradução, introdução e notas de Marilene Carone. Textos de Maria Rira Kehl, Modesto Carone e Urania Tourinho Peres. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FRIEIRO, E.. Canto da hora amarga. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, v.4, n.138, p.7, 1969.

\_\_\_\_\_. Simplicidade. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, v.6, n. 266, p.7, 1971.

FUSCO, R. Um aspecto da poesia. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, v.4, n.138, p.11, 1969.

GUIMARAENS, A. **Poesia**. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1958.

HAMBURGER, M. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução Alípio Correia de Franco Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KEHL, M. R. Melancolia e criação. (Prefácio). In: FREUD, S. **Luto e melancolia**. Tradução, introdução e notas de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p.9-31.

\_\_\_\_\_. A melancolia em Walter Benjamin e em Freud. **III Seminário Internacional Políticas de la Memória**. Buenos Aires, 2010. Disponível em: <[http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-42/khel\\_mesa\\_42.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-42/khel_mesa_42.pdf)> Acesso em: 04 mar. 2017.

LACAN, J. **Le Séminaire**: Livre 8, Le transfert. Paris: Seuil, 1991.

LAFETÁ, J. L. **1930: a crítica e o Modernismo**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

LUCAS, F. O platonismo difuso de Emílio Moura. **Revista Scripta**, Belo Horizonte, n.12, v.6, p.157-163, 2003.

\_\_\_\_\_. O poeta Emílio Moura. In: MOURA, E. **Poesias de Emílio Moura: introdução e seleção de Fábio Lucas**. São Paulo: Art Editora, 1991. p.9-42.

\_\_\_\_\_. Lembrança de Emílio Moura. In:\_\_\_\_\_. **Razão e emoção literária**. São Paulo: Duas Cidades, 1982. p.97-104.

\_\_\_\_\_. Elegia em três tons. In:\_\_\_\_\_. **A face visível**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. p.49-57

MACHADO DE ASSIS, J. M. **Contos**. Seleção, introdução e notas de Francisco Achcar. São Paulo: Objetivo, 1998.

MAGRITTE, R. **A reprodução proibida**. 1937. Óleo sobre tela, 81,3 x 65 cm. Reprodução eletrônica disponível em: <<http://confrariadaarte.blogspot.com.br/2007/09/ren-magritte.html>> Acesso em: 31 ago. 2016.

MARQUES, I. Emílio Moura: lirismo e ingenuidade. In: \_\_\_\_\_. **Cenas de um modernismo de província**: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte. São Paulo: Editora 34, 2011. p.117-155.

MARQUES, R. Tempos modernos, poetas melancólicos. In: SOUZA, E. M. de. (Org.). **Modernidades tardias**. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p.157-171.

MARTINS, W. Das montanhas de Minas. In:\_\_\_\_\_. **Pontos de vista**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1995 (vol.13 – 1971/1975). p.112-114.

MELO NETO, J. C. Poesia e Composição. In:\_\_\_\_\_. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p.51-70.

MENDES, M. Motivos de Ouro Preto. **Anhemi**. São Paulo, v. 2, n. 6. p.487-491, 1951.

MIELIETÍNSKI, E. M. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

MILLIET. S. Sob o signo da pergunta. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 4, n. 137, p.5, abr. 1969.

MOISÉS, C. F. **Poesia não é difícil**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.

MOISÉS, M. Emílio Moura. In:\_\_\_\_\_. **História da literatura brasileira: Modernismo**. 6.ed., revista e atualizada. São Paulo: Cultrix: 2004 (vol. III). p.256-258.

\_\_\_\_\_. Imagem. In:\_\_\_\_\_. **Dicionário de termos literários**. 7.ed. São Paulo: Cultrix, 1995. p.282-285.

MOREIRA, L. **Nos encaixos de Emílio Moura: encruzilhadas de um Itinerário poético**. 2011. 228f. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 18 de abril de 2011.

MOURA, E. **Itinerário poético**: Poemas reunidos. Prefácio de Carlos Drummond de Andrade. 2.ed. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

\_\_\_\_\_. Fragmentos. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, v.6, n.266, p.7, 1971.

\_\_\_\_\_. Emílio Moura, um poeta perplexo: entrevista concedida a Frederico Morais. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, v.4, n.137, p.4-5, 1969.

\_\_\_\_\_. Renascença do nacionalismo. **A Revista**, ano 1, n.1, edição digitalizada online. Belo Horizonte: Diário de Minas, 1925a. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/01956110#page/1/mode/1up>> Acesso em: 20 mai. 2016.

\_\_\_\_\_. Da poesia moderna. In: **A Revista**, ano 1, n.2, edição digitalizada online. Belo Horizonte: Diário de Minas, 1925b. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/01956120#page/1/mode/1up>> Acesso em: 20 mai. 2016.

NAVA, P. **Beira-mar**: memórias 4. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

PAZ, O. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. **O Arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PERES, U. T. Uma ferida a sangrar-lhe a alma. (Posfácio). In: FREUD, S. **Luto e melancolia**.: Cosac Naify, 2011. p.101-137.

PESSOA, F. **Poesias**. Organização de Sueli Barros Cassal. Porto Alegre: L&PM, 2007a.

\_\_\_\_\_. **Poesia completa de Álvaro de Campos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

\_\_\_\_\_. **Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação**. Lisboa: Ática, 1966.

PLATÃO. **A república**. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. **O Banquete**. Versão eletrônica digitalizada pelo grupo Acrópolis. Pará de Minas (MG): Virtual Books Online M&M Editores Ltda, 2003. Disponível em: <[http://www.faculdadearaguaia.edu.br/site/servicos/downloads/bib-classicos/o\\_banquete.pdf](http://www.faculdadearaguaia.edu.br/site/servicos/downloads/bib-classicos/o_banquete.pdf)> Acesso em: 17 ago. 2016.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2007.

RIMBAUD, A. Carta a Paul Demeny. In: CHIAMPI, I. **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991.

SECCHIN, A. C. ?. In: \_\_\_\_\_. **Poesia e desordem**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p.56-58.

SCHILLER, F. **Sobre poesia ingênua e sentimental**. Tradução, introdução, comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.

\_\_\_\_\_. **Kallias ou sobre a beleza**: a correspondência entre Schiller e Körner, janeiro-fevereiro de 1793. Tradução e introdução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SCLIAR, M. **Saturno nos trópicos**: a melancolia europeia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SECCHIN, A. C. “?”. In: \_\_\_\_\_. **Poesia e desordem**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p.56-58.

SILVA, V. P. **Habitante da tarde: O (não) lugar do poeta Emílio Moura**. 2012. 108f. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL – Universidade Estadual de Montes Claros. Montes Claros, MG, Junho de 2012.

TAVARES, H. Imagem. In: \_\_\_\_\_. **Teoria literária**. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1996. p.367-368.

VALÉRY, P. Poesia e pensamento abstrato. In: \_\_\_\_\_. **Variedades**. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras: 1999. p.201-218.

WELLEK, R.; WARREN, A. **Teoria da literatura**. Tradução de José Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, 1962.

WHITMAN, W. **Folhas das Folhas de Relva**. Seleção e tradução de Geir Campos. São Paulo: Ediouro, 1993.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. Tradução da 1. ed. coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução de novos textos Ivone Castilho Benedetti – 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ANJOS, C. dos. O poeta Emílio. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, n.272, v.6, p.4, 1971.

ÁVILA, A. (Org.). **O Modernismo**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BALBINO, E. Emílio Moura e as malhas sutis da verdade incontestável. In: OLIVA, O. P. (Org.). **Minas e o Modernismo**. Montes Claros, MG: Unimontes, 2012. p.81-94.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de José Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BOSI, A. (Org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996.

BRITO, M. da S. **História do Modernismo brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1964.

CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. 3.ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1996.

\_\_\_\_\_. **Na sala de aula: caderno de análise literária**. 5.ed. São Paulo: Ática, 1995.

Cantinho, M. J. **O Anjo Melancólico**. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

CARPEAUX, O. M. Emílio Moura. In: \_\_\_\_\_. **Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1951. p.250.

CAVALCANTI, L. M. D. O incognoscível e a revelação poética em *Canto da hora amarga, Cancioneiro e o Espelho e a musa*, de Emílio Moura. **Revista Literatura em Debate**, n.16, v.9, p.160-174, 2015.

\_\_\_\_\_. O motivo da viagem na lírica de Emílio Moura. **Raído (UFGD)**, n.20, v.09, p.219-231, 2015.

\_\_\_\_\_. Memória, infância e poesia: uma leitura de *A casa* de Emílio Moura. **Revista Texto Poético**, v.18, p.40-69, 2015.

COHEN, J. **Estrutura da linguagem poética**. São Paulo: Cultrix, 1978.

COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GUELFY, M. L. F. **Introdução á análise de poemas**. Viçosa: UFV, 1995.

JAUSS, H. R. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: OLINTO, H. K. (Org.). **História de literatura**; as novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996. p.47-100.

KRAUSZ, L. **As Musas: Poesia e divindade na Grécia Arcaica**. 2. ed., São Paulo: EDUSP, 2007.

LINHARES, T. Posição de Emílio Moura. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, n.138, v.4, p.12, 1969.

LISBOA, H. Secreta Música. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, n.137, v.4, p.1, 1969.

LUCAS, F. Carlos Drummond e Emílio Moura: poetas irmãos. In:\_\_\_\_\_. **O poeta e a mídia: Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Editora Senac, 2003. p.77-88.

MARTINS, W. 20 poetas. In:\_\_\_\_\_. **Pontos de vista** (crítica literária). São Paulo: T. A. Queiroz, 1991. p.165-201.

MEIRELES, C. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

MELLO, A. M. L. de. **Poesia e imaginário**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

MIRANDA, W.M. Forma nítida e sombra esquivada: a poesia de Emílio Moura. **Pós: Belo Horizonte**, n.4, v.2, p.28-35, 2012.

MOREIRA, L. C. Emílio Moura: poeta das Gerais. **Revista Darandina**, 2010. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/Lilian-Cristane-Moreira.pdf>> Acesso em: 07 mar. de 2016.

NEJAR, C. **Caderno de fogo**: ensaios sobre poesia e ficção. São Paulo: Escrituras, 2000.

OLIVEIRA, I. V. de. Emílio Moura: Contemplações do poeta-viajante. **Revista Texto Poético**, v.12, p.47-56, 2012.

RAMOS, M. L. **Fenomenologia da obra literária**. 4. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

\_\_\_\_\_. Fragmento da poética emiliana. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, n.138, v.4, p.6-7, abr. 1969.

TELES, G. M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácio e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 19. ed. revista e ampliada. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.