

Coleção Espírito Crítico

O CACTO
E AS RUÍNAS

Coleção Espírito Crítico

Conselho editorial:

Alfredo Bosi

Antonio Candido

Augusto Massi

Davi Arrigucci Jr.

Flora Süssekind

Gilda de Mello e Souza

Roberto Schwarz

Davi Arrigucci Jr.

O CACTO
E AS RUÍNAS

A poesia entre outras artes

 Livreria
Duas Cidades

editora ■ 34

Livraria Duas Cidades Ltda.
Rua Bento Freitas, 158 Centro CEP 01220-000
São Paulo - SP Brasil Tel. (11) 220-5134 Fax (11) 220-5813
www.duascidades.com.br livraria@duascidades.com.br

Editora 34 Ltda.
Rua Hungria, 592 Jardim Europa CEP 01455-000
São Paulo - SP Brasil Tel/Fax (11) 816-6777 editora34@uol.com.br

Copyright © Duas Cidades/Editora 34, 2000
O cacto e as ruínas © Davi Arrigucci Jr., 1997

A fotocópia de qualquer folha deste livro é ilegal e configura uma
apropriação indevida dos direitos intelectuais e patrimoniais do autor.

Capa, projeto gráfico e editoração eletrônica:
Bracher & Malta Produção Gráfica

Revisão:
Mara Valles
Iracema Alves Lazari
Cide Piquet

2ª Edição - 2000

Catálogo na Fonte do Departamento Nacional do Livro
(Fundação Biblioteca Nacional, RJ, Brasil)

Arrigucci Jr., Davi, 1943-
A624c O cacto e as ruínas: a poesia entre outras
artes / Davi Arrigucci Jr. — São Paulo: Duas Cidades;
Ed. 34, 2000.
160 p. (Coleção Espírito Crítico)

ISBN 85-7326-171-4

1. Poesia brasileira - História e crítica.
I. Título. II. Série.

CDD - 869.9109

Índice

A beleza humilde e áspera	
I.	11
II.	21
III.	87
Arquitetura da memória	
I.	95
II.	115
III.	123
<i>Índice onomástico</i>	151
<i>Sobre o autor</i>	153

**A beleza
humilde e áspera**



*À memória de
João Luiz Machado Lafetá*

“Vive per violenza e more per libertà...
Gran potenza le dà desiderio di morte.
— Scaccia con furia ciò che s’oppona a su ruina.”

Leonardo da Vinci

“Ce monstre de la beauté n’est pas éternel.”

Guillaume Apollinaire

I.

1. A força calma

Libertinagem (1930) e *Estrela da manhã* (1936) contêm os poemas em que se definiu o estilo maduro de Manuel Bandeira. Dão a conhecer, de corpo inteiro, um grande poeta na força e na liberdade de sua arte, após longos anos de aprendizagem, extensa prática e duros padecimentos.

Isso significa que ele era agora capaz não só de escrever bons poemas, ou um ou outro poema excepcional, como no início da carreira. Mas, que era dono de um modo inconfundível de dizer as coisas que pretendia, com domínio completo do ofício, com emoção na justa medida do necessário ao assunto, já liberto do “gosto cabotino da tristeza” e assim desperto para o mundo em torno. E que sabia onde procurar ou esperar o que podia achar ou não.

Era, dentro do possível, senhor de si, de seus meios e limites: até onde podia ir com a linguagem. Não que almejasse a maestria ideal de um artista clássico. Passara pela tradição e suas regras, sempre curioso, porém, pela diferença e a novidade. Estava pronto para ser livre. Nisso radicaria a modernidade mais profunda dele, descoberta antes do Modernismo, que antecipou, mantendo-a sempre depois, mais afinada, limpa de cacoetes, in-

corporada como uma conquista ao modo de ser e, por isso mesmo, com a maior naturalidade.

Sabia, por outro lado, que não lhe bastava a doma das palavras: rebeldes e irrequietas, diziam mais ou menos que o preciso termo, exigindo trabalho para ajustá-las e exprimir o máximo com o mínimo. Não convinha, entretanto, atentar contra a liberdade delas, seu poder elástico de significar ambigualmente, sendo necessário descobrir-lhes antes o contexto exato para tanto. Tinha o senso construtivo da composição acabada, que por vezes lhe custava enorme esforço em vão e o obrigava a conviver com o risco do que não se pode dizer, mas que é sempre preciso buscar: “inacessíveis praias”, tão bandeirianas.

E ainda assim, tudo isso não bastava; a poesia era dona volúvel, de incertos caprichos, e podia ou não manifestar-se, mesmo diante do maior empenho e da mais devotada corte. Acreditava numa sorte de inspiração momentânea, de instantes propícios de transe ou *alumbramento*. Confiava na espera do inesperado, atento ao encontro insólito, sempre atraído pelo magnetismo passional do momento: “volúpia ardente”, minada pelo senso do transitório e do perecível, pela busca de uma beleza que parecia trazer na face o sinal da destruição. Lidara com a doença e a ameaça da morte desde cedo. Uma profunda humildade caracterizava sua atitude artística.

Dela, são frutos esses livros. Representam pontos luminosos de expressão poética de uma concentrada experiência pessoal que viera se formando lentamente, num trabalho miúdo e constante com as palavras, em largo contacto com o mundo, com a tradição literária e as outras artes. Além disso, marcam o momento histórico de sua maior adesão ao Modernismo, que anunciara em livros anteriores como um verdadeiro “São João Batista”, no dizer de Mário de Andrade. O Modernismo cruzou o seu caminho; de algum modo, sempre estivera preparado para recebê-lo, indepen-

dentemente de qualquer intenção programática, levado por inquietações que, desde o princípio, eram no fundo já modernas.

Trata-se, portanto, de livros vinculados à trajetória mais íntima de Bandeira e, a uma só vez, relacionados com um momento especialmente fecundo, intenso e complexo da história cultural brasileira na década de 20, quando se renova a consciência artística nacional e vão se firmando em nosso meio as tendências da arte moderna.

O Modernismo representava o movimento da inteligência brasileira (de certos setores dela) para reconhecer-se a si mesma, seu passado histórico e a verdadeira face do País no presente, através da recusa dos entraves tradicionais que a impediam de atualizar-se e inserir-se no mundo contemporâneo. Correspondia a diversas transformações históricas da sociedade e a determinadas aspirações de classe, de certas camadas mais avançadas da burguesia, nas duas primeiras décadas do século XX, num país que começava a industrializar-se, a urbanizar-se e a viver os problemas materiais e os conflitos ideológicos do mundo capitalista, agravados pelos desequilíbrios internos do desenvolvimento histórico e das desigualdades sociais. No plano da cultura, as contradições entre a adesão aos problemas da realidade brasileira, convertida muitas vezes em acendrado nacionalismo, e o cosmopolitismo, próprio de uma abertura para o mundo internacional das vanguardas artísticas, é apenas uma face das muitas tensões conflituosas que atravessam o contexto brasileiro no momento em que surgem os dois livros propriamente modernistas de Bandeira.

Por isso, esses livros do princípio da década de 30 podem ser vistos, em certa medida, como a resultante literária, plasmada em forma poética particular e com marcado cunho individual, de forças contextuais, não apenas literárias, que vieram se combinar às diretrizes internas da obra bandeiriana. Havia as tensões próprias desse campo mais geral de forças interiores e exteriores

à vida do País que, na década anterior, desembocavam nos embates entre tradição e renovação, no terreno da cultura, aguçando a consciência de uma realidade em que se misturavam, em graus variados e em mesclas peculiares, o arcaico e o moderno, o atraso e o desenvolvimento. Eram as forças que catalisavam as contradições históricas do momento, envolvendo decerto também as tendências nacionalistas e vanguardistas da época. A elas vinham se coadunar as inclinações próprias do poeta, em cerrado amálgama, depois de um longo percurso pessoal que se formara antes, no quadro histórico do fim de século, sob circunstâncias diferentes.

O modo como se articulam texto e contexto é o modo de se compreender criticamente a própria qualidade profunda e a peculiaridade da poesia de Bandeira, no momento decisivo de definição de seu estilo dentro dos novos rumos da modernidade. É que ele soube inventar, com a “modesta grandeza” de seu *estilo humilde*,¹ uma forma poética admiravelmente simples, capaz de encerrar o mais complexo, fundindo em símbolos de alcance geral os traços fiéis de uma fisionomia poética única e de um momento específico. Assim deu vida perene à poesia concebida sob o signo do perecível como era aquela que despontava, tocada por uma beleza que trazia a marca da contingência moderna.

A poderosa conjunção de forças históricas daquele momento atuava tanto sobre o ideário estético, quanto sobre a nova matéria e os novos meios trabalhados pelos modernistas no processo

¹ Associo aqui a idéia de uma “modesta grandeza”, formulada por Mário de Andrade, à noção de *estilo humilde*, que desenvolvi sobre o poeta em *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990. Cf. Mário de Andrade, “Da modesta grandeza”, in Telê Porto Ancona Lopez (org.), *Manuel Bandeira: verso e reverso*, São Paulo, T. A. Queiroz, 1987, pp. 122-3.

prático de estruturação das obras. Nas mãos sábias de um artesão experimentado em todas as sutilezas da linguagem poética como já era então Bandeira, os novos temas e técnicas, ao tomarem uma configuração formal, tendiam a incorporar sob a forma de tensões estruturalmente organizadas esses fatores contextuais da experiência pessoal e histórica.

O poeta dava forma concreta à verdade íntima que porventura podia achar nas circunstâncias: a sua era uma poesia de “circunstâncias e desabafos”, como sempre costumava dizer.² O momento estava atravessado por forças antagônicas, que ele sabia converter, no entanto, na “força calma” da realização artística do poema.³ Na simplicidade com que ali dá forma ao complexo reside o alto mistério de sua arte.

2. Inextinta estrela

Um dos traços fundamentais da arte de Bandeira, tal como aí se revela, está justamente na sua capacidade de operar com contextos diversos. Desloca e justapõe elementos de procedência variada, reaproveitando dados da tradição ou introduzindo novidades inesperadas, articulando ou rearticulando insolitamente

² Cf., por exemplo, *Itinerário de Pasárgada*, in Manuel Bandeira, *Poesia e prosa*, vol. II, Rio de Janeiro, Aguilar, 1958, p. 107.

³ Numa das cartas de junho de 1925, diz Mário ao poeta: “Releio a ‘Evocação’. É como tudo que você está fazendo nestes últimos tempos e que conheço. Uma delícia silenciosa. O que eu mais quero da sua poesia, tanto é certo que a gente mais quer o que não tem, é a extraordinária impressão de força calma que dá”. Cf. Mário de Andrade, *Cartas a Manuel Bandeira*, Rio de Janeiro, Simões, 1958, p. 111.

novos conjuntos, formando estruturas novas por *assemblage* ou montagem.

Essa inclinação, já em si moderna, para integrar elementos heterogêneos em estruturas descontínuas, *desentranhando-os* das mais diferentes esferas da realidade e operando mesclas com níveis distintos de linguagem, aparece muito cedo em sua obra, ainda quando a tradição finissecular, misturando Parnasianismo e Simbolismo, pesava forte sobre sua formação de poeta pós-simbolista. Nasceu provavelmente, como um fruto da lenta aprendizagem, da sua própria experiência no trato com a linguagem poética, com os diversos gêneros e a tradição literária, mediante a observação e a imitação de outros poetas, do exame de variantes e correções, do estudo dos “pequeninos nada” que podiam melhorar ou estropiar um verso, da tarefa de tradutor de poesia, a que se dedicou muito cedo e em que foi sempre um dos maiores do Brasil. Mas sofreu decerto um impulso decisivo por influxo das várias tendências de vanguarda que estavam, por assim dizer, no ar nas primeiras décadas do século.

A sensibilidade para religar experiências diversas foi, como notou T. S. Eliot, um dos traços marcantes de definição da poesia moderna. Consiste talvez ainda numa dimensão da capacidade mimética do poeta, não no sentido da representação falaciosa, por meio de réplicas verbais, de objetos externos, mas no de formar, pelo movimento da imaginação, harmonias paralelas à natureza. Nesta direção, a imaginação poética aparece como uma faculdade plástica e estruturadora, capaz de dar unidade ao diverso, formando novos conjuntos articulados, operando *espacialmente* uma nova harmonia das imagens. No plano do ritmo, a tendência moderna parece caminhar no mesmo sentido, pela incorporação do heterogêneo à estrutura do verso, rompendo os padrões tradicionais da métrica, jogando com o ruído de fora, como se vê pela absorção dos elementos prosaicos no verso livre.

Os surpreendentes significados que brotam da reestruturação das imagens no espaço do poema ou dos ritmos inusitados do verso livre, imitando a andadura menos marcada da prosa, são o resultado dessa sensibilidade liberta para um novo poético. Um poético não mais restrito aos padrões da versificação, ao purismo de linguagem dos acadêmicos ou ao repertório dos grandes temas da tradição, mas susceptível de brotar de onde menos se espera, fora dos limites antes previamente determinados para sua manifestação.

No quadro de irradiação da arte moderna no Brasil, e em especial no momento modernista dos livros em questão, Bandeira revela desde logo as antenas sutis que possuía e fora afinando para captar uma poesia difusa no mundo das pequenas coisas do dia-a-dia, recolhendo elementos de contextos diversos, que ele aprendeu a considerar, aproximando-se do que até então não era tido por poético. Poesia que se podia dar inesperadamente, num súbito *alumbramento*, como chamou a esse instante de inspiração ou iluminação: eclosão de uma emoção elevada, que podia manifestar-se em raros momentos em qualquer parte, exigindo sempre do poeta uma atitude de “apaixonada escuta”. Um novo poético de fato para uma sensibilidade liberta, imantada para detectar a presença dessa poesia metida na ganga bruta da realidade, no chão do cotidiano mais prosaico, de onde podia ser *desentranhada*.

Essa operação de desentranhar o poema da realidade multifacetada do mundo, que ele transformou numa espécie de princípio de sua poética madura, envolvia já por si uma espécie de *ars combinatoria*, pelo casamento de diversas concepções poéticas. Por um lado, supunha um fazer concreto (o ato material de *desentranhar*), mas também uma forma de expressão (o desentranhar como “tirar das entranhas” ou da interioridade) e, por fim, um meio de conhecimento (o desentranhar como descobrimento ou revelação do oculto). Na prática poética essa operação

se traduzia quase sempre num modo de formar que dependia da reorganização do espaço poético, com ênfase na articulação das imagens, transpostas de contextos diferentes para um novo espaço, donde o reforço do aspecto visual ou pictórico do poema, tão marcante em sua obra, muito voltada para essa vertente experimental da escrita moderna.

Por vezes, Bandeira se aproximaria assim da técnica de construção cubista, de recortes simplificadores e geometrizes do real, fazendo confluir percepções contrastantes e simultâneas de um mesmo objeto; ou da montagem surrealista, recombinao em misturas insólitas esferas diversas da realidade, minada pelo onírico, pelo absurdo ou pelo *nonsense*. Na verdade, era herdeiro ainda da atitude libertária dos românticos, radicalizada pelas vanguardas que, no caminho de Baudelaire, se lançaram à pesquisa lírica através das mesclas mais variadas, do sublime ao abjeto, do mais prosaico ao elevado, dilatando o espaço da poesia até as margens da impureza e do reconhecimento de novas e inesperadas dimensões da sensibilidade poética.

Resulta de tudo isso um notável aumento de complexidade nos poemas ali reunidos. São ao mesmo tempo produtos de uma novidade momentânea e de uma demorada sedimentação, o que os transforma em índices de um momento decisivo, mas sustentados por um teor de verdade pessoal e histórica que só permanece em realizações plenas da arte. É por isso que a novidade de Bandeira permanece sempre intacta, alcançando a mais alta qualidade pelos meios mais simples.

A importância histórica central desses dois livros se funde realmente à sua qualidade estética, pois enfeixam alguns dos melhores poemas bandeirianos, de modo que o que poderia parecer apenas traço de adesão a fatos e novidades de um momento, se converte em substância íntima de sua forma orgânica, mantendo o viço perene, próprio da verdadeira poesia.

São, por isso mesmo, poemas exemplares, sob diversos aspectos, da contribuição inovadora e da consciência artística de Bandeira com relação à nova lírica. Guardam, em *estilo humilde*, na mescla moderna de elementos altos e baixos, depurada na forma da simplicidade natural, a surpresa do novo. Feitos com palavras de todo dia, tirados do cotidiano mais corriqueiro, do mundo mais prosaico, conseguem, no entanto, conter, condensadas, a máxima complexidade e a emoção mais alta. Por outro lado, ao apresentarem o poeta de corpo inteiro e em pleno domínio do ofício, permitem ver com clareza o modo de formar que caracterizava sua nova poética, fundamental para os rumos que tomaria então a poesia moderna no Brasil. Ensaíar sobre essas obras implica, pois, um incontornável desafio, já que exige, para a sua exata compreensão crítica, a necessária integração do ponto de vista estético ao histórico. É o que se vai tentar, mediante a leitura cerrada de um único poema. Por meio dela, talvez seja possível reconhecer os traços principais que definiram a fisionomia peculiar e a qualidade daquela poesia. A poesia que reponta sempre nova — inextinta estrela —, nesses livros admiráveis do passado modernista.

O CACTO

*Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:
Laocoonte constrangido pelas serpentes,
Ugolino e os filhos esfaimados.
Evocava também o seco Nordeste, carnaubais, caatingas...
Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades excepcionais.*

*Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz.
O cacto tombou atravessado na rua,
Quebrou os beirais do casario fronteiro,
Impediu o trânsito de bondes, automóveis, carroças,
Arrebentou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas
[privou a cidade de iluminação e energia:*

— Era belo, áspero, intratável.

Petrópolis, 1925

II.

1. O monstro prosaico e sublime

Datado de 1925, “O cacto” deixa ver, como vários outros poemas de *Libertinagem*, as mudanças profundas do trabalho inovador de Bandeira no decorrer da década de 20.

Nessa época, recolhido em seu quarto pobre e solitário do morro do Curvelo no Rio⁴, mas aberto para o mundo e os novos ventos da aventura modernista, busca objetivar na forma concreta do poema uma experiência a duras penas acumulada. É importante notar como a *situação* no espaço da vida cotidiana condiciona-lhe o modo de olhar o mundo e tem conseqüências na elaboração dos poemas.

Por esse tempo, já publicara três livros de versos: *A cinza das horas*, em 1917; *Carnaval*, em 1919; *O ritmo dissoluto*, em 1924. Mas é ali, naquela espécie de alto refúgio de sua solidão, onde permanecerá de 1920 até 33, que escreve, além do último

⁴ Na verdade o morro era o de Santa Teresa, mas assim se referia Bandeira à sua moradia naquela época. Cf., por exemplo, o *Itinerário de Pasárgada*, in Manuel Bandeira, *Poesia e prosa*, vol. II, edição citada, pp. 51-2.

dos livros mencionados, os poemas de *Libertinagem*, parte dos de *Estrela da manhã*, e mais um livro de prosa, *Crônicas da Província do Brasil* (1937). Período, portanto, de grande fertilidade e decerto decisivo para o conjunto de sua produção literária.

É fundamental observar, ao longo dessa época, o movimento contraditório que o animava e terá deixado marcas fundas no seu estilo, incorporando-se como um componente interno da obra, ao marcar-lhe a atitude diante da realidade e da arte.

É que aparentemente recolhido ao isolamento do quarto, resguardo da saúde precária e da memória, Bandeira na verdade se abre para o mundo, para a vida boêmia da Lapa, ao pé do morro de Santa Teresa, para a pobreza em torno, para os amigos, para as novas leituras, para a vida, enfim, em seu mais heterogêneo e humilde cotidiano. É nessa experiência da rua que redescobre os caminhos da infância e os rumos do desejo que o levam à mais intensa emoção poética, ao reino feito de realidade e imaginação, de memória e sonho, que é Pasárgada e a poesia.

Esse movimento, a uma só vez para dentro e para fora — evasão do e para o mundo —, permite uma resoluta objetivação da experiência mais funda na forma do poema, desentranhado ao mesmo tempo da alma e da circunstância, fundindo memória e momento numa linguagem cuja concentração depurada não exclui a porosidade às palavras comuns do dia-a-dia, extraídas da fala coloquial.

É ainda esse movimento, noutra plano, que lhe permite mobilizar, superando-os, os dados da tradição literária, bebida nos clássicos e na mescla parnasiano-simbolista de sua formação em que fora um jovem poeta penumbrista, e lhe permite ainda, ao mesmo tempo, abrir-se às novidades poéticas do momento, de dentro e de fora do contexto brasileiro. Novidades vindas também decerto com a variadíssima leitura de poetas estrangeiros — portugueses, franceses, belgas, italianos, hispano-americanos, ale-

mães, ingleses e americanos —, formadores da tradição do novo, que era a modernidade poética.

O poema saiu pela primeira vez naquele mesmo ano de sua composição, no terceiro e último número de *Estética*, a revista imaginada por Prudente de Moraes, neto, e Sérgio Buarque de Holanda. Estes jovens escritores, então ainda sem obra, movidos pelo espírito renovador do Modernismo, procuravam dar-lhe continuidade através desse órgão de difusão, preenchendo a lacuna aberta com o desaparecimento da revista *Klaxon*, que de São Paulo fizera ressoar as últimas palavras de ordem do movimento. Bandeira, que há pouco travara contacto com os modernistas do Rio e de São Paulo por intermédio de Ribeiro Couto, logo se enturmou com os rapazes da revista e ali publicou vários outros poemas, depois também recolhidos em *Libertinagem*.

Mas o “O cacto” deve ter causado grande impacto, desde a primeira leitura na revista. Mário de Andrade, a cuja argúcia crítica nada passava despercebido, notou, em cima da hora, já em 30, o carácter emblemático do poema e sua emocionante simplicidade de expressão.⁵ Destacou o verso final como característico do ritmo anguloso, incisivo e seco do poeta, apontando para uma contradição básica entre a essência *intratável* do indivíduo Bandeira e o lírico que nele havia, como se naquele texto tipográfico, feito para ser lido, as reentrâncias e saliências da forma livre imitassem de algum modo as angulosidades de uma personalidade áspera. Sua observação, embora breve, é de longo alcance.

Num primeiro plano, é de cunho psicológico, captando sobretudo a tendência da personalidade poética, de que *Libertinagem* era a “cristalização”, para um esculpido individualismo. Re-

⁵ Ver: Mário de Andrade, “A poesia em 1930”. Em seus: *Aspectos da literatura brasileira*, São Paulo, Martins, s.d., pp. 27-45 (sobretudo pp. 27-32).

conhece, ao mesmo tempo, porém, um desejo íntimo de generalização, levando o sujeito a sair de si mesmo, mediante certos procedimentos expressivos. Na verdade, um movimento de despersonalização que se formalizava no tratamento de determinados temas (como o “Vou-me embora pra Pasárgada”) e naquela rítmica tão pessoal e, a uma só vez, de tanta força generalizadora, fazendo Bandeira tornar-se maior ao escapar de si mesmo. Assim, pode-se dizer que *Libertinagem* era para Mário um livro onde o poeta tomava liberdades com a idéia do “eu sou”, libertação básica do lirismo, que na visão de André Breton definia a poesia moderna, tornando-se um verdadeiro lema bandeiriano, como se lê explicitamente no verso célebre de “Poética”:

— *Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.*

Relido hoje, o poema revela seu caráter exemplar e, desde logo também, a qualidade da nova lírica, de que era um dos grandes momentos. Mostra-se de fato muito representativo de um método e de um modo de conceber e praticar a poesia. Ou seja, contém implicitamente uma poética. Embora não se mostre ostensivamente à primeira leitura, a poesia acaba inscrita no assunto em pauta, permitindo ver a atitude de Bandeira diante de sua arte e da natureza.

Mesmo ao mais rápido exame, é possível notar, a começar do título, que o poeta se propõe a dar forma a um determinado conteúdo natural, vinculando-o, porém, ao universo do desespero e da dor, ao drama humano em sua face mais alta e pungente. Parece buscar a representação poética de um simples elemento da realidade física, ao tomar por motivo dominante um ente como o cacto, em geral ligado ao mundo de dificuldades materiais das regiões áridas e pobres, decerto bem conhecidas e corriqueiras para alguém proveniente do Nordeste brasileiro. No entanto, parece também dar vazão às associações comuns que se fazem

com relação a essa planta, mas noutro plano, o da realidade espiritual, envolvendo grandes problemas humanos, elevados e sérios, cujas ligações com o mundo físico são igualmente complexas.

Suscita, portanto, o caráter altamente problemático de um assunto pobre ou baixo e questões não menos problemáticas quanto à forma do tratamento, como se estivesse às voltas com uma preocupação própria da tradição artística do realismo moderno, a que tiveram de se adaptar as formas de tratamento clássico, no momento em que se mesclaram os níveis da matéria e da linguagem. Na tradição da lírica moderna, era esse, como se sabe, o caminho aberto por Baudelaire ainda na raiz da modernidade, acentuando a atitude libertária dos românticos, que romperam a separação clássica dos níveis de estilo, pela mistura do sublime ao grotesco, do elevado ao abjeto, e deram início à exploração lírica do mundo prosaico.

Com efeito, estamos diante de problema até certo ponto semelhante, na origem, ao da estética clássica, no que diz respeito à imitação da natureza, que é, no entanto, tratada de forma muito diferente. Basta atentar para um verso como o do fim, para que se dê conta da junção inusitada de elementos contrastantes e até incompatíveis aí postos em jogo, afastando o poema da esfera ideal, equilibrada e sem mescla da arte clássica.

O motivo natural, apesar de remeter a certas imagens da tradição clássica (Laocoonte e Ugolino), e em parte por isso mesmo, parece ter recebido um tratamento chocante, libertário e inovador, no âmbito de um poema que se quer decididamente mesclado. Paradoxalmente, são as imagens tiradas da tradição da arte clássica que servem à transposição metafórica do motivo, alcançando-o do plano da realidade física para o da representação artística do sofrimento humano. São assim elas próprias elementos da mescla estilística que logo se impõe neste caso, por necessidade formal. É que a mescla deve dar conta, coerentemente, da fusão

das diferentes esferas da realidade em jogo e também dos níveis correspondentes da linguagem em que essas esferas são expressas e plasmadas, de modo a se configurar o poema como um todo orgânico. Digamos que a mescla aparece como uma condição da coerência formal quando, para a sensibilidade moderna, se trata de dar forma a um conteúdo misturado, implicando o caráter problemático, sério e elevado de elementos baixos. E aqui, desde o princípio, se nota o impulso para o patético elevado e para o trágico, embora se trate de um ser destituído de qualquer elevação, a não ser a enormidade física. Somos conduzidos, portanto, a contemplar uma espécie de tragédia de um monstro vegetal, prosaico e sublime ao mesmo tempo.

Assim, qualquer coisa diversa que aí se expresse sobre esse motivo tirado da natureza não poderá excluir o problema complexo da própria forma e do conteúdo que se toma por tema, bem como o de suas mútuas e intrincadas conexões.

Além disso, se torna evidente, desde o primeiro verso, a inclinação de Bandeira para a busca de aproximações da poesia com a linguagem de outras artes; no caso, com a forma plástica da estatuária e a representação pictórica do gesto humano, tudo nos levando a contemplar o drama de um ser da natureza, mas personificado e realçado plasticamente na forte visualidade do poema.

2. Cactos comparados

Formado na tradição do Simbolismo, as relações entre poesia e música sempre foram para Bandeira uma questão fundamental, que abordará com lúcida consciência teórica, várias vezes explícita em textos em prosa, como se vê principalmente no *Itinerário de Pasárgada*. Mas as relações da poesia com as artes plásticas, menos explícitas nesse aprendiz de arquiteto e crítico bis-

sexto de pintura, não serão menos importantes, ocupando uma posição de ponta, à medida que avança rumo à modernidade.

Além disso, não se pode deixar de levar em conta o papel decisivo que tiveram as artes plásticas na inauguração das novas tendências da arte moderna, balizadas, entre nós, por diversos marcos históricos relevantes: a exposição de Anita Malfatti, em 1917; a descoberta do escultor Victor Brecheret pelo grupo paulista na mesma ocasião; a presença em nosso meio do pintor Lasar Segall, no começo dos anos vinte; a pintura antropofágica, literalmente *avant la lettre*, de Tarsila, no final da década. Permite, por isso, compreender melhor a dinâmica interna do movimento de renovação e a posição da poesia em meio às outras artes.

À semelhança de outros países onde a arte moderna se irradiou a partir dos centros europeus, sobretudo de Paris, as artes plásticas (em especial a pintura) apresentaram resultados novos imediatos, mais rapidamente do que a literatura, que logo revela sementes de insatisfação com a tradição herdada, mas tarda a mostrar pegadas claras na direção dos novos rumos da internacionalização vanguardista. Essa situação, que, por um momento, coloca a pintura na crista da onda renovadora, acaba por converter essa arte numa espécie de dominante estética ou modelo a ser imitado, quando se busca a renovação. Daí disseminar suas convenções e padrões formais às outras artes, como a literatura, que então dela se aproxima, ao se arriscar na prática inovadora da experimentação. Essa forte aproximação da poesia às artes plásticas, sobretudo à pintura, que se nota aqui e fora, nesse momento, constitui, conseqüentemente, um campo de observação do maior interesse para se compreender por dentro o processo de modernização.

Situada numa posição privilegiada, nesse momento, no contexto literário brasileiro, a obra de Bandeira é particularmente

fértil sob esse aspecto, deixando ver na estruturação dos poemas as intrincadas filigranas que assume o processo geral de renovação no interior da forma poética concreta, em seu movimento de aproximação às outras artes. Com efeito, ela parece tender, por meio de certos procedimentos de construção, para um tipo de poema que se diria *imagético* ou *pictórico*, avizinhando-se das tendências cubistas e surrealistas (mediante a redução estrutural ou a percepção simultaneísta, ou ainda, através da montagem surreal de elementos insólitos em contexto dissociado, onírico ou absurdo). É de se notar também sua inclinação para a deformação expressionista, como neste caso se pode observar pelo volume gigantesco do cacto, cuja aparência enorme parece corresponder a uma força interior desmesurada, compelida a deformar a realidade, ao se plasmar exteriormente.

Por tudo isso, o exame mais detido do poema talvez permita a compreensão da virada decisiva da poesia bandeiriana naqueles anos, tanto do ponto de vista teórico quanto prático. Pela análise, se poderá avaliar como a visão poética se articula, em profundidade, à técnica de construção no espaço concreto do texto. E assim se terá de fato, quem sabe, uma introdução à leitura crítica desses livros fundamentais para a obra de Bandeira e o Modernismo brasileiro.

*

Desde a primeira abordagem, é possível perceber as muitas semelhanças que relacionam “O cacto” aos demais poemas dos livros em questão: um ar de família os vincula pela técnica e a atitude, pela posição do espírito que parece ter regido sua composição.

Para tanto, basta reparar primeiro, como fez Mário de Andrade, no uso do verso livre, já a essa altura perfeitamente dominado e incorporado pelo poeta que levava anos no exercício de

aproximação a esse novo tipo de verso. Depois, na constante tendência à extrema simplificação que parece ter presidido à organização formal da linguagem, submetida à mais completa poda, num claro esforço de redução do discurso lírico às palavras essenciais ao assunto. Tendência que se delinea bem cedo na obra de Bandeira, como observou João Ribeiro a propósito de *A cinza das horas*, mas que só se configura plenamente, nos termos de um despojamento que lembra uma verdadeira *arte povera*, em meados da década de 20.

É importante notar como nesse momento Bandeira se acha perto, apesar de diferenças específicas igualmente profundas, de outros modernistas e da vanguarda internacional, marcados por um pendor semelhante pela forma despida, a drástica redução a uns poucos elementos compositivos, pela deformação da “figura” e por certa inclinação primitivista, que tivera sua origem no estudo da arte negra, em voga na Europa no princípio do século XX e provavelmente reativada pela presença entre nós do autor da *Anthologie nègre*, o poeta franco-suíço Blaise Cendrars. Pode ser extremamente reveladora a comparação que, nesse sentido, se fizer com a poesia “Pau-Brasil” de Oswald de Andrade e com a pintura de Tarsila do Amaral, bem como de todos eles com Cendrars, que visitou o Brasil, pela primeira vez, em 1924, trazendo na bagagem literária muitas das novidades poéticas do momento, entre as quais a moda primitivista e um ascetismo formal de notação epigramática e telegráfica da realidade.

Já tive ocasião de estudar a reveladora confluência que aproxima Bandeira de Oswald e Cendrars, frisando ao mesmo tempo as diferenças profundas que singularizam a arte bandeiriana, imprimindo-lhe uma complexidade e um alcance simbólico que vão muito além das semelhanças. Nesse sentido, aliás, é muito significativo que Bandeira não tenha publicado um poema como “Cidade do interior”, que lhe pareceu demasiado “pau-brasil”,

conforme conta.⁶ Agora é preciso acrescentar a referência a Tarsila, cuja correlação, no plano da pintura, com a poesia de Oswald já tem sido apontada. Sua presença aqui deve ser evocada pela natural associação que se faz diante das freqüentes imagens de cacto que ela nos deixou em telas e desenhos, destacando-as em relevo plástico, com total despojamento.

Além disso, é preciso lembrar ainda, por razões igualmente reveladoras, do ponto de vista técnico, e afinidades mais fundas e gerais, outro grande artista, decisivo naquele período: Lasar Segall. Bandeira dedicou-lhe a maior admiração, e a obra dele, marcada pelo Expressionismo, por vezes associou, na fase brasileira, a imagem do cacto à representação do sofrimento e da miséria, a que o pintor se ligava por intensa e sentida solidariedade. Na década de 40, na série de gravuras do Mangue, que o poeta comentou em crônica, evocando aquela zona pobre de prostituição do Rio que cantara num antigo poema, pelo menos uma vez Segall junta à face da dor do ser decaído a figura torturada do cacto, que já lhe servira de motivo característico nas primeiras paisagens brasileiras, após seu retorno definitivo ao País em 1923. Veja-se, por exemplo, a *Paisagem brasileira*, de 25, onde as imagens de cactos se associam, em paralelismo, a figuras humildes de gente pobre e animais domésticos, ao pé de colinas azuladas e casinhas geométricas, que lembram Cézanne.

No caso do poema, a semelhança do tratamento plástico impresso à figura salta à vista. Trata-se de idêntico princípio estrutural — a simplificação — e de análogo tratamento deforma-

⁶ O poemeto, claramente oswaldiano na aproximação e no contraste entre o elemento tradicional da realidade brasileira, com sua simplicidade ingênua, e a novidade moderna vinda de fora, diz assim: “O largo/ O ribeirão/ A matriz/ E a poesia dos casarões quadrados/ (A luz elétrica é forasteira)”. Cf. Manuel Bandeira, *Poesia e prosa*, vol. I, Rio de Janeiro, Aguilar, 1958, p. 1.166.



Mulher do Manguê com cactos, 1926-28, Lasar Segall,
ponta-seca, 24 x 17,5 cm, gravura extraída do
álbum *Manguê* (Rio de Janeiro: R. A. Editora, 1943).

dor, aplicados ao mesmo motivo tomado da realidade brasileira de que se servia a pintura da época. Os meios verbais se deixavam tantalizar pelos efeitos plásticos. Quer dizer: a poesia reaproveitava o mesmo objeto da pintura na nova organização do espaço poético, feita à semelhança do espaço pictórico. Além disso, o motivo específico do cacto levava a outros pontos de contacto com a esfera das artes plásticas do tempo. O próprio espaço pictórico de uma pintora de formação cubista como Tarsila se acercava também, tecnicamente, ao espaço da escultura, a que sugestivamente se relacionava a imagem da planta. E as deformações da figura por Segall se prestavam à expressão comovente da dor humana, encontrando nesse motivo uma correspondência natural. Além do mais, tratava-se de um motivo recorrente nesses pintores, que apresentavam um claro vínculo metonímico com a experiência da realidade brasileira que tanto lhes atraía então o olhar.

Pela reiteração, depois de um certo tempo, o cacto se transfigurou de motivo recorrente num símbolo selvagem e fiel da arte de Tarsila. Discretamente inscrito já nos seus quadros de meados dos anos vinte, ele acaba por assumir formas gigantescas — “mandacarus assombrativos”, dirá Bandeira —, quase devorando todo o espaço do quadro, na fase antropofágica que ela inaugurou no final daquela década. Compõe com as palmeiras e bananeiras os elementos principais das paisagens simplificadas em que ela estilizou a realidade do campo, com claro sentido ornamental: o mundo caipira de sua infância de filha de gente fazendeira a que se ligou profundamente sua sensibilidade tão refinada. As fortes impressões com que reavivou as reminiscências da formação interiorana, quando de sua viagem a Minas, de volta de Paris em 24, por certo terão deixado, sob aquela atmosfera do nacionalismo modernista, vivas sugestões da paisagem brasileira em sua pintura, devedora, por outro lado, de tendências da van-

guarda européia como o Cubismo, que absorveu de seus mestres André Lhote, Albert Gleizes e Fernand Léger em Paris.⁷ Junto com Oswald, esteve também muito próxima de Cendrars, a cujos textos serve muitas vezes de ilustração. É como se diagramasse perfeitamente aquele registro epigramático da realidade objetiva, descarnada no traçado prosaico dos versos livres do poeta e na simplicidade da linha de seus desenhos. Quer dizer: com técnica análoga, em sua linguagem própria, ela despia a paisagem, reduzindo-a a seu traço cada vez mais despojado, como se se tivesse desfeito de tudo e feito voto de pobreza, conforme notou ainda Bandeira a propósito de sua fase antropofágica.⁸

Igualmente em Lasar Segall, o cacto aparece como um motivo “brasileiro”, integrado à sua dramática pintura, ligada ao Expressionismo, mas devedora também de certo modo de organização cubista.⁹

Convém, no entanto, ter presente os limites do “nacional”, no que se refere à utilização de um motivo aparentemente genuíno da paisagem regional brasileira. No México, onde o cacto é também uma das marcas da paisagem, surge em artistas da vanguarda ora como um índice da realidade nacional em meio à absorção de tendências internacionais, conforme se observa no caso do Surrealismo de Frida Kahlo — veja-se, por exemplo, a paisa-

⁷ Ver, nesse sentido, o ensaio “Vanguarda e nacionalismo na década de 20”, de Gilda de Mello e Souza. Em seus: *Exercícios de leitura*, São Paulo, Duas Cidades, 1980, pp. 249-77.

⁸ Cf. Manuel Bandeira, “Tarsila antropófaga”. Em suas: *Crônicas da Província do Brasil, in Poesia e prosa*, vol. II, edição citada, pp. 225-6. Sobre “a arte do gesto simples” nos desenhos de Tarsila, ver ainda Victor Knoll, “A arte da linha”, *Arte-Hoje*, nº 24, 1979, pp. 46-9.

⁹ Cf. Gilda de Mello e Souza, “Vanguarda e nacionalismo na década de 20”, *op. cit.*, p. 262.

gem surreal de *Abraço de amor* —, ora como um traço de “mexicanização” de artistas estrangeiros ali radicados, como o do escultor Rodrigo Arenas Betancourt, autor de um *Cactus hombre*, que pelo universo plástico e ideológico se aproxima dos muralistas mexicanos.

Com evidente preocupação social, Segall incorpora traços particulares da realidade brasileira, que o fascina e o choca, ao tratamento do tema universal do sofrimento humano. O cacto, que juntamente com as bananeiras e os lagartos indicia a presença marcante da paisagem local, se presta à sua expressão de nossa face da miséria: o rosto sofrido do negro ou das prostitutas pobres do Mangue.

Uma análoga conjunção de elementos da experiência pessoal com vertentes artísticas do momento compõe também o complexo contexto da poesia bandeiriana de então. Nele o cacto sugere logo a lembrança da terra de origem. Mas o poeta, por mais que possa ter guardado elementos de reminiscência da sua infância nordestina — o cacto, evidentemente, é uma das plantas típicas da paisagem do Nordeste que deve ter se arraigado em sua memória —, naquela época se acha voltado para a paisagem urbana da cidade moderna, para a experiência do cotidiano das ruas e o recolhimento do quarto solitário, ainda que neste possam vir ecoar de repente as evocações do passado pernambucano, como em vários poemas dos livros em estudo. Não se deve subestimar, no entanto, a força de atração das vanguardas, cujas rupturas e novas convenções se impõem naquele momento, magnetizando não apenas as técnicas, mas também os temas.

O fato é que se forma uma conjunção no mínimo instigante, provavelmente representativa das contradições do tempo. Por um lado, o cacto enquanto motivo plástico é, por assim dizer, um dos elementos que abrasileiram a pintura de Tarsila e Segall; por outro, enquanto motivo poético, mas relacionado à pintura e à

escultura, generaliza a poesia de Bandeira, revelando suas preocupações com o tratamento artístico conforme certas direções, sobretudo cubistas e expressionistas, da vanguarda internacional. O que, no entanto, garante sua eficácia estética e seu poder de irradiação simbólica é a forma de tratamento em cada caso, certamente singular, onde depende da fórmula pessoal que cada artista soube encontrar ou não para plasmá-lo como parte integrante de uma estrutura orgânica, capaz de fundir os traços localistas, para além de um pitoresco regional, na universalidade concreta e simbólica da arte.

Somente a leitura cerrada, portanto, poderá permitir uma penetração mais reveladora nas implicações que tem o uso de um motivo como esse no poema de Bandeira, onde aparece, sem dúvida, articulado a um procedimento como o da simplificação, ligado, por sua vez, ao caráter inovador da prática artística do momento. Ele se constitui de fato como um índice ao mesmo tempo singular e geral de sua poesia e da nova poética que praticava então, grafada na própria forma de um poema como o que está em foco.

3. Matéria e método

Objetivismo lírico

Na leitura de “O cacto”, um dos primeiros aspectos a chamar nossa atenção, conforme se sublinhou, é o motivo central, tomado da natureza. Ora, para se compreender *como* é tratado esse tema, escolhido, além do mais, entre tantos possíveis (o que coloca outra questão relativa ao caráter significativo da escolha do tema e sua motivação mais funda), é preciso antes de tudo descrever a estrutura do poema enquanto objeto verbal: os compo-

nentes em sua organização interna. Para tanto, convém ir devagar, tateando o todo e as partes.

Destacado com ênfase no isolamento do título, o *cacto*, enquanto ponto de referência ou tema ostensivo do discurso, é, primeiro, deslocado da natureza para o plano da cultura, integrando-se dramaticamente ao universo humano, mediante referências artísticas e literárias, em que vem comparado com famosas personagens da tradição cultural do Ocidente: Laocoonte e Ugolino.¹⁰ Depois, é por assim dizer reintegrado à seca paisagem de

¹⁰ O primeiro, como se sabe, é uma alusão a um grupo escultórico (hoje no museu do Vaticano) que é uma das obras-primas da arte grega do período helenístico, provavelmente da segunda metade do século I a. C., trabalho de escultores de Rodes (Agesandro, Polidoro e Atenodoro). Refere-se, como tudo indica, a uma passagem famosa da *Eneida* de Virgílio (II, vv. 199 ss.). Laocoonte, sacerdote de Apolo, teria despertado a cólera do deus, ao profanar o templo a ele consagrado, unindo-se à sua mulher diante da estátua da divindade. Mas os troianos, a quem advertiu quanto ao perigo do cavalo de madeira deixado pelos gregos em Tróia, viram nisto a causa de sua trágica morte. Ao sacrificar um touro a Netuno, foi destruído, juntamente com os filhos que procurava proteger, por duas monstruosas serpentes vindas do mar. E do cavalo de pau veio a destruição da cidade. A escultura inspirou páginas célebres da reflexão estética no século XVIII: primeiro as de Winckelmann, e, em parte por causa destas, as de Lessing, sobre as diferenças entre as artes do espaço e as do tempo. Já Ugolino della Gherardesca é o conde pisano que se transformou numa figura trágica do “Inferno” de Dante (canto XXXIII): aparece roendo o crânio do arcebispo Ruggieri degli Ubaldini, seu antigo aliado, que o acusou de traição, prendendo-o com dois filhos e dois netos (ou sobrinhos) na Torre da Fome, onde morreram, gradualmente, à míngua. Na extraordinária passagem, o v. 75 mantém na ambigüidade, para os intérpretes modernos, o fato terrível, que permanece, entretanto, sugerido, de Ugolino ter podido devorar, vencido pelo jejum maior do que a dor, os descendentes. Cf., nesse sentido, a bela leitura de Borges: “El falso problema de Ugolino”, em seus *Nueve ensayos dantescos, Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1989, pp. 351-3.

uma específica região brasileira, a que pertence originariamente (bem como o poeta). Em seguida, desgarrado de novo no meio urbano, mas atacado por um elemento natural, o tufão, ressurge como a vítima heróica de um combate mortal, em que tomba, resistindo, porém, extraordinariamente. O cacto é, portanto, a “personagem” central da história de uma vida em resumo, apanhada no momento dramático e extremo de sua destruição, quando tomba, resistindo. Por fim, ao que parece, conforme o verso final em destaque — frase incisa do narrador da história —, é objeto de uma espécie de juízo estético e moral ao mesmo tempo.

Esquemático e concentrado, o poema se apresenta, pois, antes de tudo, como o relato dramático, escrito em terceira pessoa, em versos livres por vezes de um acentuado prosaísmo, sobre uma existência *in extremis*. Após uma breve e intensa caracterização da “personagem”, que ocupa a primeira estrofe, vem a narração direta do processo de sua destruição e de sua resistência, na estrofe seguinte. Conclui-se por aquela espécie de juízo de valor, contido no último verso solto — aparentemente a única interferência, assim mesmo indireta, do observador distanciado que conta a história.

Em lugar da expressão imediata da subjetividade, própria da lírica, o que se tem, portanto, é uma narrativa em versos livres, de cunho fortemente prosaico. Uma historieta centrada sobre o modo de ser e os feitos de um determinado objeto personificado, expostos de forma exemplar, no sentido de algo ilustrativo de um caráter e de uma conduta. Assim, à primeira vista, o sujeito lírico se oculta, abrindo espaço para o objeto, tratado com relativa autonomia e distância.

A linguagem objetiva e seca parece evitar de fato toda interferência subjetiva até o juízo final, quando se opina sobre o objeto. Ainda aqui, no entanto, se mantém a distância, marcada pelo travessão e pela forma verbal, no imperfeito do indicativo e

em terceira pessoa: frisa-se, desse modo, a separação com relação ao mundo anteriormente narrado. O movimento objetivador que aí se conclui já começara de fato com a primeira palavra do texto, o demonstrativo *aquela*, referido ao cacto: relativo à terceira pessoa do discurso, e não à primeira (este) ou à segunda (esse), indica, singularizando-o, o ser de que se vai tratar como um objeto a distância, relativamente autônomo com relação ao sujeito.

A forma épica adotada em primeiro plano, necessariamente mais objetiva e decerto mais modesta, retém contido o lirismo, que explode, porém, poderoso para o leitor, da condensada historieta, contada com máxima brevidade, a secas. Configura-se um *objetivismo lírico*, contraditório e surpreendente.¹¹ A mais alta emoção como que brota da secura: condizente com o cacto, a forma despojada tende a imitar a natureza do objeto.

Uma variante reveladora

Quando de sua primeira publicação, na revista *Estética*, o poema apresentava uma variante no último verso da estrofe inicial, com uma palavra a mais, na expressão “abençoada terra”, reduzida a simplesmente “terra” na edição de *Libertinagem* e nas posteriores, que nesta se basearam. Convém observar de perto esta correção, que pode ser umas das vias de acesso ao próprio método de trabalho do poeta, tal como se configura também no caso em estudo.

¹¹ A expressão *objetivismo lírico* foi utilizada primeiramente por Sérgio Buarque de Holanda, para caracterizar a poesia de Blaise Cendrars, em 1924. Ver a resenha que escreveu sobre *Kodak*, no primeiro número da revista *Estética*. O texto foi reproduzido por Alexandre Eulálio em seu: *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*, São Paulo/Brasília, Quíron/INL, 1978, p. 163.

Conforme Bandeira mesmo nos conta em seu *Itinerário de Pasárgada* (1954) — livro onde relata a formação de sua experiência poética, fundindo a autobiografia a comentários críticos e a elementos explícitos de sua arte poética —, o exame das variantes foi um dos caminhos que lhe abriram a consciência para a poesia enquanto forma de linguagem. Consciente já de que o poético para ele só se manifestava na emoção súbita e inesperada de raros instantes de *alumbramento* — momentos catárticos de transe e revelação espiritual —, descobre também, segundo a lição de Mallarmé, somente mais tarde aprendida, que a poesia “se faz com palavras e não com idéias e sentimentos”.¹² Embora sabedor de que sem a força do sentimento ou a tensão do espírito não acodem ao poeta as palavras propícias, dá com a carga de poesia errante nas palavras, ao examinar a superioridade de certas variantes. Este método de aprendizagem da poesia enquanto arte verbal não será, por certo, menos rendoso, se aplicado à análise crítica do procedimento do próprio Bandeira.

No caso específico de “O cacto”, o poeta terá se dado conta, provavelmente, da interferência indevida da subjetividade no emprego do participio passado, que minava a forma adequada, em sua exigência interna de objetivação por meio do ocultamento do sujeito lírico. Depois, aquela palavra a mais enfraquecia o paradoxo entre a região de origem do cacto — o “seco Nordeste” — e a expressão “esta terra de feracidades excepcionais”, no verso seguinte, tornando talvez explícita demais a insinuação irônica. Além disso, do ponto de vista do ritmo e do significado, havia ainda outras razões para o corte: o alongamento excessivo com que aquela palavra comprida fazia crescer e abrandava a “terra”, diminuía a enormidade do “cacto” em contraste, afrouxan-

¹² Cf. *Itinerário de Pasárgada*, edição citada, p. 22.

do ritmicamente o verso. Mas o fato capital é que a poda aumentou a *secura*, adequando-se ao sentido do todo.

Nesse detalhe, “pequenino nada” como diria Bandeira, se pode notar, contudo, o movimento fundamental com que dá forma aos materiais mobilizados, revelando o seu senso agudo da estruturação e a sua lucidez quanto ao caráter relacional dos elementos internos postos em articulação na formação lingüística do poema: uma adequação mimética (ainda no sentido aristotélico) ao objeto representado, o que, no caso, confere valor significativo ao despojamento, como um princípio estrutural.

Despojar, tornando mais simples, significa aqui, paradoxalmente, obter maior complexidade, pelo aumento das conexões estruturais dos elementos lingüísticos na direção de suas projeções significativas, tornadas prováveis ou necessárias em função do sentido do todo, para mais intenso efeito estético da coerência formal. Esta encontra sua garantia justamente nessa articulação interna (de que depende também, com certeza, a qualidade do poema), mediante a qual a pluralidade das partes componentes, sem perder suas marcas de diferença, se torna fator da unidade. A complexidade se faz maior porque é acrescida a cada passo pela variedade mantida das partes, as quais, todavia, são percebidas, por fim, como partes de um mesmo todo.

O ascetismo aparente da composição não anula a riqueza; antes, promove-a, fazendo ressaltar a multiplicidade no uno. A *secura*, posta em relevo aqui, como um princípio do método artístico, dá a ver uma enorme e complexa fertilidade. E assim, do próprio objeto representado, da matéria de que se trata, nasce o método artístico que lhe dá forma orgânica: o poema como um todo, seu resultado, é, portanto, como uma natureza prolongada que o movimento da imaginação artística plasmou em forma humana. A história do cacto, dada a ver como um exemplo, é também a história exemplar de um modo de dar forma: numa

obra de arte articulada como esta, a sua concepção se exprime a partir dela própria.

Esse movimento do método de construção, que depende orgânica e intrinsecamente da matéria de que se trata, exige a reconsideração detida do todo e de suas partes em suas mútuas relações.

4. Análise

Impressões iniciais

No conjunto de poemas de *Libertinagem*, “O cacto” aparece, desde logo, como um figura singular e isolada. Não há ali nenhum outro poema que tome por motivo central um ente da natureza. Em nenhum outro, tampouco, se encontra como ali uma forma de tratamento capaz de dar a impressão, fortemente visual, de uma composição plástica, análoga à de um quadro ou escultura. Apesar disso, conforme já se observou, guarda com relação a todo o livro o ar de família, que dependerá de afinidades temáticas mais profundas e menos ostensivas, assim como de semelhanças de fatura, perceptíveis, entre outros aspectos, segundo também já se apontou, na simplicidade de expressão, no emprego do verso livre e em certa propensão narrativa.

Antes, porém, de perceber qualquer desses elementos sutis de afinidade quanto ao assunto ou ao estilo, que em geral dependem de análise mais detida, o leitor é chamado a sentir, instantaneamente, outro tipo de afinidade: uma verdadeira *empatia*. E, por fim, um forte e comovente impacto.

Com efeito, é levado a identificar-se com o cacto, concentrando-se na especificidade desse ser isolado e de seu *drama humano*. Esta deve ser a expressão adequada, pois ele se impõe à

nossa atenção, feito uma figura artística, apontada ou dada a ver em seu seco e patético dramatismo, como se fosse a representação de uma figura humana paralisada no gesto extremo da dor. Depois, é mostrado em ação, numa brava luta, igualmente desesperada, e decerto também dramática, no momento em que reage com energia destrutiva à sua própria destruição. Por fim, é resgatado num juízo sobre seu modo de ser e seu comportamento, como se tratasse de uma verdadeira personagem, cuja beleza, força moral e liberdade (próprias do livre movimento da vontade de uma pessoa moral confrontada com o inevitável) se revelassem naquele conflito de morte.

Quer dizer: o cacto é primeiro gesto e drama; depois, gesta e história; por fim, um exemplo de beleza e resistência moral. E todos esses múltiplos aspectos, tão complexos e coadunados entre si, parecem derivar *naturalmente* da própria imagem física da planta, que tem alguma coisa da aparência humana, como se encarnasse, ser solitário do deserto, a figura do homem submetido às condições adversas e incontornáveis da natureza, com uma poderosa sugestão de força patética e trágica. Esta analogia de base real, que em si mesma o poema não explicita, mas está latente na imagem artística com que vem relacionado no texto, atua decerto como motivação profunda no sentido de nossa identificação com ele. Nele nos reconhecemos de algum modo, o que nos predispõe a sentir, no seu, o nosso drama, abrindo caminho para a objetivação das emoções que, através dele, percebemos viva e humanamente encarnadas.

Ora, este mecanismo de identificação com o objeto animado à imagem do homem, a partir da analogia com base na semelhança fundada na realidade natural, se faz ainda mais contundente neste caso, porque se torna ele próprio um elemento do poema: o cacto é visto em sua semelhança com as obras da estatuária que representam nossa imagem no extremo da dor. A empatia que

está na base da recepção e da fruição das obras de arte, como não se cansam de insistir os teóricos, parece reforçada quando o objeto da identificação já se assemelha ele próprio à forma humana, tal como se configura artisticamente.¹³ A própria condição da recepção artística (a identificação empática necessária) está em jogo e é enfatizada quando a natureza deixa de ser apenas conteúdo para ser vista enquanto forma artística, extensão do humano. O poema nos coloca na situação de receptores ou fruidores diante de um ser natural a ser contemplado em sua semelhança com relação às obras de arte (o cacto como símile da escultura), em que se representa nosso próprio desespero.

O impacto só pode ser grande: o poema nos toca, e a vaga de poderosas emoções que nos atinge indicia o grau de envolvimento que é capaz de despertar no leitor, movendo-o profundamente a identificar-se com aquilo que se objetiva naquela imagem em ação, em sua história dramática e exemplar.

Na verdade, o poema parece dar forma objetiva a uma desmedida força dramática de sentido trágico, encarnada na figura espinhosa (*intratável*) da planta que lembra o homem dilacerado pela dor, plasmando-a primeiro à semelhança de uma obra escultórica — paixão paralisada em gesto de estátua —, para em seguida mostrá-la em movimento numa cena narrativa em que se desenvolve a potencialidade trágica da imagem patética do início: o sentido trágico desenvolvendo-se pelo confronto da liberdade moral contra a necessidade da destruição física; por fim, para recolher a imagem total, resumida num conceito com seus atributos paradoxais e desconcertantes.

¹³ Penso nos teóricos que depois dos escritos decisivos de Theodor Lipps voltaram constantemente ao tema, como Wilhem Worringer em seu *Abstração e empatia*, ou Herbert Read, em *O significado da arte*.

O cacto e as ruínas

É difícil dizer de onde deriva mais poderoso o efeito sobre o leitor: se da própria figura da planta, enorme, mas parecida com gente, paralisada no gesto extremo de sofrimento como se fosse de fato humana; se dos atos que ela sofre e pratica, ao responder com energia destrutiva à própria destruição; se do juízo lapidar que a fixa na memória, pelo destaque das qualidades contrastantes que reúne em si, ou se, enfim, da forma despojada e cortante do todo que tudo sintetiza num nó complexo de significações. É como se presenciássemos a fábula de um deus moribundo, encarnado num simples vegetal, humanamente retorcido pela dor, mas ainda movido por uma prodigiosa energia vital em face da morte. Convém examinar detidamente como está construída essa fábula.

Construção

Em primeiro lugar, o que se observa no poema visto como um todo é que ele está constituído por uma história que é rigorosamente a imitação de uma ação una e completa.

Essa imitação começa pela apresentação de seu objeto, em posição estática. Com efeito, a narrativa se abre por uma caracterização física e moral do cacto, que é apresentado, por via analógica, mediante as imagens, tomadas como exemplos ou termos de comparação, da tradição artística e literária em que ele faz pensar, assim como, pelas imagens de sua paisagem originária, com base na contigüidade da realidade que ele naturalmente traz à mente.

Em seguida, na segunda estrofe, esse ente, já física e moralmente caracterizado, é posto em movimento, mostrando-se em ação, por intermédio da narração direta em que surge, primeiro como vítima de uma força natural (o tufão), e depois na função de agente do processo que leva a desordem e a destruição à cida-

de. Assim, é como se nos fosse dado observar os estertores catastróficos de um gigante primitivo e selvagem, estranho ao meio, que tombasse, resistindo e desencadeando o caos na ordem urbana.

A frase final — não é à toa que ela tende a se destacar lapidarmente sob a forma de uma locução à parte — se enlaça à narrativa acabada como a hera à ruína, no caso de um aforismo ou provérbio¹⁴: moral da história que se abre num significado latente, para dizer outra coisa sob as imagens, primeiro paralisadas e depois movidas, como um sentido alegórico que brotasse, se enroscasse e por fim se libertasse nesse movimento de derrocada, narrado feito fábula.

Considerada em plano mais abstrato, a narrativa combina o primitivo e selvagem com o cultural e o civilizado: seu núcleo condensado parece ser mesmo o embate dramático entre o objeto natural, tirado de seu ambiente próprio, mas movido pela força da natureza contra o espaço ordenado da civilização (a cidade). A tensão do objeto isolado, logo insinuada pela comparação do cacto com gestos extremos do mundo da estatuária, depois se mostra intensificada como embate entre o objeto ainda isolado e o espaço coletivo da cidade, resolvendo-se pela realidade física do movimento que o leva à destruição, ao projetá-lo no meio urbano, onde, por sua vez, gera a desordem. Com isto se revela, provavelmente, o que ele é, no momento em que enfrenta sua própria destruição.

Do ponto de vista figurativo e plástico, para tentar traduzir de algum modo a impressão primeira que nos impõe o poema, é essa tensão dramática no objeto, e entre este e o espaço, que constituem a base da construção. Faz pensar, por isso, que

¹⁴ Cf. Walter Benjamin, “O narrador”. Em suas: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*, São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 221.

o princípio da simplificação tem aqui a ver em parte, pelo menos, com a redução cubista da realidade, e em parte também com a deformação expressionista da figura. A proximidade com o Cubismo se percebe não tanto no sentido da visualidade simultânea ou da percepção sincrônica do objeto em rotação, como se dá também mais claramente em outros poemas pictóricos de Bandeira e aqui se sugere, até certo ponto, nas imagens que caracterizam o cacto por aspectos diversos. Mas, no sentido de que o espaço do poema (como no caso de uma escultura ou de um quadro cubista) recebe um dado direto da realidade, tomado como motivo central de uma estrutura na qual o deslocamento espacial e a sucessão temporal se casam na apresentação de como é o objeto em si mesmo e em sua relação com o espaço. Digamos que assim se procede a uma espécie de investigação do objeto: é visto como coisa no mundo; como forma isolada no espaço (modelo para o olhar que lembra outros modelos); por fim, como encarnação de uma idéia ou de um conceito (como um exemplo geral ou como um arquétipo).

É sabido que a concepção cubista do quadro enquanto plano plástico praticamente elimina a distinção entre pintura e escultura, até em termos técnicos. No caso da literatura, como se vê pelas tentativas experimentais de Blaise Cendrars e sobretudo de Guillaume Apollinaire, também teórico e crítico do Cubismo, a natureza da linguagem verbal obriga a transposições analógicas desse princípio estrutural.

O poema de Bandeira começa por estabelecer um vínculo analógico entre o cacto, apontado como modelo, e o mundo da arte, por meio da linguagem figurada:

Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:

Como se pode observar, ele aparece desde o início já desgarrado de sua realidade própria no mundo natural primitivo,

como uma figura singularizada capaz de funcionar no espaço das significações humanas que nem um objeto de arte — a escultura —, criado pelo próprio homem para exprimir-se. Pela comparação metafórica ou símile, estabelecida através da forma verbal “lembrava”, tende a ser identificado com a estatuária. Mediante essa transposição da linguagem numa imagem, assume a função precisa de uma peça escultórica em que se plasmam momentos patéticos da dor humana em seu ápice, encarnada nos gestos. Dos gestos nasce o ritual e deste, o drama humano.

Na verdade, desde o início, o verso se abre *gestualmente*, apontando na direção do cacto: “Aquele cacto”... A ênfase da gestualidade implícita nas palavras confere força simbólica à linguagem, carregando-a com um cúmulo de sentido.

Conforme notou Richard P. Blackmur, a força do gesto encarnada nas palavras dá-lhes a dimensão de símbolos, fazendo-as exprimir o que não se poderia dizer em termos diretos, segundo se vê na poesia onde a linguagem efetivamente atua muitas vezes como gesto.¹⁵ A importância do gesto na formação dos símbolos poéticos, talvez se esclareça, como no caso do poema em estudo, se se pensar que a ênfase gestual implícita em certas palavras como que as ritualiza, tornando-as parte de um movimento maior e reiterado, de um ritmo, mediante o qual algo é narrado, ou seja, uma história, um mito se configura. O gesto residual transforma as palavras em componentes de uma dança, em cujo desenvolvimento rítmico o enredo (o mito) se forma ou se constitui em narrativa. Paralisado o movimento da narração, cada componente é figura gestual, um símbolo, parte que remete ao todo que compõe.

¹⁵ Cf. Richard P. Blackmur, “Language as gesture”. Em seu: *Language as gesture: essays in poetry*, Nova York, Harcourt Brace, 1952, pp. 3-24.

No poema, paralisado o movimento pelo gesto indicativo, resta o cacto como figura escultórica, imobilizado, mas carregado de sentido como parte de um todo, que vai desenvolver-se reiterativamente num ritmo, numa narração, ou, ao menos, desdobrar-se, sem o movimento, num módulo de outras figuras repetidas. Indicado por um gesto, o cacto é visto em sua paralisia de gestos reiterando a dor, como figura humana feita arte — escultura. Desde o princípio se confere forma humana ao conteúdo natural, aproximando-se a planta da esfera do mito.

A transposição metafórica humaniza, com efeito, o cacto, ao fazer dele uma dramática forma humana. Ele surge personificado pela correspondência com a arte, força selvagem aprisionada na forma resultante do fazer humano. A conversão em imagem o arranca de seu espaço natural de origem, abrindo para esse ente primitivo e singular a dimensão geral do espaço significativo da arte em sua potência expressiva do humano. Assim ele se torna portador de sentido, forma significativa, signo em que pode se encarnar a paixão, como se nele se plasmasse também o gesto extremo da dor: ícone do supremo sofrimento, sustentado pela contigüidade e pela semelhança que aproximam sua figura ao gesto humano na arte. Mas, ao mesmo tempo, essa figura artística revela seu vínculo com a natureza primitiva, com a força selvagem que nela se plasmou em forma humana.

A figura do cacto, em sua realidade física, pode de fato assemelhar-se à figura humana, e suas ramificações, que sugerem braços, podem imitar gestos de desespero. No entanto, não é essa imitação direta do humano que está em foco (a réplica verbal do objeto externo), mas a expressão da dor pela mediação da arte a que ele pode se prestar, por força da semelhança escultórica: o cacto não é propriamente tratado como o objeto da representação enquanto ser diretamente copiado da natureza em correspondência com o humano; ele é um ser extraído da natureza que fun-

ciona com a potencialidade de uma obra de arte, em sua expressão do humano, no espaço do poema. O cacto, claro está, tem natureza metafórica. Daí também sua potencialidade para encarnar simbolicamente o drama e para dizer outra coisa, para desdobrar-se em alegoria, para aludir a um conteúdo geral a partir de sua forma ou imagem particular, estudada em seus desdobramentos no espaço e no tempo.

Embora, como se vê, um certo pendor ainda “clássico” em relação à imitação da natureza seja perceptível, o poema enfatiza mais exatamente a função do elemento natural no espaço próprio da arte, onde ele adquire uma espécie de função exemplar, conforme se nota pelo caráter geral do termo de comparação a que é aproximado: “os gestos desesperados da estatuária”. Desse modo, Bandeira parece acercar-se, até certo ponto, do funcionalismo cubista, visível também na pintura de Tarsila, mas numa dimensão e com uma complexidade que vai muito além do caráter ornamental desta. Na verdade, se aproxima muito mais do universo de Lasar Segall, pela densidade da problemática do sofrimento humano que carrega com sua figura gigantesca e convulsa.

Com efeito, em certa medida apenas, o cacto é um “modelo”: após a caracterização por semelhança metafórica com obras de arte, ou por contigüidade metonímica com sua paisagem de origem, se verá como funciona ainda em seu confronto com o espaço da cidade. Nesse desdobramento, porém, é sobretudo a força dramática que ele encarna que está em jogo e não propriamente a visualidade da organização estrutural, como na tendência cubista. Dela talvez dependa, no entanto, um certo esquema racional de investigação do objeto que se percebe ainda subjacente a essa operação de construção do poema, organizando as relações do objeto com o espaço sob a estrutura da história dramática em que é projetado. Provavelmente também será responsável pelo deslocamento de contexto do objeto para o espaço

reorganizado da obra de arte (o cacto no espaço do poema) e pelo efeito realista que se mantém com a presença de um objeto tomado diretamente da natureza, como um dado da experiência da realidade. Por isto, aliás, a projeção simbólica do objeto, que pode remeter a significados mais amplos, à semelhança de uma forma artística, se assenta sobre a base realista da imagem, nascida da experiência da realidade.

A ênfase, própria do Cubismo, sobre a estrutura e as projeções mais ou menos abstratizantes que possam derivar das relações estruturais entre os elementos por elas articulados não descarta o vínculo com o real, trazido para dentro da própria estrutura pela relação metonímica, fundada na contigüidade, como um índice da realidade em torno.¹⁶ Um dado da paisagem brasileira como o cacto penetra assim no espaço do poema (ou do quadro, conforme se vê em *Tarsila*) com todas as implicações que possa conotar, determinadas por sua inserção originária num contexto particular anterior. A função e o valor que adquire no interior do novo contexto em que se insere dependem em parte dessa operação de deslocamento a que foi submetido, para ser montado na estrutura do poema (ou do quadro), arrastando consigo tudo aquilo que naturalmente evoca do contexto anterior, incluindo as relações da experiência pessoal que se possa ter com esse contexto.

Certamente, nesse modo de operar, não é apenas a própria operação da arte que se descobre e enfatiza, mas a experiência da realidade, que mesmo assim mediada, está em questão e se renova, pela visão que sobre ela se pode projetar a partir da forma nova a que ela, deslocada e reaproveitada, deu origem. Dado a ver como se fosse uma obra de arte em sua encarnação expressi-

¹⁶ Sobre o aspecto realista da arte cubista, ver, por exemplo: Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna 1770/1970*, Florença, Sansoni, 1986, p. 369 (reimp.).

va da dor humana, o cacto é uma forma em que se pode exemplificar um modo de lidar com o sofrimento, ao mesmo tempo na esfera da experiência pessoal e da arte que lhe dá expressão.

O elemento primitivo ou selvagem, tornado significativo no espaço das formas humanas por obra da linguagem figurada, fundada na analogia com a escultura, se faz, portanto, um meio exemplar para exprimir a relação da arte com o humano. Uma poderosa força dramática se mostra então já nesse primeiro verso do poema, pela tensa articulação que se estabelece entre o elemento de natureza selvagem, os gestos humanos de desespero e a estatuária, enlaçando conotações a uma só vez afins e conflituosas num nó de significações de grande potência e complexidade expressiva.

Ao se falar em cacto, logo nos vem à mente a imagem comum que em geral temos dessa planta das regiões áridas, marcada por traços que são ao mesmo tempo indícios e efeitos de sua realidade física: nua, seca, pobre, de aspecto torturado etc. Quando mostrada, como no verso, em comparação com a extrema crispação do gesto humano, tomado pelo desespero, essas conotações são ativadas e, unindo-se a novos traços do termo da comparação, desencadeiam um processo de significação de fato muito mais complexo, pois os significados, insolitamente enlaçados, se tornam elásticos e se desenvolvem surpreendentemente, desdobrando o sentido em vários planos concomitantes: atributos da realidade física de uma planta ganham uma dimensão moral, com a personificação do cacto, mobilizada pelo gesto humano; um elemento da natureza primitiva se torna expressão da natureza humana no movimento extremo da paixão, movimento esse, dramaticamente paralisado no gesto a que se atribui forma escultórica.

Assim se constitui, como é sabido, num determinado instante, o complexo intelectual e emocional característico da imagem poética, cuja ambigüidade e poder de impacto dependem

desse sentido plurívoco, por sua vez resultante de um “encontro insólito de vocábulos”, como gostava de dizer Bandeira. No caso, a análise que podemos realizar, depois de receber o impacto emocional da imagem, que torna instantânea e una a multiplicidade dos elementos em jogo, talvez permita compreender um pouco melhor esse nó de significações com que se abre o poema.

Grande parte do impacto inicial parece derivar da própria forma do verso livre em que vem engastada a poderosa imagem. Numa afirmativa lapidar, plasma com incisivo dramatismo o conteúdo já de si dramático, inscrevendo-se epigramaticamente sob a sugestão da forma escultórica do cacto. Contém, com efeito, uma frase completa, impondo sua unidade de sentido com uma única observação seca. Mas é também uma sentença algo aforística e engenhosa pela comparação que estabelece e, por outro lado, muito condensada e breve, se se considera o conteúdo complexo que veicula. Evoca, assim, ela própria, a forma lapidar das inscrições poéticas antigas, como o epigrama, em que o caráter primitivo da poesia se deixava ver na mescla embrionária dos gêneros. Segundo se frisou anteriormente, o poema, ocultando a princípio o sujeito lírico, se mostra como uma narrativa, parecida a uma fábula, guiando-se pelo tom épico, com distanciamento e objetividade, ao imitar uma ação una e completa, marcada por contundente conflito dramático. A mistura peculiar de gêneros que o caracteriza se coaduna perfeitamente bem com essa sugestão de simplificação primordial ou primitiva que se manifesta desde o início pelo recorte epigramático do verso, além de se adequar também ao princípio geral de tratamento, com que se tende a imitar a natureza primitiva do cacto.¹⁷

¹⁷ Segundo se sabe, antes de se definir, se é que se definiu alguma vez, como um poema breve de fundo satírico, o epigrama é a inscrição que indica, em

Alguma coisa semelhante, quanto a esse caráter aforístico e epigramático que se percebe de início em “O cacto”, se repete no verso final, conforme já se notou acima, de modo que o poema parece se fechar como se abriu: inscrevendo-se todo ele sob a imagem visual do cacto, erguida escultoricamente no princípio, para tombar no fim, com grande resistência. Em tudo isso, se manifesta, na verdade, o forte caráter *emblemático* do poema, que a visualidade do cacto só faz acentuar.¹⁸

sua condensação, à maneira de um marco épico, conforme observou Hegel, que algo de plástico existe em determinado lugar, anunciando sua simples presença: ali alguma coisa é. Numa fase posterior, eliminado o desdobramento do objeto em figura exterior e inscrição, passa a representar simplesmente o objeto, independente de sua presença real. Aproxima-se então dos gnomos ou sentenças morais, em que o conteúdo proverbial ganha uma generalidade mais abstrata e duradoura do que a coisa sensível que indica, tornando-se mais permanente que o monumento erigido para comemorar uma ação, ou que os dons votivos, as colunas e os templos. O conteúdo moral é como que esculpido em forma lapidar, exprimindo-se, assim, o lado épico da sabedoria, com os liames indissolúveis, na esfera espiritual, entre o mundo das ações humanas e o saber. O caráter épico das sentenças se revela na autonomia com relação ao ponto de vista individual e o sentimento subjetivo, na generalidade de cunho pragmático do conteúdo que afirmam, como algo que se deve ou não fazer. Mas, como ainda notou Hegel, essas formas primitivas acusam um forte hibridismo, pois apresentando o tom geral próprio de um determinado gênero, por vezes aplicam esse tom a um assunto que nele não cabe, do mesmo modo que adotam, em sua indefinição, outros tons possíveis. O tom lírico se faz igualmente presente, da mesma forma que algum elemento dramático poderá ser apontado quase sempre nesse terreno moral das sentenças, de onde brotam também a ação individual e os conflitos de vontades.

¹⁸ Aparentado ao epigrama, ao aforismo e à fábula, já de si próximos, o emblema é primitivamente, como se sabe, um objeto, quase sempre de natureza distinta, que se acrescenta a outro objeto maior, para assinalar que um todo é composto por uma multiplicidade de fragmentos diferentes, ou para significar por si

Após o título, que se pode tomar como um mote, por assim dizer se ergue a imagem escultórica do cacto que o ilustra de forma lapidar e, logo após vários desdobramentos em outras imagens, é envolvida num enredo cuja forma fabular de certo modo a explica, projetando-a, em seu modo de ser, como figura exemplar e alegórica de poderoso conteúdo moral, resumida no verso aforístico do fim. O poema, no todo, é dado a ver como um emblema: pode ser considerado nos termos de uma conexão entre um mote e uma imagem desdobrada numa historieta explicativa, ou seja, numa alegoria, seguida de uma chave conceptual.

O emblema, na sua forma tradicional, conforme se nota nos livros de emblemas, é uma espécie de enredo visual paralisado na gravura, mas contendo decerto o movimento latente do desenrolar da ação nos desdobramentos da imagem, explicada em geral por versos que aludem a seu conteúdo alegórico de sentido didático-moral. Esta analogia com a estrutura emblemática na composição do poema mostra, desde logo, a forte tendência para a forma simples que o caracteriza, condizente com a mistura de gêneros e, o que é fundamental, com a natureza primitiva do tema.

mesmo esta diversidade enquanto *assemblage* ou montagem de componentes heterogêneos. À sua potencialidade alegórica — o fragmento que alude ao todo sem poder encarnar o sentido do todo enquanto totalidade (ao contrário do símbolo) — veio somar-se, em seu emprego ao longo da história, a forte visualidade de seus desdobramentos em palavra, figura e verso explicativo. É que gravuras concretas passam a ilustrar uma palavra tomada como mote e se fazem acompanhar de uma breve explicação em verso arguto e engenhoso, formando um conjunto em geral de caráter didático e de intenção alegorizante, ao reduzir conceitos em imagens sensíveis, como se observa nos livros de emblemas, tão em voga na Europa nos séculos XVI e XVII. Para a poesia maneirista e barroca, para os poetas “metafísicos” ingleses (basta pensar em Shakespeare e Donne), os emblemas passam a constituir uma fonte riquíssima de imagens poéticas.

Na contemplação do cacto, oferecido como um objeto visual, o olhar percorre o caminho da imagem concreta à sua abstração no conceito: através desse percurso se pode reconhecer um modo de ser específico que se dá como exemplo geral. No poema se configura, portanto, uma historieta que contém uma revelação: um enredo ou *mythos*, na expressão aristotélica, em que algo se dá a conhecer pelo desenrolar da ação — imagem em movimento — até o ponto do reconhecimento do sentido (a *anagnórisis*, para Aristóteles), quando se manifesta também a coerência de todo o desenrolar — a sua unidade.

Assim se cumpre a imitação da ação enquanto fábula alegorizante, emblematicamente ilustrativa de um caráter (de um modo de ser) tomado como exemplo. Essa imitação se realiza não como uma reprodução ou cópia de um objeto externo, cuja réplica se encontrasse no texto, mas como imitação formal de um determinado conteúdo natural (o cacto), imagem que se desdobra e se desenrola no enredo em que sua natureza se dá a conhecer como revelação. A imitação da natureza se dá na relação entre a forma significante e seu conteúdo: o que é no mais fundo se dá a ver no processo do enredo, que imita a imagem em ação, revelando-a.

Como se pode então observar, a simplificação formal, dominando a construção, mobiliza uma série de elementos próprios da poesia primitiva — epigramáticos, aforísticos, fabulares — perfeitamente coadunados entre si, traços todos aparentados que são. Ligam-se, por sua vez, ao caráter emblemático, de mesma ordem, que, por fim, assume o poema enquanto forma acabada. Esta é, pois, o resultado coerente e uno de um mesmo movimento estruturador que se imprime à matéria, com marcado cunho primitivista, adequado à natureza do objeto.



Laocoonte e seus filhos, c. 175-50 a. C.,
Agesandro, Atenodoro e Polidoro de Rodas, mármore,
altura 242 cm, Museu Pio Clementino, Vaticano.

Caracterização: as imagens

Transformado em objeto cultural, pelo símile, o cacto pode então ser comparado, com determinação maior, a obras de arte específicas, identificando-se diretamente a imagens artísticas que são verdadeiras personagens paradigmáticas do sofrimento:

*Laocoonte constrangido pelas serpentes,
Ugolino e os filhos esfaimados.*

Com estes dois versos se desenvolve, na verdade, um processo de caracterização imagética do cacto que se havia iniciado já no primeiro verso, ainda que fosse apenas indicativo. Agora o processo toma a forma de uma seqüência enumerativa, só concluída no final da primeira estrofe. A partir do segundo verso, é como se o cacto fosse tomado como um motivo pictórico sobre o qual se superpõem outras imagens paradigmáticas equivalentes (imagens que ele *lembra* ou *evoca*), recortadas de realidades heterogêneas (da escultura, da literatura, da sua terra de origem), mas que formam com ele uma espécie de intersecção.

O procedimento pode parecer, à primeira vista, um enfileiramento de imagens conforme a técnica dos poetas “imagistas”, à maneira de Pound, ou dos ultraístas, como no caso do Borges dos poemas da década de 20.¹⁹ Não se trata, porém, de imagens que reconstituam metaforicamente uma experiência nos termos de um equivalente pictórico. Na verdade, a imagem do cacto é ela própria tomada como um assunto ou motivo, ao qual vêm se juntar ou superpor as outras imagens marcadamente plás-

¹⁹ Bandeira se refere diretamente à sua iniciação, por intermédio de Gilberto Freyre, na leitura de poetas ingleses e norte-americanos, entre os quais, Robert e Elisabeth Browning, Amy Lowell e os imagistas. Cf. “Reportagem literária”. Em sua: *Poesia e prosa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1958, vol. I, p. 1.166.

ticas. Nesse sentido, o procedimento bandeiriano pode parecer mais próximo de um poeta como William Carlos Williams, que depois de 1915 e de seus poemas influenciados pelo imagismo poundiano, se aproxima de fato da materialidade da pintura e da técnica cubista, até onde isto é possível. Parece tratar então o poema como uma tela, tendendo a composições parecidas a naturezas mortas, com as quais se poderia comparar também as de Bandeira, como no caso exemplar da “Maçã” e do famoso “The red wheelbarrow”.²⁰ Na mesma direção, se poderia ensaiar também comparações com certos poemas de Wallace Stevens, que, como Williams, se terá também deixado impregnar pela voga da pintura de vanguarda em Nova York, depois da célebre exposição do Armory Show, em 1913.

Num poema como “O cacto”, porém, a tendência não é para o arranjo pictórico que se dá a ver como uma natureza morta. E não se cumpre propriamente a passagem, decisiva na poesia de Williams, do sentimento para o objeto imaginativo ou da metáfora para o objeto como puro motivo pictórico, que, é verdade, se dá também em Bandeira em outros poemas, como no citado acima. A ênfase maior está aqui posta no drama encarnado no objeto, e a paralisação da imagem é ainda um índice metafórico do dramatismo sobre o qual se baseia a intersecção com outras imagens. A tensão plástica, visual e escultórica, da imagem paralisada é, nesse sentido, ainda “literária”, subsidiando o drama que depois se desenrola, mas que já nessa primeira estrofe depende do movimento narrativo que interliga as imagens na seqüência enumerativa por meio de formas verbais no imperfeito do indicativo (*lembrava; evocava; era*), modo narrativo por excelência.

²⁰ Ver nesse sentido: Bram Dijkstra, *Cubism, Stieglitz, and the early poetry of William Carlos Williams*, Nova Jersey, Princeton University Press, 1969.

Sem se fazer exatamente do objeto uma imagem da experiência que atua nos termos de um equivalente pictórico, como nos imagistas, mas tampouco sem buscar aqui reduzi-lo a um elemento sobretudo de valor plástico diretamente ligado à percepção concreta — uma forma de literalização da metáfora —, como em Williams, neste poema de Bandeira apenas se indica na plástica pictórico-escultórica do cacto o drama. Assim ele se mostra, por força da analogia, ao mesmo tempo como signo visual e metáfora, levando-nos a reconhecer, em sua figura, natureza e imagem humana, como um objeto em que nos vemos e com o qual nos identificamos.

A seqüência narrativa, ainda que vaga e pouco determinada na primeira estrofe, se comparada com a segunda, quebra “o parado das coisas” (para dizê-lo com uma expressão de Guimarães Rosa), perturbando o momento de percepção próprio do quadro. Por isso mesmo, Williams trabalhou, conscientemente, no sentido de eliminar todo traço narrativo em seus poemas pictóricos. No entanto, o enfraquecimento da progressão temporal nesses primeiros versos — evidente até no caráter de mero liame das formas verbais usadas repetidamente, marcando passo e exprimindo menos o processo do que a ligação — é já suficiente para sugerir o campo da experiência tornado instantaneamente perceptível como na pintura. Daí a impressão de superposição de imagens ou de intersecção simultânea de planos distintos, fora do tempo, com a sugestão decorrente de percepção de uma realidade multifacetada ou de um objeto visto de diversos lados, sob diferentes aspectos. Mas aqui as realidades heterogêneas decorrem da potência evocadora do cacto, ou seja, da sua capacidade de despertar múltiplas associações, por via analógica.

A poesia, arte do tempo, como é sabido, trabalhando com signos que não são em princípio signos naturais como os da pintura (que tampouco o são inteiramente, dependendo de códigos

convencionais), pode, no entanto, por meio da analogia, assemelhar-se muito a esta arte, imitando seus procedimentos e efeitos. Na verdade, como observa com razão Northrop Frye, todas as artes podem ser concebidas seja temporalmente, seja espacialmente.²¹ E a literatura pode ser vista como algo intermediário entre a música e a pintura: suas palavras, por um lado, formam ritmos e se aproximam da seqüência musical de sons; por outro, formam módulos feito hieróglifos (como notou Diderot), acercando-se da imagem pictórica.²² O velho tópico horaciano do *ut pictura poesis* aqui se coloca mais uma vez como questão pertinente à compreensão crítica de como está feito o poema. Curiosamente, é a imagem de Laocoonte, entre outras, que se presta ainda uma vez à reflexão sobre as relações entre as artes, de que depende, no caso, a construção poética.

Como metáfora do cacto, do drama humano nele encarnado, a imagem escultórica de “Laocoonte constrangido pelas serpentes” sugere um novo e riquíssimo complexo de associações mentais, ligadas, desde logo, ao estranhamento que a expressão provoca já por sua camada sonora. De imediato percebemos a estranheza angustiante e monstruosa que ali se exprime plasticamente. É como se ela estivesse traduzida na própria materialidade sonora das palavras.

Com efeito, à raridade exótica do nome próprio poucas vezes ouvido — *Laocoonte* —, alongado pelas vogais repetidas e destacadas em hiato, seguem-se sons disseminados em eco nos ter-

²¹ Cf. N. Frye, “The archetypes of literature”, cap. III. Em seu: *Fables of identity: studies in poetic mythology*, Nova York, Harcourt Brace, 1963.

²² Ver, nesse sentido: Denis Diderot, “Lettre sur les sourds et muets”. Em suas: *Premières oeuvres*, (organização de M. Rudich e J. Varloot), Paris, Sociales, 1972, pp. 132 ss.

mos subseqüentes: fonemas surpreendentes pelo inusitado, sobretudo os do final do nome (*lcoontel*), retornam, em partes, no início de *constrangido* e no final de *serpentes*; a sibilante (*/sl/*), que já se mostra em *constrangido*, volta várias vezes num sibilo repetido, insinuando, por antecipação, a presença sinistra das serpentes; a primeira sílaba do verso revém em *pelas*; já a primeira sílaba desta última palavra reaparece, reiterada e enfatizada pelo acento tônico, no meio de *serpentes*; a dental surda (*/tl/*), três vezes retomada, duas em sílabas idênticas das palavras extremas (*Laocoonte/serpentes*), aproxima a vítima dos monstros, expressivamente embolados na mistura travada de sons de *constrangido*, e a ressonância das vogais nasaladas, que começa pelo */õ/* acentuado do nome do sacerdote e se reforça com o */õ/* e o */ã/* da ação que o envolve, se fecha com o */ein/* também enfático no meio das *serpentes* fatais. Assim, nas aliterações consonantais e nas assonâncias vocálicas misturadas, forma-se a sugestão sonora do imbróglio físico, condizente com o significado aterrorizante, em suas conotações: a constrição espasmódica; o desespero torturado; os volumes monstruosos, envolventes e asfixiantes; o sibilo que traz consigo o horror.

Ao mesmo tempo, a oração nominal reduzida de participípio, sem verbo ativo, trava todo o processo, sustando o movimento em ato da constrição, aumentando-lhe, pela paralisação, o dramatismo. E se torna palpável na expressão o conteúdo patético, a exaltada imagem do sofrimento físico, assimilando da escultura a sugestão de paralisia dos gestos na dor.

A arte bandeiriana de sugerir muito com pouco tem aqui um de seus grandes momentos, pela exploração sutil dos ecos da imagem, desde a expressividade ostensiva dos sons até as ressonâncias profundas, que de algum modo se desdobram nos subentendidos do significado. Os sons mimetizam o conteúdo latente no verso, e a forma plástica se materializa verbalmente em poe-

sia, sempre aliança secreta de som e sentido: a força dramática, selvagem, desmesurada, terrível, se plasma no verso como força desesperada e contida do gesto, à semelhança da estatuária.

O grupo escultórico de Laocoonte teria sido talhado, conforme muitas vezes se afirmou desde a Antigüidade, sobre a passagem célebre da *Eneida* de Virgílio. Bandeira refaz o percurso no sentido inverso ao da tradição: o caminho da poesia à escultura se faz agora da escultura à poesia.

Citada na síntese da imagem poética, a figura passional e dramática de Laocoonte não apenas parece conservar o dinamismo plástico da estátua em que ficou congelada sua dor, mas ainda segreda em sua mudez de séculos o destino trágico que lhe coube. Em sua condensação extrema, a imagem renovada cala a participação dos filhos na tragédia do pai, móvel maior, no entanto, do sofrimento de Laocoonte, que viu punida nos descendentes sua própria culpa pela transgressão. O patético do sofrimento físico, exposto nas contorções dos gestos desesperados, se eleva ao sublime trágico pela grandeza da resistência moral ao sofrimento — na estátua, a boca apenas entreaberta como que resiste ao grito de dor —, ato da vontade liberta, posta diante do inevitável.²³ Na pedra, Laocoonte encarna o exemplo de liberdade moral do homem batido pela paixão que, por um ato de

²³ Numa notável passagem de sua *História da arte*, Johann J. Winckelmann, ao comentar, descrevendo-a, a escultura de Laocoonte, observara que o seu rosto é o de quem se lastima, mas não de quem grita. Provavelmente, fazendo eco a esse crítico, Diderot acrescenta ainda, com perspicácia, o *serpentear* da dor na expressão do corpo torturado: “Le Laocoon souffre, il ne grimace pas; cependant la douleur cruelle serpente depuis l’extrémité de son orteil jusqu’au sommet de sa tête”. No poema de Manuel Bandeira, o sofrimento serpenteia nos sons do verso, misturado, em contorções, ao sibilo e ao horror. Cf. Denis Diderot, “Salons”. Em suas *Oeuvres choisies*, tomo 2, Paris, Garnier, s.d., p. 436.

vontade guiada pela razão, se alça acima das constrictões da necessidade da natureza. Como observou admiravelmente Schiller, na figura de Laocoon se resumem as leis fundamentais da grande arte trágica: a representação da natureza padecente e a da resistência moral ao sofrimento.²⁴

Revista no espaço do texto, a imagem da pedra viva em que a dignidade do homem resiste à dor extrema se superpõe à imagem despojada e dolorosa do cacto humanizado, insuflando-lhe a força patético-sublime da tragédia: ali o drama renasce dos gestos de desespero.

Diferentemente de poemas pictóricos onde, por assim dizer, se translitera a visão de uma escultura, como “Amor e Psique”, de Herder, ou o famoso “Torso arcaico de Apolo”, de Rilke (traduzido por Bandeira), aqui a forma escultórica não está sendo vista e descrita pelo eu lírico no instante fixado no poema, mas constitui um meio de caracterização, enquanto símile ou imagem metafórica de um objeto natural, este sim, contemplado por um observador que não se mostra, senão obliquamente, e sobretudo no final da composição (como, aliás, se dá também no caso do soneto de Rilke).²⁵

Curiosamente, porém, a força escultórica da imagem se transmite à imagem seguinte,²⁶ que, sendo principalmente de ex-

²⁴ Ver Friedrich Schiller, “Acerca do patético”. Em sua: *Teoria da tragédia* (introdução e notas de Anatol Rosenfeld), São Paulo, Herder, 1964, p. 107.

²⁵ Para uma boa discussão desses poemas pictóricos, derivados do antigo epigrama, em sua relação com a escultura, ver: Kaete Hamburger, *A lógica da criação literária* (trad. M. Malnic), São Paulo, Perspectiva, 1975, pp. 220 ss.

²⁶ Antonio Candido, ao tomar como exemplo de certos procedimentos poéticos o poema em estudo, já havia notado esta contaminação escultórica da segunda imagem. Cf., desse autor, *O estudo analítico do poema*, São Paulo, FFLCH-USP, 1967, p. 77.

tração literária, tem forma análoga à da estatuária, fazendo estampar mais uma vez o dramatismo trágico na fixidez escultórica:²⁷

Ugolino e os filhos esfaimados.

Já na *Commedia*, a grandeza sublime da tragédia de Ugolino por vários momentos parece atingir aquele ponto extremo de intensidade na dor que petrifica a personagem numa fixidez de estátua, a quem não podem acudir sequer as lágrimas:

Io non piangea, sì dentro impietra;

A leitura de Bandeira captou realmente a fundo o que, no texto de Dante, desde o princípio do canto XXXIII do “Inferno”, tendia a esculpir em terríveis imagens fixas todo o horror do episódio do conde pisano. Este já surge plasticamente para o poeta, num movimento de dolorosa elevação humana, quando ergue a cabeça da fixidez forçada em que está paralisado, limpando a boca de seu repasto animalesco:

*La bocca sollevò dal fiero pasto
quel peccator, forbendola a' capelli
del capo ch'egli avea retro guasto.*

Cravando os dentes no crânio do ex-aliado que acabou por encerrá-lo com os filhos na Torre da Fome, Ugolino, o suposto

²⁷ Existem, por certo, imagens escultóricas também do tema de Ugolino, como é o caso do grupo esculpido por Auguste Rodin para a série de baixos-relevos da porta do *Musée des Arts Décoratifs*, representando cenas de Dante, que acabariam por se transformar no trabalho obsessivo e incompleto do fim da carreira do artista (A maquete de “O portão do inferno”, de 1917, só foi fundida em bronze em 1938). Essas imagens, contudo, não têm o mesmo peso na tradição cultural que a anterior. Quer dizer: quando pensamos em Ugolino são as imagens dantescas que nos vêm à mente e não suas representações escultóricas.



O conde Ugolino della Gherardesca preso juntamente com seus filhos, Gaddo e Ugoccione, e seus netos, Nino e Anselmuccio. Ilustração de Gustave Doré (detalhe), 1861.

traidor traído, renova sua dor infinita ao relatar a história de seu martírio ao poeta, retornando depois à pétrea fixidez de sua posição em seu banquete de fera. O bestial e o humano nele eternamente se entrelaçam e dramaticamente se exprimem em gestos de dilacerado e sublime sofrimento. Como no caso de Laocoonte, o destino dos descendentes e de uma cidade está também envolvido em seu desespero trágico.

No poema bandeiriano, como se pode ver, a construção da imagem escultórica de Ugolino é paralelística, com muita semelhança em relação à do verso anterior sobre Laocoonte. Mantém-se a sintaxe com a oração nominal reduzida de participípio, e uma forte sonoridade expressiva vincula os termos em jogo — ambos os recursos igualmente importantes no outro verso. Na verdade, se trata de mais um membro da enumeração paralelística iniciada com os dois pontos, procedimento que continua em seguida, mesmo depois do ponto final deste verso.

O paralelismo, procedimento primordial da mais velha poesia, com sua tendência à expressão formular e mnemônica, herança da oralidade primitiva, supõe a reiteração de conjuntos equivalentes e, por assim dizer, ritualiza a expressão, realçando os gestos repetidos de que renasce o drama. O traço escultórico retorna, pois, com o próprio ritmo da repetição paralelística, que repropõe equivalências, fundadas na analogia. O retorno do equivalente desperta, por sua vez, semelhanças e diferenças muito significativas. Convém observá-las melhor.

Logo se nota a novidade dentro da semelhança geral. Em oposição ao que se dá no verso anterior, o nome próprio do conde pisano, que abre o verso em posição paralela ao de Laocoonte, vem acompanhado da menção aos filhos, omitidos no primeiro caso, embora desempenhassem parte importante no episódio trágico em suas versões clássicas, tanto na literária quanto na escultórica. A citação da passagem de Dante, torna mais comple-

xa e problemática a imagem do padecimento, por introduzir diretamente o vínculo com a descendência, ampliando o cerco da analogia que a fórmula paralelística reitera. Os sons repetidos parecem frisar a complexidade deste novo liame.

Com efeito, os dois primeiros acentos rítmicos, incidindo sobre uma idêntica vogal (*/i/*), fazem ressoar com mais força a ligação entre pai e filhos, a cujo destino comum — a morte trágica por fome — se alude. Da mesma forma, uma poderosa aliteração de sibilantes (*/s/*) e, sobretudo, de fricativas (*/ff/*) vincula os filhos à causa fatal:

Ugolno e os filhos esfaimados.

Em oposição ainda à imagem anterior, agora a causa material do sofrimento não depende simplesmente de uma agressão externa como a representada pelas serpentes (de forma paralela e similar, aliás, à representada pelo cavalo de pau, com relação à cidade)²⁸, mas dos próprios indivíduos envolvidos, de sua condição biológica de sobrevivência, ou seja, de sua própria natureza. A concentração dramática sobre a própria natureza humana, que a imagem veicula, ao associar-se ao cacto, mostra mais uma vez que é o humano no cacto o que está em jogo.

A passagem da imagem de Laocoonte para a de Ugolino representa um enorme salto no tempo e no espaço e a junção de realidades muito distintas num mesmo paradigma do sofrimento humano, que a fórmula da expressão paralelística aproxima. Neste ousado *assemblage* se reúnem de fato realidades heterogêneas: acordo do disorde sob um signo comum que a forma de expressão sela.

²⁸ Ver nota 10, p. 36.

Passa-se da personagem mitológica de Laocoonte, tal como esculpida no mármore clássico, para a personagem histórica de Ugolino, tal como tratada poeticamente por Dante na *Divina Comédia*, mas numa mesma direção, seguindo a indicação dos gestos de desespero: a do trágico da condição humana, de que o cacto em sua gesticulante imobilidade é, no reino da natureza, um *símbolo vivo*, como se nele de algum modo se pudesse revelar no mais fundo, em total despojamento, o fundamento natural de nossa própria tragédia.

Natureza física e natureza humana se juntam assim na unicidade do símbolo — o cacto —, portador imóvel dos gestos de desespero em que se presentifica escultoricamente, como na eternidade congelada da pedra, nossa dor. A universalidade do sofrimento humano se revela na particularidade da imagem da planta sofrida. Ela é o lugar de encontro entre o ideal e o real.

A representação simbólica do cacto nasce dos gestos de desespero que sugere sua imagem física, mas depende, para adquirir todo o seu alcance, dos símiles de Laocoonte e Ugolino em que se espelha, desdobrando-se na esfera do humano. Nesse desdobramento, ilustrado pelos símiles, a imagem particular do cacto se mostra como universal: nele se encena o drama humano geral.

A generalidade do sofrimento, que as imagens artísticas evocam em intersecção com o cacto, mostra que um vasto conteúdo ideal toma forma particular e concreta na figura da planta, espécie de lugar de encontro de realidades distintas e, por isso mesmo, imagem-sentido, símbolo, em que o universal se torna concreto.

Visto então, por outro lado, o cacto entra em intersecção com a realidade de sua paisagem originária, pois:

Evocava também o seco Nordeste, carnaubais, caatingas...

Vê-se que a caracterização que aqui prossegue, retomando o procedimento do paralelismo enumerativo, consiste, na verda-

de, num complexo *processo de simbolização*. Agora se reúne no ponto de articulação do símbolo a realidade empírica de uma específica região brasileira, em cujo terreno semi-árido verdejam as majestosas carnaubeiras de folhas espinhudas e grassa a áspera caatinga, “lembrando um bracejar imenso, de tortura, da flora agonizante”, conforme a exaltada descrição dramática dada por Euclides da Cunha do “meio ingrato” dos sertões.²⁹ Na imagem do cacto agora se reúnem, portanto, a memória da arte européia e o traço físico, específico da paisagem regional nordestina, numa mesma expressão de dolorosa agonia.

O verso, que termina pela enumeração da vegetação da aspezeza em cujo meio vive o cacto, se abre por uma forma verbal paralela ao *lembrava* do início, mas para estabelecer um novo tipo de relação, fundada antes na contigüidade do que na semelhança. De fato, o vínculo é agora metonímico, incluindo o cacto entre os vegetais que crescem tenazmente, apesar da secura, no espaço contíguo de sua região de origem. (Diga-se, de passagem, que ela é também a do poeta, cuja presença oculta parece deixar-se sutilmente entrever na proximidade do “esta terra” do verso seguinte.)

A forma verbal *evocava* estabelece a ligação do cacto com essa paisagem da origem: mediante a ressonância de uma sílaba (*/cal*) dessa palavra que recebe o primeiro acento rítmico — a mesma que já soa em “cacto” e retorna em eco persistente e prolongado, idêntica ou em variações, ao longo de todo o verso —, a natureza primitiva e áspera como que se torna uma presença viva e palpável, formando uma filiação de idêntica procedência:

EvoCAva também o seCO Nordeste, CArnaubais, CAatingas...

²⁹ Cf. Euclides da Cunha, *Os sertões* (edição crítica de Walnice Nogueira Galvão), São Paulo, Brasiliense/Secretaria de Estado da Cultura, 1985, pp. 118-9.

Assim a origem retorna pelo ritmo com seus apoios sonoros ecoantes, e o primitivo se presentifica: a selvagem natureza no mais fundo se revela, suscitando na origem a presença viva do mito. O símbolo arrasta consigo o todo de que é parte.

Visto primeiro pelo lado da cultura, o cacto se associa a imagens artísticas que são prototípicas ou modelares do sofrimento humano; considerado agora em relação com a região natural de onde provém, aparece como uma das manifestações típicas da natureza bravia e primitiva. Desse modo, reunindo aspectos contrastantes fundamentais, provenientes de realidades distintas, é como se sua imagem particular, associável aos modelos das artes e da natureza, fundisse a forma humana concreta ao conteúdo arquetípico natural, como no mito. Da mesma forma que os seres da mitologia, ele é visto como um símbolo da juntura do humano com o natural. Quer dizer: o processo de caracterização simbólica do cacto é um processo analógico no qual uma simples planta das regiões áridas, por sua plástica dramática como a dos gestos humanos e por sua aspereza selvagem, se assemelha ao padrão elevado do arquétipo mítico, como se fosse a imagem simbólica de um mito trágico.

De fato, o último verso da estrofe atribui ao cacto, com ênfase hiperbólica, a enormidade física que sugere a dimensão prodigiosa de um gigante, relacionando-a à fertilidade extraordinária da terra de origem, que ele assim mesmo supera:

Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades excepcionais.

A relação com a geração e a descendência, envolvida, de forma latente ou ostensiva, nas imagens artísticas associadas ao cacto, de certo modo se estendia, implicitamente, ao “seco Nordeste” (onde se gera a planta), no verso anterior. E agora volta referida a “esta terra de feracidades excepcionais”, expressão com que se destaca enfaticamente, pela qualificação forte do adjetivo,

o caráter incomum da fertilidade. Este termo, que não aparece no verso, é substituído por uma palavra culta e rara: *feracidade*, própria do estilo elevado e quase se diria da eloquência oratória, aliás condizente com a elevação sublime da dor humana nas imagens trágicas anteriores. Estas, no entanto, se referem a uma planta comum das regiões secas e pobres. O emprego de um termo como esse causa, porém, surpresa pelo caráter inusitado e por ser inesperado no contexto, em que a *secura* em destaque, mais facilmente associável à esterilidade, parece também responsável pelo retorcimento torturado e pela aspereza bravia da vegetação. Por isso, à primeira vista, para o leitor parece mais plausível o termo *ferocidade*, do que *feracidade* (nesta ecoa ainda a palavra *fera*).

Esse suposto equívoco entre o termo efetivamente usado e outro latente, sugerido pelo contexto e acentuado pela semelhança sonora entre vocábulos na verdade inteiramente diversos pela significação, acaba apontando para um paradoxo decisivo nesse verso, que reúne, em sua poderosa ambigüidade, significados dispersos, mas confluentes, implicados nas imagens desde o começo da série enumerativa de atributos do cacto, bem como outros mais. O fato é que com isto se revela também uma *ironia* fundamental por parte de quem aparentemente apenas observa a distância, com inteira isenção objetivista. A interpretação do sentido paradoxal que aí se afirma — a enormidade do cacto mesmo para uma terra muito fértil, quando se espera o oposto — depende de como se leia a expressão “esta terra”.

Antes de mais nada, há o demonstrativo de primeira pessoa que indica a proximidade com relação ao sujeito da enunciação, mantido até aqui completamente oculto. A mudança supõe uma alteração no rumo do discurso, sugerindo um movimento de identificação subjetiva que não se declarava. Aplicado à palavra “terra”, o demonstrativo pode, em primeiro lugar, repre-

sentar ainda uma referência ao “seco Nordeste” do verso anterior, funcionando como uma espécie de *déixis*, conforme diriam os lingüistas, apenas para designar, dentro do discurso, a posição do que foi dito anteriormente com relação a quem fala. Já por isto indicaria a presença do observador, antes inteiramente velado, e o que é mais decisivo, tornaria contraditória e fortemente paradoxal a afirmativa contida no verso. É que o “seco Nordeste” seria também a terra de “feracidades excepcionais” (expressão elevada, tomada a sério, que faz pensar na retórica dramatizante de Euclides, que sempre vem à mente quando se trata do drama da “terra” dos sertões) onde, mesmo assim, o cacto discrepa pelo tamanho desmesurado, o que seria preciso interpretar.

Em segundo lugar, pode-se entender que “esta terra” seja um modo de designar o Brasil, tido por terra pródiga ou dadi-vosa, correspondendo a certa visão mítica do País desde o descobrimento, reiterada no discurso político oficial, conforme a eloquência dos oradores nacionais (que foi tantas vezes alvo da ironia e da paródia dos modernistas, como, por exemplo, no caso típico de Oswald de Andrade ou de Murilo Mendes, mas também no de Bandeira dos poemas-piada ao gosto modernista). Nesse sentido, a terra dita de “feracidades excepcionais” contrastaria na verdade, ironicamente, com a pobreza e a aridez de uma região como o “seco Nordeste”, onde o cacto torturado cresce por teimosia.

Finalmente, a expressão pode ser lida, levando-se em conta a gênese do poema, tal como o próprio poeta a revelou, ao relatar que se inspirou num “cacto formidável” que teria visto em Petrópolis, local indicado, junto com a data da composição, ao final do texto.³⁰ Neste caso, a expressão se referiria, evidentemente-

³⁰ Bandeira contou como nasceu “O cacto” a Paulo Mendes Campos, em

te, a Petrópolis, onde a vegetação luxuriante faz supor de fato uma terra de “feracidades excepcionais”, ainda que, mesmo assim, insuficiente para explicar o tamanho do cacto gigantesco, conforme se reconhece no verso. Surgiria dessa forma nitidamente a posição do sujeito enquanto observador que, primeiro num retrospecto, trata de caracterizar *aquela* cacto pelo que lembrava ou evocava sua imagem e depois se refere a seu tamanho exagerado mesmo para uma terra fértil como *esta* (diferente decerto do seco Nordeste originário) em que se encontrava quando o viu e se passaram os fatos que vai relatar em seguida, numa cena narrativa desenrolada na cidadezinha já modernizada em muitos aspectos, mas provinciana, a Petrópolis dos anos vinte.

Essas leituras não são, como se vê, inteiramente incompatíveis entre si ou mutuamente excludentes em toda a linha. Estão todas contidas como possibilidades latentes da expressão ambígua, e o esforço deve ser no sentido de integrá-las, na medida do cabível, numa interpretação coerente que possa ser a mais abrangente possível, adequando-se, porém, ao todo do poema.

Invertendo a ordem de exposição dessas possibilidades de leitura, digamos que a última tem a vantagem de esclarecer o local de onde fala o poeta (a cidade de que tratará na estrofe seguinte). Depende, no entanto, de uma explicação extratextual que necessariamente limita a compreensão de certos elementos mobilizados pelas imagens anteriores, cuja coerência total só se pode formar quando se lê de acordo com a primeira hipótese interpretativa (*esta terra = seco Nordeste*) ou com a segunda (*esta terra = Brasil*), conforme se verá.

sua “Reportagem literária”: “Nasceu da verídica história de um cacto formidável que havia na Avenida Cruzeiro, hoje João Pessoa, em Petrópolis”. Cf. Manuel Bandeira, *Poesia e prosa*, vol. I, edição citada, p. 1.166.

A segunda hipótese depende em parte de elementos do texto e em parte de dados extratextuais do contexto literário modernista, que no caso iluminaria, pelo tratamento irônico-paródico, uma expressão como “terra de feracidades excepcionais”, reforçando o aspecto da miséria e do sofrimento do Brasil que o cacto representa e costuma permanecer oculto na retórica dos discursos oficiais, enaltecendo as supostas benesses paradisíacas do País. Prepararia, por essa mudança contrastante de tom, a continuação prosaica da história do cacto na cidade, como se vê na estrofe seguinte. Sua dificuldade é a ruptura de tom ainda na primeira estrofe, pois supõe que não se tome a sério a expressão final, introduzindo de chofre o aspecto histórico-social dominante na estrofe seguinte, em violento contraste com o tratamento sério e elevado da imagem pobre e “baixa” do cacto, na qual, entretanto, se espelha a tragédia do homem e da natureza.

A primeira hipótese reforça este aspecto arquetípico da imagem do cacto, dependente da elevação sublime e trágica a que induz sua figura física, parecida aos gestos humanos de dor na arte e próxima de outros seres naturais igualmente torturados da paisagem nordestina. O problema seria (além, é claro, de descartar a visão irônica da retórica sobre o Brasil) o paradoxo estabelecido pela contradição entre a secura e a fertilidade referidas só ao Nordeste. A verdade, porém, é que quando se considera melhor a questão, verifica-se que não somente existe o outro Nordeste de grande fertilidade — o Nordeste do massapê e da cana de açúcar, de que tratou Gilberto Freyre —, como é possível pensar também que mesmo o solo do agreste e do sertão, esturricado pelas secas cíclicas, apresenta a “mutação de apoteose” (para lembrar ainda Euclides) com a vinda das águas, “quando ressurgem triunfalmente a flora tropical”. Isto sem levar em conta outras “feracidades” (que também aí podem estar sugeridas), como a da própria população nordestina, que tem os maiores índices de fer-

tilidade do País, constituindo por isso mesmo problemas sérios como o das forçadas e constantes migrações, por sua vez relacionado ainda às condições locais da “geografia da fome”.

O ponto principal, porém, para a interpretação, talvez não seja tanto desdobrar a multiplicidade de significados que podem estar virtualmente latentes sob a expressão ambígua (o que decerto lhe demonstra a riqueza e a complexidade), mas procurar perceber onde recai a ênfase significativa da expressão, em correlação com o todo. O paradoxo entre a secura e a fertilidade (sejam só relativas ao Nordeste, ou envolvendo o Brasil) pode adquirir então uma nova dimensão significativa, que parece coerente com o todo e vale a pena examinar.

É que a fertilidade, frisada como extraordinária, e a secura igualmente extrema, a ela oposta, são na realidade qualidades antagônicas identificadas pelo fato de gerarem o mesmo sofrimento que no cacto se espelha. Vista assim e conjugada à contraparte de secura, a fertilidade é o atributo essencial de uma Mãe que nada tem de abençoada, mas, ao contrário, tudo de madrasta, pois pune os filhos sem culpa, simplesmente pelo fato de dela terem nascido. A brutal ironia camuflada na expressão à primeira vista paradoxal se refere apenas ao caso particular de uma específica região brasileira e de sua vegetação. Mas, na própria forma do plural — “feracidades excepcionais” — se dá a entender a força generalizadora da expressão. Ela envolve não só tudo o que ali pode nascer, de que o cacto, representante do humano, é o exemplo, como também a própria origem de tudo, a fonte da maior fertilidade e o princípio mesmo da destruição que é a Natureza. Assim, com ironia, se desvenda o paradoxo maior do próprio processo natural, que é ao mesmo tempo princípio de vida e de morte, esquematizado no caso particular do cacto e de sua seca região de origem, onde o drama se torna manifesto. Dessa perspectiva, o cacto é símbolo do mito trágico da própria Natureza,

O cacto e as ruínas

que cria os seres para destruí-los, punindo por princípio uma culpa irremissível tanto do lado dos pais quanto dos filhos, pois se trata de culpa inexistente. E ainda por cima aumenta o sofrimento dos que geram, uma vez que lhes permite a consciência de ver sofrendo sem culpa os que geraram.

A ironia do olhar que reconhece encarnada num simples e sofrido cacto a condição trágica do homem diante da ferocidade da Natureza só pode ser trágica, pois se dá conta da inevitabilidade do destino mortal desse monstro de beleza humilde e áspera, posto diante da implacável necessidade natural. Reconcilia-se, porém, com sua beleza, porque pode ver nela espelhada, em seu sofrimento patético e sublime a uma só vez, o exemplo da luta moral de uma vontade livre, iluminada pela razão, contra o império da necessidade cega. É o que nos conta a fábula alegórica que se segue.

Narração e alegoria

A segunda estrofe se mostra marcada por mudanças profundas no tratamento da imagem do cacto, a que se imprime o movimento da narração. Em contraste com a primeira, de caráter eminentemente plástico, na qual as imagens, conectadas por verbos de ligação, configuram um módulo propriamente visual de caracterização da planta, agora a profusão de verbos de ação determina o ritmo narrativo. E forma, depois do golpe inicial do primeiro verso, uma seqüência ininterrupta de ações violentas até os dois pontos finais que suspendem o processo. Por assim dizer, o poema deixa de se configurar plasticamente no espaço (dentro dos limites da analogia, claro está), para assumir a ordem temporal da narração linear, em que o espaço é apenas um elemento representado, um componente do “mundo” ficcional.

Apresenta-se então, narrada em terceira pessoa, uma cena direta, com abundância de detalhes concretos da ação e do espaço urbano onde ela decorre. Após a fórmula liminar, característica da abertura narrativa (*Um dia...*), introduz-se logo a função do dano que atinge mortalmente o cacto, desencadeando a série de reações que se seguem até o final da estrofe:

Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz.

Este primeiro verso, com seus apoios sonoros tão destacados, de forte efeito onomatopaico, compõe uma espécie de harmonia imitativa da natureza, enfatizada agora em seu excesso descomedido, como um princípio de destruição. A fúria natural, que liga ainda o cacto a seu reino de origem, se faz a causa fatal de um drama em que o cacto surge como vítima, paciente da ação violenta a que é submetido.

Se o cacto é novamente objeto de padecimento, sua história a seguir, no entanto, se afasta da origem natural. O novo drama se desenvolve no palco da cidade, onde já aparecem traços do mundo moderno. A historieta desenvolve assim, em outro plano mais baixo — o de uma narrativa urbana, voltada para certos fatos corriqueiros da vida moderna —, e não no plano elevado do mito, a potencialidade dramática da imagem, antes caracterizada como um símbolo trágico da natureza. O primitivo penetra furiosamente no espaço civilizado, fazendo renascer ali o drama, mas nos termos diminuídos de uma história prosaica, desenvolvida em torno de um incidente banal do dia-a-dia numa rua qualquer de uma cidadezinha acanhada e de ar provinciano, ao que tudo indica, pois nela os elementos do progresso moderno se misturam aos remanescentes do passado tradicional (*carroças*) ou são apenas incipientes (*bondes*).

O deslocamento do plano arquetípico em que se projetava a imagem para o plano dos eventos cotidianos de uma cidade de

província implica, pois, uma mudança decisiva no nível de representação literária da realidade, tendendo-se às formas rebaixadas do realismo. Há decerto forte ironia nesse deslocamento, pois se supõe que o elevado não possa dar-se enquanto tal neste novo registro.

O drama do cacto (assim como o drama de Laocoonte e o de Ugolino) envolve o destino de uma cidade, mas agora sob a forma humildemente cotidiana de um incidente banal que atrapalha o trânsito: trata-se já de uma espécie de “crônica da Província do Brasil”. Essa desproporção, de que Oswald de Andrade tirou muito de seus grandes efeitos, sobretudo os cômicos, em *Bandeira* supõe uma atitude distinta, como já se vai vendo.

Em todo caso, as contradições quanto ao modo de ler a imagem arcaica e clássica do cacto, no novo meio, evidenciam a visão modernista determinante no poema, com seu agudo senso dos antagonismos que marcam a realidade brasileira. O esquema da construção alegórica é, neste momento, muito parecido ao da poesia pau-brasil, mas não o sentido que ela adquire no poema como um todo.³¹ A ênfase do poema não está posta na contradição entre o elemento primitivo e o moderno, a fim de acentuar uma certa idéia inocente do progresso num lugarejo atrasado, onde o atravancamento do trânsito pudesse dar uma nota de identidade idílica e diferenciada ao jeito de ser brasileiro, de modo a fazer supor a visada cosmopolita de um poeta viajante sobre a poesia ingênua que brotasse dos embates das novidades no meio tradicional. Uma descrição como esta caberia de-

³¹ Para uma melhor idéia da diferença de tratamento entre Oswald e *Bandeira*, ver a análise que do primeiro fez Roberto Schwarz em “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. Em seu: *Que horas são?*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987, pp. 11-28.

certo para um poemeto como “Cidade do interior”, acima citado, que Bandeira preferiu não publicar porque lhe pareceu “demasiado pau-brasil”.

No caso de “O cacto”, porém, a história é outra. A aproximação do primitivo ao civilizado mostra que o cacto já não sugere a imagem arquetípica do início: trata-se agora, por assim dizer, de um ser datado e localizado, ou seja, as circunstâncias particularizam historicamente sua figura. Passou a ser um elemento da cidade e da vida do dia-a-dia, no nível chão da experiência comum, onde sua queda poderia ser considerada como um incidente corriqueiro como são os engarrafamentos de trânsito ou qualquer outro que perturbe o andamento das coisas sem quebrar propriamente a rotina do que pode acontecer e se costuma esperar no meio urbano. Ele assim se aproxima, na verdade, da experiência do leitor, como se sua história ou seu drama se desse agora num nível acessível, bem perto de nossos olhos.

A questão central é que seu drama (ou o drama para o qual aponta sua figura gesticulante e trágica) prossegue neste mundo prosaico que é o nosso. Isto quer dizer que o modo como se processa a narração de seu drama na cidade constitui a base para a interpretação do que significa essa aproximação entre o primitivo e o civilizado. Ou seja, o cacto deixa de evocar imagens elevadas de tragédia, para revelar ainda seu sentido trágico no nível de um drama prosaico do cotidiano. Como se vai ver, o prosaísmo crescente dos versos livres mimetiza justamente esta prosificação do drama contido na imagem e agora desenvolvido sob a forma de narração alegórica, como uma imagem fabular.

O modo como se constrói a narração deve aludir ao sentido trágico da imagem ao mesmo tempo que a coloca precisamente no nível da realidade particular, prosaica e cotidiana, de uma cidade brasileira, marcada pelo ritmo desencontrado do desenvolvimento histórico do País. O sublime trágico que possa evocar a

O cacto e as ruínas

imagem do cacto em abstrato agora deve vir oculto sob a forma alegórica da ação, desenvolvida em fábula urbana. Este sublime oculto é ainda um modo de exprimir obliquamente a natureza do símbolo, cuja caracterização anterior prepara o rumo do sentido. A fábula da destruição do cacto é, portanto, um modo de desentranhar o oculto no momento extremo em que se pode revelar o que é no mais fundo a “personagem” que enfrenta a morte. O que aí se revela se torna exemplar e acessível ao leitor em seu próprio ambiente.

O leitor pode reconhecer a universalidade da tragédia do cacto na particularidade da realidade em que habita. Se se pode dizer assim, a narração alegórica, mediante o estilo prosaico que molda os versos livres dessa estrofe, confere direito de cidade a um conteúdo elevado e oculto, mantendo-o latente até o momento extremo da destruição, quando ele emerge como a revelação da verdadeira identidade primitiva do cacto enquanto símbolo trágico de uma resistência moral, dada como exemplo, no espaço da cidade.

Os versos prosaicos e a verdadeira natureza

Um dos traços básicos que indicia a mudança do nível da representação da realidade está no tipo diferente de verso empregado a partir do segundo, até o final desta estrofe. A variação técnica demonstra a extraordinária habilidade com que Bandeira manipulava o verso livre em toda a sua gama de possibilidades expressivas, articulando-o a outros recursos, conforme as necessidades específicas de cada caso.

Acima se notou o efeito de um tipo de verso lapidar, algo sentencioso e aforismático, como o primeiro e o último do poema, que esculpem o pensamento na medida exata das palavras

que os formam. Ao longo da primeira estrofe, a predominância plástica se torna visível por uma espécie de esbatimento do verso, enquanto forma acabada de uma unidade rítmica do sentido, para maior realce das imagens visuais nele contidas. A poesia que aqueles versos suscitam é sobretudo *fanopéia*, na acepção poundiana do termo: poesia para a imaginação visual. Não é tanto o ritmo, mas o módulo das imagens que dá na vista, e mesmo o verso lapidar do início desloca nossa atenção, em seu movimento indicativo, para a imagem gestual do cacto que se realça e se fixa emblematicamente no poema.

Já o verso que abre a segunda estrofe, embora incisivo no recorte abrupto da ação violenta e radical, é de uma ressoante *melopéia*, em que perpassam os sons em fúria da natureza: música descritiva, quase um símile sonoro, chamando desde logo a atenção para o cenário, mas não no sentido pictórico ou escultórico do começo, com as imagens no primeiro plano, e sim como pano de fundo ou ambiente. Nele se ouve ainda o eco grandiloqüente da dicção elevada do início, própria da elevação trágica, mas também já um pouco deslocada, conforme se percebe por seu efeito sonoro tão ostensivo numa expressão como “tufão furibundo”.

O verso seguinte, no entanto, apesar de certas aliterações que parecem retomar sugestões sonoras do primeiro — a repetição da dental surda (/t/) e da bilabial sonora (/b/), fortes ainda no “tombou” em posição simétrica à do “tufão furibundo”, ecoando também o “abateu” —, tem o movimento rítmico travado pelas consoantes e a sugestão de calma mortal com a última vogal /u/ acentuada, depois do vendaval de /uu/ assonantes e de /fff/ aliterantes do verso anterior. Na verdade, a partir desse verso, apesar dos ruídos estridentes das aliterações que acompanham as ações violentas do cacto, o ritmo enquanto recorrência é cada vez menos marcado pelo retorno periódico de unidades sonoras

equivalentes, tendendo a espriar-se pela multiplicação de membros enumerativos na frase a cada verso mais longa, de modo que parece assumir a continuidade própria da prosa. Os demais versos vão se tornando assim o veículo diáfano de um determinado cenário urbano, contemplado por alguém, como um dia terá feito o poeta, que, refugiado ao acaso no interior de um quarto, enxergasse através da transparência prosaica das vidraças os acontecimentos lá fora, onde o cacto gerou a desordem e o caos no trânsito, ao resistir ao vendaval.

Muito expressivamente, o prosaísmo crescente no final da estrofe, correspondente ao caos urbano, se mostra pelo atravancamento do ritmo, congestionado pela profusão dos elementos acumulados, sobretudo nos dois últimos versos. Neles as repetições sonoras das aliteraões e assonâncias emperram a andadura do discurso, que, por sua vez, em tensão contínua, parece nunca completar-se, evitando o relaxamento das pausas periódicas. O poeta parece ter-se servido de uma prosa bem escrita, em que foi um mestre admirável, para descrever, com elegância e precisão vocabular, a desordem crescente gerada pelo cacto moribundo.

Salta aos olhos a qualidade da prosa imitada, quando se repara na precisão matizada das formas verbais escolhidas a dedo, variando sutilmente o tipo de desordem ou obstrução que causa: *quebrou; impediu; arrebentou; privou*. O controle perfeito da nuance exata que se busca, supervisionando o andamento do discurso em percurso contínuo e linear, ajustado precisamente ao assunto, revela de fato a atitude do exímio prosador. O procedimento, índice do rebaixamento da dicção e do assunto, é, no entanto, fator de realce da qualidade poética: a poesia brota da transparência prosaica, em que se espelha o conteúdo descritivo.

O efeito cenográfico é notável, mostrando que o enredo narrativo se desenvolve pela complicação do espaço, a qual, por sua vez, é ainda uma projeção dos atos da “personagem”, que

reage violentamente à violência sofrida. De novo como um gigante que tomba, o cacto é o gerador do caos; mas o caos é gerado conforme uma ordem de ações matizadas, em setores distintos da vida urbana. O olhar do poeta parece resgatar um valor de resistência nessa ordem de atos executados com precisão épica. A narrativa exemplar faz continuar ecoando na banalidade realista o mito trágico.

O controle dos atos, dominante no discurso prosaico, se converte assim num traço que espelha ainda o comportamento da “personagem”, a qual, de vítima e paciente da ação, se torna aparentemente sujeito ativo de seus atos. O ser ferido de morte mantém, sobranceiro, ao tombar, a dignidade intacta diante da violência que o atinge. Esta ordem na desordem revela uma razão humana resistente, que se opõe à destruição natural em curso cego, como um limite da dignidade que se sobrepõe à paixão destrutiva, derradeiro reduto do indivíduo em face da destruição inevitável.

Na verdade, a morte do cacto mais parece a manifestação de uma força vital prodigiosa. Ele que vive pela violência, de que sua aspereza é um traço revelador, morre pela liberdade de seus atos que fazem dele o intratável *in extremis*, em oposição ao destino fatal. Essa força vital que ele resguarda entre espinhos (como a água que ele protege da *secura*), só pode revelar sua medida diante da morte, no instante de paixão em que se destrói. Só frente à morte se mostra quem é. A grandeza do humano no cacto humilde se exprime na liberdade em que funda sua razão de ser contra a própria natureza. Contradição gloriosa que na sua paixão mais uma vez se revela.

O cacto é de novo um gigante sublime pela elevação moral, mas num contexto rebaixado e prosaico do realismo que acompanhou as transformações da cidade no mundo moderno. A historieta que desenvolve seu périplo na cidade é uma alegoria de um

comportamento exemplar dentro do espaço urbano, correspondendo ao símbolo trágico que ele encarna no reino da natureza.

A alegoria é aqui, portanto, um desenvolvimento da potencialidade do símbolo: na fábula exemplar em que o mito se faz enredo narrativo, a figura arquetípica, uma espécie de “herói” deslocado, revive no plano da história humana, em meio ao ambiente urbano da vida moderna, seu destino trágico, revelado no momento extremo de sua destruição. A desproporção irônica o rebaixa para de novo reconhecer nele o alto valor. Por isso mesmo, é enorme o seu poder exemplificador, já que ele passa a personificar a figura do sofredor que, na história humana, não se rende. Nele se pode ver espelhado, por exemplo, o drama do seco Nordeste e de seus migrantes, deslocados e batidos na cidade onde lutam tenaz e bravamente pela sobrevivência. Ou o drama do próprio poeta que primeiro com ele se identificou, pois provavelmente nessa figura solitária e sofrida reconheceu o próprio sofrimento, o desterro em terra estranha, a lição de resistência.

A transferência da tragédia do plano elevado dos modelos arquetípicos para uma narrativa exemplar na terra dos homens representa de fato, como passagem da Natureza à História, uma aproximação do “herói” ao mundo do leitor, que pode então conhecê-lo no mais fundo, em sua verdadeira natureza. A presença do arcaico, ainda que *in extremis*, dentro do mundo moderno, é um convite ao conhecimento de nós mesmos. O que é no mais fundo e só se diz no símbolo, de algum modo se torna acessível ao leitor. O ser pobre e torturado em que ele reconhece seus gestos de desespero serve-lhe também de exemplo. Essa universal acessibilidade do símbolo é a marca de fábrica do estilo humilde do poeta, cuja arte é de mediar, pela linguagem, o que se oculta entre espinhos, o intratável, exprimindo-o, ao mesmo tempo que o resguarda, em sua recôndita natureza, na forma simples do poema.

Beleza e moralidade

O verso final atribui uma moral à fábula, fixando-a de novo lapidarmente, como se retomasse a caracterização em forma definitiva:

— *Era belo, áspero, intratável.*

A cadeia crescente e indivisa dos três adjetivos reproduz em conceitos o que se exprimiu pela realidade concreta da imagem e seus desdobramentos na fábula. A beleza aparece então simbolicamente unida à moralidade ilustrada pela fábula alegórica. Enquanto objeto personificado de uma alegoria, o cacto é um exemplo de comportamento moral, fundado na resistência patética e sublime à inevitabilidade trágica da destruição. Em sua humilde aspereza ele se alça, fático e guerreiro, como um gigante ferido de morte e reage, dramaticamente, com todas as forças vitais contra o processo inevitável de destruição que lhe impõe a própria Natureza que o gerou. Deslocado para a cidade moderna, se torna um episódio banal, mas pode ainda representar exemplarmente a todos quantos ali lutam bravamente pela sobrevivência — dramas ainda que descendem do mito trágico da Natureza —, demonstrando a possibilidade do valor moral do caráter primitivo em meio ao processo de modernização do espaço urbano. Aos olhos do poeta, esta moralidade aparece, por fim, como beleza, de modo que aqui, como em Kant, o belo é ainda símbolo do bem moral.³²

Desse modo, juntam-se coerentemente, com base no desenvolvimento do poema, qualidades que à primeira vista não

³² Cf. E. Kant, “De la beauté comme symbole de la moralité”, in F. Alquié (org.), *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, 1985, pp. 313-7, § 59.

podem vir juntas. E que não correspondem decerto a nenhum padrão clássico de beleza. O monstro moderno da beleza está marcado pela discrepância e pela contingência. É monstro mortal. A intuição do poeta captou na imagem do cacto um modo de exprimir essas qualidades discrepantes e de se exprimir, pessoalmente, através de sua discordante harmonia. É que por aí se nota, por fim, a identificação profunda com o objeto que lhe permite unir estética e ética. O poema é um meio de formular a possibilidade dessa difícil junção.

Representante da natureza e dos gestos de desespero do homem, o cacto é também o símbolo de uma poesia trágica com que se identifica pessoalmente o poeta, pois nele o momento de destruição é também o momento de exaltação prodigiosa e dramática da vida — instante de alumbramento em que o ser que se mostra, alçando-se da catástrofe, é ao mesmo tempo exemplo do mais alto valor moral e forma da beleza. Por isso, o poema em que o símbolo toma forma pode revelar também o modo de ser de uma poética, a qual é capaz de reconhecer a grandeza trágica na beleza de um ser humilde e áspero, desterrado na cidade dos homens.

III.

O cacto e a estrela

Poucas vezes a poesia modernista brasileira conseguiu alcançar uma síntese tão complexa como esta das contradições que atravessavam a consciência artística nacional naquele momento, integrando-as às necessidades expressivas mais íntimas de uma poética individual. A experiência coletiva do Modernismo serviu extraordinariamente ao individualista intratável que era Bandeira. Em compensação, este deu-lhe algumas das suas mais altas realizações.

A profunda emoção que a imagem do cacto, carregada de evocações pessoais da mais íntima experiência, deve ter provocado em Bandeira permitiu-lhe encontrar uma espécie de correlato objetivo em que se podia exprimir, ao mesmo tempo, fundidos em forma orgânica, o fundo da alma, a visão da realidade física e histórico-social do País, a herança da tradição artístico-cultural européia e as ressonâncias arquetípicas do mito. Todos esses planos estão, como se viu, perfeitamente conjugados na harmonia tensa da forma poética aí concretizada, com a força calma que caracterizava o grande poeta, segundo Mário de Andrade. Com isto, ele cumpria também o programa modernista.

O sentimento trágico da condição do homem que se evoca na imagem da planta se objetiva de fato em várias dimensões ar-

ticuladas como um verdadeiro drama da descendência humana, em diversas instâncias: no plano mítico da Natureza, no da arte européia, no da realidade brasileira (no sertão e na cidade) e no próprio plano pessoal, que permanece subjacente, manifestando-se pelo reconhecimento da beleza e do valor moral do símbolo que tudo integra.

No plano pessoal, a identificação íntima do poeta com a planta parece explicar-se pela emoção de quem nela reconhece toda a potencialidade significativa do símbolo poético que, ademais, procede de sua mesma região de origem. Por outro lado, o vínculo da origem comum coloca o poeta no raio de ação do símbolo, irmanando-o ao ser solitário do deserto, marcado pela natureza para o sofrimento, mas ao mesmo tempo portador de uma força vital espantosa diante da destruição inevitável. Nesse sentido, só poderia valer como exemplo de resistência moral para um homem que desde jovem sentiu a vida por um fio e pode ter encarado a trajetória poética como uma longa aprendizagem da morte.

Ainda nessa direção, a imagem do cacto, várias vezes associada no poema à figura paterna, poderia ser lida também, quem sabe, no nível da psicologia profunda dessa personalidade poética para cuja formação a imagem do pai desempenhou um papel decisivo. No símbolo do cacto, de algum modo, consciente ou inconscientemente, o poeta pode ter intuído a ligação da figura paterna ao sentimento da morte que a morte de seu próprio pai nele despertou.

Numa carta de 29 de dezembro de 1924, pouco antes, portanto, da composição de “O cacto”, Mário de Andrade, comentando a relação que Bandeira estabelecia entre o poema “Desalento” e a situação por que efetivamente passara quando doente grave, estende a discussão até o “sentido esquisito” que o amigo atribuía à morte. É que Bandeira parecia vê-la, paradoxalmente,

como manifestação vital, às vezes de uma intensidade prodigiosa, e tomava como exemplo a morte de seu próprio pai. Mário, depois de relutar em aceitar a “obscura definição”, acaba por dar com o sentido, retomando a idéia bandeiriana, numa fórmula que podia ser uma paráfrase possível do caso do cacto: “(...) morte é luta brava e derrotada das manifestações vitais contra um empecilho vitorioso”.³³

Ora, essa idéia da morte, associada ao êxtase erótico — aprovação da vida até na morte, nos termos de Georges Bataille —, está no núcleo contraditório da noção de *alumbramento*, a súbita eclosão da poesia para nosso poeta. A imagem do cacto se prestava, portanto, à expressão das camadas mais profundas, da substância mais íntima, da interioridade do poeta. Assim, no cacto como na estrela, outra imagem central da obra bandeiriana, a força extrema da vida dramaticamente se encontra com a da morte, e se unem no símbolo, de que se espalha, perene, a força da poesia. Por isso, na beleza humilde e áspera do cacto se pode reconhecer ainda o mesmo brilho da estrela tão alta, que é o sinal de primeira grandeza do poeta Manuel Bandeira.

³³ Cf. Mário de Andrade, *Cartas a Manuel Bandeira*, edição citada, p. 47.

Arquitetura da memória



Para Malu

“Qual a forma do poeta?
Qual seu rito?
Qual sua arquitetura?”

Murilo Mendes

“Tudo dispuseste com medida, número e peso.”

Livro da Sabedoria

I.

Dentre os nossos grandes poetas, cabe a Murilo Mendes o lugar do assombro, próprio da irrupção violenta de uma arte de extremos. Desde que apareceu pronto e moderníssimo, na década de 30, praticou a conciliação dos contrários (como observou Bandeira), pensando o poema como “um agente capaz de manifestar dialeticamente essa conciliação”¹. O insólito lhe era familiar e misturava livremente, com a maior naturalidade do mundo, o abstrato ao concreto, o cotidiano ao maravilhoso, o natural ao sobrenatural, o real ao sonho. Pastoreava com uma flauta de dissonâncias o caos e a ordem do universo. Sua poesia era de uma beleza estranha e única, feita do atrito das idéias e das coisas.

¹ Num artigo memorável sobre “A poesia e o nosso tempo”, publicado no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, em 25/07/1959, Murilo declara: “Preocupei-me com a aproximação de elementos contrários, a aliança dos extremos, pelo que dispus muitas vezes o poema como um agente capaz de manifestar dialeticamente essa conciliação, produzindo choques pelo contacto da idéia e do objeto díspares, do raro e do quotidiano etc.”. O artigo se acha reproduzido em A. Candido, e J. A. Castello, *Presença da literatura brasileira* (3ª edição revista), vol. III (O Modernismo), São Paulo, Difel, 1968, pp. 179-84. A citação vem na p. 180. Manuel Bandeira, que percebeu com agudeza o “Grande poeta,/ Conciliador de contrários”, em sua notável “Saudação a Murilo Mendes” e numa página de perfeita síntese crítica, em sua *Apresentação da poesia brasileira*.

Até hoje não sei se o esforço crítico para conhecê-la foi de todo feliz, por sua complexidade e múltiplas dimensões. Tendo a crer que não, pois continua ainda mal compreendida em pontos decisivos, quando não objeto de equívocos ou de total incompreensão. Ela envolve de fato o desconcerto de uma espiritualidade nova em nosso meio, enlaçada a um sensualismo que exalta o mundo material; está construída com uma linguagem maleável, que pode manter o tom e a nobreza do discurso elevado ou mesclar-se à oralidade da fala popular, sem perder qualidade nas mudanças de inflexão do sério ao jocoso; sua escrita simples ou erudita traz sempre as marcas do homem culto, lido e sabido em vários idiomas, literaturas e todas as artes; sendo tão atraída pelo caos, se rege, no entanto, por profundo anseio de ordem. Quer dizer: promove o intercâmbio de todos os planos de que falava, com acerto, Mário de Andrade.² Daí as muitas dificuldades e o desafio permanente.

Deve-se reconhecer a multiplicidade aparente das metamorfoses murilianas³, mas não se pode deixar de buscar a complexa unidade da usina central de que procedem. Essa unidade não é simples; ao contrário, é muito misturada e depende da conjunção de elementos diversos, de dentro e de fora da literatura, amalgamados no interior da obra. Não tenho a pretensão de dar conta do recado sozinho, mas gostaria de dizer duas ou três coisas que pensei sobre ela. Sobretudo, como a reencontrei e reli há pouco, depois de rever lugares que a inspiraram.

² Cf. Mário de Andrade, “A poesia em 1930”. Em seus: *Aspectos da literatura brasileira*, São Paulo, Martins, s.d., pp. 42-5.

³ Num trabalho recente, Augusto Massi fala, de modo estimulante, nas faces poliédricas do poeta. Ver seu estudo, incluído, em: Ana Pizarro (org.), *América latina: palavra, literatura e cultura*, vol. III (Vanguardas e modernidade), São Paulo, Memorial da América Latina/Ed. da Unicamp, 1995.

Para uma poesia assim, o problema que se coloca, desde logo e agudamente, é a questão da integridade da forma: como soldar os elementos díspares no todo acabado, que é o corpo de palavras do poema. Desde o princípio, Murilo enfrentou os riscos do informe, maiores sempre para os que se arriscam como ele a buscar a fusão do múltiplo, a concórdia do disorde⁴, querendo juntar o mais disperso e refratário, mas tendo de espiar pela janela do caos: a face de fragmentos, fantástica e terrível, do mundo em que nos tocou viver. Desse ângulo, sua obra toda pode ser vista como a articulação arriscada e difícil entre a linguagem poética que busca a unidade e a experiência de um mundo desconstruído.

A analogia sempre foi o meio de se buscar a unidade do plural, e poetas dessa linhagem costumam ser tentados por esse demônio, dos mais ativos na tradição da poesia moderna, que bebeu fundo, como se sabe, na idéia-fonte da correspondência universal, o único modo de dar ritmo a um mundo desconexo. Desde o começo, sua inquietação constante com “os dois lados”, com “as colunas da ordem e da desordem”, indicia também a dificuldade de dar forma⁵ e uma paradoxal ânsia de equilíbrio, além de descortinar um horizonte inédito de preocupações para a poesia modernista. É que esta se via às voltas com questões gerais incomuns em nosso meio literário, bastante acanhado diante daquela rajada de ar novo, da complexidade inusitada e da riqueza

⁴ Haroldo de Campos observou, com precisão, no modo típico de construção do poema muriliano a tendência a combinar sintagmas de forma a “lobrigar a concórdia na discordância”, tomando-a por “uma versão atualizadíssima da barroca *discordia concors*”. Cf. “Murilo e o mundo substantivo”, em sua *Metalinguagem*, Rio de Janeiro, Vozes, 1967, p. 55. Quanto a esta última colocação, ver mais adiante uma posição diferente sobre o problema.

⁵ Cf. “Os dois lados”, que faz parte dos *Poemas (1925-1929)*, seu livro de estréia.

de referências culturais que trazia. Murilo alargava os horizontes para muito além das preocupações imediatas com a realidade brasileira, embora também partisse delas e mostrasse no estilo, por vezes muito próximo da linguagem oral, inúmeras incrustações de brasileirismos, saborosos e vivíssimos até hoje, pela contundência imprevista e o espanto, em contraponto irônico-satírico com o tom sério e passional de seu lirismo.

A analogia parece uma solução instantânea para o problema formal, pois permite descobrir, num átimo, uma imprevista harmonia em meio ao desconcerto geral das coisas. A idéia de uma harmonia feita de tensões é cara à sensibilidade moderna, e Murilo explorou-a ao máximo. Desse modo, por via analógica, a sua sensibilidade, identificada com essa percepção da harmonia tensa dos contrários, retoma uma das mais velhas idéias da tradição ocidental, desde os gregos: a da harmonia do mundo⁶, correlata do sentimento de fragmentação e dispersão do sentido que abandona o universo desencantado e em si mesmo contraditório da modernidade. Uma antiga questão é, portanto, atualizada e remodelada pelas condições históricas do presente. A modernidade torna-se constitutiva da perplexidade do poeta e também de sua busca de solução formal.

Como assinalou Octavio Paz, a religião secreta das correspondências inspiradas pela analogia sempre fez parte da tradição esotérica — cabala, gnosticismo, ocultismo, hermetismo — que vem da noite dos tempos e aflora com o Romantismo para, por via do Simbolismo, chegar até os modernos.⁷ Na fase das vanguar-

⁶ Ver, nesse sentido, Leo Spitzer, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea* (tradução italiana), Bologna, Il Mulino, 1963.

⁷ Ver O. Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Seix Barral, 1974, cap. IV, sobretudo pp. 100 ss.

das do início do século XX, sua afinidade eletiva é decerto com o Surrealismo, o qual, posto diante das acirradas contradições de um mundo prensado entre duas grandes guerras, encontra a correspondência universal de tudo. Assim, nos termos de Paul Éluard, “tudo é comparável a tudo”, pois tudo tem um eco, uma razão de ser, uma semelhança ou oposição, um devir em toda parte. Menos de cem anos depois de Baudelaire, tudo volta a aludir a tudo.

O Surrealismo ao mesmo tempo expande e concretiza o pensamento analógico ao dar-lhe a carnadura erótica a que sempre tendeu. É que junta agora, sem distinção de classe ou hierarquia, os corpos terrestres e celestes, humanos ou siderais, minúsculos ou cósmicos, fundindo elementos das mais diferentes esferas da realidade e da irrealidade. A própria linguagem é dotada de uma energia de conjunção, como um campo de forças magnéticas, de afinidades e oposições, de atrações e repulsas, conforme aparece para André Breton.

A alquimia erótica dos surrealistas representa decerto uma subversão das regras de bom comportamento da vida social e da realidade em termos gerais: revolução que retoma seu sentido originário e assim vai até os astros, numa vasta empresa totalizadora, na qual se juntam o infinitamente pequeno e o grande. Por ela se processa a conjunção da imagem poética, candente cadinho de todas as misturas onde se subverte a face convencional do mundo, pela liga dos contrários, a reunião do disperso, a síntese da totalidade.⁸

A imagem se situa, portanto, no centro da visão surrealista. Funciona como a verdadeira fórmula do princípio de identida-

⁸ Numa dissertação de mestrado muito bem feita, Murilo Marcondes de Moura procurou ressaltar a aspiração totalizadora da poesia muriliana. Ver: *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*, São Paulo, Edusp/Giordano, 1995.

de, propiciando a fusão dos opostos que nela e por ela se transfiguram, ligando e transcendendo as pontas soltas do universo. Em cada imagem há como que uma aspiração totalizante, desejo alado daquele *ponto surrealista*, referido no segundo manifesto do movimento, de onde toda contradição deixaria de ser percebida enquanto tal.

Na base da realidade, um novo jogo amoroso dessa forma se amalgama, livre jogo do pensamento, regido por outra regra, a da lógica poética, que transgride os limites dos seres e das esferas do real, refundindo a imagem do mundo, não mediante a razão instrumental, em nome do progresso, mas pelo impulso dissolvente e a uma só vez regenerador do desejo. É essa *ragione poetica* e erótica que move também os astros na poesia cósmica muriliana, que lida ao mesmo tempo com a dispersão caótica dos elementos, suas disjunções e metamorfoses, mas também, por força do desejo, com suas conjunções e encontros no todo do cosmo e da forma.

No caso de Murilo, a junção libertária de realidade com imaginação, em contextos nítidos mas insólitos, de lúcido desvario, e os curtos-circuitos do humor, entre a gravidade e a piada, fizeram pensar desde cedo num surrealismo difuso, tocado de ouvido por um mineiro, na aparência e em princípio, circunspecto, mas aclimatado de fato, pelo ar da graça, em carioca típico. Mário de Andrade, que o viu primeiro e muito bem, em trinta, notou como era incompreensível sem o aproveitamento da lição surrealista, e Bandeira, depois, soube distinguir o peso do contexto brasileiro na moldagem diferente desse surrealista singular.

A inclinação de Murilo para o poema-piada modernista, como em sua *História do Brasil* (1932), livro que logo rechaçou, deixando-o de fora de suas *Poesias*, reunidas em 1959, parecia modular de início em tom uniformemente humorístico as radicais discrepâncias de sua percepção do mundo. Mas em seguida

se viu que não era exatamente por aí, e a vertente surrealista de sua poesia apareceu de corpo inteiro, com toda a graça erótica e plástica de suas imagens dissonantes, mas desejosas de unidade. Mantinha sempre, porém, um matiz muito peculiar — “um surrealismo à moda brasileira”⁹, como ele mesmo diria —, que se deixa notar por seu senso de humor, herdeiro provável de certa tradição popular de malandragem carioca a que esteve aberto o Modernismo. No seu caso, malandragem de branco e católico, sem morro nem preto, bastante deslocada, mas infiltrada numa carioquice suburbana, com direito a lua e namorada na janela ou no portão, imantada por uma idéia fixa sexual, cheia de bolinas imaginárias, de decotes, seios, ancas e coxas, e a sofreguidão da posse sonhada.

De fato, lembra por vezes quadros de subúrbio carioca, com muito ritual de primeira comunhão, namoro, casamento e velório, na tradição do realismo irônico de Lima Barreto, a que Marques Rebelo daria, também nos anos trinta, o recorte corrosivo de sua visão de lírico desencantado em prosa sardônica. O poeta acrescenta o eu liricamente situado no interior dos quadros idílicos de inocência já quebrada, o ar moleque, o olhar libidinoso e a visão paradoxalmente alucinada com que transfigura as varandas cariocas, as noivas recorrentes e os vestidos suspensos.

Assim, em quadros chagallianos ou à maneira de Ismael Nery, Chagall à moda da casa, figuras navegando nos ares de sonho

⁹ “Abracei o surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que mais me interessava: além de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares.” Cf. “André Breton” em *Retratos-Relâmpago: 1ª Série 1965-1966*, in M. Mendes, *Poesia completa e prosa* (organização de Luciana Stegagno Picchio), Rio de Janeiro, Aguilar, 1994, p. 1.238.

saem mesmo das ruas pacatas de um Rio camarada, onde ainda é possível devanear bobagens, andando docemente sob a luz das estrelas. Ou seja: um mundo pré-burguês ou pequeno-burguês, de instabilidades variadas, mas de sexualidade reprimida e muito acomodado em suas salas de visita e nos rituais da vida social, desliza tranqüilamente em seus eixos até que passa a flutuar fora deles, conforme os solavancos do desejo, magnetizado por uma sensualidade desbragada e ungido de uma religiosidade que vê o dedo de Deus em toda parte. Murilo rebenta as molduras tradicionais do idílio suburbano carioca, deixando-o solto no espaço e bagunçando-o até o atordoamento com sentimentos modernos muito misturados, freqüentemente inconfessáveis, mas que sempre acaba confessando nas formas irônicas e irreverentes de seu lirismo despachado.

Às vezes parece evocar ainda o universo afim do samba carioca, na “força bruta” com que trata a amada em clima de lirismo irônico-claudicante à maneira de Noel Rosa; às vezes, ao contrário, é o mundo burocrático dos pequenos funcionários, mas vivido pelas fantasias de um empregado de banco dado a devaneios, que neles compensa a falta irremissível de um paraíso recheado de carinhos de mulher e, por isso, é a completa negação do burocrata, logo demitido em favor do católico desvairado, ouvindo a previsão do tempo no som dos anjos ou o anúncio apocalíptico dos “saxofones do último dia”. De todo lado, portanto, Murilo se mostra moderno pelo modo insólito como remonta, quebrando o esperado, os quadros tradicionais: desconcertados frente a seu olhar devasso e devassador; desmontados para deixar ver o invisível na montagem nova a que se prestam por arte do poeta; ludicamente refundidos, enfim, sob a pressão do desejo e da imaginação.

Na verdade, responde com a universalidade do desejo à estreitez repressora do ambiente, do tempo e da religião acomoda-

da, forçando anarquicamente todo limite imposto pelo ramerrão da vida social brasileira.

Da tradição literária e popular, por via modernista, lhe vem, então, a ponta sacana e o olhar maroto, mas unidos contraditoriamente a um ar de inocência, de ingenuidade angelical inesperada, como o de um espírito desgarradamente elevado, pairando alto e distraído, de repente despencado no chão de todo dia. A perplexidade, que substitui com facilidade o espanto pela metafísica, é parte inerente de seu estar no mundo e de seu feitiço poético.

Murilo nunca foi decerto um surrealista francês. Seu humor, a uma só vez sisudo e malicioso, é o registro de um *estado de bagunça*, largamente apoiado na mistura verbal de sua mescla estilística, que junta sem maiores o sério e o elevado ao coloquial mais terra-a-terra, com cargas explosivas da fala popular e muita verve irônico-satírica de parodista nato. Não que dê um sentido solene e alto a palavras de todo dia, como Bandeira, capaz de desentranhar o sublime do mais simples e humilde cotidiano ou de dar a ver, com humor, o trágico metido no trivial. Nem tem a mesma graça do infantilismo cruel de Oswald, que revela, por piadas reduzidas e pitadas de pimenta, o País de misturas desconjuntadas. Tampouco seu inconformismo é o anticonvencionalismo do Drummond inicial, que tenderá a ser mineiramente desconfiado do que faz ou diz, criando uma perplexidade expansiva sobre o mundo ou nele reconhecendo razões de sobra de íntima aflição, para remoer tudo e a si mesmo numa poesia densamente meditativa.

Murilo atinge, na verdade, um registro inédito de experiência em nosso meio, que nesse aspecto só se deixa captar por ele, pelos clarões de um olhar insólito, maravilhosamente ajustado ao duro chão do cotidiano mais banal. Por isso nos enriquece sempre pela descolocação que provoca, obrigando-nos a reconsiderar ou a buscar novas perspectivas sobre as coisas que estiveram,

no entanto, sempre aí. Tem, é claro, o mesmo ar de família desses modernistas próximos e afins, mas também se diferencia muito deles. Basta ver como rompe com todo o previsto nos notáveis *Poemas* de 1930, novos em folha até hoje e com verde promessa de viço perene.

Por mais inconformista que seja, no entanto, seu humor tem outros móveis e alvos distintos daqueles dos surrealistas franceses, pois se radica em chão histórico-social muito diverso. Por isso, não se confunde com aquela técnica de ataque que é o humor dos franceses, muitas vezes negro e dirigido contra o mundo convencional à sua volta. É este um riso francamente demolidor, visando estruturas sociais completamente cristalizadas e um modo de vida sem qualquer espontaneidade, de rotina garantida pela solidez das instituições burguesas, o que está longe de ser o caso daqui. Não é à toa que em 1952, quando encontra André Breton em Paris, este o leva para conhecer cantos da cidade onde ainda seria possível topar com algo de imprevisto.¹⁰ Pode-se imaginar, com alguma ironia, o quanto custaria a Murilo buscar o oposto aqui, para poder mostrar a Breton. No país onde reinava a “esplêndida desordem brasileira”, o “andar na lua” de Ismael Nery, por exemplo, não parecia ao poeta nem um pouco estranho. Aceitava muito bem que o amigo, movido por “um sólido realismo filosófico”, assimilasse, naturalmente, o método de um pintor como Marc Chagall, com quem Nery se encontrou em Paris, em 1927.¹¹ Numa sociedade de desordem endêmica onde a norma

¹⁰ Ver “Hommage à Breton”, in M. Mendes, *Poesia completa e prosa*, edição citada, p. 1.591.

¹¹ Cf. M. Mendes, *Recordações de Ismael Nery* (2ª edição), São Paulo, Edusp, 1996, p. 119.

burguesa nunca se assentou de todo, o Surrealismo tinha a cara da mais completa naturalidade.

Produto de uma civilização refinadíssima como a francesa, cabe ao humor surrealista, com suas associações estrambóticas de linguagem e os lances livres do pensamento irresponsável, criar as condições de retorno a uma liberdade primordial anterior a toda civilização, estado de natureza e inocência primigênia que pode reviver na poesia e é um dos alvos utópicos da crítica radical e da poética de Breton. Em Murilo, o desconcerto proposto a cada verso puxa do chão para o céu ou vice-versa, quebrando a comodidade da percepção e forçando o reconhecimento do que está e não está. O registro da bagunça é a condição da descoberta, que pode ser até metafísica.

Por outro lado, é bem verdade que Murilo nunca cedeu de todo aos impulsos do inconsciente e ao apelo associativo da escrita automática, mantendo o controle racional no domínio da construção artística, regendo-se, como já se notou, por uma constante ânsia de equilíbrio. Por isso mesmo, pôde observar o quanto o Surrealismo devia a momentos anteriores da tradição da arte ocidental e o quanto exigia de “larga ordenação do espírito”.¹² E ainda por isso, foi capaz de reconhecer a marca clássica subjacente à pintura surrealista, percebendo com finura a mesma sensação de estabilidade de um Giotto, por exemplo, num “primitivo da modernidade” como De Chirico.¹³ Foi sempre fiel, no entanto, aos movimentos profundos do desejo e também a esse reino de atividades disfarçadas do desejo, que é o sonho. Ou seja: portou sempre, no mais fundo, a marca distintiva dos surrealistas.

¹² *Ibidem*, p. 113.

¹³ Para a referência a De Chirico e a Giotto, ver a mesma passagem citada na nota anterior.

Mais do que Bandeira, e mesmo mais do que Jorge de Lima, poeta-irmão na crença católica e companheiro freqüente de viagem, ele absorveu o Surrealismo em camadas íntimas, com maior radicalidade. Nesse sentido, foi também mais radical que seu grande amigo Ismael Nery, cuja pintura, conforme notou, não podia ficar indiferente a uma “teoria que vinha ampliar a zona do conhecimento”.¹⁴ Ismael não chegou a ser, porém, um surrealista ortodoxo, tendo apenas tirado partido da doutrina. Tampouco Murilo o foi; ainda como ele próprio disse, apenas tirou do Surrealismo o que lhe interessava. Mas, com certeza, se interessou muito, e não foi pouco o que tirou.

A impregnação muriliana se revela não tanto no modo de conceber a inspiração poética como um estado de poesia semelhante ao transe (como o alumbramento bandeiriano), embora ela mantenha para ele o sentido forte e o poder liberador que tem para os surrealistas. Revela-se melhor na abertura aos elementos inconscientes, oníricos ou absurdos. Mostra-se, além disso, no modo de conceber a imagem poética e ainda a técnica de montagem do poema. E se faz patente sobretudo na própria forma de percepção de uma realidade *outra* — a herança rimbaudiana do Surrealismo —, misturada indissolúvelmente ao mundo cotidiano e experimentada intensamente nos termos de uma dualidade inextricável, onde coincidem os opostos e podem conviver as coisas simultâneas e incompatíveis. Creio que, por fim, disso tudo resultou uma *disposição para o encontro* que representava um estado de espírito novo de verdade (e decerto também antiquíssimo), aberto para dizer o segredo vital de relações ignotas: Murilo visionário, revelador do invisível.

¹⁴ Ver, sob esse aspecto, *Recordações de Ismael Nery*, p. 114.

É, pois, nessa atitude diante da realidade, plataforma de lançamento de sua imaginação, de onde se projeta seu olhar surpreendedor. Aí se avalia a profundidade com que absorveu o estado de espírito surrealista, procurando reproduzir-lhe a atmosfera insólita, propícia aos achados mais inesperados. Daí deriva sua propensão a uma poética do assombro, que pode lembrar os jogos de contrários do barroco, de cujas construções por vezes se aproxima com admiração e senso mimético, mas na verdade tem raiz funda nas perplexidades diante do mundo contemporâneo e no impulso vanguardista do Surrealismo. É este movimento que lhe afina a sensibilidade para as fundas dissociações do que se nomeia como real. E por mais que se aproxime dos jogos da *discordia concors*, sua visão só se deixa compreender no quadro histórico do mundo contemporâneo, com seus sobressaltos rotinizados na novidade sempre igual da mercadoria, as rachaduras do real, a fragmentação inevitável, as hecatombes e ameaças de extinção, a particular sensibilidade para crises, instabilidades, desencontros e desencantos. Enfim, é do mundo contemporâneo que nasce a disposição à negatividade própria de seu inconformismo, que responde justamente com ironia e senso de humor ao que não pode conciliar verdadeiramente na realidade pela analogia.

Ao mesmo tempo, é ainda o Surrealismo o grande propiciador de súbitas convergências, de encontros fortuitos, no fundo sabiamente planejados por uma atitude de busca e pesquisa constante da realidade, com uma racionalidade que o põe longe de qualquer culto do irracional, ao contrário do que se poderia pensar à primeira vista. Ao afirmar a importância do inconsciente e do irracional, o Surrealismo procede com método, transformando-os em objeto de pesquisa, praticando uma investigação minuciosa das muitas faces da realidade. E não é diferente a prática muriliana, detido esquadrihar da realidade concreta, do mundo imanente, ainda que obcecado pela transcendência, a que em-

presta seu olhar visionário, o qual, no entanto, não se despreza da base realista nem jamais anula o senso crítico. Grande parte de sua graça e força poética vem da forma paradoxal com que junta contradições que são, feliz ou infelizmente, reais.

A visão surrealista do *acaso objetivo* que rege o encontro amoroso, com seu misto de liberdade e férrea determinação, só pode ter servido muito ao poeta inconformista. Ensinou-lhe de certo a prática concreta da liberdade que implicava a busca e sondagem do real feita com os olhos do desejo e da imaginação, quando de fato o sujeito pode ser o outro. Tomar liberdades com a idéia do “eu sou” é a condição da experiência poética moderna, conforme disse Breton, referindo-se a Achim von Arnim, mas envolvendo também o “Eu sou o outro”, de Nerval, e o “Eu é outro”, de Rimbaud. A concepção surrealista suspende a oposição entre eu e o mundo, o interior e o exterior (ao promover a subjetivização do objeto, maleável ao desejo e à imaginação, e a objetivação do sujeito, entranhado no outro). E a experiência poética é precisamente o espaço propício desse encontro.

A dissolução do sujeito torna-se, assim, a condição do verdadeiro encontro, e o erotismo, em que ele se realiza como fusão do ser no outro, um princípio fundamental num mundo onde as coisas se atraem ou se repelem feito num campo magnético. A disposição muriliana para o encontro equivale, portanto, à busca amorosa do outro, que pode ser uma mulher, uma paisagem ou não importa que outro ser, mas tenderá à coincidência momentânea de essência que a imagem no poema sela e perfaz.

É curioso, porém, como essa concepção surrealista, de base materialista e despovoada de deuses, acabou por casar-se à fé católica de Murilo, exasperando-a pelo radicalismo, pela recusa ao mundo dado. Ao mesmo tempo, deve ter-lhe permitido uma assimilação peculiar do catolicismo, ao estabelecer uma política de vasos comunicantes entre visões em princípio contraditórias

e hostis. O mundo vivo e moldável à força do desejo não é, em princípio, o mundo dividido entre o bem e o mal, tocado pela graça divina ou esvaziado pelo nada; não é o mundo do cristianismo. É sabido como a revolta surrealista tem por alvo principal os valores da civilização racionalista e cristã. Para a particularidade dessa mistura muriliana deve ter contribuído decerto o contexto brasileiro em que o poeta tomou conhecimento do Surrealismo e, a uma só vez, se imbuíu da fé católica, por via de Ismael Nery.

Embora hoje nos pareça vago e difícil de apreender, apesar de resumos e depoimentos do tempo, para Murilo o pensamento filosófico de Ismael constituía um sistema filosófico coeso e coerente, ou talvez melhor que isso, uma verdadeira filosofia para ser vivida. Com ela, buscava compreender o essencial das coisas, mediante a abstração do tempo e do espaço, propondo a felicidade de uma sabedoria harmônica, feita de equilíbrio entre o espírito e a matéria, entre a vida interior e a exterior, como via de acesso à transcendência. O “essencialismo”, no dizer do próprio Murilo, estava intimamente ligado à surpreendente personalidade do amigo, a seus “olhos de verruma” e à insaciável paixão do conhecimento que o levava a viver em contínuo “estado de pesquisa”.¹⁵ Teria sido concebido como uma espécie de preparação para o catolicismo, um catolicismo do contra, embebido de cristianismo primitivo, para ser vivido no dia-a-dia, concretamente, e que aceitava, como justas, partes do comunismo e bem podia casar-se ao Surrealismo, visto por ambos como “o evangelho da nova era, a ponte da libertação”. Ismael de fato abriu o caminho percorrido por Murilo rumo a essa ponte e a outros lados da realidade.

¹⁵ As expressões são do próprio Murilo, nas suas *Recordações de Ismael Nery*, edição citada: “estado de pesquisa”, p. 57; “olhos de verruma”, p. 77.

Podemos muito bem não atribuir importância alguma ao “essencialismo” em si mesmo. Parece difícil, porém, deixar de considerá-lo como um dos componentes decisivos da mistura que lastreia a visão das coisas na poesia muriliana, visão essa que se apresenta madura, coerente, ainda que trançada de contradições, e solidamente baseada nos múltiplos elementos sedimentados ao longo dos anos de formação do poeta. É exatamente por isso que ela se impõe ao leitor com alto poder de convencimento, mesmo ao mais renitente a seus valores, quando se mostra como uma sólida estrutura de experiência, posta à prova na forma dos poemas, o que lhe confere o selo da validade estética e simbólica, permitindo experimentá-la como forma válida do humano.

Atraído pelo fascínio do amigo múltiplo e excepcional, o despertar da religiosidade muriliana se faz, como quase tudo nele, pelo avesso, pela rebeldia anárquica do temperamento que o conduz primeiro a manifestações anti-religiosas e logo o entrega de braços abertos à modernidade, à fé e ao Surrealismo de uma só vez. E isto em meio ao quadro de preocupações sociais e disputas ideológicas entre direita e esquerda na segunda metade da década de 20 e começos de 30, quando os intelectuais brasileiros são raramente católicos, e, com frequência, divididos entre simpatias comunistas e fascistas (ou verde-amarelamente integralistas), mas quase sempre movidos pela mesma vontade de reconhecimento crítico da realidade brasileira. A peculiaridade do resultado da mistura muriliana não se fez esperar e de certo modo encontrava terreno propício na própria idéia que o poeta, à maneira ainda de Ismael Nery, fazia do cristão como um ser estranho no mundo.

Com efeito, desde o encontro com Ismael em 1921 e a conversão ao catolicismo que se seguiu à morte dele em 1934 — de que Pedro Nava nos deixou um fantástico depoimento em *O crítico perfeito* —, Murilo virou um católico ímpar. Sempre aferrado ao

mundo material e à carnalidade erótica, formando uma estranha aliança de religiosidade com materialismo que desconcerta crédulos e ateus quando explode em sua poesia, embora fizesse parte, sem qualquer arrepio, da doutrina de Ismael, para quem não havia incompatibilidade alguma entre sexo e espírito religioso.

Na verdade, como observou José Guilherme Merquior, a religiosidade muriliana vai além da ortodoxia católica e tende a uma forma agônica do cristianismo,¹⁶ que por vezes ele ataca de dentro com ousadia sacrílega, beirando a rebeldia blasfema contra o Criador — que fez um mundo como este — e os dogmas fundamentais de sua Igreja Mulher, também ela dona de curvas. É importante notar que sua poesia, por sua vez, não cria incompatibilidade alguma com relação a seus ideais cristãos. Ao contrário, na medida em que ela tende a concretizar o abstrato, se presta às mil maravilhas para dar lugar à sua concepção de um cristianismo verdadeiramente encarnado na vida, na prática de todo dia, de modo a ser uma espécie de expressão concreta do estranhamento cotidiano do cristão militante às voltas com os “restos agonizantes do mundo”, de que nos fala no “Poema pessoal” de *Parábola*.

O fato é que parece tomado por uma inclinação religiosa mais ampla e difusa, que se achega ao mundo material e passa sempre pelo corpo: “minha mãe está no céu, em êxtase,/ eu estou no meu corpo”. Confunde-se mesmo com um impulso pa-

¹⁶Veja-se, sob esse aspecto, o que diz esse que foi o mais agudo crítico de Murilo depois de Mário de Andrade, no estudo anteposto à bonita edição do poeta, cuidadosamente preparada por Luciana Stegagno Picchio: *Poesia completa e prosa*. Merquior, nessas “Notas para uma Murilosopia”, frisa o lado sacrílego do cristianismo muriliano, insistindo em sua “insolência religiosa”, nutrida de iconoclastia surrealista. Cf. pp. 14 ss. da edição citada.

gão e dionisíaco, capaz de alimentar com as forças do êxtase o espírito de sua revolta. Nisso lembra Breton e a inclinação dele, no fundo religiosa, para a reconciliação, inconciliável no entanto com as religiões institucionais. Como as dos surrealistas europeus, as suas são também “iluminações profanas”, voltadas para a revelação do homem. Os momentos epifânicos de seu lirismo são propriamente momentos de antropofania. O anjo só se deixa situar pela ótica do homem, conforme se lê num poema do *Tempo espanhol*.¹⁷ Exerceu, como diz, a “freqüentação do visionário”, mas com os pés na terra dos homens, de olhos atentos na História e nas ameaças de apocalipse, acossado pelo cogumelo gigante da bomba atômica, que infernizou boa parte do seu tempo e se ergue apavorante como um desfecho inevitável no horizonte de vários de seus poemas. Sendo tão das nuvens, poucos dos nossos poetas terão se embrenhado tanto na História quanto ele, cujas inquietações espirituais mais profundas e os sonhos mais exasperados vêm a par de um agudo senso do destino histórico do homem.

Murilo parece tão próximo da gente e tão dilacerado por realidades irreconciliáveis que são também as nossas, que se converte, propriamente, num cronista surreal de nosso mundo. Um mundo, na sua visão, mais de sombras que de sol, instável e trêmulo em sua fragilidade, ameaçado por nuvens de pesadelo e clarões relampejantes de um céu de El Greco, que podem anunciar catástrofes definitivas, mas sempre fulguram como revelações assombrosas de nossa nua, desamparada e trágica condição. Nos seus grandes momentos, que são por vezes também os seus momentos de dicção solene e mais alta poesia, aflora sempre esse

¹⁷ Veja-se o poema “El Greco”: “Quanto ao anjo: sem a ótica do homem,/ Quem o situaria?”.

sentimento trágico da vida, que não é exatamente pagão ou cristão, mas talvez ambos misturadamente, em síntese peculiar e diferenciada do comum, porque concretizada em imagens de extraordinária força poética, cuja complexidade, de enlaces inusitados e improváveis, não permite reduzi-lo a etiquetas religiosas ou filosóficas bem comportadas.

Assim, a novidade da dicção poética por fim resultante, tanto nos momentos da mais pura elevação estilística, de visitaçao do sublime, quanto nos de mescla dissonante, deixa ver um poeta absolutamente singular em nosso meio, onde foi sempre, no entanto, mal conhecido. É que permaneceu afastado do ambiente brasileiro desde a década de 50, em sua longa *stagione* italiana. Como num quadro de Ismael Nery, ficou pairando em seu raro e alto isolamento, de “escarpada beleza”¹⁸, dando difícil acesso aos cumes de sua poesia em pânico.

Diante dela, deve-se repetir Breton, em *L’amour fou*: a beleza será convulsiva ou não será. Nenhum poeta por aqui terá sido tão desafiador e tão alto por momentos, nem tão desigual entre os grandes.

¹⁸ A expressão vem na apresentação de Murilo Mendes, na antologia de Antonio Candido e José Aderaldo Castello, *Presença da literatura brasileira*, citada na nota 1, p. 95.



Acrópole de Selinunte, Sicília. Foto de Alfred Nawrath
extraída de *Sizilien: Kunst, Kultur, Landschaft*,
de Heinrich M. Schwarz (Viena/Munique: Schroll, 1945).

II.

Mais de vinte anos depois de sua estréia, nos treze poemas de *Siciliana (1954-1955)*, que marcam seu primeiro encontro com a paisagem européia, essa arte de concertar o desconcerto se mostra toda em plena luz mediterrânea.

Ali é preciso buscá-la agora, porque ali se deu um encontro decisivo da experiência poética de Murilo com uma paisagem *outra*, incorporada à substância mais funda de sua poesia, permitindo vê-la em seu mais íntimo modo de ser. O encontro é uma forma de revelação.

Como foi dito, o poeta se preparou longa e fundamente para a busca do outro, que define sua atitude de espírito. Ela requer uma lenta sedimentação da experiência até o instante imprevisto da revelação, que então, sim, parece fruto do momento e da noite de Iduméia, como no verso de Mallarmé. Sua arte é em grande parte uma *ars inveniendi*, uma arte de inventar que depende, como diz o termo na origem, do encontro.

É enganoso pensar a poesia muriliana nascida dessa busca como mera “poesia de viagem”. Na verdade, ela tem pouco de circunstancial e se prende aos móveis profundos da sensibilidade e à mais íntima necessidade de expressão, que se coroa com o achado da forma. Deve-se antes, pois, à disposição fundamental da mente do poeta, ao desejo de conhecimento, de expansão das

antenas para zonas do desconhecido que magnetizam seu itinerário poético. E resulta naquela identificação com o outro, que é precisamente o princípio de que nascem suas imagens, reveladoras do outro e de si mesmo.

Basta ver como ele se encaminha imantado para certos lugares de eleição: Minas, Sicília, Espanha. São lugares impregnados de história, de rica memória cultural, vida ardente e estreita relação com o sagrado, sob a aparência seca, sóbria e contida, onde pode encontrar o que de antemão buscava, amorosamente. Há uma coerência na escolha, cujas razões profundas, por vezes mais obscuras do que parecem, apenas sua poesia é capaz de exprimir. Por isso, esses lugares do Brasil ou de fora se tornam, em suas mãos, recortes lingüísticos de uma geografia sensível, cujos traços análogos, enquanto terras do imaginário, compõem também uma espécie de mapa da alma muriliana. São todos espaços propícios ao encontro poético. Mas essas terras reinventadas pelo sonho podem também constituir fontes naturais de modelos de imitação: modos de dar forma, com sobriedade e rigorosa condensação, à matéria pulsante de vida que delas brota em retratos exatos de modos de ser, em despojados pictogramas. O mapa poético de Murilo acaba condensado em hieróglifos poéticos dos locais consagrados pelo desejo.

A incrível capacidade de forjar inesperadas pontes analógicas por sobre o abismo dos extremos, conectados na imagem, se viu mais uma vez desafiada. E mostrou seu poder, ao se defrontar com a paisagem da Sicília, combinando-se a um firme olhar construtivo com que Murilo instala e monta as imagens na arquitetura do poema. Surgiu um livro classicamente sóbrio, sobranceiro, luminoso, embora lacerado por fundas inquietações.

A Sicília é uma ilha áspera e delicada ao mesmo tempo. Terra de gigantes e tensões abruptas em confronto com suavidades — o monstruoso Polifemo ali se apaixona pela ninfa Galatéia —,

está povoada de reminiscências históricas e mitológicas, herança de um passado em que se mesclaram múltiplas culturas. No rude solo montanhoso onde se ergue o Etna sobre a memória de um gigante enterrado, também florescem docemente as amendoeiras, cheiram os laranjais e, em campos de oliveiras que parecem eternas, pastores e ovelhas mantêm intacto o antigo cenário da poesia bucólica. Mas, o *locus amoenus* se alterna com a ferocidade, e a beleza só se mostra na iminência da morte, como está dito na bela “Elegia de Taormina”. Parecia o sítio ideal para tocar a sensibilidade muriliana, afiada nos choques entre o excesso e a graça, como logo notou Ungaretti.¹⁹

No reino em que coexistem o monstruoso e a mais frágil formosura, Murilo se defronta de novo com a necessidade de domar o excesso, de comeder-se nos limites da forma. Imposições de equilíbrio que podem nascer da descoberta do outro. Naquela terra semeada de ruínas gregas se reencontra com o antagonismo entre o apolíneo e o dionisíaco, cujo enlace, feito de sonho e embriaguez, gera a arte trágica em suas origens e funda nossa tradição, na visão de Nietzsche.

Tentado a uma só vez tanto pelo demônio da analogia quanto pelo senso plástico das imagens, sua força poética depende da combinação feliz da intuição imagética com o espírito construtivo, talvez o termo disponível em nossos dias para tentar exprimir ou evocar ainda o senso apolíneo da forma equilibrada e radiosa. A ele se deve de algum modo a articulação dos achados imagéticos na estrutura poética, representando a busca de um limite formal para o excesso dionisíaco, capaz de vencer o caos e

¹⁹ Como se sabe, Giuseppe Ungaretti prefaciou a *Siciliana*, quando publicada na Itália, em 1959. Ver o texto reproduzido na *Poesia completa e prosa*, edição citada, p. 38.

o informe — fosso aberto, que o atrai sempre para o fundo, sob o salto das imagens.

Mário de Andrade percebeu com justeza o quanto na poesia de Murilo belezas e irregularidades acabavam por se equivar, como a obra completa em si tendia a desaparecer, pondo-se entre parêntesis não apenas a idéia de obra-prima (já que os poemas se parecem entre si), mas a própria arte diante da necessidade maior de expressão da integralidade do ser humano. É preciso não esquecer o quanto deve ter pesado nisto a idéia de inspiração dos surrealistas como liberação do impulso criador, que é também impulso de destruição e mais uma vez pode evocar o fluxo dionísíaco das imagens da visão nietzschiana como uma vontade que se exprime pela embriaguez da arte. Mas, por outro lado, o senso de equilíbrio jamais faltou a Murilo,²⁰ cuja concepção do Surrealismo, qualquer que seja o peso deste em sua obra, não o exclui, fazendo parte, ao contrário, conforme se viu, da visão surrealista das coisas tal como o poeta assinalou na pintura ligada ao movimento.

Quando predomina apenas o pendor analógico, não obstante a força e a originalidade poderosa das imagens, a tendência à dissolução formal é grande e passa às vezes ao leitor um sentimento de insatisfação pelo resultado incompleto. Talvez seja uma nostalgia da aura do objeto único e bem acabado que nos ronde então, mas o fato é que, na leitura seguida da obra toda, fica-se com o sentimento da desigualdade dos resultados, sem que isto implique qualquer diminuição de rigor, como equivocada-

²⁰ Num trabalho pioneiro, Luciana Stegagno Picchio já assinalava a importância das noções de “equilíbrio” e “elegância” para a poética muriliana. Ver o seu “Itinerário poético de Murilo Mendes”, *Revista do Livro*, ano IV, nº 16, Rio de Janeiro, INL, dezembro de 1959, pp. 61-73.

mente se poderia pensar. Parece representar, ao contrário, uma decorrência da radicalidade com que se abandona a seu projeto poético e da dificuldade de realização formal frente aos excessos de sua inspiração libérrima. Há uma dificuldade intrínseca à matéria caótica que desafia sua visão.

O poeta nunca teme a tentação do difícil e, mesmo se não acerta, obedece ao impulso e aos fins de sempre, com idêntica paixão e fidelidade à busca. São poucos os momentos em que realmente se observa um desfalecimento quanto aos fins, dando ocasião para que aflore apenas a preocupação formal como entrega a uma facilidade desligada do desejo profundo e totalizador de expressão. O espírito lúdico, que lhe é conatural, como se vê desde seu primeiro momento, não deve decerto ser responsável por esse momentâneo desfalecimento.

Murilo sempre teve muito presente que a linguagem, apesar de toda a sua relevância na poesia, não pode ser objeto de idolatria, nem o artesanato literário constitui um fim em si, mas apenas um meio de comunicação escrita.²¹ Nos poucos momentos em que nele predomina apenas o senso formal da construção, como em alguns poemas de *Convergência*, onde parece buscar, pelo construtivismo declarado, pelos jogos paronomásticos e trocadilhescos da sonoridade, os modelos de uma vanguarda tardia, inteiramente anacrônica para quem vinha de antes e não precisava de *aggiornamento* na década de 60, dá a impressão um tanto mecânica e irrisória de meios transformados em fins.

Um dos pressupostos básicos da poesia moderna é justamente o da liberdade de inventar, contra toda submissão a padrões coercitivos de qualquer norma literária imposta ao poeta de fora

²¹ Ver, nesse sentido, o mesmo notável artigo “A poesia e o nosso tempo”, anteriormente citado, nota 1, p. 95.

para dentro. Murilo, porém, como se buscasse uma aceitação tardia em nosso meio, do qual permanecera ausente, numa volta momentânea, sofrendo de “brasilite”, segundo diz, age como se se deixasse levar por padrões poéticos aqui então dominantes, que eram os da vanguarda concretista, mas não eram os seus.

Nos maus momentos, revela até fascínio pelo mero charlatanismo de certos jogos formais, engenhosos como sempre nas mãos de um grande poeta, mas feitos por si mesmos, sem a verdadeira complexidade da poesia. Com eles, substitui achados poéticos de outros tempos, quando até jogos semelhantes podiam valer, pela pertinência de sua articulação orgânica ao todo da expressão poética. É possível que tenha cedido demais às circunstâncias e se desviado, por um instante, dos autênticos rumos de sua obra; quanto ao desejo de experimentação, o fato é que lhe marcou todo o percurso poético e não deixa de imprimir traços seus até nos jogos lingüísticos mais gratuitos. Por isso, logo pôde retornar a si mesmo, ao que sempre foi, intacto.

Reduzi-lo, porém, como fazem alguns de seus críticos, a essa *maneira* momentânea, e só para vê-lo aproximado de João Cabral, grande poeta, mas muito diverso, com outras qualidades e outros limites, equivale a tirar dele toda a complexidade e o mistério que lhe são característicos, sem lhe acrescentar nada de rigor ou de senso construtivo que lhe fizesse falta. Mistério não implica perda de rigor ou abandono a um conteudismo informe, de que se acusa, por incompreensão, a herança surrealista. Aqui, na verdade, mistério remete à outra face do desejo de conhecimento e de pesquisa, de alargamento da experiência para zonas onde justamente sua obra atinge a dicção própria, exprimindo o que só ela então é capaz de dizer, dando nome ao inomeável ou fazendo-nos ver o que antes se escondia ou mal assomava na penumbra. A certeza da existência do enigma, como disse Murilo, referindo-se aos quadros de Vieira da Silva, tende a aumentar o

campo da realidade. Isto significa, portanto, que o mistério de que se fala não deriva de nada que nos seja ocultado, mas, ao contrário, daquilo que a obra nos mostra, ainda que de forma enigmática; não diz respeito ao que para nós seja desconhecido ou incognoscível, mas à inesgotável abertura, na qual a poesia funda a sua grandeza.

Quando se dá a boa proporção, produz as melhores obras, como o conjunto solidamente arquitetado da *Siciliana*, um dos livros mais regulares que escreveu, no equilíbrio instável de suas altitudes. Não é esse, decerto, o único de seus livros a conter grandes poemas em alto número, mas para um poeta que ganha com a seleção, uma coletânea de treze poemas fortes constitui, sem dúvida, um dos momentos privilegiados da obra toda. Trata-se de um momento classicizante do alto Modernismo — que ocorre também, com maior ou menor felicidade, em Bandeira, Drummond e na última fase de Jorge de Lima —, quando a linguagem segue a elevação dos assuntos. Difere, portanto, de outros momentos de mescla estilística, como o dos notáveis *Poemas* do início, entremeados de coloquialismos, mas é igualmente de uma grandeza ímpar.

AS RUÍNAS DE SELINUNTE

*Correspondendo a fragmentos de astros,
A corpos transviados de gigantes,
A formas elaboradas no futuro,
Severas tombando
Sobre o mar em linha azul, as ruínas
Severas tombando
Compõem, dóricas, o céu largo.
Severas se erguendo,
Procuram-se, organizam-se,
Em forma teatral suscitam o deus
Verticalmente, horizontalmente.*

*Nossa medida de humanos
— Medida desmesurada —
Em Selinunte se exprime:
Para a catástrofe, em busca
Da sobrevivência, nascemos.*

III.

Pode-se chegar à *Siciliana*, por via oblíqua, pela impressão colossal e imediata do viajante que se defronta de repente com os escombros e a maravilha de um templo grego em plena paisagem da Sicília. Ou pode-se ir direto ao impacto dos poemas, onde, por assim dizer, o que se mostra não é apenas a grandiosidade em si, mas a capacidade poética de exprimir a avaliação humana da vastidão da natureza: aquilo que, pelo menos desde Longino, se reconhece em arte como o *sublime*. Assim, “As ruínas de Selinunte”. Elas inscrevem na página efeito análogo ao da realidade física e histórica que aguarda o visitante. Mostram como pode ser funda e irradiante a correspondência entre a emoção poética e a paisagem que a inspira. E como a expressão poética da avaliação humana do sublime, com sua aliança de êxtase e terror, pode revelar a nós mesmos nossa própria medida e condição.

A passagem famosa de T. S. Eliot, criticando *Hamlet*, segundo a qual o único meio de expressar a emoção na forma da arte é encontrando-se um “correlato objetivo” — um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de eventos, que dê a fórmula daquela emoção particular —, aqui se aplica com exatidão.²²

²² Cf. T. S. Eliot, “Hamlet”. Em seus: *Selected essays*, Londres, Faber and Faber, 1972, p. 145.

Pelos fatos externos de uma paisagem física e histórico-cultural, a emoção pode ser imediatamente evocada, de modo que a completa adequação entre o exterior e o interior confere aquela aparente inevitabilidade e poder de convencimento à forma artística, que se sente então como perfeitamente realizada.

Visto primeiro em seu conjunto, o poema apresenta duas estrofes de versos livres, com os quais descreve a vasta imagem das ruínas gregas da cidade siciliana de Selinunte, acompanhadas de uma reflexão geral sobre o destino do homem, inspirada na imagem descrita.

Embora trate de um assunto que parece desafiar qualquer limite ou medida, o poema é formalmente discreto e não chama a atenção por nenhuma discrepância que dê na vista, compondo-se antes com a severidade de estilo das ruínas. De início mais irregulares na extensão, com maior variação no número de sílabas e tendência à assimetria, os versos se aproximam da regularidade do setissílabo, na segunda estrofe, quando tomam o ar sentencioso da reflexão final.

A rigor, apenas três frases completas formam os dois blocos de versos, de modo que a imagem depende da complexa articulação das palavras que, nas duas primeiras, a configuram, e o pensamento, que dela deriva, da junção do bloco final, formado pela última frase. Esta é constituída por duas orações justapostas, independentes, mas fortemente entrelaçadas pelo sentido; vem posposta à imagem, tratando-a como uma *figura emblemática* que ela traduz especularmente numa explicação conceitual, seguida, nos dois últimos versos, de uma reflexão conclusiva.

A combinação de imagem e pensamento faz logo pensar na tendência alegorizante dos emblemas, com seu arremate pelo conceito que resume o conteúdo moral do argumento encerrado na gravura. E, no caso, a frase do fim soa verdadeiramente como uma sentença sobre a condição humana, de algum modo cifrada na

figura que os versos iniciais desenvolvem como um objeto que se dá a ver, a partir do mote do título.

O que aí se contempla é a visão poética da paisagem física de um sítio histórico da Sicília, marcado pela reminiscência da cultura clássica grega. A seu modo, o poema opera a restauração do sítio arqueológico, fazendo ressurgir para a vida o destino humano gravado nas pedras, um dia tocadas e ordenadas pela mão do homem e, depois de convulsões físicas e históricas, abandonadas à mercê dos elementos, de novo confundidas no seio da natureza. Constitui, portanto, um *poema imagético* ou *pictórico* que, ao reconstituir um objeto plástico, desdobra-o na consciência subjetiva pela reflexão, estendendo as conseqüências da visão à própria condição humana. Em resumo, a primeira estrofe constrói uma espécie de pictograma; a segunda, desdobra-o conceitualmente.

À primeira vista ausente do quadro, se não se descobre sua presença nos movimentos da descrição que configura a imagem, o sujeito lírico se mostra apenas sob a forma da consciência refletora que expressa o senso humano do destino catastrófico da própria humanidade, tal como se deixaria ver nas ruínas. Isto significa que ele se situa num ponto especial de reconhecimento da paisagem, de onde pode descortinar o ciclo de queda e reerguimento a que estão submetidas as ruínas e o próprio destino do homem, nelas de algum modo inscrito, segundo sua visão. Desse ângulo, o processo histórico e os ciclos da natureza parecem se confundir num mesmo devir perene, que tem o ritmo cíclico de destruição e regeneração a que está submetida a existência do homem. As ruínas, em sua desconcertante beleza — o belo só existe em função do que se destrói ou se regenera, como disse Michel Leiris —, podem ser vistas como a imagem truncada onde, no entanto, se espelha nada menos que o destino de toda a humanidade.

O poema nos revelaria, portanto, a nós mesmos, o nosso destino, tal como se mostra cifrado numa imagem. O poeta se

limita a expressar a verdade da experiência em face do objeto grandioso que tem sob os olhos, perscrutando-o no entanto, com um olhar visionário que procede por analogias e deslocamentos e, desse modo, revela-o por aspectos insólitos. Diante da grandeza do assunto, de dimensão propriamente épica, a omissão do sujeito lírico nos põe em contacto direto com uma emoção em que se fundem o objetivo e o subjetivo, sem que o objeto em si mesmo se anule frente à experiência subjetiva, tornando-se fundamental o encontro entre ambos e, portanto, o confronto direto com o real e sua transfiguração na imagem.

Em função da atitude do sujeito, um forte elemento expressivo se junta ao dado histórico das ruínas e à paisagem. Não se trata do mero registro passivo das sensações na consciência, próprio de uma atitude impressionista diante do objeto; ao contrário, há uma atitude volitiva que atua sobre ele e faz parte do processo de sua compreensão. Daí certa tendência à deformação hiperbólica, expressionista e barroquizante, da imagem, contida, no entanto, no molde despojado da arte clássica, evocando a sustentação das colunas despidas conforme a ordem dórica. Convulsão refreada, portanto, que se impõe com sua soberba força domada à nossa visão.

Colocando-se diante do objeto, o eu poético capta-o, experimenta-o em profundidade, exprimindo-o na forma de uma enunciação lírica sem sujeito expresso, mas por intermédio da visão subjetiva. Há, entretanto, certa objetividade quanto à matéria tratada, considerada a certa distância, com relativa autonomia em relação ao sujeito. O tom severo, na descrição inicial, e o sentencioso, na assertiva final, manifestam a emoção tocada pela grandeza do objeto, o que ainda é uma forma de reconhecê-lo, numa clara reminiscência épica dentro da atitude lírica. E de fato se observa um elemento narrativo embrionário na descrição das ruínas, apanhadas em movimento.

Por outro lado, algum eco das formações líricas da poesia clássica ainda ressoa aqui: ressonâncias de hino, decerto trazidas pela natureza do assunto. Outros traços tendem a confirmar a mesma impressão: o tom severo e sentencioso do estilo; a situação subentendida de encontro do poeta com as ruínas e o numinoso que elas suscitam; enfim, o caráter quase de proclamação com que se encerra o poema. Algum elemento do drama contido na visão das ruínas e no próprio encontro do poeta com a paisagem matiza também a atitude lírica, que não chega à apóstrofe dramática, característica dos hinos, nem fica na pura enunciação épica, resolvendo-se na sentença proclamatória final, quando se sente o peso mais forte da subjetividade, refletindo sobre a imagem.

O estilo, em perfeita consonância com esses elementos, tende a ajustar-se ao todo com sobriedade clássica, como se obedecesse também à ordem dórica referida no texto. É bem verdade que o motivo das ruínas e certos procedimentos retóricos da construção, como se verá, levam a pensar mais precisamente na tendência barroquizante, já aludida, a que por vezes se mostrou afim o poeta. Mas, o fato é que, no conjunto, o poema nos põe diante do grandioso expresso em tom elevado, numa visão exaltada do real que se alça ao sublime, contido, porém, em forma sóbria, apesar das poderosas tensões envolvidas: assim se configura a imagem que se deve tentar compreender.

Na descrição inicial da paisagem, logo se percebe um movimento de queda, seguido do movimento inverso de reerguimento: pelo primeiro, as ruínas se aproximam do espaço natural — o mar e o céu —; pelo segundo, da presença de um deus, no auge da elevação. No último bloco, os três primeiros versos tomam Selinunte como uma espécie de exemplo da medida humana (expressa decerto nas imagens hiperbólicas dos versos assimétricos do começo), para concluir, nos inesquecíveis versos finais, qua-

se regulares, com a reflexão sobre a destinação do homem para a queda, em sua luta pela sobrevivência.

Assim, na abstração final do pensamento, se esquematiza, à maneira de um diagrama, o duplo movimento da imagem concreta do começo, em sutil correspondência especular. O poema como um todo resume a imagem meditativa da queda e busca de redenção do homem, lembrando o ciclo biológico da existência: um pensamento cristão, apoiado no ciclo natural, sobreposto à paisagem de ruínas gregas da Sicília. Convém, no entanto, não apressar; somente a análise pode revelar o que em Selinunte se exprime.

*

O poema se abre por uma afirmação de correspondência, mas o leitor tarda a perceber os elementos postos em correlação na longa e intrincada frase inicial, que ocupa quase a metade de toda a composição. Sem talvez entender logo o significado exato da frase completa, recebe o impacto múltiplo dos fragmentos que se acumulam, recortados nos versos, antes que se defina o rumo da significação. Esta permanece suspensa como as ruínas, de que afinal se trata.

Assim o fragmento se impõe, antes que o todo. É esse um modo de colocar desde logo, em primeiro plano, o motivo fragmentário das ruínas. Mas é como um motivo plástico em destaque que elas surgem de repente para nossa visão. A opacidade da linguagem é tal que dá na vista, ressaltando a visualidade do poema, antes que o sentido: as ruínas, encarapitadas no *encavalgamento*, à falta de continuidade sintática, pela quebra do final do verso, parecem precipitar-se sobre o mar lá embaixo, parando, porém, suspensas no ar.

O leitor tende a ler, pela construção do verso, uma certa disposição do espaço físico representado, à qual corresponde a posição arrojada das ruínas no papel. A disposição das palavras

no espaço do texto já tem, portanto, potência significativa na estrutura do poema, de modo que o efeito plástico decorre da construção. Desligadas do restante da frase pela interrupção da ordem linear da sintaxe, as ruínas pendem isoladas no final do verso e no branco da página.

O efeito é escultórico, recortando o dinamismo expressivo da figura retida em pleno empuxo. A frase, de sintaxe travejadíssima, libera no entanto a imagem em foco, projetando-a na ponta do verso.

Além desse arriscado salto aéreo, sugerido pela forma da expressão, a primeira frase parece glosar ainda o efeito da primeira impressão que recebe o espectador da paisagem: o desconcerto de alguém que contempla um conjunto de blocos de pedra amontoados sem ordem clara, sem atinar com o sentido.

Mas, na linguagem do poema, logo se percebe uma expressiva tensão entre o corte dos versos livres e a sintaxe (e o sentido) da frase, que vai além deles. Há um realce dessa frase comprida, cumulativa e serpenteante; ela se precipita, ao mesmo tempo que se retém, até por fim distender-se, para servir, estirada, de inesperado sustentáculo ao “céu largo”:

*Correspondendo a fragmentos de astros,
A corpos transviados de gigantes,
A formas elaboradas no futuro,
Severas tombando
Sobre o mar em linha azul, as ruínas
Severas tombando
Compõem, dóricas, o céu largo.*

Nota-se que ela se sobrepõe nitidamente ao recorte dos versos, de modo que nossa atenção vai naturalmente para a sua construção sintática, guiada pela direção rítmica do sentido. Como em todo ritmo, se cria um sentimento vivo da temporalidade que



Teatro grego de Taormina, Sicília.
Foto extraída de *Sizilien: Kunst, Kultur, Landschaft*,
de Heinrich M. Schwarz (Viena/Munique: Schroll, 1945).

se traduz em expectativa, e a atenção é dirigida para o que está por vir: volta-se para, à espera de. No entanto, o sentido não se completa ao cabo dos versos, permanecendo o suspense, que só se desfaz no fim do período.

De fato, no longo período composto por subordinação que constitui a frase inicial, somente depois de atribulado percurso de leitura, as “ruínas” surgem como o sujeito da oração principal, aquilo de que se fala. Retardada pela oração reduzida de gerúndio [“Correspondendo...”] com três objetos indiretos paralelos [“a fragmentos de astros”,/ “a corpos transviados de gigantes”,/ “a formas elaboradas no futuro”]; fraturada pela intercalação de predicativos reiterados [“Severas”]; precedida por orações gerundivas [“tombando”] e por um adjunto adverbial de lugar [“Sobre o mar em linha azul”]; entremeada, enfim, por mais um predicativo do sujeito [“dóricas”], a oração principal só se completa no sétimo verso: “as ruínas compõem o céu largo”.

Algo da estranheza do título, que traz a marca de um vocábulo raro e exótico — *Selinunte*, um tipo de salsão selvagem que deu nome a um rio e a uma cidade, outrora célebre, da Sicília —, se reforça assim com esse bloqueio do sentido, por uma turvação da sintaxe. A impressão primeira é, portanto, de uma convulsão que obscurece a linguagem, cuja ordem direta aparece transtornada, como se fosse o resultado de um abalo físico, capaz de repercutir materialmente até na construção da frase, gerando a ordem inversa do *hipérbato*. Mediante esta figura de linguagem, que perturba a clareza, se desloca a ênfase do sentido para os obstáculos iniciais.

A percepção da unidade do sentido é, pois, antecedida pelo impacto fragmentário dos blocos acumulados, formando-se uma convulsão estranha, porque paralisada em ato, como uma barreira para o entendimento, mas com um assombroso efeito de sugestão poética.

O resultado, extraordinário, é de um acontecimento em câmara lenta ou num instantâneo fotográfico: *drama* petrificado, queda retida, ação que dura séculos, que se estira pela eternidade, compondo com a infinitude do céu. Com a precipitação travada da frase, caem eternamente as ruínas: a sugestão é a de abolição do tempo, congelado no instante da queda. A figura escultórica das ruínas — paralisada na dança rítmica das palavras — aponta metaforicamente para a parada do tempo, perpetuando a catástrofe.

O transtorno sintático, que dá à frase uma espécie de dinamismo negativo, ao reter o sentido, acaba por materializá-lo nas palavras que o exprimem. Então, na sintaxe se desenha o drama; materializa-se o desastre. As ruínas retêm a memória eterna da catástrofe e a exprimem na queda fixa. São a cicatriz deixada pela transitoriedade da História, como um sinal de destruição. São o tempo coagulado, a História desfeita em natureza. Desmanchada em pedras, a História se transforma em paisagem.

Na verdade, a sintaxe tumultuada se torna um procedimento para imitar o conteúdo de que é expressão: a paisagem em escombros das ruínas de Selinunte. Forma-se com os significantes da frase a contrapelo a imagem icônica do significado: as ruínas se espelham na linguagem, como no mar da Sicília. A catástrofe física e histórica da paisagem se concretiza na forma dos signos linguísticos, numa figura de linguagem: isomorfismo dos blocos de palavras que compõem, como os blocos de rochas, as ruínas da paisagem siciliana em severa arquitetura poética.

Como o poeta disse da pintura de Vieira da Silva, também a sua poética parece basear-se numa *arquitetura da memória*.²³

²³ Trata-se do texto, já mencionado, “Vieira da Silva”, *Janelas verdes*, in M. Mendes, *Poesia completa e prosa*, edição citada, p. 1.442.

Desse ângulo, ao contrário do que pensava Mário de Andrade, ela é uma arte de composição que se guia pela inteligência construtora, por um progressivo domínio sobre a matéria, instalando sua rede de interações por correspondências entre os elementos díspares que a constituem. Do caos nasce a forma pelas inter-relações dos elementos postos em jogo; por mais arbitrários que à primeira vista pareçam, eles se musicalizam de algum modo, ganham ritmo ao se corresponderem, articulados pela sintaxe arquitetônica.

Um problema geral da poética muriliana — o desafio do caos — aqui tem seu espaço de eleição. A construção sobre ruínas é também uma questão de poética (a de como construir) e parece depender essencialmente do ritmo, modo de musicalizar a desordem, de organizar blocos de pedras ou de palavras, resgatando-os ao acaso num todo coerente, que dê forma ao caos.

Logo se vê que as palavras estão sendo usadas plasticamente, como módulos no espaço. A forma poética se apresenta fortemente espacializada, como tantas vezes na poesia moderna. No caso, é efeito da sugestão de congelamento do tempo no instante da queda. Como se viu, o congelamento é, por sua vez, consequência da retenção rítmica da frase e de sua significação entravada. O resultado final é então o de uma paisagem composta aereamente no espaço: por aglutinação de blocos verbais, formados pelo ritmo retardado, em *staccato*, da frase. Esta tem sua melodia quebrada em destroços desconexos e dissonantes, imitando blocos de pedra paralisados no ato de precipitar-se, no conjunto empilhado e aparentemente informe das ruínas.

Entretanto, esses blocos obedecem a uma inesperada ordem arquitetônica: a uma secreta harmonia em meio ao aleatório ostensivo dos escombros caóticos. Dispostos no espaço, os módulos também se musicalizam, mas nessa ordem escondida da pedra suspensa no ar, à qual, no poema, corresponde a ordem rítmica da frase.

Com cuidado, é possível deslindar o quanto há de construção na aparente desordem. Por aí se pode avaliar a potência arquitetônica da arte muriliana, impondo seus resultados verbais sobre a resistência pétrea da matéria evocada: vitória da forma artística sobre o caos, onde se acumulam os resíduos da história no imprevisto palco da natureza.

A base de construção do ritmo é o *paralelismo*, o retorno do semelhante em múltiplas equivalências e variações, tão velho quanto a poesia. Ele não é apenas o princípio construtivo dos versos livres, de que está feito o poema; além do retorno dessas unidades rítmicas, há ainda as frases que se musicalizam pelo retorno da construção semelhante, uma vez que seus elementos constitutivos acabam também por se corresponderem, organizando-se com certa simetria por relações de oposição ou semelhança.

Na verdade, chama a atenção em Murilo o deslocamento da ênfase rítmica do verso para a frase, cuja unidade semântica tende a superar a unidade do verso, desdobrando-se pela estrofe. A tensão que se nota logo de início entre o verso e a frase se mostra, desse modo, como um importante *princípio construtivo*.

Para Murilo, o verso não é aquela “palavra total” de que falava Valéry; para ele, a evidência do ritmo está em geral em unidades maiores, que dependem do coleio ou do precipitar-se da frase. Por isso, o corte de seus versos livres atua menos para fazer coincidir a unidade semântica da frase com a linha do verso do que para modular a tessitura rítmica de segmentos maiores, às vezes blocos grandes de palavras que dão forma ao poema. É este o caso aqui.

O verso livre foi uma dura conquista, para a qual, em nosso meio, foi fundamental historicamente a contribuição artística de Manuel Bandeira, logo transformada em propriedade comum dos poetas modernistas. Com Murilo, já se observa uma mudança no emprego dessa técnica decisiva para a poesia moderna, pois

suas imagens expansivas tendem a ultrapassar o verso enquanto unidade sonoro-significativa, criando um descompasso que é base de uma nova rítmica, feita muitas vezes de dissonâncias ostensivas e secretos acordes, imperceptíveis ao primeiro exame.

Quando se observa atentamente, nota-se, com efeito, que a primeira estrofe está composta por duas longas frases, desenvolvidas paralelamente, em claro contraste, pelos *movimentos contrários* que exprimem e pela correspondência das formas verbais com que o fazem, dispostas, a certa altura, em simetria especular inversa, enfatizando as ações contrastadas: queda e reerguimento das ruínas.

O ponto de encontro dos dois períodos de que são constituídas essas frases — o primeiro composto por subordinação e o segundo, também por coordenação — permite perceber com clareza o enlace dos movimentos contrários. O núcleo sintático da oração principal da primeira delas — o predicado verbal [“compõem”] e o objeto direto [“o céu largo”], relativos ao sujeito [“as ruínas”] — vem efetivamente intercalado, no espaço central da estrofe, entre duas orações similares, reduzidas de gerúndio, pertencentes às frases opostas. Essas orações, por sua vez, exprimem idéias igualmente contrárias, e se dispõem, simétrica e especularmente invertidas, lado a lado do verso mais longo que contém o miolo da oração principal e funciona como um eixo de simetria:

Severas tombando
Compõem, dóricas, o céu largo.
Severas se erguendo,

Assim acompanhamos de início o movimento da queda que, começado com a primeira palavra do poema, cria uma expectativa de sentido e nos faz aguardar longamente por aquilo de que se trata, escalonando, por assim dizer, a caída. Ele ganha progressiva tensão pela inversão sintática do hipérbato e pelo acúmulo

de intercalações protelatórias, que se repetem, mais uma vez paralelamente, até a distensão final, quando se completam a caída e o conteúdo expresso pela oração principal, que termina com “céu largo”. Todo entrave sintático vira assim elemento rítmico, tensão controlada, contribuindo para compor os acordes secretos de uma rítmica de discórdias.

A bem dizer, a primeira frase, com todo o intrincamento sintático, depois de acumular três correspondências para as ruínas, as quais, por sua vez, são repetidamente apresentadas em movimento de queda, se espraia na tensão desfeita da oração principal, como que seguindo a horizontalidade larga do céu em que se completa. Quer dizer: o intervalo sintático serve de reforço ao tempo de expectativa do ritmo; enquanto espera o que falta para o sentido completo, o leitor tem aumentada sua expectativa quanto ao que virá. No tecido mais fino do texto, pode-se perceber a sabedoria construtiva, voltada para o reforço da surpresa, conforme a uma poética do assombro.

Mas essa arquitetura é, contraditoriamente, de início, desconstrução, desmanche da construção humana e retorno à natureza, pela perpetuação da queda fixada em pleno ato. Por fim se desfaz o suspense, a tensão da frase se relaxa com a precipitação do sentido na oração principal que lança a imagem das ruínas — paralisadas como bailarinas estáticas em plena dança — de encontro ao mar e ao céu, num retorno ao mundo dos elementos naturais.

O procedimento sintático que pára o tempo também recompõe o drama, traz de volta a memória do acontecimento, refaz a ação da catástrofe, eternizando-a pela paralisação em ato, encerrada e travada na linguagem que a espelha. A construção do poema refaz a memória da catástrofe física e histórica, entranhando-as na linguagem: as ruínas retornam ao reino natural, aos escombros de pedra em que se desfez a História, transformada em

paisagem. A História toma o sentido de um percurso para a inevitável queda, como se mostra nas ruínas. Estas, enquanto imagem da transitoriedade histórica, viram analogia, exemplo ou emblema da catástrofe.

A abolição do tempo, enquanto sucessão progressiva e linear, significa retorno à natureza e a seu ritmo cíclico, tal como, em correspondência expressiva, se espelha no movimento da linguagem, no ritmo. A paralisação do tempo sugerida pela construção poética na verdade representa a abertura para um novo tempo, que imita o tempo cíclico da natureza, dando forma humana ao conteúdo natural: o tempo do mito. A parada imobiliza as imagens como figuras de gestualidade escultórica sob o impulso rítmico; a retomada cíclica do movimento repete os gestos significativos como no ritual.

Com efeito, retidas na queda, as pedras vão reerguendo-se: o movimento que acaba pelo espraiamento horizontal vai de encontro ao seu oposto, que se encrespa a partir do “Severas se erguendo”, e vai se construindo por oposição, paralela e gradativamente, numa seqüência de orações coordenadas assindéticas, em espiral agora ascendente, verticalmente até o “deus”, alusão em que tudo por fim se completa enlaçado — “verticalmente, horizontalmente” —, no equilíbrio paratático dos sentidos opostos conjugados.

O movimento de ascensão, o dinamismo que puxa o imaginário para o alto em simetria oposta à queda imaginária das ruínas, lembra metaforicamente o sonho, aberto ao aéreo, evocando o ideal apolíneo, ou, ao contrário, o êxtase dos entusiastas tomados pela proximidade de Dioniso no coro ditirâmico das origens da tragédia. As ruínas de Selinunte, que são basicamente ruínas de templos, na perspectiva do poema tomam, mediante a mobilidade impressa pelo desejo, a disposição da forma teatral, onde o rito religioso se torna arte. Os enlaces da linguagem

que remontam a forma primitiva do teatro elevam os acordes lingüísticos até a harmonia mais alta, a paragem sublime, em que os escombros aleatórios, os fragmentos discordes, tudo se restaura na unidade, na iminência da presença divina: ali se reconciliam todas as tensões anteriormente dispersas.

A rigor, temos, portanto, um duplo movimento contrário, mas complementar, que se processa primeiro em espiral cadente, formando uma voluta em vórtice sobre o mar, para estirar-se na linha do horizonte em que o mar confina com o céu; depois, remontando em paralelo a seu oposto — espiral ascendente —, a culminar aérea e organizadamente no deus, quando tudo é equilíbrio harmônico: sentidos opostos abraçados num só sintagma (constituído pelos dois advérbios antagônicos, equilibradamente dispostos num só verso).

A recomposição da forma do teatro — a construção humana — traz de volta a presença do deus (e do mito), como se a ordem acabada da construção se abrisse naturalmente à transcendência. Os movimentos repetitivos da natureza permitem a evocação dos gestos repetitivos do ritual, a que equivale a expressão ritualizada da primeira parte do poema, mediante o movimento rítmico da frase, feito também de repetições, em andamento entrecortado, destacando membros equiparáveis, em voltas periódicas.

Ao fim da primeira estrofe, o reerguimento das ruínas *em forma teatral* é coroado pelo suscitador do deus: o mito vem dar significado ao ritual, trazendo de volta imagens arquetípicas, ao mesmo tempo que reúne, pela narração arquetípica, as imagens recorrentes do ritual, tornando-as unidades significativas de uma mesma história. Um enredo uno integra o fragmento ao todo: as ruínas à história de seus primórdios. A História cede lugar ao mito, remontando-se à narrativa arquetípica, aos fundamentos da História e às origens da construção humana, no caso, às origens do teatro.

Nesse vasto abraço aéreo em que os contrários se conciliam como num sonho, mar e céu se juntam por obra da construção humana que de escombros sobre a terra se refaz de novo em unidade por força do movimento rítmico que tudo ordena, religando, conforme o desejo: por correspondências, paralelismos, analogias, se reconstitui a construção humana e a totalidade cósmica. Refaz-se o teatro e se refaz o mundo, num momento sublime em que a arte domestica o terrível, a ordem apolínea coroa a arquitetura sobre o caos dionisíaco: mas logo o ritmo, repetindo o rito, reinstaura o teatro e o mito trágico, situando-os no centro do universo. À construção deve seguir-se a destruição.

Pelo retorno cíclico que o ritmo do poema glosa, o movimento ritualístico de repetições do gesto humano significativo traz de volta, depois da queda, os fundamentos da História, a humanização dos elementos naturais por força do desejo, que dispõe as formas naturais a serviço do homem mediante o trabalho construtivo. Desse modo, o movimento de reerguimento das ruínas sugere propriamente o reinício do trabalho civilizatório que dá origem à construção humana, refazendo-se a arquitetura (cujo processo o poema espelha ao se formar), restaura-se o teatro onde de novo se encena nosso destino (nossa História) que nos condena, pelo mesmo movimento, à repetição da catástrofe. No palco da Sicília, vamos assistir ao renascimento da tragédia, da nossa tragédia.

É que o movimento cíclico, de queda e reerguimento, parece evocar, então, em correspondência com o espaço teatral, o movimento repetitivo do ritual dionisíaco, ou seja, a origem ritualística do teatro e o mito trágico primitivo: *a história da inevitável catástrofe*. No interior do poema, pelo movimento reiterado das ruínas que adquirem significação arquetípica, é como se contemplássemos o renascer do teatro a partir do ritual: o ressurgimento do mito trágico. Desse modo, ao se refazer o teatro,

se refaz também o drama humano, de que as ruínas são ao mesmo tempo indício e palco. Um palco para toda a humanidade.

Restaura-se a vasta e assombrosa imagem de um teatro do mundo onde se reencena nosso destino.

*

Assim, a análise cerrada da estrutura poética, por via da sintaxe e do ritmo, permite entender os movimentos essenciais da construção a que corresponde, no plano metafórico, a configuração de uma vasta e complexa imagem — que é decerto o resultado da montagem de fragmentos ou imagens menores —, tal como se mostra nas ruínas de Selinunte, as quais o poema, à maneira de um rigoroso pictograma, expõe à nossa contemplação. Tão vasta e complexa é de fato essa imagem, que envolve o destino de toda a humanidade, embora se assente concretamente na figura fragmentária das ruínas sicilianas. O fragmento que alude ao todo confirma que estamos no domínio das alegorias. Mais uma vez, então, como afirmou Benjamin, “as alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas”²⁴.

Compreender o poema é compreender a formação dessa poderosa imagem que as ruínas integram e corporificam no espaço poético, à maneira dos fragmentos ou elementos naturais que compõem a paisagem. A segunda estrofe, como se viu, limita-se a traduzi-la conceitualmente, embora com riqueza e complexidade de pensamento, além de um poderoso efeito retroativo sobre a imagem, que vale por si mesma, mas cujos movimentos implícitos, aparentemente abstratos e inconscientes como os gestos de um ritual ou do sonho, são como que inscrições hieroglí-

²⁴ Cf. Walter Benjamin, *Origem do drama barroco alemão* (trad. Sérgio Paulo Rouanet), São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 200.



Templo em Selinunte, Sicília. Foto de Alfred Nawrath
extraída de *Sizilien: Kunst, Kultur, Landschaft*,
de Heinrich M. Schwarz (Viena/Munique: Schroll, 1945).

ficas a serem lidas pelo pensamento final. Este de fato lê a significação conceitual do enredo imagético da primeira estrofe, transpondo-o como num diagrama mental, e vale como chave reveladora dos significados ocultos pela alegoria. Ou seja, o pensamento final corresponde ao enredo (*mythos*) parado, ao conjunto de imagens ou de unidades significativas que servem de suporte à significação alegórica. A estrutura, por assim dizer, pictórica do poema é lida e desdobrada na última parte mediante *figuras de pensamento*, que traduzem a visão subjetiva do sujeito lírico na forma de uma sentença geral (*dianoia*).²⁵

A rigor, o pensamento da segunda estrofe não é propriamente pensamento conceitual no sentido próprio e direto do discurso reflexivo (*logos*), mas pensamento poético (imitação do *logos*), articulando-se sutilmente com a imagem anterior e exprimindo-se também por *figuras de pensamento: o paradoxo e a ironia*.

A primeira oração, que ocupa os três primeiros versos da última estrofe, contém na verdade um *paradoxo*, que retoma as três primeiras correspondências analógicas da primeira estrofe, relativas às ruínas, para caracterizar o *ethos* humano por meio de uma afirmação que envolve uma aparente contradição (“medida desmesurada”), mas resulta ser válida em função da figura em-

²⁵ Nesse sentido, atua exatamente como a *dianoia* — o pensamento mediante o qual uma pessoa demonstra que algo é ou não é, ou enuncia uma sentença geral — com relação ao *mythos*, ou enredo, o equivalente verbal da ação, na visão aristotélica. Cf. *Poética*, VI, 1450b. Northrop Frye assinala que assim como o ritual é o antigo modelo do *mythos*, o sonho, enquanto representação do confronto entre o desejo e a realidade, seria o arquétipo da *dianoia*. Toma ainda a *dianoia* como o tema ou a significação que corresponde ao *mythos* parado, enquanto o *mythos* seria a *dianoia* em movimento. Cf. *Anatomie de la critique* (trad. fr.), Paris, Gallimard, 1969, pp. 134, 139, 105 e *passim*.

blemática das ruínas, tal como elas se apresentam desde o início, através de três símiles.

Na verdade, é preciso agora investigar como se constrói a alegoria a partir de unidades significativas menores, postas em movimento pelo ritmo. São as pequenas imagens que, como blocos, se superpõem para formar a imagem maior: a figura emblemática das ruínas, sobre a qual se medita.

Os três primeiros blocos paralelos que se prestam à reconstituição da vasta imagem são, com efeito, os símiles que valem como termos de correspondência para as ruínas: “fragmentos de astros”; “corpos transviados de gigantes”; “formas elaboradas no futuro”.

São comparações metafóricas que transfiguram as formas das ruínas, traduzindo até certo ponto a formidável contundência da impressão que causam no espectador. Mas são, evidentemente, imagens hiperbólicas, transfiguradas pelo exagero da visão subjetiva que nelas imprime seu modo de ver ao mesmo tempo que registra o estranhamento que elas provocam. São imagens que querem provocar o assombro. Nelas está impressa decerto a perspectiva do sujeito lírico, ou seja, o modo como recebeu a impressão e como exprime a forte emoção diante do objeto que tem diante dos olhos.

O paralelismo da construção sintática — são três objetos indiretos regidos pela preposição *a* e construídos por termos equivalentes, ocupando cada qual um verso — aproxima imagens muito distintas, à primeira vista, quanto ao conteúdo semântico. O olhar do leitor, conduzido pelo paralelo das imagens, ao deter-se nos detalhes, percebe então a sólida coerência que as articula. São três imagens da desmesura, articuladas de algum modo com a medida humana. Por isso, valem como suportes imagéticos do sentido paradoxal mais tarde explicitado, na segunda estrofe.

São imagens que quebram os limites do espaço e do tempo, ao conferir às ruínas proporções siderais, teratológicas e in-

temporais, ao mesmo tempo que as deslocam do contexto próprio, estendendo seu poder de figuração, valendo indiretamente como *tropos* da desmesura. São diferentes entre si, mas representam todas desvios, acabando por se aproximarem, identificando-se pelo fato de romperem os limites do esperado, no espaço e no tempo. Por seu intermédio, a intuição poética dá a ver o acorde do disorde, a harmonia das tensões contrárias ou dispersas, agora no plano imagético, que sustenta o paradoxo final.

Com efeito, pela força hiperbólica da imagem, as ruínas começam por nos dar a impressão de que vão além dos limites da terra, como se não pertencessem ao mundo terrestre, adquirindo pelo tamanho descomunal a dimensão cósmica sugerida na expressão “fragmentos de astros”. À sensação de desmesura física vem juntar-se, por extensão, o sentimento da vastidão cósmica que generaliza a imagem, universalizando-a, ou antes pondo-a, pelo tamanho, em correspondência com as medidas astronômicas do universo. A primeira imagem arranca, pois, a construção humana de sua radicação terrestre, projetando-a no espaço cósmico. Com isso, opera também o seu deslocamento do contexto próprio, criando um efeito de estranheza, pela exorbitação dos limites.

Como se não bastasse a sugestão de sua dimensão astronômica, as ruínas são postas em correlação com o passado mitológico da Sicília, berço de ciclopes monstruosos, trazendo à mente a evocação desses seres míticos que lembram a figura humana, mas têm estatura descomunal e força prodigiosa. O particípio passado, utilizado como adjetivo em função de adjunto adnominal [“corpos transviados”], reforça, por sua vez, o efeito de estranheza que provocam as ruínas nesta transfiguração fabulosa.

A conotação de alguma coisa deslocada no espaço já aparecia, como se apontou, no primeiro verso — a dimensão de astro, de objeto extraterrestre —, mas agora se intensifica, para adquirir sua máxima força na última imagem: “formas elaboradas no

futuro”. Nesta espécie de *metalepse* (a perífrase vale como um sinônimo inapropriado das ruínas) o sentimento de estranheza deriva da inadequação com relação ao tempo. A imagem deste verso, relativa ao futuro, se opõe, decerto, à do anterior, onde se evoca o passado remoto e fabuloso do mito. Mas o desconcerto se faz patente na oposição formal e semântica entre o tempo próprio das ruínas, que é o passado, tal como se exprime pelo participio [“elaboradas”], e a idéia de futuro. A figura que substitui as ruínas também transtorna a ordem linear do tempo. Feitas no passado, as formas parecem vindas do futuro. Na verdade, parecem abolir o tempo, em sua perenidade de pedra, que pode ser de qualquer época. Na estrutura da imagem, já se encontra, portanto, o mesmo procedimento de abolição do tempo, enquanto sucessão linear, que se verificou na sintaxe. À transfiguração analógica das formas, vem se somar o efeito do deslocamento metonímico — pois é disto que se trata, quando se rompem os liames das ruínas com o passado histórico.

O caráter histórico das ruínas — a dimensão que lhes é própria — acaba, pois, por ser confrontado com a intemporalidade de suas formas, que parecem eternas, e com a arbitrariedade de seu deslocamento no espaço e no contexto real a que pertencem. Nisto se pode ver talvez a contradição mais funda que envolve esta paisagem, ponto de encontro dos ritmos da História e da natureza. As três imagens coincidem em romper os limites do propriamente humano, ao mesmo tempo que transpõem as ruínas ao plano figurado.

Como construção humana, elas são um produto histórico, constituindo mesmo um índice de uma época precisa da História do homem, que por elas se deixa reconhecer. Assim, em seu sentido próprio, estas ruínas são o que sobreviveu da antiga Selinunte, fundada no século VI a. C. por colonos gregos e arrasada por Haníbal em 409 a. C.; são o que restou de uma flores-

cente cidade, que batia em prestígio a vizinha Segesta e rivalizava com a temível Cartago, do outro lado do mar; depois do ataque dos cartagineses e do abalo dos terremotos ao longo dos séculos, permaneceu como testemunho da época em que a Sicília ainda fazia parte da Magna Grécia, criada pela expansão helênica, sob a premência de dificuldades econômicas, a partir do final do século VIII a. C.

Restaram, portanto, os escombros marcados por acontecimentos históricos e naturais: as ruínas indiciam os fatos históricos e resumem em si todas as catástrofes; mas são também a sobrevivência, pois permanecem eternas como a pedra, indiferentes aos sucessos humanos, sempre iguais, naqueles lugares de solidão e silêncio, onde apenas se ouve o monótono marulhar das ondas da praia próxima. Parte da força do poema vem da captação magnífica dessa paisagem que de fato parece pairar fora do tempo, memória esplendorosa da pedra truncada que a infundável recorrência das ondas ajuda a preservar, como um eco da contingência que se quebra frente ao vasto mar da eternidade.

Assim, mediante a analogia, as ruínas, que portam a marca do homem, são substituídas por figuras que vão além da medida do esperado conforme as dimensões humanas. Em síntese, as imagens do poema arrancam-nas do contexto histórico particular, para deixá-las exprimir, como um exemplo, a medida do homem e de seu destino no espaço geral da natureza. Ou seja, para transformá-las numa imagem maior, numa metáfora desenvolvida, numa gigantesca alegoria da condição humana. Por isso, acabam por sugerir, paradoxalmente, que a verdadeira medida do homem é de fato a desmesura, o que se torna explícito nos três primeiros versos reflexivos da última estrofe.

O paradoxo da “medida desmesurada”, que evoca a antiga noção grega do descomedimento — a *hybris* —, passa a designar então a natureza humana conforme a imagem que os gestos

históricos do homem gravaram nas pedras, dos quais as ruínas são a memória.

Se o homem traz consigo o sinal da desmesura, da *hybris*, é que vive sob o signo do trágico, como está dito na “Elegia de Taormina”. As imagens anunciam o destino trágico pela marca do descomedimento do caráter, que é inclinação natural para o erro e a inevitável catástrofe. Os movimentos ritualizados no ritmo do poema evocam o ritual dionisíaco e trazem de volta o mito trágico como metáfora do nosso destino. No palco da ilha, feito grande teatro do mundo, é o homem que encena seu destino histórico sob o signo trágico, repetindo o ritmo cíclico da natureza que, periodicamente, traz a destruição e a morte. Somos as personagens, e o drama é nossa existência: a História, confundida com a natureza, se encarrega da inevitável catástrofe.

Os dois últimos versos, absolutamente notáveis, estendem de certo modo o sentido paradoxal dos três anteriores, ao formularem nossa destinação trágica ainda mediante a contradição que os termos antitéticos, “catástrofe” e “sobrevivência”, dispostos cada um num verso em posição paralela, em contraste espelhado, exprimem. A ordem inversa da oração, que já antecipa em sua reviravolta sintática a reviravolta trágica a que alude, evocando especularmente o hipérbato e as ruínas cadentes do início, traz para o começo do penúltimo verso o termo mais relevante e expressivo: “catástrofe”; ao mesmo tempo, separa, pelo encavalgamento espetacular, soltando a busca no vazio, o grupo sintático que traz nossa esperança de redenção:

Para a catástrofe, em busca

Da sobrevivência, nascemos.

A afirmação enfática do destino trágico que nos espera desde o nascimento, antepondo-se à própria aspiração à sobrevivência, demonstra que o novo paradoxo na verdade implica uma *ironia*

dramática, ligada ao trágico que paira sobre nossa condição. A ironia envolve não apenas o desencontro contraditório da existência humana que busca algo e dá de fato sempre com seu oposto, na verdade declara ao leitor do poema, assim como à audiência da tragédia, o trágico desacerto para o qual necessariamente se endereça.

“Somos todos atores no grande teatro do mundo”, assim se exprimiu o poeta, lembrando São Paulo e a velha tradição da Antigüidade pagã que os escritores cristãos levaram adiante, ao expandir a metáfora teatral aplicada à existência humana. Referia-se a Ismael Nery e à multiplicidade dramática da vida dele, marcada também pela catástrofe.²⁶ No poema, a metáfora volta a tomar sua amplitude máxima, que é a dimensão alegórica: as ruínas são o fragmento que alude ao todo, a ponte analógica com que o poeta pode exprimir seu sentimento da História como catástrofe, mas também, provavelmente, sua esperança de redenção: nossa luta pela sobrevivência, que dá rumo e horizonte por cima da queda a que estamos condenados. A visão cristã de Murilo parece superposta ao reconhecimento de nossa destinação para a tragédia, embora a esperança de uma eventual sobrevivência apareça em posição atenuada ou diminuída com relação à afirmação do caráter trágico de nossa existência histórica, condenada ao implacável declínio.

Murilo dá tratamento diferenciado, tornando-a objeto de expressão pessoal, a uma velha convenção da tradição literária ocidental, que é o tópico do teatro do mundo.²⁷ Em certa pági-

²⁶ A frase citada se acha nas *Recordações de Ismael Nery*, edição citada, p. 60.

²⁷ Sobre o tópico, veja-se Ernst Robert Curtius, *Literatura européia e Idade Média latina* (trad. Teodoro Cabral), Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1957, pp. 144-50.

na conhecida do *Dom Quixote* (cap. XII, da parte II), Sancho, comentando o emprego que faz seu senhor da comparação da vida humana com o espetáculo teatral, lhe reconhece a excelência, mas também lhe aponta a falta de novidade. No século de Cervantes, a metáfora teatral, cujas raízes se afundam na Antigüidade clássica, como se vê em Platão, depois de muito sovada na Idade Média cristã e de restaurada segundo a perspectiva classicizante no Renascimento, já se prestava à paródia, pois era um lugar-comum completamente surrado. Isto não impediu que fosse utilizada com sucesso inúmeras vezes depois dele, com diferentes matizes de significação, ao longo dos séculos. Em nosso tempo — basta pensar no gosto com que Jorge Luis Borges retorna tantas vezes a ela —, reaparece com frequência, demonstrando a sutileza das reações morais e filosóficas que é capaz de suscitar em qualquer época.

No texto muriliano, a particularidade do emprego e a renovação do *topos* do *theatrum mundi* começa por sua associação com a idéia da harmonia do cosmo, pela ordem da construção, da arquitetura da memória, contida no poema, que refaz, por sua vez, a forma do teatro a partir de escombros de ruínas históricas. No processo de sua própria construção, o poema refaz a imagem do teatro e do drama humano frente à natureza, remontando de certo modo à origem do processo civilizatório, pelo qual o gesto humano, imitando a natureza, humaniza a paisagem, imprimindo nela a medida do seu caráter e o rumo de seu destino, de modo que ao se restaurar a arquitetura do teatro está refazendo a perspectiva de nossa própria condição no mundo, sujeita como o processo natural à perene catástrofe, embora aspirando à sobrevivência.

O tópico serve aqui, portanto, para expandir extraordinariamente o significado alegórico das ruínas, cuja imagem complexa integra os movimentos contrários da queda e redenção do

O cacto e as ruínas

homem, assimilando-os aos movimentos de destruição e regeneração da natureza.

No chão pedregoso da Sicília, o poeta visionário viu reencontrado para sempre nosso destino trágico. Ao reerguer com seu poema a imagem de nossas origens e ao mesmo tempo de nosso futuro, retirou do caos a construção, reconheceu de novo nosso drama naquele chão agreste, refazendo nele a marca humana com a força e a ordem da poesia. Agora qualquer parte do mundo ainda é parte daquele palco. Ali, na junção de História com natureza, arquitetou o seu alto monumento, conforme à memória e ao desejo, feito um poema que é também teatro, e dispôs, com medida exata, para nosso assombro, o ilimitado e frágil enredo de que participamos todos, até que, quem sabe...

Índice onomástico

- Agesandro, 36, 56
Alighieri, Dante, 36, 64, 66, 68
Amaral, Tarsila do, 27, 29-30, 32-4,
49-50
Andrade, Mário de, 12, 14-5, 23-4,
28, 87-9, 96, 100, 111, 118,
133
Andrade, Oswald de, 29-30, 33, 72,
78, 103
Apollinaire, Guillaume, 9, 46
Argan, Giulio Carlo, 50
Aristóteles, 55
Annim, Achim von, 108
Atenodoro, 36, 56
Bataille, Georges, 89
Baudelaire, Charles, 18, 25, 99
Benjamin, Walter, 45, 140
Betancourt, Rodrigo Arenas, 34
Blackmur, Richard P., 47
Borges, Jorge Luis, 36, 57, 149
Brecheret, Victor, 27
Breton, André, 24, 99, 101, 104-5,
108, 112-3
Browning, Elisabeth, 57
Browning, Robert, 57
Cabral de Melo Neto, João, 120
Campos, Haroldo de, 97
Campos, Paulo Mendes, 72
Candido, Antonio, 63, 95, 113
Castello, José Aderaldo, 95, 113
Cendrars, Blaise, 29, 33, 38, 46
Cervantes, Miguel de, 149
Cézanne, Paul, 30
Chagall, Marc, 101, 104
Cunha, Euclides da, 69, 72, 74
Curtius, Ernst Robert, 148
De Chirico, Giorgio, 105
Diderot, Denis, 60, 62
Dijkstra, Bram, 58
Donne, John, 54
Drummond de Andrade, Carlos, 103,
121
El Greco, 112
Eliot, T. S., 16, 123
Éluard, Paul, 99
Freyre, Gilberto, 57, 74
Frye, Northrop, 60, 142
Gherardesca, Ugolino della, 36, 65

O cacto e as ruínas

- Giotto (Di Bondone), 105
Gleizes, Albert, 33
Guimarães Rosa, 59
Hamburger, Kaete, 63
Hanfbal, 145
Hegel, Friedrich, 53
Herder, Johann Gottfried, 63
Holanda, Sérgio Buarque de, 23, 38
Kahlo, Frida, 33
Kant, Emmanuel, 85
Knoll, Victor, 33
Léger, Fernand, 33
Leiris, Michel, 125
Lessing, Gotthold Ephraïm, 36
Lhote, André, 33
Lima, Jorge de, 106, 121
Lima Barreto, 101
Lipps, Theodor, 43
Lopez, Telê Porto Ancona, 14
Lowell, Amy, 57
Malfatti, Anita, 27
Mallarmé, Stéphane, 39, 115
Marques Rebelo, 101
Massi, Augusto, 96
Mello e Souza, Gilda de, 33
Merquior, José Guilherme, 111
Moraes, neto, Prudente de, 23
Moura, Murilo Marcondes de, 99
Nava, Pedro, 110
Nerval, Gérard de, 108
Nery, Ismael, 101, 104, 106, 109-
110, 113, 148
Nietzsche, Friedrich, 117
Paz, Octavio, 98
Picchio, Luciana Stegagno, 111, 118
Pizarro, Ana, 96
Platão, 149
Polidoro, 36, 56
Pound, Ezra, 57
Read, Herbert, 43
Ribeiro, João, 29
Ribeiro Couto, 23
Rilke, Rainer M., 63
Rimbaud, Arthur, 108
Rodin, Auguste, 64
Rosa, Noel, 102
São Paulo, 148
Schiller, Friedrich, 63
Schwarz, Roberto, 78
Segall, Lasar, 27, 30-4, 49
Shakespeare, William, 54
Spitzer, Leo, 98
Stevens, Wallace, 58
Ubal dini, Ruggieri degli, 36
Ungaretti, Giuseppe, 117
Valéry, Paul, 134
Vieira da Silva, Maria Helena, 120,
132
Vinci, Leonardo da, 9
Virgílio, 36, 62
Williams, William Carlos, 58-9
Winckelmann, Johann J., 36, 62
Worringer, Wilhem, 43

Sobre o autor

Davi Arrigucci Jr. nasceu em 7 de maio de 1943, em São João da Boa Vista, São Paulo. Formou-se em 1964, em Letras Neolatinas (Português e Espanhol), na antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Entre 1965 e 1968, lecionou Língua e Literatura Espanhola e Hispano-Americana na Universidade de São Paulo. A partir de 1968 até 1996 foi professor de Teoria Literária e Literatura Comparada na mesma instituição. Ao longo de 1975 frequentou os seminários de Jacques Leenhardt e Roland Barthes na École Pratique des Hautes Études, em Paris. Publicou:

Crítica

O escorpião enlacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Perspectiva, 1973; 2ª edição, São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Achados e perdidos. São Paulo: Polis, 1979; *Outros achados e perdidos.* São Paulo: Companhia das Letras, 1999, 2ª edição acrescida de novos ensaios.

Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987 (esgotado).

Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, 3ª reimpressão.

O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes. São Paulo: Duas Cidades, 1997.

Tradução

Valise de cronópio (ensaios), de Julio Cortázar (co-organização, com Haroldo de Campos; co-tradução, com João Alexandre Barbosa; e introdução). São Paulo: Perspectiva, 1974.

Davi Arrigucci Jr.

Prosa do observatório (ficção), de Julio Cortázar. São Paulo: Perspectiva, 1974.

“Treze modos de olhar para um pássaro preto”, poema de Wallace Stevens, *in Estudos Avançados*, nº 30. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados/USP, maio-agosto de 1997.

“O Negro do Narciso” (prefácio), de Joseph Conrad, *in Ficções*, nº 5. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2000.

As imagens das páginas 7 e 91, respectivamente
Dois bichos na paisagem (lápis s/ papel, 1930, detalhe)
e *Acrópole I* (lápis s/ papel, 1926, detalhe)
— também reproduzidas na capa —,
foram extraídas do álbum
Desenhos de Tarsila (São Paulo: Cultrix, 1971).

Agradecimentos a Guilherme Augusto do Amaral.

COLEÇÃO ESPÍRITO CRÍTICO

direção de Augusto Massi

A Coleção Espírito Crítico pretende atuar em duas frentes: publicar obras que constituem nossa melhor tradição ensaística e tornar acessível ao leitor brasileiro um amplo repertório de clássicos da crítica internacional. Embora a literatura atue como vetor, a perspectiva da coleção é tornar-se mais abrangente, cobrindo um amplo leque de diálogos com a história, a sociologia, a antropologia e as ciências políticas.

Do ponto de vista editorial, o projeto não envolve apenas o resgate de estudos decisivos mas, principalmente, a articulação de esforços isolados, enfatizando as relações de continuidade da vida intelectual. Nosso desejo é recolocar na ordem do dia questões e impasses que, em sentido contrário à ciranda das modas teóricas, possam contribuir para o adensamento da experiência cultural brasileira.

Roberto Schwarz

Ao vencedor as batatas

João Luiz Lafetá

1930: a crítica e o Modernismo

Davi Arrigucci Jr.

O cacto e as ruínas

A sair:

Georg Lukács

A teoria do romance

Roberto Schwarz

Um mestre na periferia do capitalismo

Este livro foi composto
em Adobe Garamond pela
Bracher & Malta, com
fotolitos do Bureau 34 e
impresso pela Bartira Gráfica
e Editora em papel Pólen Soft
80 g/m² da Cia. Suzano de
Papel e Celulose para a
Duas Cidades/Editora 34,
em abril de 2000.