

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Thiago José Costa Pininga

**Entre Pasárgada e Suméria: Fronteiras da lírica em Manuel
Bandeira e Fernando Monteiro**

RECIFE

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Thiago José Costa Pininga

**Entre Pasárgada e Suméria: Fronteiras da lírica em Manuel
Bandeira e Fernando Monteiro**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco para obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura, linha Literatura Comparada.

Orientador: Profa. Dra. Lucila Nogueira Rodrigues

RECIFE

2015

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

P654e Pininga, Thiago José Costa

Entre a Pásargada e Suméria: fronteiras da lírica em Manuel Bandeira e Fernando Monteiro / Thiago José Costa Pininga. – Recife: O Autor, 2015.

125 f.

Orientador: Lucila Nogueira Rodrigues.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2015.

Inclui referências e anexos.

1. Literatura brasileira. 2. Poesia lírica. 3. Poetas brasileiros. 4. Literatura comparada. I. Rodrigues, Lucila Nogueira (Orientador). II. Título.

807 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2015-62)

THIAGO JOSÉ COSTA PININGA

**ENTRE PASÁRGADA E SUMÉRIA: Fronteiras da Lírica em Manuel
Bandeira e Fernando Monteiro**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em TEORIA DA LITERATURA, em 23/2/2015.

DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr^a. Lucila Nogueira Rodrigues
Orientadora – LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira
LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Thiago Soares
COMUNICAÇÃO SOCIAL - UFPE

Recife – PE
2015

Para M. B., pelo *Castelo Interior*

AGRADECIMENTOS

A Lucila Nogueira, pela Poesia

Ao Fernando Monteiro, pelo Diálogo

A Myriam Brindeiro, pela Raridade

Ao Francisco Brennnand, pelo Acaso

Ao Anco Marcio Tenório Vieira, pela Alegria

Ao José Carlos Targino, pelo Testemunho

A minha família,

Valdézio, Rosa Helena, Rubiane e Milena.

Aos amigos,

Josias Teófilo, Ryo Miyairi, Danielle Marinho e Cecília Gallindo Cornélio.

Aos amigos do mestrado,

Érika, Mirella, Hudson, Vinicius e Ingrid.

À Coordenação e funcionários do PPGL-UFPE e à CAPES, pelo Apoio.

Só há paraíso no mais fundo de nosso ser, e como que no eu do eu; ainda é preciso, para encontrá-lo aí, ter recorrido a todos os paraísos, desaparecidos e possíveis, tê-los amados e detestado com a rudeza do fanatismo, tê-los escrutado e rejeitado depois com a competência da decepção.

E. Cioran

Resumo

O tema do lugar idílico ou ameno (E. R. CURTIUS) apresenta uma diferença específica no gênero lírico para outros. Buscando compreender esta diferença entre as obras onde contata-se a presença do tema na antiguidade, medievo, renascimento até sua chegada na contemporaneidade o trabalho discorre sobre a intertextualidade, *imitatio* e a *méthexis* (de origem platônica) para oferecer uma alternativa ao espaço privilegiado que a *mímesis* tem na teoria da literatura. Os poemas *Vou-me embora para Pasárgada*, de Manuel Bandeira, e *Gerión e a Suméria*, de Fernando Monteiro, passam a ser compreendidos a partir daquele horizonte temático onde a equivalência de um espaço imaginado é a afirmação de um sujeito privilegiado (o poeta) em seu mundo interior representando um estado da alma (BOUSOÑO).

Palavras-chave: poesia lírica; locus amoenus; literatura brasileira; tematologia.

Resumen

El tema de lo espacio idílico (E.R. CURTIUS) tiene una diferencia específica en el género lírico a los demás. Al tratar de entender esta diferencia entre las obras donde el contacto con el tema existe desde el período antiguo, medieval, renacentista a su llegada en edad contemporánea discutimos la intertextualidad, *imitatio* y *méthexis* (origen platónico) para ofrecer una alternativa al espacio privilegiado de la *mimesis* en la teoría de la literatura. Los poemas *Vou-me embora para Pasárgada*, de Manuel Bandeira, y *Gerión e a Suméria*, de Fernando Monteiro, quedan entendidos desde ese horizonte temático donde la equivalencia de un espacio imaginado es la afirmación de un sujeto privilegiado (el poeta) en su mundo interior representando un estado de alma (BOUSOÑO).

Palabras-clave: poesía lírica; locus amoenus; literatura brasileña; tematología.

Sumário

Introdução.....	11
Babel e as vozes líricas	11
Capítulo 1	16
Noção de Tema	16
1.1. No formalismo russo: “aquilo de que se fala”	16
1.2. Na teoria da recepção: “estrutura de tema e horizonte”	18
1.3. F.D.E. Schleiermacher: “operação da interpretação”	20
1.4. Claudio Guillén: “aquello con lo cual se dice”	22
1.5 Platão e Aristóteles: “um sombreado vago e ilusório”	25
Capítulo 2	31
O Tema do Lugar Ameno ou Ideal.....	31
2.1. Sobre a <i>Méthexis</i> : República e Atlântida	33
2.2. Sobre a <i>Imitatio</i> : Locus Amoenus.....	46
2.3. Na idade média: Cocanha Medieval.....	58
2.4. No renascimento: Utopias Modernas	62
Capítulo 3	70
Manuel Bandeira em Pasárgada	70
3.1. “Minha” Pasárgada	73
3.2. Lirismo dos <i>clowns</i>	78
3.3. Amigo do rei	83
3.4. Cocanha moderna	85
3.5. Outra civilização	86
Capítulo 4	91
Fernando Monteiro e a Suméria	91
4.1. Mar Sublevado: Memória	94
4.2. Caminho da Suméria: Sonho	100
4.3. O “Século de nada” e o <i>Locus Amoenus</i>	105
Conclusão	109
Mundo Interior: Expressão da Lírica em Manuel Bandeira e Fernando Monteiro.....	109
Anexos.....	114
Anexo I.....	114
Anexo II.....	115
Anexo III.....	116
Anexo IV	117
Anexo V	118

Anexo VI	119
Anexo VII	120
Anexo VIII	121
REFERÊNCIAS.....	122

Introdução

Babel e as vozes líricas

“A terra inteira tinha uma só língua e usava as mesmas palavras”¹, assim o relato da Torre de Babel se inicia. Ao tentarem construir uma torre imensa com o intuito de chegar ao Céu os homens sofreram um grande castigo de Deus: suas línguas multiplicaram-se, o que tornou impossível o empreendimento. No entanto, as buscas por alcançá-lo persistiram sob diversas formas, entre elas a Cocanha medieval ou a Utopia moderna. Na lírica a construção desse edifício desde já se encontra fragmentado, dessa vez é o “eu” - e não o coletivo - que busca alcançar aquele lugar ideal e assim, talvez, tenham encontrado em um lugar improvável: em si mesmos.

A explicação do *locus amoenus* (lugar ameno, ideal, idílico) na literatura e em especial na lírica revela uma problematização aos termos tradicionais que permanecem ligados (ainda hoje) ao âmbito da teoria da literatura no que se refere à localização do “mundo” e do “ideal” enquanto fundamentos poéticos.

Costa Lima ao rever e valorizar o conceito *mímesis* buscando analisar o suposto equivoco da interpretação latina por *imitatio* (a nosso ver os latinos utilizaram conscientemente o termo mais próximo da *Retórica* que da *Poética* aristotélica quando traduzem “imitação” o procedimento de efeito literário advindo de um texto a outro por coerências internas, isto é, como provas artísticas (técnicas), do que uma relação mais estreita com a realidade (provas não-artísticas)²), tornou o teórico brasileiro apto a compreender - em especial - a ficção.

Porém a poesia lírica, quanto ao plano temático do *locus*, necessita voltar aos termos marginalizados, entre eles, o conceito platônico de *méthexis* onde se explicava como o real (o ideal) poderia ser referência das cópias do mundo e conseqüentemente da arte, uma vez que o acesso a esses graus de visões de contemplação se daria por rememoração individual da/na alma.

¹ ANÔNIMO, 2012, p. 24.

² ARISTOTELES, 2005, p.96.

O retorno da compreensão da *imitatio* sob um ponto de vista retórico aproxima-se da compreensão da própria poesia, pois esta se fundamenta por coerências internas que não raro abdica de explicar via representação o mundo: lírica vem de lira, indicando musicalidade, ritmo, rima, ou seja, formas intrínsecas da língua tornada poética ou artística. Dito de outro modo, o poder ou magia da linguagem atua sob uma força maior – tal como na retórica – do que a representação metamorfoseada do mundo ou da realidade. Em segundo lugar, porque lírica foi convencionaada a ser um gênero que explora a subjetividade, o “eu” estaria carregado de uma *imago mundi* (visão de mundo). Merquior, por exemplo, notou que a poesia atuava sobre uma “astúcia da *mímesis*”, onde o particular ganhava expressão universal. O modo que interpretamos esta dinâmica se dá, pelo contrário, no caso de existir uma “astúcia da *méthexis*”, pois pela alma individual há um acesso ao universal, tanto por isso Platão não censura a poesia lírica mas a mimética (ligada às estruturas do mundo empírico onde o universal não poderia ser captado *em si* nas coisas).

Se se verificamos uma correlação de conteúdos na forma da intertextualidade (como um aspecto da *imitatio*), então a *méthexis* (do grego “participação”) vincula o sujeito-demiurgo à obra nutrida por aqueles temas intersubjetivos (porque intertextuais) ao mesmo tempo que faz conhecer propositadamente sua *psique* ou um “eu” do poeta (não necessariamente um “eu” empírico) em *sua* escolha e organização da matéria literária e temas. O que existe na poesia seria uma experiência de estar-no-mundo, portanto, sem a necessidade de duplicar o mundo como na ficção ou teatro. Este estar-no-mundo é linguagem, ou seja, um modo de compreender-se e apresentar-se enquanto linguagem: poesia.

Assim o poeta oferece uma visão de mundo que não se encontrava no mesmo como evidência até sua experiência poder expressá-la, encontrando, desse modo, o seu “eu”.

II

Entre os procedimentos da linguagem artística, o entendimento da *imitatio* sem recorrer à noção moderna de intertextualidade (desenvolvida na teoria literária a partir

da noção de dialogismo de Bakhtin) sofreria um grande empobrecimento. No caso de um *tópos* ou lugar-comum da antiguidade se repetir a exemplo do *locus amoenus* na contemporaneidade, já não desempenha a exata função com que fora inserido na literatura pela primeira vez após os mitos perderem vitalidade. Assim o *locus amoenus* de Teócrito (em *Idílios*), e antes dele na *Epopéia de Gilgamesh* ou, se quisermos estabelecer uma relação cultural mais direta e próxima, em Homero (*Ilíada* e *Odisseia*), surge sob outra função para Virgílio (em *Bucólica*) e, no período renascentista, Sannazaro (em *Arcádia*) dava por sua vez nova interpretação (o bucolismo, vale lembrar, longe de ser estéril e estanque, foi estudado como um paradigma da ficcionalidade³ e daí sua importância ainda hoje). No momento em que o *locus* é deslocado para outro contexto literário, verificam-se funções que, se em suas fontes eram secundárias, logo passariam a ser cada vez mais fundamentais nas novas atualizações (em especial quando compreendeu-se nele a característica retórica), tanto assim que formou o gênero bucólico, onde o *locus* é elemento indispensável porque não representa ou transforma necessariamente uma sociedade real (pela *mimesis*) em ficcional, porém uma sociedade perdida em ideal (pela *imitatio* e *méthexis*) na medida em que o retrato do *locus amoenus* foi preservado nas descrições dos antigos e “imitado” posteriormente pelas atividades estilísticas. Por fim, é pela *méthexis* que o lugar ameno tornou-se interioridade e onde o leitor pode conhecê-lo através da alma do poeta, fazendo com que este sujeito (o poeta) também seja conhecido, o que ocorre especialmente no poema longo renascentista *Arcádia*, de Sannazaro, embora poderíamos avaliar o procedimento pelo menos deste a *Divina Comédia*, de Dante.

Na poesia moderna e início das vanguardas brasileiras Manuel Bandeira escrevia *Vou-me Embora para Pasárgada* utilizando-se do *locus amoenus* para localizar uma Pasárgada entre o tema medieval da cocanha e das utopias renascentistas, sendo capaz de revelar a si mesmo.

Mesmo na poesia contemporânea o *locus* ainda poderá ser encontrado, exemplo disto é o poema longo *Gerión e a Suméria*, de Fernando Monteiro, que faz da Suméria um lugar interior em confronto com a violência do mundo externo, seja ele antigo ou moderno, ou seja, um refúgio subjetivo (e daí seu lirismo) em uma nova

³ Função que foi analisada por W. Iser em *A bucólica da Renascença como paradigma da ficcionalidade literária* (In: *O Fictício e o Imaginário*, 1996).

Arcádia. O mundo “externo” existe no poema menos como uma *mimesis*, uma vez que como uma inimiga da poesia lírica – a exterioridade - existe em razão de ser vista a partir de uma *psique*. Desse modo a representação tem um peso menor, não necessita da verossimilhança porque esta quem oferece é um “eu” sem compromissos objetivos. A fantasia na ficção é diversa da encontrada na lírica, enquanto no primeiro caso é ficcional na medida que confronta o real, no segundo afirma o real enquanto subjetivo.

Vistos à distância os autores modernos e antigos, descobre-se que comparativamente foram responsáveis em, servindo-se do modelo textual ao invés do “real”, explorarem aspectos intrínsecos das obras que se ligam estabelecendo uma tradição comum, isto é, uma linhagem. A *imitatio* por ser uma espécie de adequação de um modelo textual preexistente teria por utilidade responder onde determinada obra se insere ou não dentro de uma classificação enquanto gênero textual artístico (poesia, teatro, épica, etc) que “imitam” formalmente, gerando assim critérios de valor e filiação. Nas obras vanguardistas se pensarmos nos Manifestos do século XX como uma espécie de poética com normas, técnicas ou orientações predefinidas, parecem tornar igualmente fácil uma classificação. Para se inserir no surrealismo, por exemplo, devíamos seguir determinadas filosofias que surgiram com a exploração do conceito de inconsciente. Contudo, há uma quebra na maneira com que estas obras eram valorizadas porque buscam rupturas radicais com o passado. Buscam escrever aquilo que ninguém escreveu por não ter ainda acontecido, isto é, o futuro.

Tal inovação radical das vanguardas impõe para as formas literárias tradicionais relações complexas entre teatro e lírica, lírica e romance, lírica e cinema, romance e ensaio entre outras combinações imprevisíveis. Aqui novamente se faz necessário recorrer à intertextualidade temática para falar menos dos gêneros enquanto formas textuais predefinidas pela tradição para entender a lírica na luz da *méthexis*: um poeta-demiurgo organizador de temas e conteúdos que não existem *ex nihilo* contudo espalhados na tradição literária e que visualizando a “Forma” ou “Essência” busca assemelhar sua obra nessa *imago mundi* como em sonho, pois apenas ao poeta seria permitido vê-las/sonhá-las e transmitir assim àqueles que contentando-se com as formas das sombras na caverna estão cegos quanto as revelações da poesia.

No capítulo 1 mostramos que a noção de tema está ligada a uma dinâmica que é tanto a construção do conteúdo literário quanto a orientação que este conteúdo oferece e dá unidade a uma leitura, nela não há necessidade de explicar a *mimesis* porque o tema é, desde já, um componente da retórica. Assim, no plano do comparativismo, buscamos nos inserir nos debates da tematologia, oferecendo um resumo das teorias mais relevantes e suas proximidades quanto ao entendimento da noção de tema para nosso trabalho.

No capítulo 2 apresentamos o tema recorrente na literatura do lugar ideal. Não obstante, tema que marca presença na antiguidade, medievo e renascimento e atende sob o nome de um *tópos*, o *locus amoenus*. Como o trabalho não pretende ser apenas um inventário ou estudo de fontes, problematizamos o tema apresentando os conceitos de *imitatio* e *méthexis* por argumentarmos que são componentes da poesia lírica que oferece, no segundo termo, sua originalidade, isso porque ao definir-se por expressão dos estados de alma a poesia lírica necessita organizar a matéria/conteúdo em uma unidade de sentido em que em última instância todos seus temas tornam-se ou retornam a um “eu”, isto é, faz dos temas da tradição uma expressão do indivíduo criador e doador de sentido universal.

No capítulo 3 e 4 verificamos que o *locus* ainda é um modo de proceder artístico que não caducou na modernidade e contemporaneidade entre os poetas Manuel Bandeira e Fernando Monteiro. Isso porque a descrição de um local ideal na poesia lírica atende ao desejo recorrente de fantasia e evasão que a humanidade tem pelas utopias e idades de ouro. Tais construções em busca do lugar ideal, como uma Torre Babel, formam tornadas possíveis porque fragmentadas em línguas poéticas de expressão individual, ou seja, quando descobrimos que para cada poeta há um Céu.

Capítulo 1

Noção de Tema

Uma das experiências de ler um texto literário qualquer é a de captar seu tema. Assim também quem escreve deve trabalhar não apenas o modo de se expressar como também – e principalmente - o que expressar por este modo. Este “o que ele expressa” é seu tema. No entanto várias orientações teóricas ao longo do tempo quiseram dar a este termo uma fundamentação que, se por um lado, nem sempre ajudou a estabelecê-lo inequivocamente, por outro lado seria possível ver um consenso mínimo de que o tema está na apreensão ou extração de um conteúdo literário, ou seja, que desvela à obra um sentido concreto - nem sempre unitário - de interpretação para a obra. Pode ocorrer que as obras estejam expressando um conteúdo semelhante, embora sob formas diversas, quando o leitor compara e capta um tema recorrente entre elas. Isso não significa que as interpretações sejam idênticas, antes que traduz ao mesmo horizonte de significado as leituras.

1.1. No formalismo russo: “aquilo de que se fala”

Textos literários que buscam se dirigir antes a sensações e sentimentos abstratos não fogem da tarefa de estabelecer um tema. Um poema romântico que fale a respeito do amor perdido é justamente este seu tema: o “amor perdido”⁴. Mesmo naquelas obras de expressão autorreferencial porque seu tema torna-se com isso o próprio poema, romance, etc. Se existe alguma obra incapaz de tema classifica o teórico do formalismo russo, Boris Tomachevski, por obra transracional (*Zaum*) que entretanto “não passa de um exercício de experimental, um exercício de laboratório para certas escolas poéticas” (TOMACHEVSKI, 1978, p.169), para ele:

No decorrer do processo artístico, as frases combinam entre si segundo seu sentido e realizam uma certa construção na qual se unem através de uma ideia ou tema comum. As significações dos elementos particulares da obra constituem uma

⁴ Entre os exemplos da poesia moderna: “idealidade vazia”, “terra desolada”, etc.

unidade que é o tema (aquilo de que se fala). Podemos também falar do tema de toda a obra ou do tema de suas partes. Cada obra escrita numa língua provida de sentido possui um tema. (TOMACHEVSKI, 1978, p.169)

Um pouco do contexto histórico ajuda-nos a entender porque este artigo que escreveu em 1925 (*Temática*) é relevante. Manuel Asensi Pérez, em sua *História de la Teoría de la Literatura*, situa o movimento do formalismo no momento histórico em que na Rússia havia forte presença da filosofia hegeliana, entre outras, onde “se valora el contenido por encima de la forma” (PÉREZ, 2003, p.61). Até então a forma seria apenas instrumento e meio para se chegar ao conteúdo e este será um dos debates mais importantes entre os russos. Surge também tentando explicar a própria vanguarda artística que começava neste período onde os significantes (formas) tinham prioridade sobre o significado (conteúdo). Dividido em duas etapas por Asendi (primeira de 1916 a 1920 e segunda de 1920 a 1930) caracterizar-se-ia no início por uma radical atitude formal (daí ser conhecida como “formalismo”) para, em um momento mais maduro, se dar conta de uma dimensão significativa⁵ e assim podemos entender a posição crítica de Tomachevski ao falar das obras transracionais uma vez que quer retomar o debate sobre o conteúdo literário.

Ao resultado das significações ele identifica tema a uma unidade de sentido: aquilo de que se fala. Após constatar isso afirma existirem dois momentos importantes para elucidar este processo: escolha e elaboração do tema.

Na escolha atribui ao tema uma função retórica, torna-se sinônimo de assunto. Assim a escolha do tema deve ser orientada antes para ser atraente a quem lê, ou seja, despertar um interesse atual pelo assunto. Pelo que será (ou foi) dito, explica a razão de obras literárias passadas se aproximarem e motivarem um leitor em outro contexto histórico.

Quanto mais o tema for importante e de um interesse durável, mais a vitalidade da obra será assegurada. Repelindo assim os limites da atualidade, podemos chegar aos interesses universais (os problemas de amor, da morte) que, no fundo, permanecem os mesmos ao longo de toda história humana. Entretanto, estes temas

⁵ PÉREZ, 2003, P.64

universais devem ser nutridos por uma matéria concreta e se esta matéria não está ligada à atualidade, colocar estes problemas é um trabalho destituído de interesse. (TOMACHEVSKI, 1978, p.171)

Os temas, no âmbito da teoria literária, foram julgados marginais (pelo desprezo ao conteúdo), no advento do formalismo russo a busca pela *literariedade* não os incluía entre aqueles elementos específicos da literatura. De fato, pensar que temas sobre amor, morte, política ou sociedade podem estar presentes tanto em um poema quando um tratado de filosofia, psicologia, sociologia, etc., parece ser motivo razoável de não incluí-los no que a literatura teria de objeto diferenciador para sua ciência⁶. O tema aqui é compreendido de modo “extraliterário”.

No entanto Tomachevski oferece a concepção de tema como uma qualidade interna - elaborada - do texto artístico, isto é, que um escritor constrói seus temas de modo diverso de outras disciplinas e assim passaria a ser objeto de estudo na literatura. A partir do momento em que se apresentam literariamente são também elementos literários e tem função tão necessária quanto a forma. René Wellek diz que “O que geralmente é chamado de ‘conteúdo’ ou ‘ideia’ em uma obra de arte é incorporado à estrutura desta obra como parte de seu ‘mundo’ de significados projetados” (WELLEK, 2011, p.130), enquanto Amado Alonso em *Materia y Forma en Poesía* nos dá a noção de que se Cervantes quisesse apresentar apenas temas religiosos, sociais, históricos, (ou “problemas de amor, de morte”) entre outros, então bastava escrever um tratado específico sobre eles “porque entonces no son materiales atendidos por sí mismos, como maderas, mámoles o hierros, sino elementos de una arquitectura, de una construcción poética.” (ALONSO, 1955, p.109).

1.2. Na teoria da recepção: “estrutura de tema e horizonte”

⁶ “No interessa tanto este poema de Juan Ramón Jiménez o aquel outro de Wallace Stevens, como lo que hay en ellos que les hace participes del género ‘literatura’. Podemos hablar de la idea de Dios que tiene Juan Ramón, o de la concepción del abismo em Stevens, pero eso se encargan la filosofía, la historia o la teosofía. Para hacer ciencia literaria, según los teóricos vanguardistas, hay que fijarse em los rasgos formales que hacen de esos poemas obras literarias y los diferencian de cualquier otra classe de lenguaje.” (PÉREZ, 2003, p.66)

A possibilidade de compreender um tema (ou vários) advindo da literatura a frente da filosofia, da sociologia, da história, psicologia, entre outras, é a própria possibilidade de entender o que um poema, um romance, uma peça, dizem de modo inaugural, uma vez que nunca fora dito antes – pelo menos daquela maneira (artística) - por ninguém.

Mas existe a possibilidade de um tema, na experiência do leitor em apreendê-lo, não corresponder ao que o escritor queria dizer exatamente, isto é, intencionalmente. Wolfgang Iser abarcando esta questão definia:

Tudo que [o leitor] vê, ou seja, em que “se fixa” em um determinado momento, converte-se em tema. Esse tema, no entanto, sempre se põe perante o horizonte dos outros segmentos nos quais antes se situava. ‘O horizonte é tudo que se vê, o qual abarca e encerra o que é visível a partir de um certo ponto’. Ora, o horizonte, em que se insere o leitor, não é arbitrário; ele se constitui a partir dos segmentos que foram tema nas fases anteriores da leitura. (ISER, 1996, p.181)

Note-se com isso que os temas são formados a partir dos horizontes antes fixados e desse para outro, o que ele denomina “Estrutura de tema e horizonte”, com função de diminuir a distância entre visões de mundo de autor e leitor onde este, no entanto, tem a possibilidade e liberdade de escolher caminhos diferentes dos horizontes apresentados por aquele. A proximidade entre tema e visão de mundo (*weltanschauung* em alemão) é reveladora se temos em mente que Don Juan, Fausto, entre outros, surgem a partir da literatura enquanto modos de explicar o mundo e apresentar visões dele como outrora o mito. Os mitos gregos (Édipo, Prometeu, Sísifo, etc), por exemplo, persistem em nossa leitura enquanto temas recorrentes (tema do incesto, da rebeldia, do castigo, entre outros) uma vez que não compartilhamos as crenças antigas gregas, isto é, não fazemos parte daquela sociedade extinta e portanto sequer podemos apreendê-los em seu significado social-religioso mas apenas nos temas cristalizados pelo que sobreviveu na literatura. Confirma isto o que B. Tomachevski aponta quanto aos “interesses duráveis” neles porque então o que dura não são os mitos enquanto forma simples, porém uma forma atualizada na literatura: seus temas.

1.3. F.D.E. Schleiermacher: “operação da interpretação”

A estrutura que W. Iser explica se aproximara muito da hermenêutica de F.D.E. Schleiermacher (em uma diferença de quase cem anos), onde podemos vincular a noção de tema com a de interpretação da obra:

Consideremos agora, a partir disso, a inteira operação da interpretação: então nós deveríamos dizer que progredindo pouco a pouco desde o início de uma obra, a compreensão gradual, de cada particular e das partes do todo que se organiza a partir delas, sempre é apenas provisória; um pouco mais completa, se nós podemos abarcar com a vista uma parte mais extensa, mas também começando com novas incertezas [e como no crepúsculo], quando nós passamos a uma outra parte [porque então] temos diante de nós um novo começo, embora subordinado; no entanto, quanto mais nós avançamos, tanto mais tudo que precede é esclarecido pelo que segue, até que no final então cada particular como que recebe de um golpe de luz plena e se apresenta com contornos puros e determinados (colchetes do próprio autor, SCHLEIERMACHER, 1999, p.49)

Com “a compreensão gradual” (SCHLEIERMACHER) em que o leitor “se ‘fixa” (ISER) chegamos no “aquilo de que se fala” (TOMACHEVSKI), isto é, ao que o autor e leitores estabeleceriam na obra: um tema. Convém, contudo, marcar as diferenças entre os três teóricos. Se eles estão de acordo com o processo de acumulações parciais e cada vez maiores de sentido, para W. Iser não existe uma culminação final de todo o sentido (tanto que podemos reler um livro tempo depois e captar outros elementos, assumindo outras perspectivas e horizontes). Se teve o mérito de aperfeiçoar o que F.D.E. Schleiermacher havia falado, em parte graças ao advento da fenomenologia de Husserl que procurava entender os eventos em sua dinâmica e menos em sua fixação (daí as aspas dele na citação anterior) como na filosofia positivista, B. Tomachevski acreditara que “as significações dos elementos particulares da obra constituem uma **unidade** que é o tema” enquanto um elemento que, terminada a leitura, é fixo na ordem de um interesse universal.

Em contato com a fenomenologia, a noção de tema se expressa em um verbo: tematizar, ou seja, tem como função interpretar. O leitor toma uma obra em que certa particularidade é escolhida entre várias a seu gosto ou conhecimento ou sentimento resultando em um sentido final e unitário que nem sempre é o mesmo para todos porque podem levar em conta outras particularidades (possivelmente muitas delas sequer as que autor havia previsto); em suma, que o leitor é responsável, também, em significar.

Uma parte do artigo de Claude Bremond, *Concepto y Tema*, refere-se a estrutura de W. Iser e ajuda a compreender melhor esta dinâmica:

El autor há podido proponer un deciframiento temático de su texto mediante el juego de los indicios semiológicos, o dar randa suelta al lector, o hacer que se debata entre sugerencias contradictorias: o puede hacer que el lector no sea, em última instancia, libre de aceptar de subvertir, de rechaza las interpretaciones temáticas que se le proponen. (...) cuando decido decir que la *líada* es también la muerte de Héctor, tengo que saber que Homero comenzó anunciando algo diferente y que contruyo mi tema de la *ilíada* poniendo en duda aquello que Homero me había propuesto en el primer verso de su poema épico. (NAUPERT, 2003, p.177)

Aquilo que Homero fala no início da *ilíada* “Canta oh musa, a fúria de Aquiles”, propõe uma orientação temática (a fúria) que no entanto o leitor pode recusar e na sua perspectiva achar que a epopeia está falando sobre (a morte de) Heitor ou sobre (a traição de) Helena, etc. Mas quando encontramos Dante sendo guiado por Virgílio na *Divina Comédia* podemos ou não ignorar o significado que este tem na obra, que vai além de uma escolha simples. Saber que se trata de um grande poeta antigo que realmente existiu faz o leitor tematizar esta ação de modo diverso, aludindo às epopeias escritas pelo antecessor. Em suma: o leitor necessita sair da *Divina Comédia* por um momento para captar a intertextualidade, caso queria ter igualmente como guia o próprio Virgílio e, depois, a Dante. Neste caso as particularidades com que o leitor forma o tema extrapolam o texto “em si”, que passa a tematizá-lo dispondo de informações (portanto horizontes) anteriores de leituras – que nem sempre são exclusivamente literárias, podendo ser alusões históricas, etc -, e portanto aproximar-

se-ia de uma atividade sempre em construção aos textos lidos: o que daria mais - ou menos – sentido a uma obra.

1.4. Claudio Guillén: “aquello con lo cual se dice”

A próxima noção quem definiu foi o espanhol Claudio Guillén: “Claro que el tema no es todo el contenido. No es lo que dice el poema, sino aquello con lo cual o desde lo cual se dice” (GUILLÉN, 2013, p.231), e se tem o mérito de não vinculá-lo diretamente à interpretação da obra que acarretaria pelos primeiros entendimentos acima, tampouco foi retrocesso uma vez que afirme os textos artísticos não podendo ser compreendidos somente pela via da formação temática. Em outras palavras: o leitor ou crítico sequer é capaz de formar ou extrair um tema sem acarretar um prejuízo aos outros elementos de interpretação e significação, ele já não é capaz de dizer algo com segurança porque tema é apenas algo entre outros com o qual se diz. Como vimos acima, depende de escolhas por quais particularidades seguir a construção de uma unidade, por mais provisória que seja esta. Guillén parou onde Tomachevski e os outros teóricos já haviam superado: um tema é formado pela soma de temas ou horizontes, que dão certa unidade e onde todos os outros elementos, inclusive os formais, passam a ter sentido e ganham uma dimensão significativa (por exemplo: se escreve de determinada maneira porque fala de *algo* que só poderia ser expresso daquela maneira, mas precisamos saber que algo é este antes de determinar seu poder de expressá-lo). Um horizonte aberto permite não fechar-se porque a constatação *dele* de modo algum se esgota *nele*.

Concepções que às primeiras tentativas de estabelecer o tema positivamente, isto é, onde a influência da filosofia positiva quis estabelecer identidades entre as obras na finalidade de compará-las de modo fechado e vertical não se deu conta porque a unidade de sentido não era vista como uma construção dinâmica, porém, estável pela tradição comparativista.

Quando a tematologia no período positivista pretendeu assumir esta filosofia como fundamento existiu um empobrecimento dos pressupostos da literatura comparada. A noção de tema interessava na medida em que poderia constatar “influências”. Como sabemos houve um longo debate nada humanista pelos

comparatistas que buscaram afirmar suas literaturas nacionais frente a outras enquanto “fontes”⁷. No *Curso de Filosofia Positiva* (1830-1842) será dito:

Cada um sabe que, em nossas explicações positivas, até mesmo as mais perfeitas, não temos de modo algum a pretensão de expor as *causas* geradoras dos fenômenos, posto que nada mais faríamos então além de recuar a dificuldade. Pretendemos somente analisar com exatidão as circunstâncias de sua produção e vinculá-las umas às outras, mediante relações normais de sucessão e de similitude. (COMTE, 1978, P. 7. Itálico do autor.)

A crítica ao estudo de temas (que surgirão por ocasião de René Wellek, Benedetto Croce ou Paul Van Tieghem) dizia respeito tanto a impotência por observações simplificadas de “sucessão e similitude” que estas ideias teriam para a Literatura Comparada enquanto “relações normais”, tanto a sua ingenuidade neste método de pensar relações pelo vínculo causal refletido em fontes e influências - sem explicar o fenômeno da literatura para além da constatação de um tema de um autor em outro. Assim, esquematicamente, constatava-se uma recorrência de um tema, por exemplo, de Édipo (tema do incesto), observado “factualmente” dentro de obras literárias ao longo do tempo, imaginando com isso uma tradição literária dele mas também um círculo vicioso ancorado na ideia da tradição bastava para legitimar o empreendimento como estudo literário e comparativo.

Se havia grandes defeitos, contudo, tiveram a eficácia de constatar que temas - ou aspectos deles - não se formavam *ex nihilo*, ou seja, catalogaram muitas versões antecedentes de certos temas e trabalharam com inventários eruditos na “tentativa de captar um eco em profundidade” (TROUSSON, 1988, P.28), mas atribuíam valor na catalogação em si e “param, de facto, onde deveriam começar” (Idem, p.29). Trabalhariam melhor caso conhecessem as intertextualidades como um sistema (porque a noção só vai surgir com Julia Kristeva⁸ e através da teoria de Mikhail Bakhtin

⁷ René Wellek no seu polêmico *A Crise da Literatura Comparada*: “esta motivação basicamente patriótica de muitos estudos de literatura comparada na França, Alemanha, Itália, e em outros países, levou a um estranho sistema de contabilidade cultural, a um desejo de se acumular créditos para seu próprio país, provando o maior número de influências possível sobre outras nações ou, sutilmente, provando que sua própria nação assimilou e ‘compreendeu’ um grande escritor estrangeiro melhor do que qualquer outra” (WELLEK, 2011, p.126)

⁸ “O termo *intertextualidade* designa esta transposição de um (ou de vários) sistema (s) de signos em um outro, mas já que esse termo tem sido frequentemente entendido no sentido banal de ‘crítica de fontes’ de um texto, preferimos a ele o de *transposição*, que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema significativo a um outro exige uma nova articulação do tético – posicionamento enunciativo e denotativo. (KIRSTEVA apud SOMOYAUULT, 2008, p.17)

sobre dialogismo), que, em resumo significa: “Ao encadeamento positivista e às metáforas, líquidas, da fluidez, do contínuo e do escoamento, propõe-se substituir a ideia de um sistema de relação, cujas metáforas se situam mais do lado da rede, do entrelaçamento ou da correspondência”. (SOMOYAULT, 2008, p.17). Desse modo compreendeu-se que a “rede” fazia parte integrante da dinâmica própria da literatura, inclusive o entrelaçamento temas, que não podem ser - positivamente – iguais, porém correspondentes, isto é, que não se esgotavam em uma simples “relação normal”.

Considerado uma referência na tematologia, R. Trousson buscando definir tema oferecia estes exemplos:

O que é um tema? Estabelecemos denominar assim a expressão particular de um motivo, a sua individualização ou, se se quiser, a passagem do geral ao particular. Dir-se-á que o motivo da sedução encarna, se individualiza e se concretiza na personagem de Don Juan; o motivo da criação artística no tema de Pigmalião; o motivo da consciência individual a razão de Estado no tema de Antígona; o motivo da oposição entre consciência da ignorância religiosa e filosófica no tema de Sócrates. (TROUSSON, 1988, p.20)

Assim motivo se aproxima do que se entende em geral por conceito⁹ (sedução) ou problema (consciência individual e razão de Estado) mas que tratado literariamente assume a forma de tema (Don Juan/Antígona) - e a partir daí uma tradição. Portanto, do nosso exemplo acima, um poema sobre o amor perdido (tendo como tema justamente o amor perdido) não passaria na verdade da condição de motivo. Trousson está mais preocupado em encontrar uma equação para se encaixar em classificações positivas quando quer afirmar o primado do mito e sua forma (seja ele antigo ou moderno) que sobre o tema. Desse modo o que entende por tema se expressa perfeitamente em narrativas (uma vez que o mito é expressado assim), porém é curioso não ter notado que na poesia também existem temas, tal como Tomachevski

⁹ Ver o excelente artigo de Claude Bremond, *Concepto y Tema*, onde mostra que a relação é mais complexa e dinâmica: “a los rasgos juzgados como pertinentes para la definición del concepto, el tema añade una red de ideas asociadas (por analogía, contraste, contigüedad...), que inicialmente no se consideran parte de dicha definición, pero que podrán luego volverse esenciales para dominar el tema construído sobre este concepto, y que acabarán posiblemente volviendo sobre el concepto inicial para ponerlo em duda” (NAUPERT, 2003, p.169).

havia argumentado. Inclusive porque poemas sobre Penélope, Édipo ou Narciso podem ser encontrados tematizados na forma lírica.

Assim convém notar para nosso trabalho que o “lugar interior” seria uma individuação (e não por menos, pois cada poeta tem um interior próprio, seja Arcádia, Pasárgada ou Suméria) do “lugar ideal” que pode ser organizado e estruturado através dos conteúdos e temas já conhecidos do leitor (utopias, idades de ouro, etc), portanto horizontes, visões de mundo compartilhadas.

Apesar de discordar do teórico belga podemos abrir com sua definição uma questão para nosso trabalho: verifica-se pela presença da ficção na expressão particular da lírica, isto é, a passagem de um motivo ficcional para um tema lírico (para usar os termos de R. Trousson). Se se entende que quando Manuel Bandeira cria sua Pasárgada quer com isso indicar um lugar imaginário, então estaria filiado à tradição da Utopia (gênero de ficção cristalizado por Thomas Morus), mas caso aceitemos uma paisagem interior (isto é, da alma) iremos tratá-la dentro da tradição lírica de um Novalis, “por isso, o leitor não é capaz de abarcar todas as perspectivas ao mesmo tempo, senão que, durante o processo de leitura, ele toca nos diversos segmentos das perspectivas diferentes da representação” (ISER, 1996, p.180-181), aqui entenda-se: representação dos temas, dos conteúdos, que são elementos “desde lo cual se dice”, ou seja, desde os quais o leitor estrutura sua leitura e interpreta seu significado. É justamente a explicação da passagem de um lugar imaginário (ficcional) para um lírico (mundo interior) que nosso trabalho procura encontrar respostas.

1.5 Platão e Aristóteles: “um sombreado vago e ilusório”

Se a teoria literária persistia neste debate entre forma e conteúdo nos séculos XX e XXI, no entanto, é na antiguidade clássica que encontramos as primeiras reflexões sobre literatura buscando estabelecer de qual modo um conteúdo ou ideia perpassa uma obra de arte. Os problemas aqui não são pequenos porque fazem parte de sistemas filosóficos, ou seja, o ângulo de visão não consiste em estabelecer uma ciência da literatura limitando seu objeto de estudo mas em refletir a literatura dentro de um sistema integrado.

Se recuarmos no tempo veremos que Aristóteles teria deixado margem para que o conteúdo “externo” pudesse ser abstraído sem nenhum problema grave, na *Poética* se posiciona desta maneira:

Se a vista das imagens proporciona prazer é porque acontece a quem as contempla aprender a identificar cada original; por exemplo, “esse é fulano”; aliás, se por acaso, a gente não o viu antes, não será como representação que dará prazer, senão pela execução, ou pelo colorido, ou por alguma outra causa semelhante. (ARISTOTELES, 2005, p.22.)

Desse modo existem dois tipos de prazeres que podem ser advindos da arte: um pelo reconhecimento do conteúdo (“quem é fulano”, isto é, um conhecimento exterior, “extraliterário”) e outro que vem a partir da ignorância dele na formação de um “conteúdo próprio”, ou seja, um conhecimento intrínseco, p.ex., a formação de um tema literário que pode ser o mesmo com que interpretamos a realidade. Ao deixar de tomar a arte como um *meio* (tese platônica), interpretava como um *fim*, isto é, na intenção do artista em construí-la (causa final) por modo e objetivos diferentes com que se constrói uma cadeira. Liberava a reflexão e hierarquia da *méthexis* (participação) com o mundo empírico e Ideal de Platão (que só conhecia duas causas: material e formal e por isso a emergência de afirmar uma participação de um no outro) oferecendo a teoria das quatro causas (material, formal, eficiente e final¹⁰) por onde a *mímesis* aristotélica dá seu acréscimo filosófico ao problema da arte e o funcionamento do mundo. Que uma obra interessasse ao público por conter algo reconhecível *a priori* então a percepção disto encobriria os demais elementos que compunham a obra. Assim a execução, o colorido, (e os teóricos russos acrescentariam à literatura: grafia e som) - por si só - faz percebê-los em sua qualidade material e formal, despertando outro tipo de prazer específico (cuja causa vem mediada pela obra, não mais pela pura realidade¹¹). Se as formas são valoradas por si, seus temas (conteúdos) perpassam tanto o mundo concreto quanto o mundo artístico: o tema do incesto poderia ser encontrado na esquina quanto no teatro. Assim

¹⁰ ARISTÓTELES, 2014, p. 54.

¹¹ “Prova disso é o que acontece na realidade: das coisas cuja visão é penosa temos prazer em contemplar a imagem quanto mais perfeita; por exemplo, as formas dos bichos mais desprezíveis e dos cadáveres” (ARISTÓTELES, 2005, p. 22)

importa menos conhecer quem cometeu o incesto do que saber que este problema existe, independente do meio com o qual se toma conhecimento do problema. Caso exista o conhecimento do “quem é fulano”, poder-se-ia pensar que aquilo só ocorreu com Édipo e que isso não ocorreria com os demais, em suma, que são “temas” diferentes. Ora, é precisamente porque são apresentados como idênticos que a *mimesis* não é uma imitação apenas da realidade, contudo, no plano inteligível, de temas de onde poderíamos constatar sua universalidade.

Era uma resposta direta a seu mestre Platão que no diálogo *Crítias*, sobre a história lendária de Atlântida, havia estabelecido:

Tudo o que é objeto de nossos discursos por força terá de ser imitação ou representação. Se atentarmos na arte do pintor, no preparo de imagens dos corpos dos deuses ou dos homens, tendo em mira a dificuldade ou prazer ao espectador, verificamos que, se na representação de montanhas, rios, florestas, todo o céu com tudo o que nele se encontra e se movimenta, alguém alcança alguma semelhança, embora mínima, com seu trabalho, declaramo-nos imediatamente satisfeitos. E mais: como não temos conhecimento preciso dessas coisas, não examinamos com rigor as pinturas nem julgamos com excessivo rigor, contentando-nos com um sombreado vago e ilusório. Mas, se alguém se abalança a reproduzir a forma humana, de pronto percebemos os defeitos do desenho, pois nosso conhecimento familiar de nós mesmos nos transforma em juízes severos, com relação a quem não conseguiu nesse ponto a semelhança necessária. (PLATÃO, 2001, p156)

O conteúdo “externo” (montanha, rios, etc) tem importância para conhecer a condição (mínima/máxima) da imitação (*mimesis*) e assim oferecer um prazer. Se este conteúdo conhecemos a verdade ou familiaridade julgamos melhor que aquele que ignoramos, isto é, temos um prazer maior quando conhecemos determinado rio do que outro que nunca foi visto. Platão assumira a posição oposta ao que Aristóteles havia assumido na citação acima. Para aquele o grau de indeterminação do conteúdo pelo “sombreado ilusório” causaria um prazer diferente, porém não um prazer menor. O conhecimento de “quem é fulano” não importa uma vez que os aspectos formais de suas ações interessam mais que a relação de fulano com a realidade. São as sombras que oferecem um prazer, não o conhecimento dessas sombras.

A satisfação, no caso da filosofia platônica, é maior ou menor pelo que existe de *méthexis* entre a empiria e o ideal. Esta familiaridade não existe na empiria senão em razão de ser uma cópia da estrutura do mundo Ideal onde é permitido ver a permanência das Formas (*eidos*), do contrário o conhecimento das coisas não possuiria estabilidade para ser suficientemente captada (uma vez que as Formas são eternas e o empírico sempre muda), para isso precisa afirmar uma participação (*méthexis*) do mundo ideal no mundo empírico, esta garante que entre um e outro exista uma correlação indispensável e uma vez que a arte estaria afastada três graus da verdade (Ideia->empíria->arte) seria a *méthexis* aquela que garantiria um prazer maior para as obras artísticas.

Cabe aqui expressar melhor a diferença entre *mímesis* e *méthexis*: enquanto a primeira está comprometida em retirar seus possíveis moldes da realidade empírica (embora se afaste dela no seu produto final), a segunda retiraria seus moldes desde já na Essência, ou seja, no mundo inteligível, das Ideias, por isso sua superioridade.

Porém mesmo o vago e ilusório de um sombreado justifica-se como útil porque a verdade não pode ser vista diretamente, como olhar para o sol, senão que deve existir graduações do escuro para o claro para acostumar o olho (intelecto). Os poetas miméticos falam aquilo que desconhecem, ou seja, o bem, a verdade e o belo – pela *méthexis* chegariam a eles -, daí a censura na *República* da *mímesis* que repete estruturas da realidade: corrupção, incesto, assassinatos. Platão foi um dos primeiros a fazer uma crítica temática da literatura e sua censura existe em razão dos temas da época não estarem de acordo com sua visão de mundo, isto é, de mundo ideal; ele mesmo – enquanto filósofo – traria à luz, superando os textos miméticos composto apenas de “sombras”.

Aristóteles, como vimos, não necessitou fazer uma crítica aos temas do mundo real porque para ele a arte operava uma *catarse* e ensinava que o incesto poderia acabar em castigos terríveis. Nesta tarefa tornada educativa, longe de censurar os poetas, compreendia que o poder da arte estava em ser uma “virtualidade” cuja explicação correspondia às quatro causas, por isso a arte não deveria se esgotar nas duas primeiras (material e formal), porém incluir a intenção do artista (causa final) e o efeito da arte nos espectadores (causa eficiente). O acréscimo destas outras duas causas permite a ele uma explicação sobre os efeitos psicológicos nos espectadores e as intenções desses efeitos pelo artista, ou seja, efeitos sensíveis, sentimentais

(temor e pena) e não somente intelectuais como fez Platão (que, sob este ponto de vista estritamente racional, não compreendia porque se chorava por uma ação que não era real).

Porém o âmbito do tema também foi tratado na retórica aristotélica. Sobre a adequação do estilo (da forma) ao assunto (tema) ele escreveu: “A expressão possuirá a forma convincente se exprimir emoções e caracteres, e se conservar a ‘analogia’ com os assuntos estabelecidos.” (ARISTÓTELES, 2005, p. 257), e nem precisávamos ir tão longe, na *Poética* os gêneros da comédia e da tragédia tratam de diferir por seus temas (superiores nesta e inferiores naquela); o esboço disso é a continuidade da explicação acima: “Há analogia se não se falar grosseiramente acerca de assuntos importantes, nem solenemente de assuntos de pouca monta, nem se colocarem ornamentos numa palavra vulgar”. (idem, p. 257). O conteúdo, tema ou assunto tem importância para a construção da obra poética (não como queria Platão para instalar uma censura dos temas), mas porque ajudava no convencimento da plateia a respeito do que se falava.

Assim, das ideias platônicas e aristotélicas às de Tomachevski, Schleiermacher, Schleiermacher Iser e Guillén a noção de tema pôde ser vista nas mais diversas funções. Em resumo, do sombreado ilusório, gradualmente ou por “um golpe”, chega-se a uma unidade de sentido que perpassa por sua vez todas as partes de uma obra.

Para Platão uma unidade de sentido existe previamente no Mundo das Ideias; Tomachevski vai perceber que “aquilo que se diz” na obra literária se conquista gradualmente; Schleiermacher, antes dele, entendia que a formulação do tema estava ligada à própria interpretação da obra como “um golpe de plena luz”, mas que também se dava gradualmente; Iser aproveitou as ideias e sintetizou que a dinâmica do tema está na organização do dizer por parte do leitor, que o estrutura a partir de seus horizontes; por fim, Guillén entende que são “aquello con lo cual se dice”, ou seja, é um dos modos da obra que deve incluir a forma, entre outros, para extrair seu sentido total. Porém as correspondências existem senão que seu tema – uma unidade de sentido - possa ser captada e oferecer seu direcionamento. Isso porque, como em Aristóteles, o tema não deve ser colocado de qualquer forma sob o risco de não convencer.

Ao captá-lo descobre porque ele é descrito sob determinada forma e os fundamentos com os quais funciona melhor ou pior. Em outras palavras: à extração do tema por parte do leitor como atividade imediata da experiência com a obra segue-se a pergunta de *como* foi extraído o tema, isto é, como a leitura foi realizada e como de chegou a afirmar um tema em detrimento de outros que poderiam também existir, em suma, de como foi interpretado ou significado: de que *forma*.

Em nosso trabalho, os poetas quiseram mostrar a possibilidade de conhecer um mundo novo, que é novo menos porque seus temas são utópicos e inovadores e sim porque este mundo são eles mesmos. Para chegar até esta conclusão devemos traçar em seguida os significados que foram assumidos ao longo da história o tema do lugar ideal e porque chegamos a tal constatação.

Capítulo 2

O Tema do Lugar Ameno ou Ideal

O início da reflexão sobre o tema do lugar ameno ou ideal na poesia se confunde com as narrativas utópicas que existem desde a filosofia platônica. “Platon est généralement considéré comme le véritable créateur du genre utopique”¹², afirma Trousson. Isso ocorre porque sua *República*, onde torna problemática a convivência com os poetas servirá de modelo para que os autores do Renascimento - notadamente Thomas Morus com seu livro *Utopia*, onde o gênero recebe batismo -, possam contrastar a condição das cidades urbanas e degradadas (sendo a modernidade - por si - um mal, porém também uma esperança) com sociedades perfeitas em um espaço-tempo paralelo. Paralelismo que Platão havia estabelecido quando descreve Atlântida e Proto-Atenas para contrastar a Atenas de seu tempo e a urgência do projeto da República.

Nestas narrativas filosóficas existe sempre a concepção de “terra devastada” vinculada à contemporaneidade dos autores e equivalendo a degradação social pela ingerência dos recursos materiais e humanos e mesmo quando isso não ocorre a corrupção se dá pela dinâmica do tempo, ou seja, que existiu ou existirá um tempo bom porém a época atual é ruim. A ideologia católica que prevaleceu na idade média, por exemplo, apostava na promessa de um Paraíso para seus crentes, porém não se realizava no plano empírico senão no “fim dos dias”, daí importância em caracterizar a contemporaneidade medieval como processo de degradação que teria chegado a um limite extremo. A presença de um novo mundo se anunciava pelo grau de devassidão e corrupção que teria chegado ao máximo para os cristãos. O mesmo Platão argumentara sobre Atenas de seu tempo e Morus, naquele instante, oferecia diagnóstico igual da Inglaterra moderna, ou seja, viviam em tempos de crise e à beira da falência, contudo com a esperança de um mundo futuro melhor.

O período renascentista, no entanto, difere dos precedentes porque apresenta-se otimista: o homem é o centro do universo. Havia chegado a hora de realizar a idade de ouro com vistas a uma possibilidade histórica, um paraíso terreno em algum lugar

¹² TROUSSON, 1988, P. 3

no presente, porque isso só dependeria da capacidade imaginativa e racional do homem em realizar uma sociedade perfeita.

As guerras de início de século transformam utopia em distopia, ou seja, revelaram o perigo daqueles progressos técnico-científicos que seriam a solução do futuro. Assim tanto presente quanto futuro serão vistos de maneira negativa aos poetas que vivem nosso período, resta a eles voltarem aos mitos da idade de ouro revelando uma nostalgia profunda ou exilar-se em si mesmo como o desprezo árcade pela cidade urbana. Destruída a possibilidade e esgotamento de realização mais concretas das utopias se realizarem em um espaço e um tempo contemporâneo e concreto, a sociedade perfeita é uma sociedade eminentemente de valor literário, poético, fantasioso.

A caracterização desse espaço ideal dentro da tradição temática do lugar ideal (de paz, fartura) existe na literatura ocidental desde Homero e nas mais variadas culturas antigas com um *tópos* poético bem definido, o *locus amoenus*. As mudanças que sofreu desde seu surgimento nas epopeias e textos religiosos até sua configuração propriamente lírica de mundo interior na modernidade chegam justamente no período do Renascimento com a *Arcádia* de Sannazaro como uma imagem interior que o poeta fantasia para tratar de uma dor de caráter biográfico.

Voltar a Platão torna-se necessário para entender as bases filosóficas do mundo ideal dos poetas líricos quando passarem a representar um interior que não encontra paralelo com o recurso da *mimesis* (paradigma responsável pela degradação social, segundo o filósofo) e quando a *imitatio* também não se referirá apenas a uma questão de estilo. Mundo interior equivale à participação do sujeito na fantasia poética, ou seja, ao próprio sujeito que se revela na criação de seu mundo, na equivalência entre sujeito e mundo. Já não se fala nem em um passado e nem em um futuro que sejam bons por si, contudo em algum lugar contemporâneo do poeta, a busca começa e termina em algum lugar de seu conhecimento: sua alma.

Nosso itinerário começa com *Atlântida* e *Republica* para mostrar que o fundamento dos poemas analisados tem no tema do “lugar ideal” uma tradição que sobrevive mesmo com os radicalismos e inovações das vanguardas literárias e desprezo pelo passado, ou, para usar um termo de A. Jolles, como um “estágio mental” recorrente na/da literatura.

2.1. Sobre a *Méthexis*: República e Atlântida

Muito conhecida é a teoria de Platão (aprox..428 a. C. – 346 a. C.) quando estabelece a literatura como imitação (*mímesis*) do mundo. A eficácia da *mímesis* homérica, entre outras, residia no fato de existir uma homogenia, isto é, a “cópia” seria uma equivalência do “modelo”. Com efeito, a fundação da *República* era fruto da concepção de que no universo grego essa eficácia, no entanto, deveria se orientar por perspectiva mais elevada, a produção desse estágio deveria se dar pelo *logos*, pelo conhecimento das Ideias (Formas). Sua cidade ideal já não cometeria o mesmo equívoco de Homero, não se apoiaria no caráter mimético tendo em vista que o mundo empírico-social era injusto, corrupto, impuro, e, como consequência dessas somas, indesejável. Sua cidade, pelo contrário, seguia um modelo ideal porque racional, sem necessidade de se apoiar no substrato “real” daquele.

Se recuarmos um pouco veremos no diálogo *Íon* o interlocutor de Sócrates, um rapsodo, admitir que a literatura espelha o mundo e aquilo que o poeta diz serve também para a realidade sem qualquer suspeita do contrário, até chegar à conclusão de que poderia, quixotesca, com os conhecimentos da poesia de Homero, comandar uma batalha real¹³.

Íon não percebe (ou o filósofo propositadamente não o faz perceber) que as passagens no qual Homero fala sobre a guerra ou sobre a medicina são válidas não para o mundo concreto mas para o “mundo possível”¹⁴ do poeta, daí a desqualificação do rapsodo (e conseqüentemente de Homero), que perguntado sobre onde sua arte é melhor se um médico fala melhor de medicina ou um comandante da navegação não resta dúvida em optar pelos discursos especializados dos profissionais da cada área e menos pelos poetas que por esta comparação “pragmática” são inferiores.

¹³ PLATÃO, 2008, p.50.

¹⁴ “La doctrina mimética está detrás de una manera de leer muy popular que convierte a las personas ficticias em gente viva, a los escenarios imaginários em sitios reales, a las historias inventadas em acontecimientos de la vida real. La lectura mimética, practicada por los lectores ingênuos y fortalecida por los críticos de los periódicos, es una de la operaciones más reducionistas de las que la mente humana es capaz: el vasto, abierto y tentador universo ficcional queda reducido al modelo de mundo único, el de la experiencia humana real” (DOLEZEL, p.10)

Logo se vê que o papel principal em *Íon* é minar e desprestigiar a poesia mimética fazendo com que, na falta de uma explicação melhor, o filósofo possa provisoriamente assumir-se como capaz de explicar aquilo que seus próprios praticantes não davam conta - a sua arte (tanto do rapsodo quanto indiretamente de Homero) -, e a explicação de como o mundo funcionava, com ou sem arte literária.

Sendo guiado pelo filósofo a solução foi consensual entre Sócrates e Íon para explicar, senão sua arte, sua prática. Assim como a pedra magnética (ou imã) atrai um elemento ao outro formando uma cadeia articulada, os poetas através das musas formariam o primeiro elo – o mais forte – enquanto os rapsodo atraídos por sua vez pelos poetas faziam atrair seu público pela força dos primeiros elos, ligando também à fonte dessa dinâmica que não é outra senão divina e inspirada¹⁵. A atividade do poeta em geral “é coisa leve, e alada, e sagrada, e não pode poetar até que se torne inspirado e fora de si, e a razão não esteja mais presente nele” (PLATÃO, 2008, p.33).

Ao fundar sua *República*, torna marginais à cidade ideal aqueles que são incapazes de dizer e fazer algo diferente da verdade, do bem e da justiça, entre eles os poetas miméticos. Estes devem ser censurados¹⁶ porque o mundo que informam não favorece conhecimentos sobre a verdade, logo, que são responsáveis pela própria ruína de seu tempo. No entanto, não vejamos esta operação filosófica como algo radicalmente diferente do que já existia como “estado mental” conhecido dos gregos na própria literatura a partir da produção lírica da época.

O poeta Píndaro – nono do cânone lírico grego -, estabelecia uma diferença entre *mito* e *logos* exemplificando o segundo modo de forma simples do mito, uma atualização, onde, ao fazer associações, “Píndaro julga os atos de Hieronte a partir de si mesmo, compara-os ao aprisionamento de Tifon, coloca-os em ligação com o mito, descobre a existência de um vínculo entre eles – com o que fracassa, precisamente, na criação de um mito de Hieronte.” (JOLLES, 1976, p.95). Mais do que isso, o teórico estabelece que é precisamente esta operação que permite uma “reorientação mental”¹⁷ da passagem de uma forma simples a outra com vistas a

¹⁵ pp. 32-35, ÍON.

¹⁶ “Adimanto, neste momento, nem eu, nem tu, somos poetas, mas fundadores de cidade; ora, a fundadores compete conhecer os modelos a que os poetas devem obedecer em suas histórias e proibir que alguém se afaste deles; mas não lhes compete compor fábulas.” (República, p.89)

¹⁷ “O que existe, em contrapartida, é uma reorientação mental, uma espécie de conversão em que se opera um desvio da forma para tentar abordar o fenômeno a partir de si mesmo, constituindo-se por si mesmo um

explicar o fenômeno por si mesmo e enquanto uma visão pessoal¹⁸ sobre os acontecimentos, processo em que a lírica em geral se identifica. As associações de Píndaro transformavam o mito em subordinação ao *logos*, apresentando uma criação mito-lógica: existe em vista de uma derivação, isto é, na demonstração de propriedades do mito em comparação com o fato histórico.

Em suma, o mito é apenas uma referência, lhe serve para acrescentar informações que não existiam no relato. Assim na *Ode Olímpica 1* descreve um vencedor da corrida de cavalos, Hierão de Siracusa, “nele projetando a imagem do herói” (RAGUSA, 2013,p.244) do mito de Pélops. Seu valor é metafórico, o que Hierão imita nem é todo o mito de Pálops nem tão somente descreve o fato histórico da vitória, porém aquilo que pode convergir aos dois na explicação dos feitos no mito e na história, completando-os de sentido novo. Em que baste-se este exemplo mais evidente ao cânone grego, um caminho fora aberto pelos poetas líricos, o caminho do *mito* ao *logos*.

Poderia a *República* estar apoiada apenas no *logos* sem que se apresente correlações ao *mito*? Ao sair da Caverna¹⁹, onde seus habitantes se enganavam por acreditarem somente no conhecimento dos sentidos, o filósofo retorna para lhes apresentar o mundo real (i. é, das Ideias), mas deve fazê-lo, segundo indicação da própria alegoria, de forma gradual, pois o sol não deve ser visto diretamente.

A continuação da *República* aparece no *Crítias* e no *Timeu*, neste é revelado que o personagem Crítias ao conhecer a sociedade descrita por Sócrates encontra nela um motivo de comparação com uma história que conhecia através de seu avô.

Ontem, ao te ouvir discorrer daquele modo a respeito da cidade [República] e de seus moradores, lembrei-me do que acabei de expor-te e fiquei altamente surpreso ao verificar que o teu relato coincidia, por um acaso surpreendente, em muitos pontos, com o que Solão havia dito. (PLATÃO, 2001, p. 62)

juízo sobre tal fenômeno e produzindo-se, de si mesmo, o objeto que essas condições propiciaram. A conversão é a passagem do *mythos* ao *logos*”. (JOLLES, 1976, p.94)

¹⁸Píndaro “tende a enfatizar a individualização do poeta com respeito seus ouvintes”. (Most apud Ragusa,2013, p.241).

¹⁹ Livro VII da *República*.

A exposição de Crítias no *Timeu* e mais tarde com mais profundidade no *Crítias* foi da mítica (Ilha) Atlântida. Mas ela não é encarada como mito, porém como história²⁰. Todos nós conhecemos em menor ou menor riqueza de detalhes o relato: uma cidade paradisíaca onde tudo existe em fartura, sua natureza tudo lhe dá em quantidade e diversidade, possui plantas de todas as localidades do mundo, animais (até elefantes!) e minerais (entre eles um inventado: oticalco), tem grande desenvolvimento urbanístico para a época, conhecimento de navegação e militar (este plenamente desenvolvido), quando ocorria alguma injustiça seu código de justiça era eficiente, e por fim, seus habitantes viviam em harmonia. Contudo foi totalmente destruída e tornou-se submersa por um grande dilúvio porque eles começaram a perder sua virtude ao se tornarem avarentos, ambiciosos, prepotentes, “incapazes de suportar o peso da prosperidade”.

O intuito de Platão também leva a descrever a Atenas daquele período porque, segundo o relato, entraram em guerra – embora não explica como se deu o confronto, pois nunca chegou a terminar o diálogo. A antiga Atenas também é descrita de um modo paradisíaco, e no entanto, comparativamente inferior ao que tinha em Atlântida. Enquanto esta tinha um poderio militar enorme, aquela tinha apenas a virtude e, por isso, sobreviveu ao tempo. Assim entendemos que “o propósito do diálogo parece ser o esclarecimento da origem da sociedade política e da constituição e a demonstração da superioridade de um determinado modelo político, no caso o de Atenas proto-histórica.” (idem, P.149). Superioridade que também teria a *República* aos outros sistemas de organização. Mas esse vínculo com a proto-Atenas, demonstra a possibilidade histórica do programa da cidade ideal, isto é, mostrar que sua organização havia, em algum momento, existido²¹.

Não por acaso coloca como responsabilidade do poeta Solão, descrito como “o de mais alta imaginação”, a lenda que descrevia Atlântida, tanto por ser um importante legislador quanto por não se apoiar em características da *mimesis*. Escolhe este em detrimento dos demais porque seus poemas de cunho moral-filosófico são o tom dos

²⁰ Diz Sócrates: “E onde encontraríamos, Crítias, outra melhor do que essa, tão indicada para o festival de hoje, por sua própria relação com a divindade, máxime por não se tratar de uma ficção poética, mas de uma história verdadeira e de transcendental importância?” (PLATÃO, 2001, p. 63).

²¹ Seus antepassados atenienses “Disponham do necessário para alimentação e a educação, mas nenhum possuía nada em particular, por considerarem que tudo era comum entre todos, não aceitando dos outros cidadãos senão o estritamente necessário para viver, sobre exercerem todas as funções que mencionamos ontem [na República], quando nos referimos aos guardas por nós imaginados.” (PLATÃO, 2001, p.160).

próprios escritos platônicos, não obstante o poeta viveu em um momento conturbado da política²² (de “seduções” e “calamidades”), isto é, teria vivenciado sua crise. A moral consiste em apresentar aos atenienses que uma vida corrupta leva à destruição total da sociedade – o que para Platão estava ocorrendo na sua contemporaneidade.

Em verdade, Amínandro, se ele [Solão] não houvesse composto poesias por mero passatempo, mas cultivasse como fazem tantos, e tivesse concluído a história que trouxera do Egito [a lenda de Atlântida], sem ser forçado a abandoná-la por causa das sedições e outras calamidades que aqui veio encontrar quando de seu regresso, a meu parecer nenhum poeta, nem Hesíodo nem Homero, houvera alcançado maior fama que a dele. (PLATÃO, 2001, p56)

A antiga Atena e a submersa Atlântida, deixam margem para que, mesmo não sendo imagens claras possam ainda fazer algum sentido. Há esse sentido porque é possível que a cidade tenha existido (o evento ocorreu a 9.000 anos, quando a preocupação com a memória recém existia) – mas isso em nada difere que o mundo de Homero também tenha existido, entre outros, pela mesma lógica. A diferença está no modo como os eventos são rememorados, o primeiro por meio de uma lembrança de infância de Crítias via relato de Solão (que por sua vez ouviu a história dos egípcios), enquanto os poetas miméticos pela evocação das musas (de onde receberiam sua objetividade mimética). Ambos poderiam ter acontecido, mas o “crível” depende de que critérios são aceitos previamente: o esforço humano de preservar uma memória ou apenas a evocação do divino para tanto. Mais tarde, aparecerá outro critério entre estes dois: o artístico, tendo em vista que o acréscimo de Aristóteles será da coerência interna da obra, o *mythos*; logo, do mérito intrinsecamente artístico e não mais do exterior, aquilo que Jolles diria ser a terceira etapa da Forma Simples do mito: a forma Relativa ou Análoga.

²² “A produção poética soloniana apresenta patentes influências da crise de valores decorrente da conturbação político-social de fins do século VII e inícios do VI a.C., período em que diversas *pólis* helênicas foram assoladas pelo surgimento de *δραδεις*, a qual propiciou uma reação, por parte da sociedade, a privilégios e valores aristocráticos, como a eugenia e o apreço ao luxo excessivo, considerados causas do desequilíbrio das relações entre os cidadãos.” (MAIA, 2008, p. 4).

Aristóteles desenvolveu e alterou a significação de um conceito, que originalmente significava *cópia* fiel de coisas preexistentes, de modo a fazê-lo significar *criação* de cópias que nunca existiram ou cuja existência, se realmente existiram, é acidental no processo poético. O acto de copiar é posterior ao facto; a mimese aristotélica cria o facto (ELSE apud DOLEZEL, 1999, p.58-59)

Em Platão, explica-se que não haviam relatos desses fatos “históricos” porque seus habitantes (os gregos) eram ainda iletrados e preocupados com assuntos corriqueiros e necessidades da sobrevivência. O surgimento da memória apresentando os feitos humanos se dá quando “o estudo da mitologia e a investigação dos fatos pretéritos surgem nas cidades juntamente com o ócio, quando os homens já estão providos do necessário para viver, nunca antes disso” (PLATÃO, 2001, p.159). Daí que a história só pôde ser preservada pelos egípcios, civilização mais estruturada e antiga que a Grécia. E, no entanto, era literatura (“Poesia”) esta ficção platônica: não “o que é” (verdade ou mentira) mas “o que poderia ser” (o crível²³). Criara o “fato”.

Contudo questionávamos se devíamos compreender a *República* apenas como uma expressão do *logos*. Deixemos que o próprio Platão nos responda:

E agora, Sócrates, para chegarmos ao ponto a que tende meu discurso, declaro-me disposto a relatar-te essa história, não em linhas gerais, simplesmente, mas com minúcias, tal como a ouvi em pequeno. Vamos transferir para a realidade dos fatos os cidadãos e a cidade que ontem [Na ocasião de explicar a República] nos descreveste como uma espécie de mito, admitindo que a cidade seja esta mesma, e seus moradores, como os imaginaste, nossos verdadeiros antepassados a que o sacerdote [o que contou a lenda de Atlântida] se referiu. Harmonizam-se perfeitamente, não havendo a menor inconsistência de nossa parte em considerar os homens de hoje como os que verdadeiramente existiram naquele tempo. (PLATÃO, 2001, p.62-63)

Crítias oferece uma interpretação da cidade ideal que era o ponto de vista da própria recepção que teve entre seus pares: a de um relato mítico. “O autor da

²³ Idem.

República teria considerado tão a sério a censura que se preocupou em relacionar a citada organização com a história dos próprios atenienses.” (BITAR apud NUNES, 2001, p.23). Mesmo na *República* ele já se preocupara em não se fazer passar pela “Ilha dos Bem-aventurados” descrita pelo poeta Hesíodo, “um lugar cuja terra é extremamente fértil e onde habitam os mortos bem-aventurados”²⁴. E, no entanto, é uma mito-logia, “uma espécie de mito”.

A partir do instante em que Sócrates, no *Protágoras*, deixa a critério de seus ouvintes – por leviandade, acreditar-se-ia, e como que por gracejo -, a escolha entre o Mito e o Logos, para responder à pergunta sobre se a virtude pode ser ensinada, vê-se constantemente, e até nos últimos diálogos, que são os mais sérios, a luta travada entre a mentalidade de que resulta o Mito – a forma capaz de criar objetos a partir de uma pergunta e de uma resposta – e, por outro lado, a vontade de conhecer pelo esclarecimento mental (JOLLES, 1976, P. 98)

Se não logra êxito nem somente através do *logos* nem somente através do *mito* é porque necessitou localizar a cidade ideal em paralelo ao “espírito grego” de seus antepassados e de Atlântida, ou seja, em uma Idade de Ouro. Sua mito-logia existe, com relação a seus mundos ideais, porque são perguntas que não tinham ainda uma resposta satisfatória ao filósofo “um mundo melhor existiu?” (Atlântida e proto-Atenas) e “é possível um mundo melhor?” (República). Tanto uma quanto outra são derivações da pergunta primordial do mito em sua forma simples: “como surgiu o mundo?”.

Mesmo esta Platão tenta resolver no *Timeu* apresentando sua estrutura de criação de universo relacionando à cidade ideal porque esta por sua vez era organizada segundo as distinções da alma. Assim comportariam uma *mimesis* bem específica (ou melhor, uma *méthexis*²⁵) que perpassa os três (universo, cidade e alma individual), uma cosmovisão onde a alma é apenas um microcosmo.

²⁴ GUINSBURG, p. 271

²⁵ “De fato, Platão usa muitas vezes os termos ‘imitação’ e ‘participação’ para uma mesma circunstância; mas é claramente perceptível que *méthexis* tem um sinal *positivo*, pois ressalta a relação da coisa real com a peculiaridade de sua ideia, enquanto *mimesis* antes acentua a *negatividade* da diferença entre o protótipo e a cópia, o defeito do ser fenomênico face ao ser ideal”. (LIMA, 2010, p.99-100)

É nesse paralelismo entre macrocosmo e microcosmo, que então se define e aperfeiçoa e que não deixará de estar presente na cultura ocidental, que se fundamentará mais radicalmente a pólis ideal, também ela estruturada sobre a harmonia e portanto sobre a justiça (na acepção platônica), que constituirá assim o eixo principal a ligar o **indivíduo, a pólis e o universo**. (negrito nosso, PLATÃO, 2001, p.24-25)

O diálogo *Timeu* justifica a *República*, que se torna apenas o meio entre dois polos. Ela não surge como fruto de uma alma senão que esta mesma alma seja espelho do universo e da cidade ao mesmo tempo. Em outras palavras, a *República* encontra legitimidade porque “imita” outro sistema na qual a resposta pela origem do universo teria sido encontrada. Daí a importância de ter um conhecimento claro do mundo antes de imitá-lo.

Tudo o que é objeto de nossos discursos por força terá de ser imitação ou representação. Se atentarmos na arte do pintor, no preparo de imagens dos corpos dos deuses ou dos homens, tendo em mira a dificuldade ou prazer ao espectador, verificamos que, se na representação de montanhas, rios, florestas, todo o céu com tudo o que nele se encontra e se movimenta, alguém alcança alguma semelhança, embora mínima, com seu trabalho, declaramo-nos imediatamente satisfeitos. E mais: como não temos conhecimento preciso dessas coisas, não examinamos com rigor as pinturas nem julgamos com excessivo rigor, contentando-nos com um sombreado vago e ilusório. Mas, se alguém se abalança a reproduzir a forma humana, de pronto percebemos os defeitos do desenho, pois **nosso conhecimento familiar de nós mesmos** nos transforma em juízes severos, com relação a quem não conseguiu nesse ponto a semelhança necessária. (negrito nosso, PLATÃO, 2001, p156)

Para Jean-Pierre Vernant ao falar sobre o conceito de imagem em Platão, aquelas montanhas, rios, florestas, seriam “expressão dos diferentes modos do parecer, a imagem está inteira do lado dos ‘fenômenos’, do mundo sensível, com suas inconstâncias, sua relatividade e suas contradições” (LIMA, 2010, p. 62). O que permanece é o conhecimento que teoricamente possuía o filósofo, pois saiu da Caverna e do “sombreado ilusório” e voltou para explicar o mundo a quem nunca tinha vislumbrado a “realidade”, assim poderia ser rigoroso com todas as representações

dos objetos e dizer o que era falso e verdadeiro. O que ele contemplou? As Formas do conteúdo, o Ser ou Ideia, cujo acesso está em cada alma individual.

Este elemento é suficiente para afirmar uma função parecida ao da lírica (moderna) apoiada numa relação entre mundo interior e exterior, isto é, a mesma disposição de “estado mental” platônico. Mundo exterior, tal como via o filósofo e vê o lírico romântico e moderno, é corrompido, injusto, imperfeito. Pela reminiscência, alcançada por um esforço da alma individual (do sujeito), lhe dá a conhecer um interior, uma Forma.

Ele abriu caminho a uma mentalidade que passou a ter fundamento a partir não do simulacro mas do modelo, isto é, do Ideal (exigência de seu sistema filosófico). O poeta como quem vislumbra um sair da Caverna (i.é, do exterior, do aparente) e quer contar o que teria visto (e apenas ele teria visto, porque dentro dele), através da sua alma (subjetividade) antes ser copista do mundo real, é criador de seus modelos, de suas Formas, isto é, da fantasia; poderiam apresentar um novo modo de enxergar o mundo que não é outro senão pelo sujeito “radicalmente estranho ao parecer, de modo a se transformar a si própria [a assimilação] do interior”, se nos guiarmos por uma *mimesis* que Platão havia configurado segundo Jean-Pierre Vernant:

Poder-se-ia dizer, talvez, que a *mimesis* ilusionista daqueles que Platão chama ‘imitadores’ consiste numa simulação das aparências com o fim de enganar os outros. **A *mimesis* filosófica consiste em uma assimilação íntima de si àquilo que é outro e radicalmente estranho ao parecer, de modo a se transformar a si própria do interior.** Assim, quando se passa da *mimesis* do parecer à assimilação ao ser, o jogo do mesmo e do outro se inverte: no primeiro caso, a imagem apoia sua semelhança com o modelo nisso que, nesse modelo, nunca permanece semelhante a si; no segundo caso, a imitação inclui o reconhecimento da alteridade do modelo, colocando-o como outro até em seu apetite de *semblância*, precisamente porque o modelo é isso que permanece sempre o mesmo que ele mesmo. (LIMA, 2012, p83-84)

Enquanto o mundo empírico é corrupto e mutável, na alma imutável encontraria o “todo” preservado, as Ideias ou Formas. Isto porque Ideias (*eîdos*) é o mesmo que Formas, ou seja, aquilo cuja presença fornece condições para que o mundo seja

conhecido em sua permanência e não mais a partir de uma base mimética. Aquilo que permanece apesar das mudanças é a Forma que está antes mesmo de sua presença e participação (*méthexis*) nas coisas - os objetos da imitação.

Nesse estado mental o poeta lírico não necessitaria mimetizar o mundo em sua totalidade objetiva como o épico, entre outros; pode, no entanto, apresentar o mundo objetivo subordinado à sua fantasia subjetiva, um mundo que só pode existir a partir dele. Mas aquilo que permanece sempre o mesmo, na lírica, é o sujeito (o “eu”), isto é, aquilo que motiva a busca por este mundo interior, e que precisa se dar a conhecer através de um suporte que não é *mímesis*, mas *méthexis*, sua participação constante, nas palavras, nos versos, no ritmo, em suma, no poema. O poeta não representa o mundo: participa do mundo. E não necessita ser objetivo (e portanto se relacionar com mimetismos), basta, na sua relação, apresentar uma visão de mundo ou *imago mundi* que sustenta sua subjetividade frente ao real ou o que seja convencionado por realidade.

Desde a Grécia antiga a poesia mimética foi a mais debatida entres seus filósofos e a poesia lírica, no entanto, foi tratada em menor grau nos seus sistemas e uma das razões disso ocorrer se encontra no motivo de a primeira transparecer o mundo em sua totalidade e objetividade, tarefa que os filósofos tomaram para si e daí seu interesse. Por outro lado, a poesia lírica tratava, desde seus maiores representantes gregos, de um estar-no-mundo (uma subjetividade, embora este termo não existisse na antiguidade), isto é, de uma relação cada vez mais pessoal com mundo, onde a explicação não se dá por si mesma – objetivamente - na forma simples do mito²⁶, entre outros, contudo pelos singulares relacionamentos consigo e com o mundo, no caso, o mundo antigo. Sobre os líricos gregos acredita-se que:

Tais temas estão prevalentemente ancorados na contemporaneidade, articulados, de algum modo, ao cotidiano da vida na *pólis*, a eventos de um passado recente e a situações próprias da experiência humana, e são colocados em direta relação com

²⁶ “Quando o universo se cria assim para o homem, por *perguntas* e *respostas*, tem lugar a Forma a que chamamos Mito.” (JOLLES, 1976, p.88) e mais tarde “só que a pergunta se resolve então numa resposta e a realidade objetiva cria-se a partir da pergunta e da resposta” (idem), enquanto seu contemporâneo Lukács dá um exemplo concreto: “E o caráter inatingível e incessível de Homero – e a rigor apenas os seus poemas são epopeias – decorre do fato de ele ter encontrado a resposta antes que a marcha do espírito na história permitisse formular a pergunta.” (LUKACS, 2009, p.27).

a voz poética geralmente em 1ª pessoa do singular – a *persona* -, que, nas canções, e de resto na poesia grega como um todo, sempre se endereça a alguém – um “tu” ou “vós”. (RAGUSA, 2013, p. 20)

Em outras palavras, a lírica – ainda que aceitando a existência dos mitos gregos – necessitava menos do fundamento objetivo com o qual os poetas épicos eram autorizados a dizer algo sobre o mundo: a imitação. Por sua vez, ela se fazia presente na condição empírica e “existencial” do poeta *no* coletivo. Esta voz não almejava explicar todo o mundo porque sua função não permitia vê-lo com afastamento necessário, pelo contrário, aproximava o mundo de si, a fim de dizer com isso a verdade sobre eventos particulares e mesmo nos coletivos, pois estava *neles* e não fora deles.

Este estar-no-mundo cada vez é mais sentido na medida em que o mundo vai aos poucos se afastando do indivíduo (e vice-versa) em suas relações de vivência e significação coletivas (saindo de seu primitivo estágio “homogêneo” para um “heterogêneo”), até o ponto crítico, como no existencialismo, de sentir-se inteiramente “lançado” no mundo. Por este caráter de particularidade foi ignorada pelos grandes sistemas filosóficos da antiguidade preocupados mais com os problemas universais e apenas “por uma espécie de *astúcia da mimesis*, a representação do singular logra significação universal”. (MERQUIOR, 1972, p.8). Ou melhor: por uma astúcia da *méthexis*, pois aqui o singular (o “eu”) é universal na medida em que vislumbra o Mundo da Ideias, isto é, sua visão de mundo.

A lírica como expressão de um interior é uma herança da teoria hegeliana. Ao estabelecer em seu *Cursos de Estética* as diferenças entre épica e lírica, esta seria em comparação com aquela (objetiva) realizada segundo os domínios do sujeito. Este domínio revela que o mundo e as coisas já não devem ser representados como *em si* e passam a ser *para si*. A lírica teria sua força e legitimidade no sujeito que se deixaria propositalmente aparecer na produção. O exterior se recorta pelo interior, ele está nesse limite entre os dois (pois é *ele* quem recorta) mas se posicionaria dentro do processo. Dito de outro modo, o *para si* – depois de tomar consciência do processo – é reorientado *em si*, isto é, no processo que leva mundo exterior e objetividade de representação, entre outros, ao ensimesmamento por um sujeito que passa a

representá-lo (o mundo) mesmo que este representar não corresponda à realidade – por isso mesmo.

O todo toma, por conseguinte, o seu começo no coração e no ânimo e, mais precisamente, na disposição e na situação particular do poeta, de modo que o Conteúdo e a conexão dos lados particulares, para os quais o conteúdo se desenvolve, não permanecem sustentados objetivamente por si mesmos como conteúdo substancial ou pela sua aparição exterior como ocorrência individual fechada em si mesma, **mas pelo sujeito**. Por isso, o indivíduo deve aparecer em si mesmo de modo poético, rico em fantasia, pleno de sentimento ou grandioso e profundo em considerações e pensamentos, e sobretudo aparecer autonomamente em si mesmo como um **mundo interior fechado por si mesmo**, do qual estão eliminados a dependência e o mero arbítrio da prosa. (negrito nosso, HEGEL, 2004, p. 160)

Eliminado uma dependência com o mundo externo, o sujeito teria liberdade de fazer conexões que não seguem um ordenamento natural. Nem o próprio sujeito não deve aparecer de modo empírico. Se é possível criar a si mesmo quando modela seu mundo fora da norma e de padrões exteriores é porque estes já existem *a priori* no cotidiano, na ciência, no mito, no social, no real, que sendo considerados legitimados correspondem a uma totalidade e um paradigma na qual ele encontrar-se-ia integrado e participante; resta, para sua afirmação (i.é, a afirmação de um interior pela diferença), sempre a quebra desses esquemas e a conseqüente marginalidade de visão que, conquanto não seja harmônica com a sociedade em que vive, no entanto, é *sua*. Deve mostrar-se como um “mundo (interior) fechado”.

Se a obra de arte lírica não deve, todavia, se tornar dependente da oportunidade exterior e dos fins, os quais residem na mesma, mas estar aí como um todo autônomo por si mesmo, então pertence a isso essencialmente que o poeta utilize a ocasião apenas como oportunidade, a fim de expressar em geral a si mesmo, sua disposição, sua alegria, sua tristeza ou modo de pensar e o ponto de vista sobre a vida. **A principal condição para a subjetividade lírica consiste, por conseguinte, no fato de assumir em si mesma inteiramente o conteúdo real e torná-lo seu. Pois o poeta lírico autêntico vive em si mesmo.** (negrito nosso, HEGEL, 2004, p163)

Isso ocorre porque foi a única forma de viver e ver do que pouco restou de um sentido que era coletivo. Dado que o início da modernidade propiciara a fragmentação das culturas homogêneas onde “o círculo cuja completude constitui a essência transcendental de suas vidas rompeu-se para nós; não podemos mais respirar num mundo fechado” (LUKACS, 2009, p.30), tal mundo fechado deixou de ser uma evidência objetiva ou essência transcendental; agora é o poeta, em sua subjetividade - “em si mesmo” -, quem deve construí-lo ao “sonhar novas unidades, em contradição com a nova essência do mundo e portanto em constante ruína.” (Idem, p.35).

Eis porque o mundo antigo - homogêneo - não conheceu um exterior: nunca conheceu um interior. Ao conhecê-lo deixou de existir tão facilmente quanto surgiu. Depois de abertas, as culturas fechadas, como uma caixa de Pandora, deixaram dentro de si apenas a esperança de seus tempos áureos, mitos da idade de ouro. Isso explica a tentativa de mantê-las fechadas. Isso também explica os mergulhos em um oceano interior na tentativa de emergir uma Atlântida de considerações pessoais.

Mas “a sede da alma”, diz Novalis, “é ali onde o mundo interior e o mundo exterior se tocam. Onde eles se interpenetram – está ela em cada ponto da interpenetração”²⁷. Um sintoma de cisão entre alma e corpo, eu e mundo, não pode pender apenas para um interior que se isole e se configure sem que todas formas assumam seus espaços delimitadores. Do fracasso em ser apenas interior está a sede da alma.

Consciente das ruínas do mundo moderno ou “a poesia lírica autêntica, ao contrário, livra-se desta prosa já dada [do mundo] e cria a partir da fantasia tornada subjetiva de modo autônomo um novo mundo poético da consideração e do sentimento interiores (...)” (HEGEL, 2004, p.172), ou apresenta na obra ao mesmo tempo aquilo que fundamenta essa busca: a realidade. Já não estamos mais em uma evasão acarrete pequenos problemas, ao criar uma lei onde acredita que para voar não necessite de atrito. É justo desse atrito que os poetas fazem um movimento entre interior e exterior. Lembremos: a alma não existe por si só, ela é ânimo, dinâmica²⁸.

²⁷ NOVALIS, 1988, p.45

²⁸ Aristóteles, 2005, p. 55: “Se a substância da alma é mover-se a si mesma, o movimento será atribuído a ela não por acidente (...)”.

O poeta nem quer renunciar a *si mesmo*, nem quer renunciar ao mundo real e fragmentado que permite o *si mesmo*, mostrando ou afirmando um mundo – o seu - *dentro* de outro, o mundo real (social).

2.2. Sobre a Imitatio: Locus Amoenus

Nas grandes narrativas utópicas da modernidade (Thomas Morus, Francis Bacon, Tommaso Campanella – e mesmo na distopia de Bradbury) a função da poesia está sob um controle rígido - uma censura -, que tem origem a partir do modelo platônico encontrado no livro da *República*. Isso se justifica por serem sociedades racionais e austeras onde a poesia como sinônimo de desvio, expressão individual e inspirada que não pode ser tolerada, pois perturba a ordem do *Logos* e põe em risco toda aquela arquitetura ideal e comedida proveniente da reflexão política.

Porém a busca por um lugar utópico não é uma característica encontrada somente na literatura filosófica *plus ou moins romancée*²⁹. Também a poesia lírica buscou lugares onde a felicidade, a harmonia e o bem pudessem coexistir, ainda que em uma configuração subjetiva, isto é, na situação de um mundo interior. Se na *Bíblia* a Torre de Babel nos informa que a busca coletiva por alcançar um céu foi inútil e fracassada, no entanto, como resultado e castigo, as vozes se multiplicaram e podemos verificar as várias tentativas solitárias - que são as vozes singulares da lírica - na medida que se afastem cada vez mais em deixar a terra inteira com uma só língua e usando as mesmas palavras³⁰. O que se verifica ser uma dádiva e não uma maldição - ao menos para a riqueza da literatura no tema -, que depois de Babel cada poeta possa ainda almejar o céu para edificar sua voz. Descrevendo da melhor maneira possível a experiência, inicia Dante a última parte da *Divina Comédia*:

No Céu que mais a sua luz favorece
estive, e coisas vi que redizer
nem sabe ou pode quem que de lá ora desce³¹

²⁹ TROUSSON, 1988, p.31.

³⁰ BIBLIA, 2012, P. 24

³¹ DANTE, 2010, 13.

E no entanto escreveu seu Paraíso porque “participou” dele e por ter participado pôde escrevê-lo, além disso ninguém pode dizer que o Paraíso que descreve é outro senão o dele - por ter vislumbrado pela sua alma. A dificuldade de fazer descrições para os “habitantes da caverna”, como queria Platão, têm os poetas em mostrar novos mundos sem que as referências mesmas estejam no mundo concreto. Falam já uma língua estranha, um idioma diferente do usado comumente: a poesia, pois é ela quem pode e sabe dizer aquilo que foge ao cotidiano.

Não raro os textos da antiguidade (as epopeias ou poesia mimética, os textos religiosos, etc) apresentam aspectos relacionados ao tema do lugar idílico (de felicidade, de paz, de serenidade) com origem histórico-literária definida a partir de um *tópos* específico catalogado por E. R. Curtius - o *locus amoenus* -, e antecipa as reflexões filosóficas sobre sociedades ideais advindas do debate político grego (e moderno), a utopia. Para Paul Zumthor “las culturas arcaicas distinguían en la tierra lugares propicios y lugares nefastos.” (ZUMTOR, 1994, p.55) e fica claro que em grande parte dessas culturas antigas o *locus amoenus* e seu oposto, *locus horrendus* (ou *terribilis*), poderão ser encontrados sem dificuldade. São estas as fontes que os utopistas, romancistas e poetas - miméticos ou não - irão buscar para desenvolverem sua *imago mundi*.

Na *Epopeia de Gilgamesh*, um dos textos mais antigos da civilização, há uma imagem de lugar ideal, sendo o dilúvio a promessa de reconfigurar o mundo corrupto, pois se encontrava naquele momento em “tumulto” e “alvorço”³² provocados pelos humanos, desejava-se a volta a um estágio idílico, ou seja, uma Idade de Ouro. Também está na *Bíblia* a história de Noé remetendo justamente a um castigo pela corrupção humana e a solução divina pelo mesmo método³³. Em outras palavras, sempre se verifica uma transgressão à Lei ou norma: isso vale ainda no Paraíso, quando Adão e Eva descumprem o juramento de não provar do fruto do conhecimento

³² “Naqueles dias a terra fervilhava, os homens multiplicavam-se e o mundo bramava como um touro selvagem. Este tumulto despertou o grande deus. Enlil ouviu o alvoroço e disse aos deuses reunidos em conselho: ‘O alvoroço é intolerável, e o sono já não é possível por causa da balbúrdia’. Os deuses então concordaram em exterminar a raça humana”. (ANÔNMO, 1992, p. 149.)

³³ “O Senhor viu o quanto havia crescido a maldade das pessoas na terra e como todos os projetos de seus corações tendiam unicamente para o mal. Então o Senhor arrependeu-se de ter feito o ser humano na terra e ficou com o coração magoado. E o Senhor disse: “Vou exterminar da face da terra o ser humano que criei e, com ele, os animais o que se move pelo chão e até as aves do céu, pois estou arrependido de os ter feito.” (BÍBLIA, 2012, p. 20)

do bem e do mal³⁴ e Pandora na cultura grega ao abrir o jarro selado ao espalhar o mal pelo mundo. Entende-se assim a Idade de Ouro como um sentimento de perda, de uma nostalgia. Os sonhos que fazem Utnapishtim e Noé (modelos de comportamento moral e fidelidade religiosa) construírem uma embarcação é resultado da busca pelo *locus amoeuns*, ou seja, pelo espaço diferenciado do cotidiano e da realidade que vivem, buscam-no na esperança colhida no fundo do jarro de Pandora, livre do mal, da violência, da morte, entre outros, embora sabendo-se apenas mensagem de esperança àqueles que não comungam a mesma aprovação divina e onírica. O estágio sustentado pela possibilidade de ter existido em uma época remota uma sociedade harmônica, um mito, no seio da própria religião (e na filosofia política) em período do renascimento, é também uma promessa de dias melhores no futuro: a Utopia.

Este mito da Idade de Ouro (localizado tanto no pretérito quanto no futuro) foi explorado pelos mais diversos gêneros literários. Raymond Trousson, por exemplo, entendia como *genres apparentés* da utopia desde a Ilha dos bem aventurados³⁵ encontrada em Hesíodo e Píndaro até a Arcádia de Virgílio e em especial de Sannazaro, passando pela Cocagne criada na Idade Média. Todos eles relacionados ao mito antes de se tornarem um projeto futurista, portanto, moderno.

E. R. Curtius ao investigar a importância da retórica no sistema literário, chamava atenção para a recorrência do *locus* durante uma longa etapa histórica em paralelo ao modo de vida ideológico das sociedades antigas e medieval.

Os sistemas da tópica laudatória serviram de veículo e revestimento aos ideais de classe e de vida no fim da Antiguidade, na Idade Média, na Renascença e no século XVII. A retórica elaborou a imagem do homem ideal e determinou, por milênios, a paisagem ideal da poesia. (CURTIUS, 2013, p.239)

³⁴ “Porque ouviste a voz da tua mulher e comeste da árvore de cujo fruto te proibi comer, amaldiçoado será o solo por tua causa.” (Idem, p. 18)

³⁵ Platão, na República, já temia que seu projeto fosse confundido com esta: “Mas então não é igualmente provável, e necessário depois do que afirmamos, que nem as pessoas sem educação e sem conhecimento da verdade, nem as que deixamos passar a vida toda no estudo, são próprias para o governo da cidade, umas porque não dispõem de ideal ao qual possam referir tudo quanto praticam na vida particular ou na vida pública e as outras porque não aceitarão o seu encargo, crendo-se já transportadas, em vida, às **ilhas dos Bem-aventurados.**” (PLATÃO, 2006, p. 271)

A presença do *locus* no ocidente está em Homero onde as epopeias *Iliada* e *Odisseia* são compostas por paisagens naturais e agradáveis ao homem antigo, ou seja, lugares onde ele se encontra integrado com o divino. Também em um dos textos mais influentes do ocidente – a Bíblia - é identificado aos jardins, entre eles, o Paraíso, constituindo outra fonte literária. Sua recorrência dá mostra de sua importância³⁶. Estes locais são ideias na medida em que querem se estabelecer como o melhor possível, mas não são fixos em sua caracterização.

Prova disso é que muda em cada época histórica. Gradativamente certas características darão lugar a outras no que se refere ao espaço que caracteriza a felicidade. As descrições primárias surgem nas culturas em que a natureza é valorizada – ou pelo menos não é desprezada -, são espaços em que não se vê nela um grande cultivo ou trabalho humano como ocorre na religião cristã na qual o homem é criado para ter domínio sobre ela e na modernidade, com filósofo Francis Bacon, entre outros, a natureza dá lugar à técnica através das utopias modernas. O *locus* se converte em espaços de conforto tecnológico e científico. No arcadismo voltam as descrições da natureza porque agora é sinônimo de fuga dos centros urbanos (tratados agora como *locus horrendus*).

Em geral, nessa primeira etapa de desenvolvimento nas sociedades primitivas, descrevem “um grupo de árvores, um bosque com água corrente, uma campina viçosa” (CURTIUS, 2013, p.242) e encontra-se também a presença da sombra, lugar de descanso sob as árvores, bem como as frutas oferecidas pelas mesmas, sejam romãs, maçãs, figos, peras, azeitonas e uvas. Lugares onde vivem as ninfas, entre outras entidades, que outorgam características religiosas tendo em vista que os relatos são baseados no mito.

Em Homero, ocorre com mais frequência na *Odisseia* que na *Iliada* pela motivação da primeira de narrar uma viagem. Descreve uma natureza intocada e pura, sendo cultivada apenas pelo espírito objetivo do poeta. Assim, no canto V da *Odisseia*

³⁶ “Depois, se encontrarmos uma atualização, um mito, que já esteve alhures, ou que de algum modo o precedeu como resposta a uma pergunta, isso apenas provará que o gesto verbal apreendeu corretamente o elemento de constância e de repetição regular; que o apreendeu tão bem, inclusive, que ele continua a ser considerado a ligação válida e coerente entre pergunta e resposta, ainda que num tempo e num lugar diferentes.” (JOLLES, 1976, p.103)

quando Hermes chega na ilha de Calipso com uma mensagem de Zeus para libertar Ulisses, encontramos este:

Em torno da gruta crescia um bosque frondoso
de álamos, choupos e ciprestes perfumados,
onde aves de longas asas faziam os seus ninhos:
corujas, falcões e tagarelas corvos marinhos,
aves que mergulham no mar em demanda de sustento.
E em redor da côncava gruta estendia-se uma vinha:
uma trepadeira no auge do seu viço, cheia de cachos.
Fluíam ali perto quatro nascentes de água límpida,
juntas umas das outras, correndo por toda a parte;
e floriam suaves pradarias de aipo e de violeta.
Até um imortal, que ali chegasse, se quedaria,
só para dar prazer ao seu espírito com tal visão.
(HOMERO, 2005, p.92-93)

Extraída de seu contexto original a paisagem parece oferecer apenas um relato mimético, mas a moldura é envolvida em mito, o que confere um caráter especial e assim “até um imortal, que ali chegasse, se quedaria”. A cena prepara o ouvinte para informar que Ulisses vivia muito bem onde estava (apesar de aprisionado por Calipso); a ilha em que se encontrava, percebe-se, era um lugar de fartura e prazer que contrasta com a tristeza do personagem. Seu pensamento não é outro senão voltar para casa onde tem filho e esposa que passam por dificuldades. A epopeia cumpre o papel de revelar os valores coletivos gregos, neste caso, o valor da família. Daí a impossibilidade de ficar ali.

No entanto, depois que Ulisses chega em Ítaca e tudo se resolve ficaram ainda aquelas belas imagens presas na imaginação dos ouvintes. Como seria viver naquelas ilhas maravilhosas e desejada até pelos deuses?

O prazer oferecido “com tal visão” já é suficiente para fazer poetas e público desejarem fixar a imaginação nela com um interesse permanente pelo melhor lugar

existente. É justo este interesse que faz com que os locais sejam acrescidos de fantasia até se separarem de seu substrato “empírico” e se tornarem locais inteiramente ideais. Os poetas ao descreverem um local no qual já era aceito como melhor possível acrescentam sempre um elemento a mais, acabam oferecendo uma função diferente ao *locus* descrito anteriormente, o *tópos* passa a oferecer também uma *imago mundi* heterogênea e subjetiva: o mito não representa mais uma visão comum. Aquilo que era aceito consensualmente como o melhor lugar é posto em função de uma visão e busca pessoal. O melhor lugar para um não é o mesmo para outro, isto é, não tem um significado coletivo. O *locus amoenus* passou a servir de modelo na busca por felicidade individual. Este já não pode ser encontrado objetivamente (nunca pôde, uma vez que é fantasia), ele se encontra em um interior, em algum lugar da alma. Daí sua característica ter-se tornado essencialmente lírica.

A retórica clássica reservava para este *tópos* uma função que encontramos em textos cujo mérito estava em revelar verdade e falsidade. E, no entanto, serviu em dá margem para a criação de espaços imaginários quando se apresenta “falso” não por querer mimetizar algo mas, por recurso estilístico, querer exagerar e detalhar com finalidade de dar veracidade para paisagens que nunca foram vistas, senão por recursos da criação poética tão somente.

Para dar um exemplo da função sobre a verdade e a falsidade vemos na *Bíblia* cristã o caso de dois homens interessados em uma moça atraente serem desmascarados. *A História de Susana* (ANÔNIMO, 2012, p.1127-1129), presente no *livro de Daniel*. Dois anciãos costumavam espreitar uma moça casada que tinha costume de tomar banho sozinha. Certo dia, resolveram criar uma embocada e possuí-la. Mas o plano não deu certo e a moça foi denunciá-los. Como não havia testemunhas, decidiram inventar uma história quando chegassem. Seria esta: ela estaria se encontrando com um rapaz, justo ali, e por ser casada deveria sofrer uma punição mortal. Aqueles dois anciãos teriam pego ela e o suposto amante em flagra. Apesar da moça oferecer seu testemunho de que aqueles dois queriam estuprá-la e por isso mentiram, o povo em assembleia preferiu acreditar nos dois. Mas Daniel, recebendo uma mensagem divina, resolveu intervir. Separou os dois anciãos cada qual para um lado e perguntou onde cada um se encontrava na ocasião. Um teria dito que estava “sob uma acácia” e outro, sem ouvir o primeiro, teria dito “sob um carvalho”. Assim a população voltou atrás, pois percebeu a contradição dos dois e os

condenaram por estarem mentindo. Abstraindo a moral religiosa da história, o *locus amoenus* (o evento ocorreu em um jardim) assumira uma função retórica importante, pois revelou discursos falsos e verdadeiros.

A descrição de cenário é uma prova que Aristóteles chamaria artística (isto é, técnica ou metódica), na impossibilidade da história não ter contado com outras testemunhas:

Chamo provas inartísticas a todas as que não são produzidas por nós, antes já existem: provas como testemunhos, confissões sob tortura, documentos escritos e outras semelhantes; e provas artísticas, todas as que podem preparar pelo método e por nós próprios. De sorte que é necessário utilizar as primeiras, mas inventar as segundas. (ARISTOTELES, 2005, p.96)

Se a descrição não corresponde com a realidade ou se não é possível oferecer detalhes de onde ocorreu certa situação ou ainda se houver contradição a veracidade do discurso é comprometida. Cabe ao poeta, servindo-se do conhecimento da retórica, elaborar a melhor descrição possível “por si próprio” não com vistas a um referente empírico (mimético) mas pelo “método” de convencimento com as palavras, isto é, a organização e as estratégias internas do texto.

Vejamos o caso da poesia pastoril (ou bucólica) que tem em Teócrito na primeira metade do século III a. C. sua fundação, onde coloca as descrições do *locus amoenus* em um nível mais notório de importância, nível ao qual vamos comentar brevemente. Quando no primeiro canto de *Idílios* Tírsis sugere um local para uma disputa de canto, recebe outra sugestão do cabreiro:

TÍRSIS:

Valham-me as Ninfas: gostavas, cabreiro, gostavas de aqui,
onde é íngreme o monte, onde há tamarindos, sentar e
tocar a siringe? Tuas cabras, no entanto, eu hei de guardar.

CABREIRO:

(...)

Tu, por teu turno, ó Tírsis, que as dores de Dáfnis entoas,
 e ao suprassumo, decerto, chegaste da musa bucólica,
 vem, sentemo-nos cá, debaixo do olmo e diante
 das fontes e Priapo – onde um rústico assento (aquele
 lá) e os carvalhos estão. (...)
 (TEOCRITO apud NOGUEIRA, 2012, p.136)

O apontamento para um elemento rústico corresponde à própria visão de poesia pastoril, que evitava a erudição em troca da simplicidade campestre. Note-se que a atividade de compor propõe exige um local específico, o melhor *locus* propício ao canto. Ele é essencial para que o poeta se inspire e faça – ou não - o melhor canto, tendo em vista a aposta. Assim, por conta da disputa – toda a estrutura dos Idílios envolve disputa -, os concorrentes tendem a fazer todo tipo de acréscimos e desestabilizar o outro canto (o vencedor comumente era conhecido quando um deles concordava em ser o discurso do outro insuperável, isto é, em reconhecer aquele como melhor). Trata de um superar por diversificar³⁷: “aqui” não é mesmo que “aquele lá”. A escolha pelo segundo revela que o cabreiro soube escolher o lugar mais apropriado para se cantar.

Vê-se então que no *Idílios* de Teócrito o *locus* é colocado em disputa entre todos os outros elementos que compõe o relato poético. Este tem no dinamismo e na variação seu fundamento, ou seja, ele existe em função de uma incorporação de um discurso para então apresentar seu ponto de vista específico por acréscimo, isto é, pelo método de convencimento uma vez que o leitor não tem acesso ao local real das descrições, ou seja, fica sabendo o porquê um lugar é melhor que o outro (sem conhecer nenhum dos dois) através das próprias informações e valoração dos personagens.

³⁷ “O processo de reversão e de superação se revelam como estratégias paradigmáticas do jogo, pois sempre acrescentam algo diverso ao que existe, ou ao que é dito.” (ISER, 1996, p. 43).

Entendido como “jogo”, W. Iser esclarecia que isto (a possibilidade do leitor perceber um fingimento, uma artificialidade³⁸) foi um dos degraus para o que viria a caracterizar como um paradigma da ficcionalidade.

À medida que Teócrito imita em seu *Idílio* o jogo da vida real dos pastores, modifica a ideia da mimesis: é artificialidade, em vez de natureza, que se torna o objeto da mimesis; a imitação visa àquilo que se separou da natureza. O jogo como encenação permite a repetição, que em princípio pode se estender a tudo, incluindo até mesmo a própria natureza: no *locus amoenus* a natureza já é encenada como ambiente prazenteiro ao homem. (ISER, 1996, p44).

Presta-se melhor ao conceito de jogo o quinto *idílio*, que surgia com vistas a disputa entre dois pastores que se encenam e se problematizam como poetas. No *idílio* os pastores existem enquanto tal (são pastores “reais”), até que decidem disputar cantos bucólicos e, no entanto, tanto uma função quanto a outra são as mesmas, não há diferenças porque o fazem dentro de uma poesia já bucólica (a de Teócrito). Dito de outra maneira, os pastores já vinham executando a disputa poética antes de criarem o jogo de disputa poética³⁹. Note-se por fim: prazenteiro ao homem, pois saiu da sua moldura heroica da epopeia, o *locus* não é mais uma descrição mítica porém agora seu prazer decorre de cenas cotidianas, encontrara sua “ilha de Calipso” sem precisar configurar um mito, tão somente pelo canto pastoral (e cada canto é individual) poderiam ter acesso ao *locus*.

Bastante influenciado por Teócrito foi o poeta romano Virgílio ao compor *Bucólicas (Écloga)*. Este transforma aquela “repetição do mundo” de modo a inventar a arcádia⁴⁰, um “reino da poesia”⁴¹. Alguns discordam desse termo preferindo acreditar

³⁸ “Ora, existe na história da literatura um discurso em que a ficcionalidade literária, ao demonstrar sua condição de fingimento, se insere na consciência de uma época: a poesia pastoril da renascença”. (ISER, 1996p, 40.)

³⁹ Depois de muito brigarem, um deles sugere levar o confronto para o canto: “Toca daí o desafio, daí canta o canto bucólico” (NOGUEIRA, 2012, p. 165)

⁴⁰ “Na opinião de Jachmann, a aproximação entre a Arcádia e o canto dos pastores foi consagrada pela poesia *post teocriteia*, sendo provável que Virgílio tivesse sido o primeiro ‘scopritte e vallorizzatore di questa regione poetica’”(Marnoto, 1996, p. 125).

⁴¹ “Enquanto Teócrito imita a artificialidade de jogos ritualizados, Virgílio tematiza a artificialidade ao inventar a arcádia com reino da poesia.” (ISER, 1996, p.44).

que a arcádia remeteria à Idade de Ouro, aos sonhos, à nostalgia⁴². Isso se deve à Écloga IV, onde o poeta inicia com esta referência:

Sicilianas musas, o meu canto
 elevo aos bosques a exaltar os feitos
 mais sublimes à Idade de Ouro. A ordem
 dos séculos está para retornar
 (VIRGÍLIO,2008, p.51)

Na continuação do relato descreve um lugar com bastante gado, cabras, vasos repletos de leite, flores ao invés de ervas venenosas, configurando o *locus* clássico e faz referência à Orfeu Calíope, Lino Apolo e Pan, mitos relacionados ao dom da poesia e à Arcádia como cenário dos embates poéticos⁴³. No entanto, o escapismo (que viria a ser característica romântica) não é uma característica desse poeta. Seu vínculo está em retomar o mito ao torná-lo de seu tempo. “A poesia bucólica se mostra pois como ‘espaço intermédio’ entre o então e o agora.” (ISER, 1996, p.47). Na Écloga o *locus* reflete os anseios de mudança social e política em Roma, “no início [do poema], o *locus amoenus* se torna espelho, em que a desgraça causada pelo político se reflete naquilo que ameaça o mundo feliz” (Idem, p.46). A causa política é a mesma que acompanha as utopias do renascimento e as construções sociais de Platão.

O *tópos* continuou tendo grande importância durante a época seguinte, pois segundo E.R. Curtius, “na Idade Média o *locus amoenus* é registrado pelos lexicográficos e mestres de estilo como requisito poético” (CURTIUS, 2013, p.254). Isso também é válido no tema da Cocanha.

Identificado o *locus* nos cenários compostos por árvores, flores, fontes, entre outros. E.R. Curtius observava que muitas vezes não apresentavam naturezas endêmicas dos autores; por exemplo, o poeta avistar uma oliveira quando se sabe que as oliveiras sequer existiam em certas regiões da Europa⁴⁴, o que revela serem

⁴² ISER, P. 44

⁴³ “A Arcádia corresponde, sob ponto de vista geográfico, à região que ocupa a área central da península do Peloponeso, prolongando-se para nordeste. Nas estruturas antropológicas do imaginário [Durand 1960], o seu nome simboliza o lugar mítico onde o homem vive em plena harmonia com a natureza. A mitologia e a tradição literária, por sua vez, associam-na a Pã e ao canto bucólico.” (Marnoto, 1996,P. 125)

⁴⁴ p. 240.

exercícios retóricos, isto é, são “frutos” de leituras e não de vivências, ou pelas palavras do pesquisador: “As descrições de paisagem na poesia medieval só podem ser bem interpretadas à luz de uma sólida tradição literária” (idem, p.241), não se trata mais da *mimesis*, porém da *imitatio*. Esta comprovação faz com que o autor remeta a sua função poética à função retórica⁴⁵ que dizíamos acima, mostrando não a verdade do relato, porém o “método” de convencimento.

É na poesia do renascimento, onde existe uma valoração dos textos antigos, que Teócrito e Virgílio são reencontrados. O nome que Jacopo Sannazaro (1457-1530) dá ao seu poema longo é precisamente Arcádia. Inicia o poema em Nápoles onde descreve uma ilusão amorosa, assim decide ir para Arcádia – lugar imaginário onde encontraria a paz no *locus amoenus* dos pastores e poetas. Não por acaso remete à X Écloga de Virgílio que nessa passagem descreve uma desilusão amorosa tendo o mesmo lugar como destino⁴⁶.

O poema de Sannazaro, afirma Rita Manorto, “ocupa um lugar de exceção entre as obras-primas da Literatura do Renascimento” por ter alcançado uma grande recepção na Europa. A trajetória de Sincero, personagem que faz a viagem à Arcádia, é uma projeção autobiográfica do autor, de onde percebemos que o *locus* encontra terreno para a lírica, isto é, já não é um espaço mítico da epopeia, nem somente um lugar campestre para compor um estilo e um método, porém marca presença em um interior, em uma subjetividade, é testemunha de uma biografia real.

A arcádia, originalmente entendida de forma tipológica, torna-se de forma súbita uma perspectiva para o mundo da vida real do poeta, cujos aspectos ocultos se objetivam, à medida que a arcádia é reduzida à correspondência das lembranças submersas (ISER, 1996, p.65)

Lembranças que são do próprio poeta: “um milênio e meio depois de Virgílio o poeta começa mais uma vez a procurar a mesma arcádia – com intenção, segundo

⁴⁵ “Teríamos aqui, pois, uma descrição poética que estilisticamente dependia da prosa retórica” (CURTIUS, 2013, p.250)

⁴⁶ Diz o personagem: “Porcos monteses caçarei e o frio / não há de me impedir galgar os montes / partênios ou da Arcádia arremessar / as setas da Sidônia, qual remédio ao furor, como este que é o mal / de amor que todo homem torna frágil / e os Deuses não conseguem aplacar” (VIRGÍLIO, 2008, p. 107)

ele, de fugir da recordação de um amor infeliz, mas na verdade para dedicar-se melhor à sua dor” (PETRICONI Apud ISER, 1996, P.63). Assim a Arcádia de Sannazaro representa uma mudança no *locus amoenus*, quer se remeter aos lugares pastoris não apenas para cantar sua dor mas como forma imaginativa de curar e de ser curado.

No romance bucólico de Sannazaro, é concedida uma grande importância à procura pela felicidade. Os pastores anseiam poder viver em harmonia com a natureza, consigo próprios, e com aqueles que rodeiam. A paisagem arcádica é constituída por elementos míticos, primordiais – montes, árvores, cursos de água -, e as personagens executam gestos ancestrais, milenários – conduzir o gado, descansar à sombra, entoar canções. Os seus actos não tem por consequência, conforme já notamos, avanços óbvios na evolução da fábula. Desta feita, a matéria narrativa assume, no seu todo, um significado interiorista, que tem tanto de profundo como de sibilino. (MARNOTO, 1996, p.129)

A Arcádia é uma fuga e no entanto mesmo entrando nela ainda não é possível esquecer a vida real “pois a arcádia não é um país, para o qual se poderia emigrar, e todos que são estimulados a procurá-la serão incapazes de se separar do mundo que abandonaram, muito menos serão incapazes de deixar se ser o que são.” (ISER, 1996, p64). Desse modo representa o sujeito lírico, sua motivação de fuga e sua possibilidade de recuperação de equilíbrio emocional no “reino da poesia”, isto é, em uma atitude catártica de seus sentimentos na elaboração da obra.

No ambiente brasileiro, Antonio Candido situa justamente o arcadismo como o movimento inicial da formação da literatura brasileira (convencionada a partir dos trabalhos de Claudio Manuel da Costa em 1750). Aceitando os pressupostos de seu sistema:

A poesia pastoral como tema, talvez esteja vinculada ao desenvolvimento da cultura urbana, que, opondo as linhas artificiais da cidade à paisagem natural, transforma o campo num bem perdido, que encarna facilmente os sentimentos de frustração. Os desajustamentos da convivência social se explicam pela perda da vida anterior, e o campo surge como cenário de uma perdida euforia. A sua evocação equilibra idealmente a angústia de viver, associada à vida presente, dando acesso aos mitos retrospectivos da idade do ouro. Em pleno prestígio da

existência citadina os homens sonham om ele à maneira de uma felicidade passada, forjando a convenção da *naturalidade* como forma ideal de relação humana. (CANDIDO, 2006, p. 62)

O que tem como consequência a reflexão mínima sobre a realidade do país (não o retrata documentalmente), mas coincidia com nosso “desenvolvimento da cultura urbana” na relação entre campo-cidade⁴⁷ e que mais tarde no romantismo será valorizada a figura do índio como aquele que encarna os valores dessa naturalidade perdida. É sobretudo nesta segunda escola que o escapismo estará presente na famosa obra de Gonçalves Dias, *A Canção do Exílio*, construída entre o aqui e o lá.

Antes de avançar para etapas posteriores da nossa literatura (isto é, de Manuel Bandeira) que mingua cada vez mais o debate nacional na medida que as vanguardas surgem⁴⁸ (embora o modernismo brasileiro é *sui generis* uma vez que os manifestos são “sintomáticos do caráter de reivindicação nacionalista que – em contraste com o internacionalismo comum a quase todas as vanguardas – o modernismo brasileiro por vezes assumiu.” (TORRE, 1972, p.153), convém dá um passo atrás e falar de um tema que surge no período medieval por ser uma presença notória no poema *Vou-me embora pra Pasárgada*.

2.3. Na idade média: Cocanha Medieval

No século XIII d.C na França, antes mesmo dos principais livros utópicos modernos, surge pela primeira vez em *fabliau*⁴⁹ a denominação em âmbito literário *Cognane* (em português, Cocanha) para designar um lugar cheio de prazer, conforto, ócio, onde tudo dá-se e não é necessário o trabalho nem o cultivo da virtude: com abundância mas sem esforço, ou pelas palavras do próprio poeta anônimo “Lá, quem mais dorme ganha” (FRANCO JUNIOR, 1998, p. 22). Esse poema burlesco e

⁴⁷ CANDIDO, P. 64

⁴⁸ “Internacionalismo e antitradicionalismo. Já atrás dei a entender que esses são – ou foram – os dois lemas mais evidentes da vanguarda europeia. O primeiro implica o segundo. E reciprocamente. Internacionalismo não na obra em si, mas na extensão ecumênica do espírito, de certas normas. E daí, reflexamente, o desdém pelo particularismo, a abominação das heranças e dos rituais, tanto no que se refere aos motivos inspiradores como à sua expressão” (TORRE, 1972, P.25).

⁴⁹ “Conto em verso para rir” FRANCO JUNIOR, 1998, P.9

aparentemente despretensioso foi responsável por criar uma tradição temática verificada em vários países e épocas⁵⁰.

Entretanto, não devemos confundir com a Cocanha com os outros lugares até agora descritos. Apesar dessas descrições revelarem um lugar agradável, moderado, equilibrado, desdobrando-se em visões do Paraíso, agora o *locus* muda de forma significativa. Já não representa a natureza senão que esta se apresenta como cultura, isto é, como trabalho. Os elementos que a compõe envolvem menos figos que aves assadas. Isso porque acompanha um desejo, nas sociedades medievais era comum a escassez de alimentos e viam na fome a maior ameaça à sobrevivência, porém deveriam trabalhar, segundo o castigo de terem sido expulsos do Éden.

Quando Ana Boff de Godoy diz que “Cocanha é um país imaginário criado para suprir as necessidades de um determinado tempo e sob um determinado ponto de vista.” (BERND, 2007, p. 121), deve ter em conta, no entanto, o que um especialista no período medieval, Paul Zomthor, constata: “Una literatura abundante, entre los siglos XII y XV, presenta, em todos idiomas, la despreocupación, la alegría, la picardia campesinas, más que las misérias de esta condición.” (ZUMTHOR, 1994, p73). Não existe um tom sério. Em uma das versões da Cocanha, chega-se mesmo a satirizar o Paraíso e os elementos do *locus amoenus* da poesia pastoral, como neste exemplo:

O que existe no Paraíso

Além **de gramas, flores e ramos?**

Ali [na Cocanha] há alegria e grande prazer

(...) (negrito nosso, FRANCO JUNIOR, 1998, p. 35)

A sátira é sentida em relação à representação do *locus amoenus*, neles só havia “gramas”, contudo o verdadeiro lugar de felicidade envolve prazer carnal, material. Construído de forma antética, o tema do quem-mais-dorme-ganha (quem menos trabalha recebe mais os frutos de um trabalho) encontra em Cocanha um aspecto ideologicamente contra a construção de mundo que encontramos na *República*, bem

⁵⁰ FRANCO JUNIOR, 1998, p.9.

como do Paraíso cristão⁵¹. Nestes, como sabemos, o vício é proibido; naquela um vício (e um pecado) acentua outro sem que haja uma punição divina ou humana. Campanella, o escritor mais erudito do gênero utópico, conhece a objeção de Aristóteles na *Política* onde discutia a hipótese: se um tipo de sociedade adotasse apenas o bem comum, haveria uma parcela da população que não trabalharia ou trabalharia menos a fim de receber pelo trabalho de outrem, garantidos pela distribuição igualitária⁵². No entanto, as regras da Cocanha permitem que todos sejam iguais e ao mesmo tempo ociosos.

Se Cocanha representa esta despreocupação, esta anarquia de valores, sua força está ligada ao jogo livre da criação, capaz de oferecer ao leitor suas próprias leis que não correspondem ao mundo concreto, formam um “mundo possível” – à parte. Embora o conceito se aplique melhor à ficção, nela as regras (quem mais dorme ganha) também não podem ser avaliadas como verdadeiras ou falsas, mas antes criações poéticas dionisíacas.

Este estado mítico valorizado por Friedrich Nietzsche no *Nascimento da Tragédia*, quando procura relacionar o “impulso dionisíaco” e o “apolíneo” à dinâmica da arte, encontra no primeiro uma liberdade e uma verdade incapaz de serem ditas pelo segundo, ligado ao aparente, ilusório e falso. Dionísio é, justamente, um deus de culto ligado ao período de fartura, de liberdade sexual, de embriaguez é o mito no qual ligamos à Cocanha em contraste com o apolíneo Paraíso. Podemos ligar a Cocanha à um período histórico concreto (o carnaval), também característico do mito de Dionísio (origem das homenagens na qual o próprio carnaval é devedor). Antes que se possa interpretar a Cocanha somente no âmbito social e um documento histórico, deve-se ter em conta que é vinculada a um mito – e daí seu poder de reprodução.

O *Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas*, sobre o verbete, dirá:

(...) Cocanha é um país imaginário criado para suprir as necessidades de um determinado tempo e sob um determinado ponto de vista; um lugar que, se alcançado, premiará o viajante com todo tipo de benesses, sobretudo fartura alimentar, fortuna, ócio, juventude eterna e liberdade sexual (essas são as

⁵¹ O *fabliau* se encontra antes mesmo de Dante Alighieri escrever a Divina Comédia no século XIV, onde os pecadores estão nos devidos lugares, Inferno e Purgatório.

⁵² Pág. 279.

representações mais comuns da Cocanha, podendo haver variações). (BERND, 2007, p.121).

Enquanto o *Dicionário de lugares imaginários* de Manguel e Guadalupi é mais ilustrativo sobre o mesmo:

País de localização desconhecida, confundido às vezes com CUCCAGNA, famoso por sua comida requintada, que não é cozida, mas cresce como flores. Doces e chocolates nascem na borda das florestas, pombos assados voam pelo ar, vinho perfumado jorra de fontes e bolinhos chovem do céu. (MANGUEL e GUADALUPI, 2003, p.110)

De modo irrestrito e desmedido, a Coconha é um local sem qualquer vínculo com a razão, sem preocupações de ordenamento: um “mundo às avessas”.

Na lírica moderna encontramos em Charles Baudelaire a utilização do tema para compor um dos poemas de *Flores do Mal* intitulado *Convite à Viagem* e título homônimo aparece em *Pequenos Poemas em Prosa (Spleen de Paris)*, com mais riqueza de detalhes: “Il est un pays superbe, un pays de **Cocagne**, dit-on, que je rêve de visiter avec une vieille amie” (negrito nosso, BAUDELAIRE, 2009, p.92). Nele o local vem a significar aquilo que está dentro da própria amiga, isto é, localizado em uma alma, um sujeito (“no país que é a tua imagem!”⁵³) e além de desvincular com a natureza, liga-o agora ao sonho apolíneo: “País singular, superior aos demais, como é a Arte superior à Natureza, quando esta é reformada pelo sonho, é corrigida, embelezada, refundida” (Idem, p. 95).

No país que participa uma imagem da amiga, com isso Baudelaire não quer estabelecer um mimetismo da amiga: não é uma representação da amiga porém é a amiga mesma. A cocanha faz parte de uma *méthexis* que a alma da amiga corresponde.

⁵³ BAUDELAIRE, P. 225. 2006.

Porém o início modernidade insistiu em apresentar de modo objetivo o *locus amoenus*, através das utopias, que entretanto mantém ainda relações com a filosofia platônica.

2.4. No renascimento: Utopias Modernas

O filme *Fahrenheit 451* de François Truffaut, uma adaptação do romance homônimo de Ray Bradbury, nos informa de uma sociedade inimiga dos livros, em especial de literatura e filosofia. O que motiva a queima deles é um argumento simples, provocam tristeza. No entanto, retira-se este argumento - sem que aquela rígida sociedade o saiba - de um antigo livro: *A República*, de Platão. Que a contradição não seja sentida pelos censores e espectadores menos atentos isso se dá, curiosamente, da falta de contato com a fonte, isto é, o Livro X, onde é dito: “Se consideras que o elemento da alma que em nossos próprios infortúnios, contemos à força, que tem sede de lágrimas e gostaria de saciar-se à vontade com lamúrias, (...) é precisamente aquele que os poetas se dedicam a satisfazer e rejubilar”⁵⁴. Se os poetas são capazes de provocar “lágrimas fora de propósito”⁵⁵, por tornar grande coisas pequenas ou tornar pequenas coisas grandes, corrompendo uma ordem fixada, devem ser banidos de qualquer sociedade ideal.

Também na sociedade imaginada por Bradbury e mostrada por Truffaut sequer a tristeza pessoal, onde ocorra em condições naturais, deve ser satisfeita. Assim sendo, é a felicidade um dos elementos que estão em jogo nas ditas distopias tanto quanto nas utopias, diferindo seus efeitos de acordo com o ponto de vista assumido pelos narradores e personagens: em ambos os casos denunciam situações incômodas - atuais ou futuras - para ser feliz. Nelas a influência da poesia será inevitavelmente desvalorizada, censurada e até banida.

O livro *Utopia*, de Thomas Morus, publicado 1516, no período do Renascimento, e, portanto, em um clima de otimismo em relação ao homem, é o marco conceitual das produções posteriores. Dividido em duas partes, consiste a primeira em uma crítica à sociedade inglesa e europeia a partir de mudanças negativas (pobreza, vício,

⁵⁴ PLATÃO, p. 393, 2006.

⁵⁵ Idem, Ibdem.

etc) observadas nestas para então propor uma organização fundada no bem-estar coletivo onde os problemas estão resolvidos pelo controle racional de recursos humanos e naturais. Não existindo um tirano, ela passa a ser regida por um príncipe eleito a partir de votações cada vez mais restritas onde são escolhidos os representantes propostos pelo povo. Sendo uma sociedade baseada em consenso, não há grandes diferenças de opinião, de ação, regra, ou qualquer elemento que ponha em dúvida seu modo de vida, em suma, não há liberdade individual, e conseqüentemente, espontaneidade.

A literatura chega tardiamente aos habitantes da Utopia, quando o narrador leva seus livros de Homero, Eurípides, Sófocles, Aristófanes, entre outros (todos eles ainda desconhecidos, apesar do progresso em todas as outras áreas).

O tipo de artista que compõe a Utopia não é descrito por Morus, nem o que seria permitido a ele, no entanto, supomos que teria uma atividade fraca, pois seus habitantes não podem se ausentar do trabalho na agricultura, sendo ainda o artesanato, isto é, a confecção de produtos para o uso cotidiano, uma segunda ocupação. Os poucos ausentes desse regime, responsáveis pelo cultivo do espírito, teriam uma obra recreativa, pois seu trabalho seria consumido somente em intervalos de horas de descanso e/ou uma obra moralista uma vez que prazer e ócio são elementos mal vistos nesta sociedade porque considerados causas dos piores males sociais e sempre são reiteradas as vantagens da virtude. Não há, por exemplo, construções de teatro como não há prostíbulos. De todas as artes, a música é a arte preferida, e mesmo assim como entretenimento. O motivo da ignorância na literatura é desconhecido, mas explica-se: a utopia é regida mais pela razão que pela imaginação e para seus autores é antes uma comparação proposital capaz de explicar o estágio de degradação moral pela situação de crescimento econômico da Europa, utilizando a mesma estratégia de Platão ao contrastar Atenas à Atlântida.

Nota-se ainda que Platão se faz presente em pelo menos duas passagens argumentativas do livro: 1) A menção do personagem Rafael Hitlodeu para o conceito de rei-filósofo fazendo questão de se referir no fracasso pessoal de Platão em relação ao ocorrido em Siracusa quando quis colocar em prática seu projeto de sociedade⁵⁶; 2) A tarefa do próprio personagem, que consiste em mostrar aos presentes, que

⁵⁶ MORUS, 1972, p. 191.

estariam igualmente em uma “caverna”, a sociedade que havia encontrado⁵⁷. Que o fracasso de pôr em prática uma sociedade idealizada seja lembrada por Morus isso se reflete e se conscientiza no próprio título do livro *Utopia*, neologismo cujo significado se traduz por não-lugar (do grego οὐ-τόπος) enquanto estratégia para afirmar que as ideias contidas ali são inócuas, isto é, produtos supostos da imaginação, para amenizar o objetivo do livro: as fortes críticas sociais da primeira parte e que ainda atravessam a segunda. Sobre esta característica estrutural híbrida (ora ficcional e ora teórica) da *Utopia*, mostra-se como fruto do que se formatou desde suas origens. Trousson no livro *Voyages aux pays de nulle parte*, dirá:

La réflexion sur l'organisation politique apparaît en Occident dès le V siècle av. J.-C. et, comme en bien d'autres domaines, c' est à la Grèce que nous en sommes redevables. Le traité théorique a précédé la mise en forme plus ou moins romancée, qui se multipliera surtout à partir du IV siècle. (TROUSSON, 1975, p31)

“Plus ou moins romancée” as utopias são a “pedra-de-toque” da teoria da literatura para o problema da relação entre literatura e mundo. Embora os exemplos do livro *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*, não tratem das utopias, Lubomír Doležel, um dos estudiosos mais interessados no problema, vai introduzir o conceito de “mundos possíveis” onde estabelece: uma vez que as obras literárias construam mundos ficcionais, todos seus elementos – inclusive nomes e referências reais – fazem parte da ficção, isto é, daquele mundo específico e não do nosso, pois atende a outras leis. Abrirá, no entanto, algumas exceções que chama de “digressões representativas”, onde “Las digresiones representativas están dentro del texto ficcional pero expresan opiniones (creencias) sobre el mundo real” (DOLEZEL, 1999, p.52) e estas podem ser tanto uma máxima, quanto aspectos que vão desde uma reflexão até ensaio. Doležel dá entre seus exemplos de “digressão representativa” o romance de Defoe, *Robinson Crusoe*, quando o personagem começa a escrever suas meditações, que são enunciados sobre o mundo concreto e, portanto, permitidos de serem avaliados como verdadeiros ou falsos. Do contrário, “A los textos ficcionales no

⁵⁷ “– Vossa imaginação não poderia fazer ideia de uma tal república, ou dela tem apenas uma ideia falsa. Se tivésseis assistido ao espetáculo de suas instituições e de seus costumes, como eu, que lá passei cinco anos de minha vida, e que não me decidi a sair senão para revelar esse novo mundo ao antigo, confessareis que em nenhuma outra parte existe sociedade perfeitamente organizada”. (p. 205, idem)

les afecta esta evaluación de verdade; sus enunciados no son ni verdaderos ni falsos” (idem, p49).

No jogo entre faculdade racional de organizar nosso mundo e faculdade imaginativa de organizar um mundo ficcional comumente são entendidas as utopias literárias como grandes ensaios filosóficos, e, no entanto, estes ensaios não têm referências empíricas (são u-topias), uma vez que isto ocorra não se pode falar que são nem verdadeiros nem falsos. Em Defoe os enunciados que podem ser verificados, surgem com um personagem que medita o mundo concreto deste dentro do ficcional; em Morus ocorre que estando dividida em duas partes na primeira se dá a “digressão representativa” e na segunda a fantasia propriamente dita. Como dito acima, este efeito é procurado porque sendo um gênero híbrido que surge com a reflexão filosófica cristalizada por Platão o empírico é deixado de lado em favor do racional, isto é, do Ideal. Estas sociedades ideais, embora abstratas, correspondem a uma vontade de mudança e costumam fazer bons retratos da realidade social através dos tempos como se percebe desde a antiguidade.

Ora, é exatamente este filósofo grego quem introduz a confusão de encarar a literatura como *mimesis* do mundo. Uma breve análise do *íon* confirma as primeiras intenções platônicas (não obstante a *República* deixar clara). Estrategicamente o diálogo é levado ao interlocutor de Sócrates admitir por *reductio ad absurdum* que sua arte e a de Homero são inferiores às outras. No entanto - está é a sutileza - a redução só é dada se se admite previamente que a literatura espelha o mundo. Premissa equivocada colocada pelo filósofo grego, a de que literatura é cópia do mundo, transforma em um só movimento a poesia de Homero em inferior à prosa filosófica, capaz de explicar efetivamente o funcionamento do mundo.

Morus, na modernidade, aceita passivamente os pressupostos platônicos no que diz respeito a um lugar que nem é empírico nem ficcional, porém ideal e aceita igualmente a doutrina cristã, embora há uma tentativa de tornar sua ilha mais tolerante em religiões; em essência ainda guarda muito resquício cristão, dirá: “Eis aqui seu [da Utopia] catecismo religioso: A alma é imortal: Deus, que é bom, criou-a para ser feliz”. (MORUS, 1972, p.251). Ora, o conhecimento da sociedade justa se dá por uma revelação do personagem que não por acaso se chama Rafael, pois no imaginário cristão contemporâneo do autor e de seus leitores é nome do arcanjo simbolicamente “portador da cura”, levando a Igreja a poder confirmar sua ideologia do Juízo Final

quando a configuração do mundo se modificaria em definitivo. A Utopia se insere na ideologia do Juízo Final.

É ainda a mesma ideologia religiosa que permite estabelecer uma ponte entre as ilhas Utopia e Nova Atlântida, de Francis Bacon. Publicado em 1624, o livro *Nova Atlântida* narra um local que muitas vezes é confundido com um lugar sagrado⁵⁸. Embora desconhecido da civilização, a religião cristã está presente; deixa assim uma mensagem clara de hegemonia e universalidade da Igreja (tal como em *Utopia*). Os tripulantes, incluindo o narrador, são intimados a confessarem se haviam derramado sangue para então poderem ingressar na ilha, rememorando um dos requisitos para ingressar no Paraíso.

Por sua vez, o *Dicionário de Lugares Imaginários*, de Alberto Manguel e Gianni Guardalupi, confirma a outra tendência da lenda: “Sua tecnologia é altamente avançada.” (MANGUEL E GUARDALUPI, 2003, p.39). A sociedade utópica de Francis Bacon difere de Morus na medida que está em íntima ligação com seu projeto de filosofia, isto é, com o desenvolvimento da ciência e da técnica. Projeta-se nela estes dois pilares que, junto com a religião cristã, são os responsáveis pelo seu sucesso e avanço moral. A Nova Atlântida é um grande laboratório científico e estaria de acordo com o sonho baconiano: a dominação, sem restrições, da natureza. Tanto assim que nela se cria artificialmente modos de manipular espécies de plantas e animais⁵⁹, produzir luz⁶⁰, invenções semelhantes a telescópios e microscópios⁶¹, entre outras. Aqui já existe o gérmen da ficção científica, que em grande parte são constituídas as distopias. No que se refere aos poetas, Bacon afirma a presença e importância, nesta passagem, ligados à religião: “(...) é cantado um hino, que varia de acordo com o estro de quem compôs (pois eles têm excelentes poetas), e cujo tema é sempre a glorificação de Adão, Noé, Abraão, pois os dois primeiros povoaram o mundo e o último foi o pai da fé.” (BACON, 1997, p. 240). Como não há outras passagens em que mostre a função diferente, resume-se que o que os faz “excelentes poetas” é seu vínculo religioso, isto é, um vínculo temático moralista-filosófico. Note-se que Adão faz

⁵⁸ Algumas passagens que confirmam isso: “Deus seguramente está nessa terra” (BACON, 1997, p.227), “Parecia-nos ver diante dos olhos o quadro da nossa salvação na terra” (Idem, p.228), “terra sagrada e feliz” (Idem, p.229), “tínhamos vindo a uma terra de anjos” (Idem, p.229)

⁵⁹ BACON, 1997, P. 247

⁶⁰ Idem, p. 250.

⁶¹ BACON, 1997, P.250

referência ao Éden, enquanto Noé ao Dilúvio: duas configurações de mundo que estão ligados ao castigo divino por desregramento do homem.

São leis que constituem estas sociedades, considerados avanços sociais: felicidade; bem-estar coletivo; controle e organização; privação do vício e da ociosidade. Para isso, deve-se privar a liberdade coletiva e deixar-se guiar somente pela razão - elas mesmas leis da razão e do bom senso. René Descartes, o fundador da filosofia moderna, chega mesmo a dizer na segunda parte do *Discurso do Método*:

(...) vê-se que os edifícios empreendidos e concluídos por um só arquiteto costumam ser mais belos e melhor ordenados do que aqueles que muitos procuraram reformar, fazendo uso de velhas paredes construídas para outros fins. Assim, essas antigas cidades que, tendo sido no começo pequenos burgos, tornaram-se no correr do tempo grandes centros, são ordinariamente tão mal compassadas, em comparação com essas praças regulares, **traçadas por um único engenheiro à sua fantasia** numa planície, que, embora considerando os seus edifícios cada qual à parte, se encontre neles muitas vezes tanta ou mais arte que nos das outras, todavia, a ver como se acham arrançados, aqui um grande, ali um pequeno, e como tornam as ruas curvas e desiguais, dir-se-ia que foi mais o acaso do que a vontade de alguns homens usando a razão que assim os dispôs. (negrito nosso, DESCARTES, 1983, P.34)

Esta analogia corresponde à própria atividade do pensamento filosófico moderno, que abdicava utilizar velhos argumentos e notadamente à prática do argumento de autoridade apoiados em ruínas dos antigos em favor de uma atividade demolidora e nova: a revisão crítica dos pressupostos que organizam o pensamento (ligados, agora, ao *cogito ergo sum*). Publicado em 1637, o *Discurso* fundamenta as construções utópicas por dois motivos: 1) Uso da razão; 2) crítica da organização social. Ao serem “traçadas por um único engenheiro à sua fantasia”, as utopias – bem como o edifício filosófico – garantiriam uma ordenação, pois atenderiam a um *telos* em que o sujeito moderno poderia previamente definir seu destino de pensar e de agir com vistas a um bem maior; e uma vez no século XVI, com alguma moral religiosa, já que a religião católica ainda tinha força.

O livro *A Cidade do Sol*, de Campanella, publicado em 1623, confirma isto ao dizer: “Apresentamos, pois, a nossa república não como dada por Deus mas como descoberta filosófica e da razão humana para demonstrar que a verdade do Evangelho é conforme à natureza” (CAMPANELLA, 1973, p.274). Nesta sociedade,

Campanella reafirma os ideais da utopia, respondendo a objeções que surgiriam da leitura dos padres.

Enquanto More procura na medida do possível criticar a Igreja, o italiano reafirma o caráter utópico da própria Igreja católica, com um acréscimo: o conhecimento astronômico, que é um diferencial de seu espaço imaginário. Nela os poetas estão mais presentes que nas outras e em várias situações sociais: serve como galanteio às moças e para louvar seus heróis. A restrição está em “Não é considerado digno da nobre arte de poetar quem, nas suas fantasias, faz entrar a mentira, sendo esse abuso julgado uma das maiores pestes do gênero humano (...)”. (CAMPANELLA, 1973, p.264). Novamente, este modelo de sociedade imaginária inibe os poetas e pelo mesmo motivo, desde Platão. A poesia está restrita e controlada porque a desmedida não é uma virtude e sim um vício – elemento combatido e principal inimigo das utopias. Para existir precisa estar a serviço de um fim estranho ao seu modo espontâneo e vital, romper seu elo magnético qualquer que seja a fonte de inspiração ou motivação.

O período moderno, que se segue após a idade média, substitui a onipresença de Deus pela onipresença da Razão, desse modo substitui também nas narrativas os locais imaginados da religião (Paraíso cristão e egípcio, Éden, Terra Prometida, entre outros) pelas utopias, que são espaços terrenos, ou melhor, ambíguos, ao menos no que se refere às estas três obras pioneiras: *Utopia* (1516), *A Cidade do Sol* (1623) e *Nova Atlântida* (1624). Campanella nos dá o melhor resumo quando escreve: “Afirmo que essa república, como o século de ouro, é desejada por todos e ordenada por Deus, quando pedimos que a sua vontade seja feita **assim no céu como na terra.**” (negrito nosso, CAMPANELLA, 1973, p276) Todas elas são locais de virtudes onde a imaginação está a serviço da razão: combatem o ócio, a preguiça, o prazer fácil e o vício (justos os elementos que caracterizarão a cocanha). Morus vai afirmar: “Vede que na Utopia a ociosidade e a preguiça são impossíveis.” (MORUS, 1972, p.242), enquanto Campanella: “Mas os habitantes solares, não gostando do ócio, empregam essas folgas em socorrer os amigos” (CAMPANELLA, 1973, p. 257), e finalmente Bacon: “São reprovados e censurados os que se entregam ao vício ou que tomaram maus caminhos”(BACON, 1997, p.238). Desse modo está claro o quanto estas sociedades ideais expressavam um desejo de combater o “mal moderno” que seriam a causa dos vícios e corrupções.

Note, por fim, o *locus* da epopeia, passando por Virgílio, acaba se transformando em *locus* lírico-bucólico e o *locus* do relato bíblico (Paraíso, Éden), passando pela cocanha, acaba se transformando na poesia moderna de Baudelaire em *locus* que descreve uma personalidade. Tanto partindo da tradição pagã quanto cristã apresentamos uma evolução do tópico que chega sempre à forma lírica e nela assumindo as melhores configurações poéticas. O início da modernidade – pelas utopias - também quis narrar um *locus* e acabou por cedendo matéria e espaço para a poesia lírica, a exemplo do poema *Vou-me embora pra Pasárgada*.

Capítulo 3

Manuel Bandeira em Pasárgada

Na poesia de Manuel Bandeira confluem várias escolas estilísticas. Demonstra isso o trabalho de Yudith Rosenbaum (2002) identificando parnasianismo, simbolismo, penunbrismo, as vanguardas europeias e o nosso modernismo brasileiro. Joaquim-Francisco Coelho (1982) identificando-as primeiro preferiu acreditar em superação dos “ismos” a que teria chegado o poeta, com isso orienta seu relevante ensaio *Manuel Bandeira Pré-modernista* a partir da análise dos temas em relação às formas que assumem⁶² (Rosenbaum da mesma maneira⁶³ e também Davi Arrigucci Jr⁶⁴), porque a este método foi permitido demonstrar muita da complexidade a que Bandeira chegou, inclusive dificultando seu lugar específico na literatura brasileira (Mario de Andrade no entanto o toma para si dizendo ser o “São João Batista do Modernismo”). Tanto mais Haroldo de Campos, por exemplo, o intitula “desconstelizador”⁶⁵ pela capacidade de sair do lugar-comum (e incluímos aqui as escolas e movimentos) para construir lugares incomuns.

Assim como é importante o reconhecimento do verso-livre, entre outros procedimentos formais, na superação dos “ismos”, em especial do parnasianismo, no terreno temático também podemos verificar sínteses insuspeitadas porque escondidas sob diversas maneiras para ganhar em significado, apesar da aparente simplicidade que buscou por efeito. Do objeto de nossa reflexão, *Vou-me embora pra Pasárgada*, presente no livro *Libertinagem* (1930), o mais caracteristicamente moderno, é o próprio Bandeira em carta a Mario de Andrade quem vai afirmar:

⁶² “Desta maneira, casam-se, desde o princípio, a exegese conteudística e a análise do estilo, a radiografia da forma interna com a da externa, uma vez que os conteúdos (...) só adquirem sentido pleno e totalizador quando se integram, no limite, a formas funcionalmente significantes.” (COELHO, 1982, p.6)

⁶³ “Acreditando na grandiosidade e na complexidade da poesia de Bandeira, e considerando as múltiplas áreas nela ainda inexploradas, esta pesquisa visa contribuir para a compreensão do poeta, propondo uma leitura temático-estilística.” (ROSENBAUM, 2003, p. 22)

⁶⁴ Tomando um traço distintivo da forma de expressão madura do poeta – a simplicidade natural –, ele [o livro *Humildade, Paixão e Morte: a poesia de Manuel Bandeira*] investiga as relações desse traço estilístico com a atitude de humilde diante da vida e da poesia, tentando descobrir, (...) sua significação, o que equivale a ler seus significados dentro de um determinado horizonte de sentido, onde a morte surge como limite e sanção – enigma maior” (ARRIGUCCI, 2003, p.15)

⁶⁵ p.280

“*Libertinagem* serve tanto para a forma e por ironia para o fundo”⁶⁶. Esta ironia de fundo (dos conteúdos, dos temas) é o que veremos a seguir nesta segunda parte da dissertação.

Nos situamos ainda na tradição temático-estilística que é a mais precisa para dar relevo à insuspeita complexidade dos recursos materiais utilizados, oferecendo na medida do possível uma revisão embasada nos debates da tematologia e procurando demonstrar quanto um afastamento total ou parcial dessa linha de pesquisa provoca distorções da crítica literária e conseqüentemente para o entendimento da literatura e sua teoria.

A poesia, própria para condensações como falava Ezra Pound, é capaz de dar novo significado e de renovar de maneira mais profunda a literatura, no entanto, não prescinde dos temas tradicionais, ainda que em uma configuração jamais experimentada, oferecendo seu mapa em Pasárgada.

Uma vez que nossa argumentação nem sempre seguiu a ordem cronológica de apresentação do poema, achamos por bem colocá-lo na íntegra aqui para o leitor apreender no todo e com uma numeração de todos os versos para referências (o poema retiramos do livro *Poesia Completa e Prosa*, da Editora Nova Aguilar, 1986 p.222 e que corresponde, sem alterações, ao publicado em *Estrela da Vida Inteira*, da Editora Nova Fronteira, 1993, pp. 143-144):

- 1 Vou-me embora pra Pasárgada
- 2 Lá sou amigo do rei
- 3 Lá tenho a mulher que eu quero
- 4 Na cama que escolherei
- 5 Vou-me embora pra Pasárgada

- 6 Vou-me embora pra Pasárgada
- 7 Aqui eu não sou feliz
- 8 Lá a existência é uma aventura
- 9 De tal modo inseqüente
- 10 Que Joana a Louca de Espanha

⁶⁶ p.415. cartas.

- 11 Rainha e falsa demente
- 12 Vem a ser contraparente
- 13 Da nora que nunca tive

- 14 E como farei ginástica
- 15 Andarei de bicicleta
- 16 Montarei em burro brabo
- 17 Subirei no pau-de-sebo
- 18 Tomarei banhos de mar!
- 19 E quando estiver cansado
- 20 Deito na beira do rio
- 21 Mando chamar a mãe-d'água
- 22 Pra me contar as histórias
- 23 Que no tempo de eu menino
- 24 Rosa vinha me contar
- 25 Vou-me embora pra Pasárgada

- 26 Em Pasárgada tem tudo
- 27 É outra civilização
- 28 Tem um processo seguro
- 29 De impedir a concepção
- 30 Tem telefone automático
- 31 Tem alcalóide à vontade
- 32 Tem prostitutas bonitas
- 33 Para a gente namorar

- 34 E quando eu estiver mais triste
- 35 Mas triste de não ter jeito
- 36 Quando de noite me der
- 37 Vontade de me matar
- 38 — Lá sou amigo do rei —
- 39 Terei a mulher que eu quero
- 40 Na cama que escolherei
- 41 Vou-me embora pra Pasárgada.

3.1. “Minha” Pasárgada

A primeira estrofe do poema *Vou-me embora pra Pasárgada* possui todos os versos orientados para um “eu”, que o acompanha em grande parte do poema. Do manuscrito enviado a Mario de Andrade ao publicado em 1930, Marlene Gomes Mendes descreve dez mudanças, entre elas as que tornam implícito o sujeito dos versos 13, 14 e 19⁶⁷. Que Manuel Bandeira quisesse com esse gesto evitar o “eu”, não teria sido bem sucedido - é ele próprio-, confirma anos depois o título de sua autobiografia *Itinerário de Pasárgada* que remete a este poema. Assim inicia o poema:

- 1 **Vou-me** embora pra Pasárgada
- 2 Lá **sou** amigo do rei
- 3 Lá **tenho** a mulher que **eu quero**
- 4 Na cama que **escolherei**

Sabe-se que o romantismo era centrado na ideia do “eu”, da evasão, bem como em um certo confessionalismo. Hugo Friedrich em *Estrutura da Lírica Moderna* dirá a respeito da poesia moderna: “Com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos, em contraste com a lírica de muitos séculos anteriores”⁶⁸ (p.36). Se é verdade que em suas poesias “Não há nenhuma só que possa explicar-se em sua própria temática a base de dados biográficos do poeta” (idem), no caso de Manuel Bandeira esta separação é impossível porque o significado integral depende de informações sobre a pessoa empírica do poeta do contrário ler-se-ia os versos da terceira estrofe (14, 15, 16, 17 e 18) como atividades da infância sem que isto represente algo maior. Desse modo “oferece uma enumeração comovedora de ações insignificantes para o homem normal, mas que para Bandeira correspondem à sua aspiração mais profunda de tuberculoso.” (CARVALHO E SILVA, 1989, p. 449) e Ribeiro Couto entende que “Em

⁶⁷ p.152, Manuscritos de Bandeira In: Manuel Bandeira, Verso e reverso.

⁶⁸ Hugo Friedrich ignora a fundamentação hegeliana, uma vez que Hegel observava que a produção lírica não necessitava da pessoa empírica. ver citação da página 17.

Pasárgada, somente em Pasárgada, ele iria encontrar a felicidade, satisfazendo aspirações violentamente recalçadas” (BRYNER, 1980, p.58).

Algum leitor talvez perceberá que se tratam de faltas bem maiores – ausências, para usar termo de Rosenbaum – daquela “vida inteira que podia ter sido e que não foi” presente no poema *Pneumotórax* e não uma mera recordação factual que na continuidade da estrofe passa a existir a partir da evocação de Rosa (personagem real) depois do interstício fantasioso, a mãe-d'água (personagem mítica), que lhe serve de ponte entre um momento e outro sem que se abra outra estrofe - tornada a mais longa do poema.

Este tipo de ponte – cujos *enjambement* (cavalgamentos) não se abriram para estrofes – tem um motivo. Roberto de Oliveira Brandão ao analisar de perto o poema *Poética* mostra que o verso final “- Não quero mais saber do lirismo que não é libertação” apresenta dois eixos cujo centro é ocupado pela palavra “lirismo”, polo irradiador tanto de “Não quero mais saber” quanto de “não é libertação”, como “resultado da tensão que se foi criando ao logo do texto”. (LOPEZ, 1987, p.28). Poderia o poeta, por exemplo, ter separado por um *enjambement* e formado dois versos com isso, mas sequer conseguira expressar a fusão simplesmente dizendo; fê-la contudo em um verso único para oferecer a ideia também de modo visual. *Poética* idêntica se faz presente não por menos em *Vou-me embora pra Pasárgada* criando uma fusão, agora, entre fantasia e recordação na mesma estrofe.

Mas Bandeira nem deve ser considerado um romântico ainda. Se a autobiografia fornece elementos factuais sem os quais seus leitores não poderiam compartilhar a exata visão do poeta, então o tema do lugar ameno serve como catalizador de tudo aquilo que poderia ser preenchido pelo sonho.

Gosto desse poema porque vejo nele, em escorço, toda minha vida; e também porque parece que nele soube transmitir a tantas outras pessoas a visão e promessa de minha adolescência – essa Pasárgada onde podemos viver pelo sonho o que a vida madrasta não nos quis dar. (BANDEIRA, 1986, P.80)

Aquela visão (de mundo) que diz ter conseguido transmitir “em escorço” - procedimento artístico da pintura que consiste em tornar próximo uma imagem ou

objeto distante - só existirá caso saibamos um aspecto essencial de sua vida (a condição de físico), abstraída no entanto pelo conceito universal de ausência, falta, impossibilidade, e sintetizadas agora em uma temática única - a um só tempo vida e obra - em *Pasárgada*. Para Emil Steiger a biografia também será dispensável para gênero lírico, partindo da experiência da leitura:

Goethe em 'Poesia e Verdade' explicita a partir do contexto biográfico o ensejo de muitas de suas poesias. A ele aliam-se na mesma tarefa seus estudiosos, zelosos em contribuir com o método. Essas canções, porém, dispensam qualquer fundamentação. E devem dispensá-la, já que o poeta não conscientiza a procedência de sua inspiração. Além disso podem fazê-lo, pois são de imediato compreensíveis através do texto. Compreensão imediata e não graças ao relacionamento feito pelo leitor com fato semelhante de sua existência. (STEIGER, 1972, p.48)

A fundamentação para Manuel Bandeira não é dispensada, pelo contrário, em *Itinerário de Pasárgada* ele liga propositadamente vida com obra e se utilizamos estes dados aqui é menos para confirmar um zelo com o método do que informar que a relação existe ainda em uma poesia caracteristicamente moderna – ao menos no Brasil.

Um caso exemplar tiramos da primeira fase de Bandeira quando, no primeiro livro *A Cinza das Horas* (1917) - ainda não caracteristicamente moderno - declara em *Desencanto*: “Fecha meu livro, se por agora / Não tens motivo nenhum de pranto”. (BANDEIRA, 1986, P.119), indicando busca por familiaridade, proximidade, tanto que ao final “- Eu faço versos como quem morre” sentimos estar no leito de morte de um parente e diante de confissão secreta. Para E. Steiger, com razão, alguns fatos particulares podem ser abstraídos sem prejuízos na leitura e um fato tão particular de Bandeira é tornado geral uma vez que todos morrem e todos têm algum motivo para pranto, nem claramente exige que o motivo seja o mesmo; contudo, somente “graças ao relacionamento feito pelo leitor com fato semelhante de sua existência” que Bandeira irá cada vez mais vai construindo suas obras e exemplo disso é o poema *Pneumotórax*, do livro *Libertinagem*. Igualmente *Vou-me embora pra Pasárgada* procura fundamentar sua obra na vida.

Note-se que há uma diferença entre descobrir aspectos biográficos dentro da obra para explicá-la como fizeram os críticos naturalistas com Machado de Assis do constatar que o autor faz uso consciente de sua biografia para transformar em obra literária - tematizando a si. Desse modo, afirmar que Machado constrói frases curtas porque seria epilético não é o mesmo que entender naquele mesmo poema o uso dos sinais gráficos como as reticências (“de desalento.../de desencanto...”) dramatizando soluços e tosses de quem morre. Assim, sobre o livro *Libertinagem*, Mario de Andrade vai afirmar que “a rítmica dele acabou se parecendo com o físico de Manuel Bandeira” (BRAYNER, 1980, p.193).

Logo na abertura do seu primeiro livro, o poema *Epígrafe* também tem teor biográfico e expressa-se assim:

Sou bem-nascido. Menino,
Fui, como os demais, feliz.
Depois, veio o mau destino
E fez de mim o que quis.

Este trecho remete exatamente àquele primeiro do *Vou-me embora pra Pasárgada*. Note-se no entanto a diferença: Em *Epígrafe*, a infância e juventude encontram-se separadas (“Depois”); porém em *Pasárgada* é diferente, o poeta - já adulto - pode executar todas as mesmas tarefas como se nunca houvesse “o mau destino”, porque, como quer Edson Nery da Fonseca, possui um “tempo mítico ou ucrônico” (FONSECA, 1989, p.45).

Em outras palavras, é menos uma volta a infância para revivê-la exatamente igual e mais recuperação das atividades normais, da saúde perfeita, tanto assim que há “prostitutas bonitas” (verso 32) para ele namorar. Além disso, percebe-se o avanço de tratamento da infância do primeiro livro ao terceiro livro indo de uma simplicidade do material biográfico apenas a todo tipo de aproveitamento de materiais temáticos e procedimentos que emergem e submergem sem que haja precisão de seus limites (cocanha, utopia, *locus amoenus*), é possivelmente esta a “ironia de fundo” que se refere na carta a Mário de Andrade.

O que se vibra em uníssono e emerge em *Vou-me embora pra Pasárgada* caso o leitor desconheça totalmente sua biografia como quer E. Steiger é somente um lugar imaginário (e utópico/mítico) antes de qualquer exploração da geografia interior (e biográfica).

E, no entanto, perderá tanto o efeito de ironia cruel que é colocada justamente pela falta de dados biográficos, quanto a dimensão imaginativa que é aumentada por esta falta: seu interior é o fundamento mais profundo para a criação deste lugar imaginário, ao contrário das utopias modernas que buscam fundamentos exteriores: sociais, políticos. Pode-se, de fato, entrar e sair do poema sentindo apenas um esboço de utopia, lembranças vagas, e sequer vai perceber um *locus amoenus* que muda seu sentido em contato com a temática da cocanha e que não somente está no poema como é o poema. Senti-lo é perceber seu fundamento.

Se a lírica moderna evita a biografia, para H. Friedrich, isso ocorre “de tal modo que se pode conhecer o futuro passo da neutralização da pessoa para a desumanização do sujeito lírico como uma necessidade histórica” (FRIEDRICH, 1987, p.37), seguindo a trilha deixada pelo filósofo espanhol Ortega y Gasset.

No seu livro *A Desumanização da Arte*, publicado em 1925, o filósofo observava um fenômeno que consistia no fastio do romantismo, irremediavelmente um “estilo popular”, da “massa”, e ligado ao reconhecimento do ser humano empírico na obra ao “quem é fulano” (para parafrasear Aristóteles). Assim um personagem atraía seu público pelo que havia de humano, de real, na peça; um quadro pelo que o contemplador reconhecia uma figura familiar; um poeta por seus sentimentos íntimos. No entanto, a nova arte europeia das vanguardas trazia um elemento radicalmente diferente. Se afastavam do empírico - do romantismo, do realismo - para focalizar na arte mesma, nos seus procedimentos, nos seus efeitos *per se*, “E, nesse processo, chegar-se-á a um ponto em que o conteúdo humano da obra será tão escasso que quase não se verá” (ORTEGA, 2001, p.29). Assim a “desumanização” implica em um afastamento do humano – de seu reconhecimento imediato - para afirmação do puramente estético. A “necessidade histórica” de H. Friedrich desenvolve-se nesta constatação de Ortega y Gasset.

Sendo Manuel Bandeira referência constante da vanguarda brasileira (*Libertinagem* é de 1930), verifica-se que este poeta busca conciliar tradição e modernidade.

3.2. Lirismo dos *clowns*

Flávia J. F. Goyanna, por exemplo, no seu trabalho intitulado *O lirismo anti-romântico em Manuel Bandeira* mostra alguns aspectos (metapoema, intertextualidade, experiência com o concretismo, desmitificação) que o desvincula um pouco da noção de “inspirado” ou que seus procedimentos são unicamente biográficos e subjetivos. Desenvolvemos dois deles cuja presença identificamos também no poema estudado⁶⁹ e acrescentamos mais um descrito pelo filósofo espanhol: a ironia. Começemos por esta:

A primeira consequência que traz consigo esse reconhecimento da arte sobre si mesma é tirar desta todo patetismo. Na arte carregada de ‘humanidade’ repercutia o caráter grave anexo à vida. Às vezes, pretendia nada menos que salvar a espécie humana – em Schopenhauer e em Wagner. Pois bem, não é de estranhar, a quem pensa sobre ela, que a nova inspiração é sempre, inexoravelmente cômica. (ORTEGA, 2001, p.76).

Quando Ortega y Gasset fala em “patetismo” remete à palavra grega *pathos*, ou seja, paixão, sentimento, e assim a identificação destes com seus leitores, espectadores, criando um sentimento de humanidade, de proximidade; enquanto que o “caráter grave da vida” encontramos nos últimos versos de Bandeira quando fala em suicídio (34, 35, 36, 37), “porém o artista de hoje [1925], diz Ortega, nos convida a contemplar uma arte que é um escárnio de si mesma”. (ORTEGA, 2001, p.76), isto é, apresenta uma certa frieza e afastamento ao falar de seus próprios sentimentos, porque o contato da ironia permite-lhe isso, como observa Henri Bergson:

⁶⁹ Sobre metapoema ou metalinguagem de *Vou-me embora pra Pasárgada* abrimos um tópico específico “Amigo do rei”; sobre a intertextualidade outro tópico “Outra civilização”; sobre a desmitificação veremos desenvolvida como consequência desses.

A indiferença é seu meio natural. O riso não tem maior inimigo que a emoção. Não quero com isso dizer que não podemos rir de uma pessoa que nos inspire piedade, por exemplo, ou mesmo afeição: é que então, por alguns instantes será preciso esquecer essa afeição, calar essa piedade. (BERGSON, 1983, p.3)

A entrada em *Pasárgada* lhe tiraria (e aos leitores) a gravidade de pensamento/sentimento para uma felicidade única que desde *Poética* estava prescrita no “lirismo dos *clowns* de Shakespeare”, a função do segundo parágrafo cujos versos falam de Joana, a Louca (8, 9, 10, 11, 12,13) é justamente fazer rir seu leitor por se tratar de um absurdo incomensurável, uma heresia monárquica, um desvio de foco imediato para a zombaria, tanto porque *Pasárgada* é uma *Cocanha*.

Muitos críticos já averiguaram o tom de humor em Bandeira – ele mesmo admite esta presença⁷⁰. Sônia Brayner, por exemplo, ao analisar o *Balada das três mulheres do sabonete Araxá* afirma “o *humour* que injeta em seus poemas vai corresponder a uma transformação de óptica frente à razão e à emoção, dispondo-se criticamente a contemplar e a aceitar essa reconciliação dos contrários tão própria à faculdade de mudar de perspectiva da ironia.” (LOPEZ, 1987, p. 42,).

São reconciliações de nosso poema: jovem e adulto, fantasia e recordação, amor e morte, felicidade e tristeza - e tanto assim que já foi dito: “Como síntese da poesia de Manuel Bandeira, o ‘Vou-me embora pra *Pasárgada*’ inclui praticamente todos os seus temas.” (CARVALHO E SILVA, 1989, p.89) - possibilitados pela separação aparente do “aqui” e “lá”, Bandeira revela sua consciência crítica e especialmente irônica nos momentos de maior confessionalismo (suicídio e amor, por exemplo) – justamente nesses momentos. Ele inicia o poema com sentimentalismo, mas na segunda estrofe se afasta para a fantasia (Aqui eu não sou feliz / Lá a existência é uma aventura) e na estrofe final (34-41) onde volta a ser sentimental, porém finaliza com o verso da promessa feliz de *Pasárgada*.

O “aqui” do poema é seu sentimento de desesperança, desiludido com tudo, íntimo e sentimental, “humano”, mas a recuperação da felicidade se dá “lá” em

⁷⁰ “Minha natureza irônica, repesada pela formação clássica, parnasiana e simbolista, expandiu-se livremente a partir do livro *Libertinagem* (1930).” (BANDEIRA apud BRAYNER, 1980, p.43).

Pasárgada, que não é outra coisa senão o próprio poema; o “lá” a que se refere - ao entrar - se reverte agora no olhar, tanto dele quanto seus leitores, sob aspectos de um poema fantasioso e, portanto, um afastamento de seu olhar infeliz. Em suma, “aqui” é sua condição empírica, “lá”, na verdade, é uma autoreferencialidade: “lá” em Pasárgada é um aqui no poema, na poesia, onde pode se autodeterminar e possuir coisas que, pela imaginação, “a vida madrasta não quis dar”.

Torna-lhe uma ironia pelo que há de quixotismo, de *clown*⁷¹ neste movimento puramente imaginativo. S. Brayner dirá: “O *humour* em Manuel Bandeira é uma estratégia intelectual diminuidora da emoção de herança romântica, em que o *topos* “amor e morte” é reduzido pelo sorriso céptico e manipulado por um atento ludismo formal.” (BRAYNER, 1980, p.46).

Por este viés de ligação com o *humour*, e, portanto, de afastamento onde também pela fantasia o humano é afastado, indica uma função estética, pois “estilizar é deformar o real, desrealizar.” (ORTEGA Y GASSET, 2001, p. 47). Mas, antes de resolver a questão, convém aprofundá-la, buscando agora o lugar específico de Pasárgada na medida em que esclareçamos “desumano” (estético) e “humano” (sentimentos íntimos) de outro modo. Nosso próximo exemplo parte de uma hipótese que tem como base a ideia geral presente no livro *Obra Aberta*, quando o teórico italiano Umberto Eco indica:

Examinemos agora a oração "Aquele homem vem de Baçorá". Endereçada a um habitante do Iraque, ela teria, mais ou menos, o mesmo efeito da frase sobre Milão dita a um italiano. Dita a uma pessoa absolutamente ignorante, que desconheça por completo a geografia, poderá deixá-la indiferente, ou quando muito curiosa, perante este impreciso lugar de proveniência, ouvido pela primeira vez, que provoca em sua mente uma espécie de vácuo, um esquema referencial falho, um mosaico desfalcado de pedras.” (ECO, p.76, 1991)

Este “lugar impreciso” (Boçorá) tem o mesmo efeito de Pasárgada ao leitor, e ainda que seja um leitor erudito capaz de identificar estes locais do oriente à história

⁷¹ Diz Ortega y Gasset sobre o fenômeno da desumanização em relação à ironia: “A comicidade será mais ou menos violenta e correrá desde a franca *clowneria* até a leve piscadela irônica, porém nunca falta”. (ORTEGA, 2001, p. 76)

mundial não é a ela que o poeta se refere. Assim não é Pasárgada de Ciro⁷² que se faz presente, contudo uma verdade maior ao qual indicamos por lugar imaginário, surgido do sonho e da fantasia. Melhor: é um mundo interior. Importa também notar aquilo que Maria Julieta observou em Bandeira:

é conhecido, aliás, o fascínio que certas palavras estranhas ou divertidas sempre exerceram sobre ele; desde criança o pai lhe inculcava o prazer pelo ‘nonsense’, ensinando-lhe vocábulos cujo significado o menino desconhecia, mas cujo som, esvaziado de conteúdo intelectual, o encantava. Assim, por exemplo, *braggadoccio* ou *protonotário* – ambos valorizados por ele em curiosos poemas lúdicos. (CARVALHO E SILVA, 1989, p.447)

O poeta provoca um “esquema referencial falho” proposital, “vazias” (i.é, esvaziadas) de conteúdo intelectual mas plenas de conteúdo emocional e recordações; estabelece uma ressignificação, que Haroldo de Campo também já notara em outros poemas⁷³. Assim, ao falar das palavras até então imprecisas, U. Eco explica como se dá o estético:

O que estabeleceu a passagem ao estético? A tentativa mais decidida de unir um elemento material, o som, a um elemento conceitual, os significados postos em jogo (...). Seja como for, diante dessa mensagem, o receptor é levado não somente a individualizar para cada significante um significado, mas a demorar-se sobre o conjunto dos significantes (nesta fase elementar: degustá-los enquanto fatos sonoros, intencioná-los enquanto "matéria agradável"). Os significantes remetem também - se não sobretudo - a si mesmos. A mensagem surge como *auto-reflexiva*. (ECO, p79, 1991)

⁷² “Vi pela primeira vez esse nome de Pasárgada quando tinha os meus dezesseis anos e foi num autor grego. Estava certo de ter sido em Xenofonte, mas já vasculhei duas ou três vezes a Ciropedia e não encontrei a passagem. O douto Frei Damião Berge Informou-me que Estrabão e Arriano, autores que nunca li, falam na famosa cidade fundada por Ciro, o antigo, no local preciso em que vencera a Astíages. Ficava a sudeste de Persépolis.” (BANDEIRA, 1986, P.80)

⁷³ “A desconstrução bandeiriana é, nesse sentido, manifestação daquilo que o crítico formalista russo Victor Chklovki chamava de ‘desautomatização’ ou ‘efeito de estranhamento’ (‘ostranienie’) princípio que consiste em liberar o objeto que nos é familiar do automatismo perceptivo e vê-lo como se pela primeira vez” (BRAYNER, 1980, p.282-283).

No caso de Pasárgada, curiosamente, foi a sonoridade surgida como um “grito estapafúrdio”⁷⁴ que acompanhou a gênese do poema. O que existe de lugar histórico, existe na medida em que vemos em *Itinerário de Pasárgada* um momento que revela que é uma palavra rememorada da adolescência; logo, um aspecto pessoal que U. Eco, entretanto, acredita não ser excludente ao estético. Se Bandeira tem motivos para ligar Pasárgada a um significado emocional de recordação juvenil, enquanto o leitor desconheça por completo este aspecto biográfico, no entanto, eles estão refletidos no poema, isto é, no que ele tematiza (14 -25); por ser uma obra aberta, a mesma expressão “Vou-me embora pra Pasárgada” indica caminhos diferentes para cada receptor: afetivo, histórico, simbólico⁷⁵, estético, a depender do que o leitor carregue de bagagem cultural.

Assim, a um leitor que desconheça a biografia e a tradição da Cocanha, ver-se-á possivelmente uma utopia *lato senso*, um lugar imaginário tão somente; àquele de posse do *itinerário de Pasárgada* uma geografia interior; e ao leitor erudito, de posse de todas as fontes temáticas pelas referências justapostas completas, o mapa-palimpsesto. À pergunta por “onde está Pasárgada”, Bandeira mostra os horizontes de referência de seus próprios leitores dos mais comuns aos mais exigentes.

Por “obra aberta”, U. Eco entende exatamente o fato de que o contexto influencie as diversas conotações que podem ser atribuídas e, por isso mesmo, sejam atributos do poema. E. Steiger tem razão quando fala que a biografia pode ser irrelevante para alguns, mas não pode parar aí quem quiser demonstrar a complexidade de significados e conflitos que surgem com seus temas. Ortega y Gasset ao pretender explica o fenômeno da arte de seu tempo separando “humano” e desumano” aos graus do estético quis apontar para uma “necessidade histórica” na qual H. Friedrich é devedor e assim só fazem repetir uma época precedente apenas invertendo a noção de Hegel, para quem a lírica atinge seu ápice com seu vínculo subjetivo, a um vínculo unicamente objetivo. Nos filiamos, portanto, ao U. Eco quando propomos que

⁷⁴ “(...) num momento de fundo desânimo, da mais aguda sensação de tudo o que eu não tinha feito na minha vida por motivo da doença, saltou-me de súbito do subconsciente esse grito estapafúrdio: “Vou-me Embora pra Pasárgada!” Senti na redondilha a primeira célula de um poema, e tentei realizá-lo mas fracassei.” (BANDEIRA, 1986, P80)

⁷⁵ Beatriz Berrini, por exemplo, observa bem quando diz a respeito de Pasárgada ser geograficamente localizado no oriente, revelando um simbolismo: “A princípio, é sobretudo no Oriente que o homem ensaia situar o paraíso perdido, colocando-o mais ou menos próximo aos espaços familiares, onde se desenvolveram, para depois decaírem, as antigas civilizações mediterrâneas, nas vizinhanças do *mare nostrum*.” (BERRINI, 1997, p.15).

Pasárgada pode ser revisitada quantas vezes um sentido puder ser revelado na formação de seus temas.

Longe de excluir o conteúdo emotivo que é caro para Bandeira, o leitor pode reconstruir os passos do mesmo através de sua poética, isto é, pela forma como ele traduziu em linguagem estética e “desumana” experiências da sua vida (em escorço).

Repare que a gênese explicada em *itinerário de Pasárgada* para este poema em específico é reveladora mais do que se pensa. Por um lado, “foi o poema de mais longa gestação em toda a minha obra”⁷⁶ e por outro “o poema saiu sem esforço, como se já estivesse pronto dentro de mim”⁷⁷. Aos dois modos extremos - trabalho e inspiração -, quer indicar e confundir a presença dos dois processos no poema.

Até agora situamos seu lugar entre os debates sobre a lírica moderna e em especial no problema da subjetividade (sua “humanidade”) e estética, a seguir, mostraremos mais de seu virtuosismo formal e de organização de seus temas e portanto a estetização pela autorreflexão como em U. Eco, ou a “arte para artistas” como em Ortega y Gasset, e também do poema inserido na poética modernista. Qualquer caminho mais radical que se adote é um empobrecimento de seus traçados no mapa, vamos encontrar Pasárgada sempre mesclada entre mundo exterior e mundo interior.

3.3. Amigo do rei

Ser “amigo do rei” (versos 2 e 38), caso queiramos explorar uma referencialidade ou uma autoreferencialidade, mostram caminhos curiosos. Na tese *Tão Brasil*, Mara Ferreira Jardim indica um certo modo de ser brasileiro, que se expressa antropologicamente no “Sabe com quem está falando?”⁷⁸, isto é, “amigo do rei” demonstra certo caráter cordial que outorga privilégios sempre àqueles mais próximo das autoridades. Mas a própria pesquisadora sente dificuldade em vincular uma tese sociológica ao que Bandeira está dizendo no todo, pois os privilégios que o poeta deseja não são de cunho material ou econômico senão amorosos e sentimentais,

⁷⁶ BANDEIRA, 1986, P.80.

⁷⁷ idem

⁷⁸ JARDIM, 2007, p.132

além disso como se explicaria isto no contexto do poema? O elemento buscado (prostitutas bonitas) se justifica por outra temática objetiva mais evidente em determinada tradição literária: a cocanha.

Quanto a autoreferencialidade, por um esquecimento formal, ignora-se que “rei” busca rimar - imperfeitamente – com escolherei, e depois farei, andarei, montarei, subirei, tomarei, verbos estes todos ligados a ações que Bandeira, por sua condição de doente, não poderia executar senão *imperfeitamente*.

Contudo, ser “amigo do rei” indica uma sutileza surpreendente: busca conciliar-se, já que não pode fazer isso em sua vida, no tempo verbal do poema, desse modo ser “amigo do rei” é ser amigo de um tempo específico - Futuro do presente – conquistado pela rima; em outras palavras, o poeta, na impossibilidade de tísico, se realiza nas rimas (é amigo delas) e por isso pode de fato executar coisas que não poderia no cotidiano senão imaginando, realiza-se e sendo poeta.

De todo modo, longe de falsear esta interpretação da autora, para nossa argumentação demonstra-se a formação de um tema aos diversos leitores e como podem ser fluidas caso sigam uma trilha ou outra – daí a abertura de horizontes. Por tematizar daquela maneira ou de outra é necessário justificá-las encontrando evidências que o próprio texto ofereceria, isto é, um sentido. Beatriz Berrini, por exemplo, viu que “*Rei*, entretanto, conduz o leitor para um outro universo, o das histórias ouvidas na infância, relatos povoados por seres misteriosos, dotados de poderes fantásticos: reis e princesas, fadas e bruxas (...)” (BERRINI, 1997, p.156). Esta concepção parece se justificar melhor no contexto do poema, pois Bandeira de fato a tematiza:

21 Mando chamar a mãe-d'água

22 Pra me **contar as histórias**

23 Que no tempo de eu menino

24 Rosa vinha me contar

Que o tema venha externamente ou internamente, como dizemos na primeira parte do trabalho, deve ser evidenciada a função artística e estética, caso contrário seria cômodo e preferível ao poeta escrever um tratado sobre política brasileira e não

um poema. Para nós não se trata de um tema político (o da cordialidade), mas de processos internos e formais da obra em ligação ainda ao subjetivo (biografia).

3.4. Cocanha moderna

Se no tópico anterior, o tema vindo “de fora” não se integra ao procedimento artístico, a identificação de temas pela intertextualidade exclusivamente linguística como a de Beatriz Berrini mostra que as partículas “lá” e “tem” do poema de Bandeira se relacionaria com o “lá” e “tem” da *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias (do romantismo brasileiro), quando apontam também para o que se está tematizando.

Por um lado, identificamos de fato existirem elementos românticos no poema de Bandeira, porém o “lá” e o “tem” não existe apenas em função ao poeta G. Dias mas também à tradição do tema da cocanha e utopia. Começemos pelo primeiro. No poema de Bandeira, o quarto verso da segunda estrofe (“Subirei no pau-de-sebo”), está muito bem camuflado entre os outros, é uma chave para a entrada nesse espaço mítico e irônico de Pasárgada que abriremos agora.

14 E como farei ginástica

15 Andarei de bicicleta

16 Montarei em burro brabo

17 **Subirei no pau-de-sebo**

18 Tomarei banhos de mar!

Quando o poeta coloca este verso tem plena consciência que remete ao tema da cocanha, cuja origem está precisamente no significado da brincadeira “pau-de-sebo”. Diz Godoy: “É interessante notar que a figura do pau-de-sebo aparece diretamente no poema (‘subirei em pau-de-sebo’), havendo, aí, uma referência direta à origem do próprio termo cocanha” (BERND, 2007,p.124), e quanto ao significado denotativo, expõe as fontes:

De acordo com o Dicionário eletrônico Aurélio séc. XXI (1999), cocanha origina-se do italiano *cuccagna* e significa “mastro de cocanha”, ou “mastro untado com sebo,

em cujo topo põem-se alguns prêmios, para quem se aventure a ir busca-los [Tb. se diz apenas cocanha. Sin, bras: pau-de-sebo.] (Idem, p.121)

Abrindo o poema com esta chave, descobrimos o motivo da zombaria e dos absurdos presentes, pois são características do tema medieval no qual também é aspecto a juventude eterna. Ora, é a isto que Bandeira se remete em todo o poema: a juventude. “Abundância e a ociosidade da Cocanha podem ser plenamente gozadas por seus habitantes graças àquilo que o poeta anônimo parece considerar o bem mais precioso do país, a Fonte da Juventude” (FRANCO Jr., 1998, p.110). Esta juventude pela fonte da cocanha está ligada à própria estética do modernismo brasileiro, quando Graça Arranha na conferência de abertura da semana de arte moderna de 22 afirma: “Cada um é livre de manifestar o seu sonho, a sua fantasia íntima desencadeada de toda a regra, de toda a sanção. O cânon e a lei são substituídos pela liberdade absoluta que nos revela, por entre mil extravagâncias, maravilhas que só a liberdade sabe gerar.” (Idem, p283). Bandeira, assim, se vincula à poética do modernismo, neste poema, via tema da cocanha. Além disso, dialoga Charles Baudelaire que já havia transformado a cocanha em tema lírico.

Esse nome de Pasárgada, que significa “campo dos persas” ou “tesouro dos persas” suscitou na imaginação uma paisagem fabulosa, um país de delícias como o “L’Invitation au Voyage” de Baudelaire. (BANDEIRA, 1986, p.80)

Tal viagem não está em um lugar concreto, no poeta francês a cocanha é localizada em sua amiga: “no país que é a tua imagem!”⁷⁹. Pode-se dizer algo semelhante de Bandeira quando agora o país – Pasárgada – é ele mesmo, isto é, toda sua vida.

3.5. Outra civilização

⁷⁹ BAUDELAIRE, P. 225. 2006.

Na estrofe quatro o ritmo muda (26-33). O verbo ter (tem) entra em evidência pela constante repetição que marca este ritmo. Beatriz Berrini, como acima destacamos, vê pela partícula “tem” uma relação com o poema de Gonçalves Dias e encontra esta interpretação:

Que é que Pasárgada tem, afinal? Coisas de adulto: processo seguro de impedir a concepção, permitindo o amor livre de qualquer responsabilidade; tem alcaloide à vontade, a favorecer as evasões; tem prostitutas...Por tudo isso quer o poeta partir para Pasárgada. (BERRINI, 1997, p.158)

Assim sendo Bandeira tematiza algo muito diferente do G. Dias que idealizara a natureza, o país e passa a ser um “realista”. As implicações que a autora expõe são bastante razoáveis no poema chegaram muito próxima da intertextualidade estilística (“tem”). Mas o realismo das “coisas de adulto” é também ideal na medida que representavam uma utopia. Expliquemos melhor.

No conteúdo do poema a Cocanha se equivale a uma das utopias modernas. A terceira estrofe explorava Cocanha ao seu aspecto de Fonte da Juventude que sutilmente era o próprio passado do poeta, na quarta o “país das delícias” equivale “outra civilização” ao resultado do progresso tecnológico, ao futuro da humanidade; ambos tempos (passado e futuro) convergem para o presente de Pasárgada uma vez que “tem tudo”. Trata-se, no entanto, de uma intertextualidade mais longínqua. Destaquemos o trecho do poema:

26 Em Pasárgada **tem** tudo
 27 É outra civilização
 28 **Tem** um processo seguro
 29 De impedir a concepção
 30 **Tem** telefone automático
 31 **Tem** alcaloide à vontade
 32 **Tem** prostitutas bonitas
 33 Para a gente namorar

Este trecho trata da utopia moderna de Francis Bacon, cuja civilização perfeita é composta pelo desenvolvimento técnico-científico. O filósofo empirista sonhava com a reforma da sociedade onde “suas preocupações estariam centralizadas muito mais nos domínios da técnica e da ciência do que nos problemas econômicos e sociais” (BACON, 1997, p.17). Podemos verificar a intertextualidade de Manuel Bandeira não apenas no nível temático, de fonte histórica, de ideias, ela é inclusive textual - o que reforça nossa opinião. Destaquemos agora enxertos da *Nova Atlântida* (1627), quando o representante da Casa de Salomão decide mostrar as maravilhas do local, o primeiro exemplo é do controle reprodutivo de seres vivos (versos 28 e 29), o segundo é um aparelho que transmite sons (verso 30) e o terceiro de produtos farmacêuticos (verso 31), respectivamente:

Temos ainda parques e cercados e todos os tipos para animais e pássaros (...) pelos quais procuramos esclarecer tudo o que pode ser feito no corpo do humano. (...). Fazemo-los mais fecundos e prolíficos que o normal, ou, ao contrário, estéreis e infecundos. (Negrito nosso, BACON, 1997, p.247)

Temos ainda casas de som, onde são experimentados todas as espécies de som e seus derivados. (...). **Temos** ainda instrumentos para conduzir os sons em tubos e condutos a uma grande distância, mesmo em curvas (negrito nosso, Idem, p.250)

Temos também dispensários ou farmácias. E podeis facilmente imaginar que, havendo aqui uma maior variedade de plantas e criaturas vivas que na Europa, tenhamos igualmente uma variedade muito grande de ervas medicinais, de drogas e de outros ingredientes (negrito nosso, Idem, p.249)

Francis Bacon descreve a cada novo parágrafo as muitas maravilhas do local - não apenas nos nossos exemplos - iniciando-os pelo verbo ter (temos). Desse modo, Manuel Bandeira indica não somente as fontes dessa “outra civilização”, também imita a forma como são apresentadas. Com exceção do verso 32 e 33, quando se fala novamente de prostitutas, proibidas nesta e característica naquela (enquanto sinônimo de prazer carnal), esta “outra civilização” não é mais a cocanha, e sim a utopia moderna. Aqui o mapa palimpsesto se expande outra vez.

O mesmo princípio é válido quando falávamos de Cocanha: a intertextualidade aponta para a vida do poeta. Se o conhecimento biográfico era necessário naquela, agora, o conhecimento histórico-social se faz necessário para entender o que a ironia bandeiriana indica.

A relação entre o poeta e a modernidade que para Walter Benjamin inicia de modo indissociável com Charles Baudelaire também está em Bandeira. Caso concordemos com B. Berrini quando propõe um diálogo com Gonçalves Dias, nosso poeta trataria do tema do lugar imaginário e ideal, isto é, de um *locus amoenus* composto unicamente de natureza e de fato podemos encontrar isto nos versos 18 e 19 (“Tomarei banhos de mar!” e “Deito na beira do rio”) que apontam para uma descrição natural, as fontes presentes no *locus amoenus*. Mas a presença da utopia moderna onde, especialmente em Francis Bacon, ciência e técnica a modificam e tornam doméstica ao labor dos homens, indica também que este tipo de visão natural dá lugar ao artificial e à paisagem humana das cidades urbanas: outra civilização.

Implicações que mostram que os temas e *topos* se modificam com o tempo: do filósofo que está distante quase trezentos anos à realização quase literal de seu projeto de lugar imaginado que chega ao Manuel Bandeira e até nós como realidade efetiva. Assim, enquanto alguns temas têm significados alterados, outros só podem surgir a partir de determinada época. Baudelaire e Victor Hugo, por exemplo, tematizaram a “multidão”, elemento que não poderia existir na antiguidade e no medievo porque o fenômeno sequer existia. A utopia moderna que Bandeira faz alusão mesclando-se à cocanha aponta para a ideologia de seu próprio tempo histórico, isto é, a modernidade que também oferece seus lugares imaginários, como outrora a cocanha para o medievo; o “progresso” se encontra problematizado e discutido.

Dentro de todos estes contextos e perspectivas o poeta tem na sua Pasárgada, cuja geografia interior fora antes traçada pelas ruas de sua infância no Recife, um lugar que “tem tudo”, um mapa-palimpsesto onde aproveita de alguns predicados advindos dos temas já explorados e agora conhecidos para criar suas relações. Na cocanha existe uma fonte da juventude, cujo predicado ao mesmo instante se liga à utopia moderna, pois é também uma fonte de maravilhas.

Estando estes temas trabalhados uns nos outros isto quer dizer que implicam um e outro - se associam - para uma síntese de carácter poético (Pasárgada), entendendo este carácter, portanto, um modo particular de condensar, capaz de corresponder ainda ao que sentenciou Ezra Pound⁸⁰ na qual “Literatura é linguagem carregada de significado” (POUND, 2006, p.32). Este significado torna-se novo “porque el fondo, la matéria, el tema, vendrán de donde vengan: su plasmación es tan nueva como el primer día del mundo” (ALONSO, 1955, p.124), como diria Damaso Alonso, e é o motivo de passarmos a compreender este mundo inventado, entre outros.

⁸⁰ A definição de Pound parece remeter a Aristóteles. Este falando do motivo de ser a tragédia melhor que a epopeia vai afirmar: “pois maior condensação agrada mais do que longa diluição” (p.52)

Capítulo 4

Fernando Monteiro e a Suméria

O contexto em que aparece a poesia de Fernando Monteiro é o da chamada Geração 65 em Pernambuco. Contudo em um momento menos decisivo na caracterização da mesma, primeiro porque sua produção só se iniciaria a partir de 1973, ou seja, em um momento tardio. Segundo, porque sua produção só tem par na poesia de César Leal quando podemos perceber que os programas poéticos estão em íntima relação com um paradigma científico que a Geração 65 não se vincularia: a física moderna. Para ficar em dois exemplos, em *Memória do Mar Sublevado*, Fernando Monteiro esclarece em depoimento (ver anexo III) que este poema não baseia-se na ideia de tempo-espaço “ainda vigente”. Outrossim, o novo paradigma científico vem a se confirmar em uma análise crítica de César Leal quando observa que *Gerión e a Suméria* possui uma musicalidade que aponta para a confirmação do universo ser feito de música, se aproximando da tese de um físico nuclear⁸¹ ao desconstruir a ideia do universo ser constituído de matéria.

Vê-se com isso que é uma poesia erudita, complexa, mas não totalmente hermética. O início da sua produção poética está ligado também à sétima arte, afastando-se ainda mais da Geração 65, onde, na maior parte daqueles poetas, João Cabral de Melo Neto apresentava influências. Do diálogo entre cinema e literatura recorrente em seus trabalhos de ficção (*Aspades, Ets, ETc, A Cabeça no Fundo do Entulho*, entre outros romances) o jornalista e crítico literário Schneider Carpeggiani perguntava sobre esta relação recebendo como resposta este aspecto biográfico do poeta: “Fui cineasta durante um bom tempo (enquanto – paralelamente – sempre escrevi) e considero uma sorte se acaso eu introjetei, segundo dizem, uma câmera, ou várias câmeras, no sangue literário (...)” (CARPEGGIANI, 2001), enquanto na entrevista concedida ao Jornal Rascunho, afirmava: “Pertencço a uma geração que foi muito marcada pela emergência do ‘cinema de autor’, a partir do neorrealismo etc.

⁸¹ “Cria-se aquela “música das ideias ” e põe em suspensão a consciência. E seu lugar passa a ser ocupado por um núcleo emotivo envolto no mito e na magia. O Universo não é feito de matéria, já disse no início deste livro [Dimensões temporais na poesia], lembrando estudos de um físico nuclear. O universo é feito de música. Seria tarefa muito árdua demonstrar o quanto há de verdade e beleza nessas descobertas do espírito humano.” (LEAL, 2005, p. 340)

Nasci em 1949, e minha adolescência foi dividida entre biblioteca e o cinema de bairro, que exibia pelo menos dois filmes por semana (às vezes três).” (PELLANDA, 2010, p.101). Portanto, pertence a uma geração que tinha o cinema internacional de vanguarda como contexto cultural para além do localismo da cultura pernambucana e brasileira. Contudo o cinema é essencialmente imagem externa, superfície, e este seria um problema a ser resolvido não somente na ficção, porém na poesia enquanto uma arte ensimesmada, interior, profunda, constituindo assim uma “arte total”. A “câmera” de Fernando Monteiro apresentaria tanto uma imagem externa quanto seria revirada - como se pudesse revirar as córneas dos olhos - para observar um espaço interior - introjetado e projetado - na sala escura mente. A câmera mostraria o espírito do diretor, a lente um espelho transparente da alma.

Guillermo de Torre no sexto volume de *História das Literaturas de Vanguarda* ao apresentar as características do que chamava escola “objetivista” - a última grande escola vanguardista de consideração em seu itinerário -, iniciada a partir do experimentalismo do romance francês da segunda metade do século XX, entendia através de Robbe-Grillet (“teórico máximo dessa escola” e colaborador com Alain Resnais do filme da *nouvelle vague*, *L'Année dernière à Marienbad*) que “a arte do romance, caso não evolua, perecerá. O seu rival é o cinema, ‘herdeiro da tradição psicológica e naturalista’, cuja finalidade é a de ‘transportar um relato em imagens’. Também no romance aquilo que interessa são os gestos e atitudes dos seres e das coisas” (TORRE, 1972, p.94). Preocupação que não abarcava apenas o romance, a poesia - desconsiderada até aqui pelo teórico espanhol como consequência dessa escola – também deveria necessariamente rever seus procedimentos. Assim Cassiano Ricardo em seu *Algumas Reflexões sobre o Pensamento de Vanguarda* (1964) alertava: “O poema parece ameaçado, mas por parte do cinema, como arte, isso sim” (RICARDO, 1964, p. 85). Este diálogo problemático caracteriza boa parte da produção poética de Fernando Monteiro: são poemas narrativos (poemas longos). Em entrevista para Albert Lacet mostra o desejo evidente em suas obras de estabelecer outras bases para que a poesia acompanhasse as mudanças do tempo sem perder terreno:

A poesia precisa tentar recuperar o que Dámaso Alonso chamava de seu conteúdo novelesco. Isso foi responsável pela atraente forma narrativa que vigorou

em outros tempos, e desde a Odisseia. A Divina Comédia, o Paraíso Perdido e outros poemas longos da tradição ocidental foram poemas em que “algo estava acontecendo”, e não construções abstratas, excessivamente mentais e tudo o mais. Contra essa ‘esterilização’ da palavra poética, eu proponho que os poemas narrem, contem, relatem e, no final, ‘trancendentalizem” . (LANCET, 2010)

Assim poema, romance e cinema encontram na arte de narrar um paralelo que subverte o modelo tradicional de narração do romance balzaquiano e da poesia lírica “abstrata”. Personagens e tempos (começo, meio e fim) não são bem definidos em razão de serem julgados antiquados para o “nouveau roman” e estas experiências em suas possibilidades foram testadas pela lírica de Fernando Monteiro. Atento a esta vanguarda de seu tempo, o “cinema de autor” influenciaria o “romance de autor” que foi seu primeiro romance não sem antes passar por um estágio na poesia Na introspecção, isto é, na experiência ensimesmada estava a possibilidade de juntar o exterior captado pela câmera com o interior do sujeito que escreve, daí o lirismo. O poeta revela um caminho novo, inaugural, ao menos nesse tipo de formulação do problema para a relação (ou superação) entre literatura e cinema. Por fim, a imagem oferecida não deve ser estática se quiser assemelhar-se à sétima arte, necessitaria ser uma imagem dinâmica. Eis o motivo de narrar “algo que está acontecendo” e não ser pura abstração.

No que se refere ao plano de intenções que permeiam sua obra (paradigma da física moderna e experiência cinematográfica) estas são as bases iniciais para entender o vanguardismo de sua produção.

Se a poesia de Fernando Monteiro é considerada de difícil acesso, sem esta introdução encontrada em razão da própria consideração biográfica e meio cultural desconhecidos, poucos foram os que conseguiram dizer algo (mesmos os críticos). Franco M. Jasiello, ao comentar a produção poética brasileira dos anos 90 entendia o fenômeno dessa maneira: “Nota-se uma preocupação temático-formal em tratar do cotidiano – sempre – em seus aspectos imediatos (...)” (JASIELLO, 1986, p.117), enquanto a diferença de Fernando Monteiro consistia em um criar “(...) universo poético que – intencionalmente – repudia toda concessão ao imediato, evita a circunstância como pretexto e se declara livre em sua escolha do absoluto em busca de espaços, (...) sem sombras mistificadoras.” (idem, P. 117). Por sua vez, César Leal,

ao comentar *Gerión e a Suméria* (de 1997), dissera que “A dimensão musical da poesia de Fernando Monteiro não consegue deter a força das idéias que se infiltram em seus textos mais recentes. Eles possuem uma natureza enigmática.” (LEAL, 2005, p.340). Enigmático, mas sem sombras mistificadoras. Eis uma definição.

E, no entanto, criador de mitos. É ainda em César Leal que podemos dar ainda uma ideia inicial desse autor: “Uma natureza simbólica, criadora de mitos, um dom imemorial da linguagem humana que faz ‘o espírito reproduzir-se do nada’” (idem). Se isso torna a poesia tão difícil, tratemos de esclarecer quais são os temas que afastam e aproximam seu possível leitor.

Como vimos no primeiro capítulo, para o formalista Tomachevski não bastava uma obra ser meramente “atual”, isto se esgota quando tem valor apenas de “crônica”. O teórico argumentava que a conjuntura quotidiana podia servir para aquele momento e no seguinte já não despertar mais nada, o - apenas - contemporâneo se esgotava no contemporâneo. Assim pôde constatar existirem temas duráveis. Também eles sequer despertavam curiosidade por si só, em seus aspectos o leitor deveria encontrar nele alguma atualidade.

O que dizer então, por exemplo, sobre temas como “entrevisto de Akhenaton e Amarna” localizado na primeira parte de *Memória do Mar Sublevado*? Ou a Hileia do poema *Hiléiade*? Ou ainda a Suméria em *Gerión e a Suméria*? Como precisar temas que aparentemente não interessam e nem são familiares à contemporaneidade mesmo através lentes cinematográficas e quânticas da sua poesia?

4.1. Mar Sublevado: Memória

Ao iniciar sua trajetória com *Memória do Mar Sublevado*, em 1973, poema longo publicado pela Editora Universitária (UFPE), o poeta já tinha consciência que um capítulo da história do antigo Egito interessava ao nosso tempo não como fonte de erudição estéril. Amarna, cidade egípcia construída para ser a capital do faraó e poeta Akhenaton (autor atribuído do hino ao Disco Solar), teve curtíssima existência e logo foi esquecida pela história. Ela foi erguida de acordo com um desejo íntimo de modificar radicalmente toda a cultura egípcia baseada no politeísmo para uma espécie de monoteísmo, ou seja, uma revolução espiritual. Amarna para o poeta guarda uma

relação com a busca pelo lugar ideal (desejo de um lugar melhor) e diz muito acerca do projeto temático-estilístico que o liga até *Gerión e a Suméria*. Sendo um poema lírico, ele mesmo deve ser um sintoma dessa busca espiritual e da sua possibilidade de se realizar em linguagem. Separemos alguns trechos uma vez que o poema é longo.

Em primeiro lugar o poeta sonha “o sonho” do faraó, este é o caminho para chegar a conhecer aquele sentimento primordial que ao final da primeira parte revela a intenção do poema.

E a voz será perfeita ao seu encontro
na construção das pontes de Silêncio,
se o que eu fizer passar for
o conto de Seu Esplendor,
o entrevisto de Amarna e Akhenaton.

Percebe-se que o encontro entre o sonho (Amarna) e aquele que o sonhou (Akhenaton) se dá na possibilidade de realização em poema - “E a voz será perfeita ao seu encontro” -, em construir o Silêncio. Não é por acaso que está em maiúscula. Silêncio encontra “eco” no sentimento do faraó ao esplendor da sua cidade ideal. Ela se dá em uma memória em que há acesso pela alma, como queria Platão ao explicar seu mundo ideal, uma vez participa (*méthexis*) ou dá a entender que pode participar dessa memória.

Fernando Monteiro, em uma mito-logia particular, situa Amarna como uma Atlântida que tem uma cotação medida pela “idade do ouro” do dourado Aton (deus sol da revolução egípcia) e que deseja emergir porque seus valores foram perdidos ou não são mais vistos. Que valores são estes? Não é um *locus amoenus* que representa a natureza, ou o progresso científico e tecnológico ou retomar o que “a vida madrastra não quis dar” em uma atitude de profundo egoísmo, porém já estamos quase no limite do impalpável. O que devemos emergir são nossos próprios mundos interiores.

U-topia, como dito acima, é um não lugar, mas na modernidade ainda era concebida como possível, algo a ser alcançado no futuro. As cidades (Amarna, Hileia,

Suméria) do nosso poeta, pelo contrário, estão no passado. Bem lembrou Jasiello que “talvez a novidade e a beleza dos poemas de Fernando Monteiro residam na antiguidade e na verdade da proposta – lembrando de Carlo Levi – ‘o futuro tem um coração antigo’” (JASIELLO, 1986, p. 118). Voltemo-nos, desta vez, ao início de *Memórias*.

Quero voltar.

Quero voltar ao silêncio

(que era como o barro cozido,

cor do incenso que refluí no vento,

confortador e inteiriço),

o silêncio quando ofereceu seu ventre

à violência da palavra,

no hino ao Disco Solar.

Era bom pisar com os pés (inúteis)

do corpo cuja alma reconhecia

esse silêncio,

perto ainda,

no silêncio da cidade levantada

(para argamassar sonhá-Lo)

que nunca mais ressoou pelo mundo

e foi tornado o pequeno barulho de um heresia

Assim Fernando Monteiro revela ao nosso tempo que certo tema foi desvalorizado porque nossa sociedade perdeu a capacidade e o motivo de sonhar, são heresias as buscas por lugares utópicos. Mais que utópicos, ideais, porque aqui significa um grau maior de abstração: são reveladoras de seu mundo interior de um Silêncio à Outro, através do sonho ou da rememoração. A forma condicional com que expressa esta possibilidade - “se o que eu fizer passar for” -, dá ao leitor o poder de decidir se isto foi realizado ou não.

O próprio leitor deverá construir suas pontes, ou seja, ter em mente (ou melhor: em sentimento) que isso se dá pelo silêncio, pelo seu íntimo, do leitor ao poeta. Este seria o modo pelo o qual a poesia em sua pureza deveria ser transmitida. O confronto com o ruído – inevitável fora do poema - é o mundo externo (a sociedade, o âmbito

da comunicação pragmática) incapaz de compreender este sonho “que nunca mais ressoou pelo mundo”. Como evitar que os versos soem diferente do que será dito ao exteriorizá-lo em palavras vindas do ruído cotidiano? Daí o silêncio buscado querer ser “o silêncio quando ofereceu seu ventre/ à violência da palavra,/ no hino ao Disco Solar.”, isto é, na poesia o ruído seria desfeito. Se ela retira as palavras *do* cotidiano (que não ressoa sonhos), as mesmas não são *para* o cotidiano ou mundo concreto.

Assim entendemos um fundamento da poesia de Fernando Monteiro. O que intenta é “reescrever” o hino e “reedificar” Amarna, menos servindo-se de alusões ao texto antigo, porém ao próprio silêncio que o faraó tinha dentro de si antes de escrever e, portanto, uma imaterialidade. Tarefa, por suposto, fracassada, a de retornar a um interior e um absoluto com as poucas marcas visíveis de sua presença, pois “a meta da ascensão não só está distante, como vazia, uma idealidade sem conteúdo.” (FRIEDRICH, 1987, p. 48). Palpável ou não, isso sequer interessa porque seu desejo sequer está neste âmbito dos “pés (inúteis)”, mas da visão, ou seja, do poder de “sonhá-Lo”.

No ensaio *Akhenaton: Ascese e revolução* nosso poeta deixa claro o significado histórico de Amarna: “Aqui é o lugar da primeira ascese de um governante em busca do triunfo do espírito, cenário de sua paixão e derrota e, se não da morte (...), pelo menos do fim irremediável de seu Sonho” (MONTEIRO, 1986, p.14). A consciência de que aquele mundo não mais existe lhe revela tanto uma esperança (a da volta àqueles tempos), quanto uma frustração (a de que só pode voltar por uma via imaginativa, isto é, fantasiosa). O lirismo aparece como aquele em que é possível uma volta porque se dá no íntimo, não no verossímil ou real e este íntimo é encontrado através da alma que pôde contemplar aquela ação espiritual. Cabe ao poeta - à poesia lírica - fazer ressoar novamente o sonho sem transparecer o valor de sonho, de ilusão. Embora “fantasia” era exatamente a concepção de Hegel para definir a poesia lírica: se daria na capacidade do sujeito em sonhar e fechar-se nesse mundo interior. Com Baudelaire o mesmo: “A fantasia decompõe toda criação; segundo leis que provêm do mais profundo interior da alma, recolhe e articula as partes (daí resultantes) e cria um mundo novo” (BAUDELAIRE apud FRIEDRICH, 1987, p. 55).

Mas o poema não remete apenas ao faraó egípcio, já no título, e como epígrafe, é apontada outra figura, a do militar T.E. Lawrence (ou Lawrence da Arábia) que tendo

escrito *Os Sete Pilares da Sabedoria* oferece ao poeta a expressão e a concepção do “mar sublevado” quando escreve:

Criaturas instáveis como a água, como a água, talvez, prevalecerão afinal. Desde os albores da vida, em ondas sucessivas, arremessaram-se contra os escolhos da carne. Todas as ondas se quebraram, mas, como as ondas do mar, também elas foram desgastando, continuamente, uma pequena partícula do granito contra o qual se desfizeram: - e algum dia, através das idades futuras, é possível que venham a rolar abertamente por cima do local onde o mundo material existiu, e Deus passeará sobre a superfície de tais águas. Uma destas ondas (e não a mais insignificante) eu levantei e fiz rolar à frente do temporal de uma idéia, até atingir o apogeu, rematando-se e tombando em Damasco. A água desta onda, repelida para trás, pela resistência das coisas contingentes, fornecerá material para o vagalhão que se seguir, quando, na maturidade do tempo, **o mar for sublevado** outra vez. (negrito nosso, LAWRENCE, 2000, P.48)

Note-se, além do palimpsesto - que será um procedimento contínuo em todas as obras de Fernando Monteiro -, que o texto também diz respeito a um mundo material onde fora levantada uma onda (para destruí-lo) e uma vez que o título se coloca como memória dessa ação (*Memória do Mar Sublevado*), logo percebemos que o faraó e sua cidade estão inseridos nessa única corrente espiritual, do mesmo modo o próprio poeta. O poema apresenta-se como uma síntese dessas figuras enigmáticas (com primeira parte dedicada ao faraó e segunda ao militar⁸²). A poesia se revela a mais apta para tratar dessa memória, ela mesma - a poesia – uma atividade espiritual capaz de levantar uma onda ao mundo material. Assim o poeta estaria inserido, “na maturidade do tempo” a partir do fornecimento desses materiais poéticos e literários na tarefa de sublevar o mar outra vez.

Que fique claro o tema principal trabalhado pelo poeta e seus significados, isto é, o seu programa poético. Amarna fora uma “utopia”, não pôde se realizar porque ao buscar concretizar-se a “contingência do mundo material” a fez perder a força e

⁸² Palavras de Fernando Monteiro: “‘Memória do Mar Sublevado’ divide-se em partes que se equivalem – e no entanto, são formalmente distintas e separadas. Pode se pensar nas duas faces de uma moeda – ou de um duplo espelho – que se apresentam por sua vez, uma e outra (mas são uma unidade total, que se biparte, apenas, na imperfeita contingência espaço-tempo, ainda vigente). Anexo 1

desmoronar. Fernando Monteiro retoma a história acrescentando sua própria visão, isto é, tornando Amarna *sua*, uma vez que agora ela está ligada à própria possibilidade de sonhar na contemporaneidade (quando todas as utopias – mesmo as sociais - fracassaram) e que só a lírica permite porque oferece a aproximação dos estados de alma na contemplação de um mesmo Ideal. Ou nas palavras do poeta ao tema do lugar ameno que é igualmente antigo e atual:

Porque nada que outro diga
 - ou tenha dito –
 serve inteiramente
 para o coração de agora,
 que é o coração de sempre,
 por mais caminho aberto apenas,
 e, no entanto,
 de imediato novo e diverso.

Assim compreendemos o motivo de Jasiello ter citado Carlo Levi: “o futuro tem um coração antigo”, isto é, os temas duráveis são os mesmos ontem e hoje, contudo hoje a consciência crítica – racional – impede que o sonho possa ter alguma validade como outrora os antigos tiveram. Em *Gerión e a Suméria* a motivação é idêntica:

Trata-se aqui do futuro
 - como nas tabuletas de anúncio
 dos préstimos de cartomantes atentas –
 mas esse futuro desce
 ao nível do adobe
 do depósito da primeira urbe
 onde nada que é humano
 era estranho àquelas mentes

Assim o “estado mental” não pode ser recuperado totalmente, tal como o mito sobreviveu na literatura menos por seu caráter religioso (mitológico) do que por expressarem temas duráveis (mito-lógico), André Jolles falaria em atualização da forma simples. Por isso o poeta recorre à literatura como meio ou tentativa de preservar um estado que se afasta a cada momento de seu passado, e, no entanto, o futuro (*lógos*) só existe em razão do passado (*mito*), ou seja, aquele apresentando-se superior no fundo é bastante inferior por produzir menos significação sem ajuda deste.

4.2. Caminho da Suméria: Sonho

O sonho é um motivo poético dos mais antigos. *A Epopeia de Gilgamesh*, escrita bem antes das gregas *Ilíada* e *Odisseia*, estrutura suas ações a partir dos sonhos de seus personagens. Na passagem mais lembrada - o dilúvio - o sobrevivente recebe esta mensagem porque veio até ele através de uma revelação onírica. O planejamento do dilúvio se dá porque os deuses antigos sumérios já não suportavam o barulho dos homens e por isso decidiram destruir seu mundo.

Naqueles dias a terra fervilhava, os homens multiplicavam-se e o mundo bramava como um touro selvagem. Este tumulto despertou o grande deus. Enlil ouviu o alvoroço e disse aos deuses reunidos em conselho: ‘O alvoroço dos humanos é intolerável, e o sono já não é mais possível por causa da balbúrdia. Os deuses então concordaram em exterminar a raça humana.’ (ANONIMO, 1992, p149)

Iguais aos deuses sumérios, o lírico não se interessa pelos valores sócias dos homens, “o poeta lírico é solitário, não se interessa pelo público; cria para si mesmo” (Steiger, 1972, p.48) e revela que este mundo exterior necessita de uma atividade destrutiva e negativa, isto é, uma atividade de reconstrução como o dilúvio, uma volta ao silêncio completo. Isso ocorre exterminando do mundo atual o “Ruído”, a balbúrdia. Ao mesmo tempo em que consegue realizar isso os poetas líricos são também os únicos sobreviventes do dilúvio (porque capazes de sonhar novas “realidades”), os únicos que contemplando o mundo da Ideias pela alma individual conhecem as Formas em nada parecidas com o que se apresenta o mundo exterior e o senso

comum. Dissemos que eles são os únicos a sobreviverem, logo, seus leitores também devem se afogar quando afogar aqui significa estar “sob” a água, mergulhar, aprofundar.

Não é por acaso que em *Gerión e a Suméria* (1997) a escolha do local se dê nessa ambiência de sonho:

Seu rei mandou dizer
 que Nabucodonosor tinha receia
 dos seus sonhos mais simples:
 um pato que o comia
 num prato de iguarias
 ou um pequena ave
 que o rei engolia
 as penas que tinha
 e isso sufoca seu sono
 mas acima de tudo: o que
 queria dizer?

O poeta remete ao rei Nabucodonosor em uma passagem bíblica. Mas a referência não é fiel, o que ela modifica? Na Bíblia⁸³, cujo tom naturalmente é elevado, o sonho do rei é colocado de forma a ter muita importância religiosa, porque seu simbolismo, que o rei desconhece, é revelado através do profeta Daniel, depois que todos os sábios não conseguiram interpretar, expresso no último verso por: “o que queria dizer?”. É precisamente o conteúdo do sonho que o poeta esvazia, o rei sonhava uma estátua de modo a seu simbolismo significar as etapas de desenvolvimento do seu império. Ao esvaziar aquela passagem por outra na continuidade se posiciona afirmando que “talvez não tenha importância”, uma vez que importa “para onde nos levam”. Este “talvez não tenha importância” é expresso na razão do poeta em trocar o conteúdo do sonho original estátua por “pato”, o que dá efeito de comicidade - ela que já havia surgido no verso em que inicia *Gerión e a*

⁸³ ANÔNIMO, 1012, p. 1109 a 1111.

Suméria: “Seu rei mandou dizer”, exatamente uma brincadeira popular de mesmo nome. Nabucodonosor representa uma criança que brinca com seus súditos.

Este início nos remeteria ao poema de Manuel Bandeira em *Vou-me embora para Pasárgada*, no que diz respeito à ironia. E, no entanto, Fernando já não é “amigo do rei”.

O que os reis mandam dizer
talvez não tenha importância
mas se deve levar em conta
para onde nos levam
os sonhos que nada contam
de como sempre sonhamos
com um mesmo lugar,
uma mesma coisa, as mesmas
surpresas que já conhecemos
mas logram nos surpreender
de cada vez que penetramos
na terra suméria de todos
os enganos das eras
em que contamos a idade
da esfera em que escorregamos
quando sonhamos

A segunda estrofe remota ao motivo do sonho para dizer que se sabe sonhado. O que é sonhado? Ainda não revelemos: “o desconcertante de tal modernidade é que está atormentada até a neurose pelo impulso de fugir ao real, mas se sente impotente para crer ou criar uma transcendência de conteúdo definido, dotada de sentido.” (FRIEDRICH, 1987, p.49). Como poderíamos estar surpresos com aquilo que já conhecemos?

Não existe surpresa. Até que se penetre “na terra suméria de todos/ os enganos das eras”. O que existe agora é engano. Estes enganos são revelados na estrofe seguinte onde descreve um Éden entre quaisquer outros, compostos “de maravilha então natural e ainda incorrupta”. A alusão que se inicia com o mito bíblico se

estende para todos os tipos de *locus amoenus*, seja antigo como em Homero ou Gilgamesh ou moderno como as utopias de Francis Bacon ou Thomas Morus: a terra suméria é de todos.

Do giro que o poeta faz e que vimos acima, ondas que batem na falésia da razão e voltam para as profundezas da poesia, deve-se entender que:

A unidade e coesão do clima lírico é de suma importância num poema, pois o contexto lógico, que sempre esperamos de uma manifestação linguística, quase nunca é elaborado em tais casos, ou o é apenas imprecisamente. A linguagem lírica parece desprezar as conquistas de um progresso lento em direção à clareza, - da construção paratática à hipotética, de advérbios a conjunções, de conjunções temporais a causais. (negrito nosso, STAIGER, 1972, p. 38)

Ao esperarmos que o poeta faça um uso claro por usar corretamente o “mas”, “talvez”, “como”, “quando”, estas no conjunto se tornam imprecisas no que se refere à mensagem passada. O que os reis mandam dizer tem e não tem importância, onde nos levam conta e não conta, ao sonharmos nos surpreendemos e não nos surpreendemos; por fim, estamos e não estamos sonhando. A causalidade dá lugar à outra lei onde cada poeta tem ensejo de tornar seu trabalho mais singular. No caso de Fernando Monteiro este trabalho com as conexões e operadores lógicos (e, ou, todo, nenhum, algum) marcam presença ao longo do poema sem que representem a mesma função em busca de clareza objetiva. No entanto, existe uma “unidade e coesão do clima lírico” porque – independente do obscuramento do poema - afirma a suméria como um tema comum, isto é, como um lugar sonhado coletivamente ou individualmente que acaba fracassado ao saírem do terreno espiritual com que foram forjados.

Frye nos informa a relação de uma linguagem sem coesão lógica com a linguagem do sono:

Nada disso, em si mesmo, parece lidar com o que julgamos ser tipicamente a criação poética, que é um procedimento retórico associativo, a maior parte do qual abaixo do limiar da consciência, um caos de paronomásia, ligações de som, ligações

de sentido ambíguo, e ligações de memória muito semelhantes à do sono. (FRYE, 1973, p.267)

Novamente estamos diante do sonho. O poeta não rompe sua solidão ao compartilhá-lo porque mostra apenas como chegou até ele (por associações, sentido ambíguo, ligações de memória, etc), e assim expressa a atividade de sonhar, despertando igual capacidade no leitor. “Isso acontece – quando sua alma [do leitor] está afinada com a do autor. Portanto a poesia lírica manifesta-se como arte da solidão, que em estado puro é receptada apenas por pessoas que interiorizam essa solidão” (STAIGER, 1972, p.49), vale dizer, os sonhos – eles mesmos – são fenômenos individuais. Tanto assim que o filósofo F. Nietzsche atribuía ao deus grego Apolo, associado ao impulso do sonho, o *principium individuationis* (princípio da individuação).

ele nos mostra, com gestos sublimes, quão necessário é o inteiro mundo do tormento, a fim de que, por seu intermédio, seja o individual forçado a engendrar a visão redentora e então, submerso em sua contemplação, remanesça tranquilamente sentando em sua canoa balouçante, em meio ao mar. (NIETSCHE, 2012, p37)

A atividade de sonhar traz como consequência a solidão (o individual) de seu *locus amoenus*. Vejamos o que dizem os mais variados teóricos afirmarem categoricamente: “O poeta lírico é solitário, não se interessa pelo público; cria para si”. (STAIGER, 1972, p.48); “A lírica é o gênero no qual o poeta, como escritor irônico, volta as costas à audiência” (FRYE, 1973, p.266); “A linguagem do homem absolutamente solitário é lírica” (LUKÁCS, 2009, p.43); “Pois o poeta lírico autêntico vive em si mesmo. (HEGEL, 2004, p163).

Quando “criar para si” implica em interioridade (ou subjetividade) que se choca com um mundo exterior (o real, o social, o histórico), isto é, com um público. É pois um modo de relacionamento com o mundo (interior/exterior) que pende para uma introspecção, um ensimesmamento. Até para seus leitores. Um caso exemplar é o

hypocrite lecteur baudelairiano cuja ligação se dá diretamente de um interior para/pelo outro (meu igual, meu irmão) onde existe

Não o reflexo do poeta sobre o leitor – na perspectiva lâmpada => espelho, em que o último é um recipiente de uma linguagem que não é sua -, mas sim a criação de uma imagem onde o leitor reconhece a sua condição histórica ao revolver, para poder ouvir o que diz o poeta, a linguagem refletida de sua própria experiência. (BARBOSA, 1986, p.22-23).

Poetas e leitores de poesia se encontrariam “na terra suméria de todos/ os enganos das eras”, ou seja, naquele local onde a solidão é mais sentida porque sonhadora e mais sonhadora porque interiorizada e isto em qualquer momento histórico que participe. Pela condição de um estar-no-mundo (dele e de seu leitor), mundo de sujeitos sem sujeição de um pelo outro, ele (o leitor) não se reconhece *com* o sujeito, se reconhece *como* sujeito: “a linguagem refletida de sua própria experiência”. O *hypocrite lecteur* também está aí, ou seja, em não abandona-se totalmente a si na leitura do poema em troca de uma leitura fiel ao poeta, nisto está sua hipocrisia. Como consequência a subjetividade de cada qual fica preservada. O poeta, ao contar sua experiência de sonho, faz dele um sujeito privilegiado e o único capaz de descrever o conteúdo e forma desta experiência, mas sua inteligibilidade está assegurada porque faz o leitor sonhar com novos mundos – não necessariamente o do poema -, mundos que não podem ser outros senão àqueles em que representem o desejo de cada um e, por fim, revelem quem são.

4.3. O “Século de nada” e o *Locus Amoenus*

O aspecto autobiográfico, ao contrário do que ocorre com Manuel Bandeira, dificilmente será visto em Fernando Monteiro em sua poesia (em seus romances seria possível encontrar elementos autobiográficos mais facilmente). Isso porque o “eu” empírico não é fundamento para a construção de um estado da alma, como vimos anteriormente em Hugo Friedrich e Emil Steiger. Em *Gerión e a Suméria*, entre outros poemas do autor, é apresentado desde já um “eu” universal.

Eu não queria somente ter
 esse vazio na alma,
 esse vácuo que me faz contemporâneo
 de um século de nada,
 mas ser um sacerdote acádio,
 um pastor de carneiros sumeriano
 um caldeu voltado para o céu
 e todos crentes na imortalidade
 de um Deus como podiam contar
 com a própria sombra
 ao acordar e tomar água no terraço.

O desejo de voltar a uma idade bucólica ou idade de ouro contrasta com a condição de “vazio na alma” de todos contemporâneos. Quando fala “Eu não queria somente ter” singulariza-se àqueles que enxergam nosso tempo de modo otimista, quando ter um vazio de alma significa não ser preenchido pelo consumo, pela ignorância e pelo “turismo”, isto é, por quem quer passar a vida com sentidos aparentes.

Ao contrário de Bandeira, a “ironia de fundo” não está nos temas em contradição e sintetizados, mas em temporalidades contraditórias. Carlos Bousoño em *Teoría de la expresión poética* havia identificado procedimento semelhante ao tratar da poesia de Keats nomeando por “superposición espacio-temporal”⁸⁴ quando o espaço produz a possível simultaneidade de ações em tempos diversos. Se uma ação antiga faz parte da mesma cena que a contemporânea temos uma superposição desse tipo. No caso, o mesmo *locus amoenus* serve para caracterizar “todos os enganos das eras”, isto é, a Suméria.

Acádio, sumeriano ou caldeu enganavam-se porque ligados ao mito, a contemporaneidade engana-se porque a razão não produziu modos de vida superiores ao criar suas utopias.

⁸⁴ BOUSOÑO, 1985, p. 414

as notas que estão caladas
no silêncio da manhã antes
da noites ulterior
das civilizações em marcha,
levando à Nona Sinfonia
ao custo da morte dos meninos cantores
de Nagasaki

Utopias e civilizações modernas que fracassaram no intento de gerar uma harmonia e paz aos lugares onde são implantadas transformam-se em distopia por força de realizarem repúblicas ao modo platônico: reprimindo expressões individuais e inconscientes da sociedade.

A superposição encontrada em *Gerión e a Suméria* encontrava-se já em *Memória do Mar Sublevado*:

Em algum geométrico lugar de Amarna, o Rei ora (nesse quarto final de tarde que faz retângulo severo com sua alma) – sabemos, porque passa uma funda lâmina (passa por nenhum lugar exatamente) que tenta dilacerar o distraído sentimento do mundo, e abrir-lhe a chaga do outro coração, que contempla, verdadeiro, oblíquo e recurvo (a mesma paisagem de dolorosa beleza no semblante do Rei que ora) e que a fraqueza tanto medica e a complacência, afinal, cicatriza. (MONTEIRO, 1973, p.24)

Assim o geométrico lugar existe menos em razão de ser um lugar concreto “nenhum lugar exatamente”, mas que faz “retângulo severo com sua alma”, o que compreende um lugar interior, desprovido de sentimento do mundo concreto e capaz de “contemplar”. A geometria, disciplina que Platão valorizava, é um indicio entre outros de que o poeta alcançou o Mundo das Ideias e por isso pode ver a mesma paisagem do Rei, chega a este efeito e local com a participação (*méthexis*) da sua alma. O mesmo se dá com a Hileia, onde o inglês Fawcett imaginava um *El dorado* no centro do Brasil. A história realmente existiu e o inglês acabou sumindo na floresta.

Mas em Hileia o lugar, como nos casos acima, é transformado em símbolo de busca interior, busca através da alma:

Encerra-se outro segredo
entre mais que latitudes
além dos lençõs de bruma,
quando o Pico das Almas chma
ou Sincorá se acende
- serra que não é serra –
para o sonho de um estrangeiro
escrito aonde não fomos,
em sepultura nenhuma
no meio da Selva escura.

A história de Fawcett é vista como uma busca espiritual, no meio da Selva escura. E, no entanto, somente ao poeta esta verdadeira história pôde ser revelada. Dizemos verdadeira porque em nada quer assemelhar-se à lenda de alguém que busca um tesouro material, mas antes ao sonho e à vontade de realizá-lo.

Em nosso “século de nada” viver um mundo interior é ir contra o “mundo material” descrito por T.E. Lawrence, isto é, significa a escolha de poder sonhar na rememoração de estados de alma perdidos e por isso – pela impossibilidade de concretizar estes estados - nosso século de nada. No entanto a poesia é um meio pelo qual o espírito pode carregar um fôlego capaz de dar novo sentido ao mundo. Eis o que grande parta da obra poética de Fernando Monteiro expressa, desde Amarna, Hileia até a Suméria, isto é, “a Suméria estranha da Terra” que é estranha na medida que não é terrena, porém espiritual, profunda.

Conclusão

Mundo Interior: Expressão da lírica em Manuel Bandeira e Fernando Monteiro

A construção de uma “geografia interior” seria um elemento presente em diversos poetas líricos. No Brasil, isso se dá especialmente entre os pernambucanos, sendo notada por Carlos Drummond de Andrade quando diz:

Ah! pernambucanos! Tenho por eles uma admiração estupefata. Dessa província do Nordeste nos vem a poesia menos nordestina possível! Como a de João Cabral, que ordena seus jogos sábios numa atmosfera isenta de qualquer localismo...Os mesmos Bandeira e Joaquim Cardozo, que por vezes se detém a cantar amorosamente o Recife, já superam nesse canto a simples visão imediata. A terra natal fica sendo ponto de partida para uma viagem aos países da geografia interior. Assim são os pernambucanos. (BANDEIRA, p. 360, 1986)

Incluir Fernando Monteiro neste grupo de pernambucanos ilustres não seria exagero. A poesia moderna e a vanguarda se aproximam dessa busca. O livro de Marcel Raymond, *De Baudelaire ao Surrealismo*, argumenta que “as fronteiras se apagam entre o sentimento do subjetivo e do objetivo; o universo é dominado pelo espírito; o pensamento *participa* de todas as formas e de todos os seres; os movimentos da paisagem são percebidos, ou melhor, sentidos do interior” (itálico do autor, RAYMOND, 1997, p. 13). Essa fusão espiritual entre sujeito e objeto é sentida nos dois poetas brasileiros.

Em Manuel Bandeira, os conteúdos intersubjetivos (ou objetivos) cocanha, utopia, *locus amoenus* presentes nas diversas tradições literárias se mesclam ao subjetivo (biografia) para formar a lírica de Manuel Bandeira, que considera ver o poema de Pasárgada toda sua vida. Deve por isso através dele ter conseguido realizar sua *imago mundi* da melhor maneira possível e artisticamente (ou pelas suas próprias palavras: “em escorço”). Em Fernando Monteiro sua vida biográfica existe em razão de ser apresentada desde já espiritualizada na biografia de Outros: Akhenaton, T.E.

Lawrence, Fawcett, etc. “Je est un autre” ao modo que o “eu” só pode ser encontrado em convergência espiritual e definindo-se através de quem *não* é.

Nas poesias analisadas o “eu” - um *res cogitans* que se descobre sentindo - se transforma em *Dasein* poético, ou seja, quando E. Husserl propõe uma volta às coisas mesmas, ao *Lebenswelt* (mundo-da-vida)⁸⁵, esta tarefa tornada existencial seria a do poeta de “geografia interior”; qual seja, a capacidade de organizar um mundo na justaposição de horizontes possíveis, de revelar “alumbramentos” e descobrir significados, “como se, pela palavra, fosse possível ao poeta (e ao leitor) reconquistar, de repente, a intuição da vida mesma” (BOSI, 1977, p.116). Mas se em Bandeira isso é possível pela infância concreta do poeta, em Fernando essa vida existe em recuperação à um passado longínquo e daí a necessidade de uma rememoração quase platônica de lugares interiores daqueles personagens históricos, uma vez que eram mais ensimesmados e sonhadores que a média das pessoas de sua época.

A “vida mesma” surge por via interior. As palavras possuem em si um caráter mediador (comunicativo) e se por um lado se afastam da vida, por outro são elas que permitem uma reaproximação porque são também estados da alma. Estes estados se conquistam por participação (*méthexis*) do espírito do poeta na obra que realiza em razão de seu interior. A relação dos poetas com o mundo concreto que tornou-se problemática a tal ponto que eles já não o cantam sem uma lente do espírito: necessitam criar outro mundo, uma fantasia ou utopia pessoal. O fato de serem pessoais indica a presença desse interior.

Do mesmo modo que Georg Lukács demonstra que o romance buscava pela forma encontra a unidade que era natural à epopeia antiga, aos nossos poetas não interessa – apenas - cantar suas ruínas atuais, pois seu canto na relação direta com o mundo haveria um esvaziamento radical de sentido e a poesia seria impossível se fosse apenas um espelho do mundo. Necessitam da faculdade imaginativa para poder cantar algo, se quiserem cantar algo. Em suma, o poeta não vê mais no mundo um sentido pleno (como na antiguidade, seja ela na epopeia ou na lírica); sob este ponto de vista, torna-se também um escritor de ficções, um fabulista de “mundo possíveis”. No caso de Bandeira, esta rejeição vem de “o que a vida madrasta não nos quis dar” e a poesia seria dotada de poderes capazes de dar sentido a sua vida. Em Monteiro

⁸⁵ Poesia e Munda-da-vida é um vínculo observado por A. Bosi em *O ser e o tempo na poesia*, 1977, p. 112.

a rejeição é de seu próprio tempo histórico em busca de antigos estados mentais, entre eles o mito.

Assim, o *Dasein* poético toma para si a consciência da sua produção de mundo, que passa ser realizado a partir da compreensão que ele só existe enquanto tal porque criado para satisfazer suas condições de existência, poeticamente. Em outras palavras: constrói, ao construir um mundo particular, sua existência enquanto poeta. Inventar este mundo significa na experiência lírica lançar-se nele enquanto linguagem e de habitá-lo.

Este deslocamento parece acompanhar uma mudança da perspectiva existencial embora, como se sabe, alguns poetas compreendem a poesia como um movimento único de consciência mais geral de existir no mundo concreto (tédio, vazio, angústia, morte, Deus, etc), o que é o caso de nossos poetas.

Quando Manuel Bandeira divide o poema em “aqui” e “lá”, como acima explicamos, quer retornar à vida mesma mas só consegue via fabulação utilizando-se ora da utopia e ora da cocanha. Ele mesmo consciente da impossibilidade de realização da fábula provoca o riso e seu aspecto “desumanizador” é ao mesmo tempo estético. Como é estético o aspecto autorreferente em ser “amigo do rei”, ao rimar de forma imperfeita com os verbos escolherei, e depois farei, andarei, montarei, subirei, tomarei, podendo com isso executar estas ações poeticamente e se satisfazendo com isso.

Aquela “vida inteira que podia ter sido e que não foi” se tornaria plena em Pasárgada ou “na terra suméria de todos os enganos das eras” quando compreendemos por fim que “O que poderia ter sido e o que foi convergem para um só fim, que é sempre presente” dos versos do poeta T. S. Eliot em *Quatro Quartetos*, isto é, volta sempre ao seu presente (“aqui”).

O filósofo Martin Heidegger explica que: “O ‘aqui’, ‘lá’, ‘aí’ não são propriamente mera determinação de lugar dos entes intramundanos simplesmente dados em posições espaciais, e sim caracteres da espacialidade originária da pre-sença [Dasein]” (HEIDEGGER, 2002, p.171) e assim queremos entender que os advérbios de lugar usados acompanham - nem poderia ser diferente - o poeta em suas configurações existenciais e, no entanto, são também autorreferentes por se justificarem enquanto poesia porque o “aqui” é também um “aqui” no poema, isto é,

no fazer poético onde se realiza linguisticamente e do mesmo modo o “lá”, pois Pasárgada e Suméria são no todo poemas refletidos em estados da alma.

Onde está a força superior do ser-lá, no ser ou no lá? No lá – que seria melhor chamar de um aqui – é necessário em primeira instância procurar meu ser? Ou antes, no meu ser, vou encontrar em primeiro lugar a certeza da minha fixação num lá? De qualquer maneira, um dos termos sempre enfraquece o outro. Frequentemente o lá é dito com tal energia que a fixação geométrica resume brutalmente os aspectos ontológicos dos problemas. (...) Na tonalidade da língua francesa, o lá é tão energético que designar o ser por um ser-lá seria uma indicação vigorosa que colocaria facilmente o ser íntimo num lugar exteriorizado. (BACHERLARD, 1974, p. 494)

Aqui e lá é o mesmo Ser. Importa menos mimetizar (um objeto) e reproduzir um local (exterior) e mais imprimir um caráter pessoal de organização pela *weltanschauung* (visão de mundo) em uma poética que sequer os fazem esquecer-se de seu “sentimento do mundo”, para usar a expressão de Carlos Drummond, pelo contrário, é a própria consciência de que seu mundo real e empírico está em ruínas e deve ser preenchido com poesia tal qual sua vida enferma (em Bandeira) ou esvaziada (Monteiro) que os obriga a terem um duplo trabalho literário: criar um mundo e ao mesmo tempo habitá-lo poeticamente, ainda que soe, e é não poderia ser diferente, artificial, ou seja, “desumano”, estético.

Portanto, a tentativa de mudança de perspectiva existencial de Bandeira - preso ao seu tempo -, só pode se dar via imaginação, procurando com isso cambiar seu *Dasein* via poesia. Assumir um tema ou outro na experiência do leitor deve levar em conta estes aspectos: caso escolha ver apenas o tema da utopia encontrará o poeta realizado e satisfeito; caso escolha tematizar pela biografia, encontrará sob a máscara cômica um sujeito profundamente infeliz.

Fernando Monteiro tematiza – portanto interpreta e significa – o *locus amoenus* ao fazer com que o “espírito que a alma [a palavra] participa antes do mundo ideal, da beleza perdida que nosso sonho pressente ‘sob um céu anterior’ do que do mundo decaído que nos comunicam nossos sentidos.” (RAYMOND, 1997, p.27). Há uma presença de dois mundos (passado e atual) e no entanto a unidade lírica é sentida na

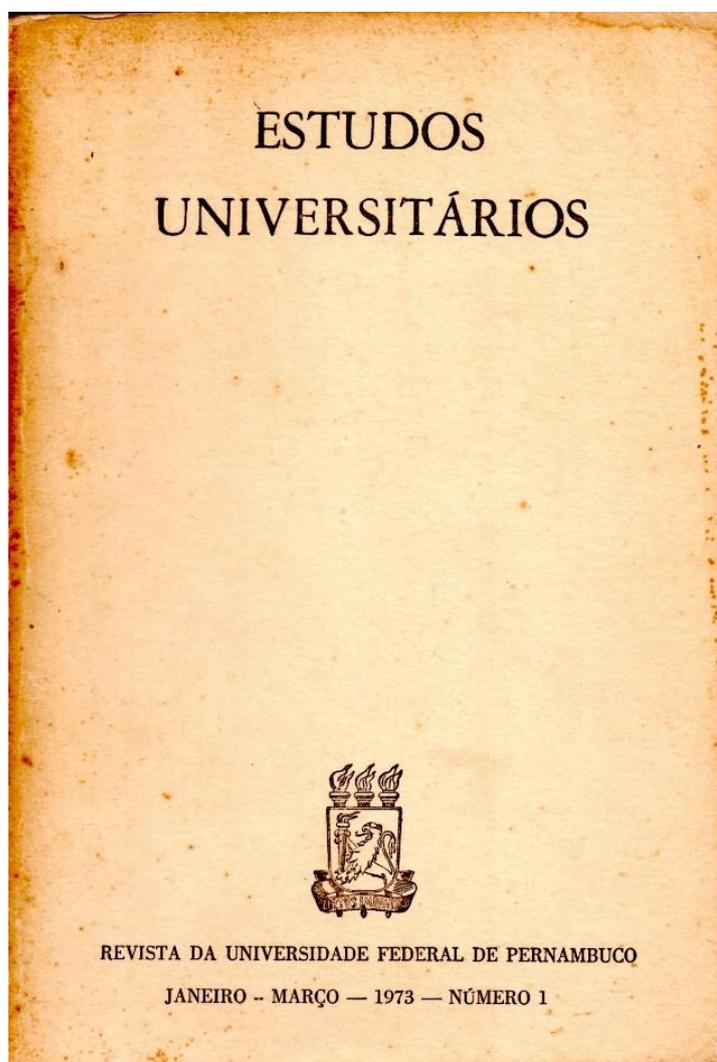
compreensão de que a Suméria é um mundo interior, isto é, que representa um sentimento íntimo de recusa pelo contemporâneo e pela impossibilidade de voltar ao passado. Por isso o aviso: “(Mas este não é/ um poema da arqueologia,/ aviso aos turistas da literatura)” onde a ciência arqueológica em nada vai ajudar na localização da Suméria, uma vez que a literatura (e a arte) em geral e a poesia em especial devem ser expressões particulares do mundo, ou seja, que apresentam uma *imago mundi* onde a alma ou espírito possam habitar enquanto linguagem. Desse modo, ainda que o “eu” empírico não possa ser encontrado facilmente em seus poemas, isso se justifica porque este “eu” rejeita sua condição empírica na presença de um “eu” que, descolado do seu corpo, participa de um mundo mais elevado e bom (que, como vimos, foi desejado em várias épocas).

Assim podemos entender melhor as fronteiras com que Manuel Bandeira e Fernando Monteiro se diferenciam quanto ao tema do *locus amoenus* que na lírica, enquanto expressão de estados da alma, é transformado em mundo interior: Pasárgada é seu poeta representado no poema de sua biografia; Suméria é seu poeta representando o fundamento com o qual existe uma busca por um lugar melhor: um sonho antigo (mito-lógico) com o qual a vida pode adquirir algum sentido além do utilitário e racional. Mas são sonhos que se sabem sonhados os dos nossos poetas, “ricos em fantasia”⁸⁶ que o fazem diferenciar-se dos demais na consideração de seus sentimentos e visão de mundo. Aquele interessado em realizar-se pessoalmente na poesia, este de realizar na poesia seu pessoalmente-Outro como um estado de alma que reconheceu-se alhures de si mesmo: personificando-se. O que pode parecer ficcional, no entanto, é lírico, descobre-se o poeta pelo seu encobrimento, porque já não faz parte da dinâmica da *mimesis*, porém da *méthexis*, ou seja, ele participa daquilo que evoca - a Suméria, a Pasárgada -, ao contrário de torná-la apenas objetiva por trabalho imaginativo. Antes porque sonham e podem revelar o que sonharam no “limiar da consciência”, como afirmou Frye ao definir a poesia lírica, que podemos expor o mundo interior desses poetas. Como um Mundo das Ideias o Mundo do Sonho necessita da alma, que, rememorando-o, pode ser revelado: tanto sua Forma (Frye foi exato em identificar a lírica com as associações do estágio do sono) quanto seu conteúdo, seus temas, que apenas aos poetas podem ser melhor expressados.

⁸⁶ HEGEL, 2004, p. 160

Anexos

Anexo I



Exemplar raro da primeira publicação do poema Memória do Mar Sublevado que foi anexado à edição de Janeiro /Março de 1973 da Revista Estudos Universitários da Universidade Federal de Pernambuco.

Anexo II



No mesmo ano de 1973 apareceria em Separata o poema longo Memória do Mar Sublevado, publicado pela mesma instituição e agora com capa do artista plástico Paulo Bruscky. Na imagem um trecho de divulgação do livro no Jornal Universitário de agosto.

Anexo III

DO COMMERCIO
 Diretor: F. Pessoa de Queiroz
 Recife, 22 de agosto de 1973



Livro de Monteiro é lançado na Livro 7

Na última sexta-feira, o poeta-cineasta Fernando Monteiro realizou o lançamento de seu primeiro livro de poesia, "Memória do Mar Sublevado", uma edição da Editora Universitária. A in- formal cerimônia de lança- mento teve lugar na Livro- ria Livro 7 num ambiente onde predominavam artis- tas, poetas, críticos e in- tellectuais diversos.

Na ocasião foi lida uma a- preciação crítica do livro, es- crita pelo poeta Alberto Cunha Melo. O autor de "Memória do Mar Suble- vado", que é também cineasta, possui um dos seus traba- lhos de curta-metragem, "Vi- são Apocalíptica do Radinho de Pinha", premiado no Ex- terior e recentemente in- dicado para representar o Brasil no festival de Veneza.

distintas e separadas. Pode se pensar nas duas faces de uma moeda — ou de um duplo espelho — que se apre- sentam por vez, uma e ou- tra (mas são uma unidade total, que se biparte, ape- nas, na imperfeita contin- gência espaço-tempo, ainda vigente)."

"São essas partes — diz Fernando Monteiro — o Li- vro I — "O Entrevisto de Amarna e Akhenaton" — e o Livro II — "A Roda da Cr- sa Inviolada" — que podem ser lidos como dois poemas longos, mas não é exato, ou não tão exato quanto se pen- sar num "centro de acon- tecimento" — algo que po-er ser assemelhado a um te- ma, e que Dámaso Alonso chama de "contenido nove- lesco" — a ser acompanha- do, a ser investigado perman- nentemente. Ou seja, é um único poema — ou uma ú- nica inquirição. E a resposta estará em alguma parte. Poderá estar até no primeiro verso, mas essa seria uma constatação a ser feita so- mente após a leitura do úl- timo, num "processus" obr- gatoramente "cronológico" (e talvez até contínuo)."

O LIVRO

Segundo o próprio Fernan- do Monteiro, em entrevista concedida ao último núme- ro do "Jornal Un-vestiário" "Memória do Mar Suble- vado" "divide-se em duas par- tes que se equivalem — e, no entanto, são formalmente

GNO
 Arte Moderna.
 sa Iza', 'Cesa- s' etc.
 arda do Inte- t.

RODOLFO MESQUITA

DADOS PESSOAIS:
 — nasceu em Recife, em 1952.
 — começou a desenhar em 1965
 — nunca participou de exposições.

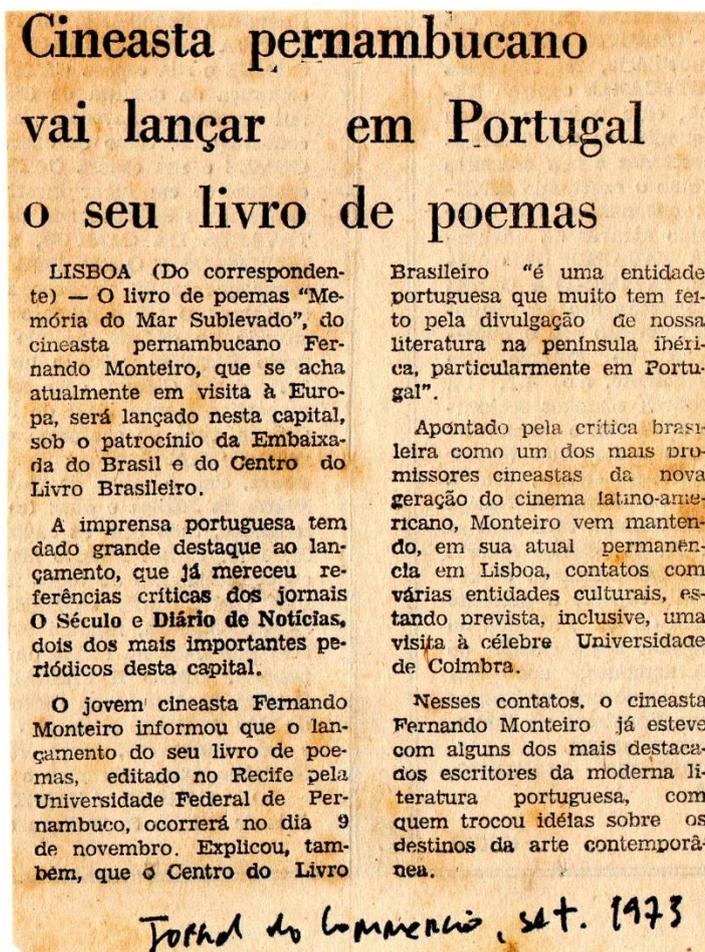
TÉCNICA EMPREGADA:

Souto Maior e o dicionário folclórico da cachaça (*)

Alberto Cunha Melo

Notícia do lançamento do livro de estreia de Fernando Monteiro, publicada pelo Jornal do Commercio em 22 de agosto de 1973. Ao explicar a gênese do poema longo o autor afirma, entre outras coisas, que: "Memória do Mar Sublevado divide-se em duas partes que se equivalem — e no entanto, são formalmente distintas e separadas. Pode-se pensar nas duas faces de uma moeda — ou de um duplo espelho — que se apresentam por sua vez, uma e outra (mas são uma unidade total, que se biparte apenas na imperfeita contingência espaço-tempo, ainda vigente)."

Anexo IV



Recepção do livro *Memória do Mar Sublevado* em Portugal (Lisboa), em nota publicada pelo *Jornal do Commercio* em setembro de 1973. Note-se que Fernando Monteiro circulava entre diversos setores da cultura daquele país e entre os escritores “dos mais destacados da moderna língua portuguesa”, segundo o correspondente. Outrossim, o vínculo com outra arte - o cinema - marca presença e o título é significativo de seu reconhecimento neste outro setor.

Anexo V

3o. LANÇAMENTO: ABRIL-80 (Recife)			9o. LANÇAMENTO: JUNHO-82 (Recife)		
26 – Ascención Pálcios	A Ilha e a Onda	200,00	139 – Afonso Félix de Souza	As Engrenagens do Bolo	(esgo)
27 – Bartyra Soares	Sombras Consolidadas	(Esgotado)	140 – Annibal Portela	Manhãs sem Sol	5f
28 – Benedito Cunha Melo	Canto de Cine	(Esgotado)	141 – Antônio de Campos	Crítica da razão Viva	5f
29 – Fernando Monteiro	Leilão Sem Pena	(Esgotado)	142 – Alberto Lins Caldas	Cacimbas	1,0
30 – Gamaliel Perruci	Semblantes e Faces	200,00	143 – Bartolomeu	O sonho perdido e etc.	5f
31 – Gilberto Freyre	Poesia Reunida	1.500,00	144 – Carmelo Cisneiros	Além da Palavra	5f
32 – Iracema Rodrigues	Descontentamento	(Esgotado)	145 – Djair Brindeiro	Revelações	(Esgo)
33 – Ivo Tavares	Esses Anos Nojentos	300,00	146 – Edilberto Coutinho	Memória Demolida	1,0
34 – Mário Souto Maior	Folclorotismo	500,00	147 – Eugênia Menezes	Reconstrução da Lembrança	1,0
35 – Raul Lodi	A Sereia Barbada	300,00	148 – Ester Azoubel	No portão Azul	5f
36 – Rubem Braga	Livro de Versos	(Esgotado)	149 – Evaldo Donato	O limbo das Inverdades	5f
4o. LANÇAMENTO: SETEMBRO-80 (Recife)			150 – Haroldo Bruno	O Corpo no Rio	1,0
DEZEMBRO-80 (Rio de Janeiro)			151 – Iran Gama	Fragmentário	1,0
37 – Angelo Monteiro	O Ignorado	300,00	152 – Jaci Bezerra	Emfilio Madeira, o galo	(Esgo)
38 – Carlos Moreira	Sonetos	500,00	153 – José Antônio da Silva	Sementes	(Esgo)
39 – Celso Mesquita	Programa do Sonho	300,00	154 – Joaquim Francisco Coelho	Fernando Pessoa e o Final da Tabacaria	1,0
40 – Clara Angélica	Cara no Mundo	(Esgotado)	155 – Jerusa de Sá Siqueira	Minhas Poesias	5f
41 – Clodomir Monteiro	A Sinuca da Oleria	250,00	156 – Juharez Correia	A clara história de Preta	5f
42 – Dirceu Quintanilha	Caís Vazio	(Esgotado)	157 – Leila Alves	Lado Selvagem	3f
43 – Paulo Caldas/Evaldo Donato	No Tempo do Nosso Tempo	(Esgotado)	158 – Luiz Manoel Paes Siqueira	A última valsa	3f
44 – Eduardo Diógenes	Malabarismo Crônico	300,00	159 – Luis Soler	Quatro poetas da Catalunha	1,0
45 – Exdras Souto	Terra Arada	300,00	160 – Marciel Belarmino Bezerra	Mar de Júpiter	5f
46 – Eugênia Menezes	Jogo de Trevas	300,00	161 – Maria José Santos	Ponto Final	3f
47 – Flávia Sussuna	Os Pastos da Minha Lembrança	(Esgotado)	162 – Maria do Carmo Barreto		
48 – Jaci Bezerra	Sortilégios	300,00	Campello de Melo	Miradouro	1,0
49 – José Carlos Targino	Invenção de Bichuim	(esgotado)	163 – Maria de Lourdes Hortas	Fio de Lã (2a. edição)	1,0
50 – Kátia Bento	Eros e Lés	300,00	164 – Muniz Penha	Chão Ecológico	5f
51 – Léa Tereza Lopes			165 – Natanael Júnior	Clarear	5f
			166 – Nilo Pereira	Notícias do Invisível	5f
			167 – Odile Cantinho	Poemas II	5f
			168 – Olga Savary	Natureza Viva (antologia poética)	1,0

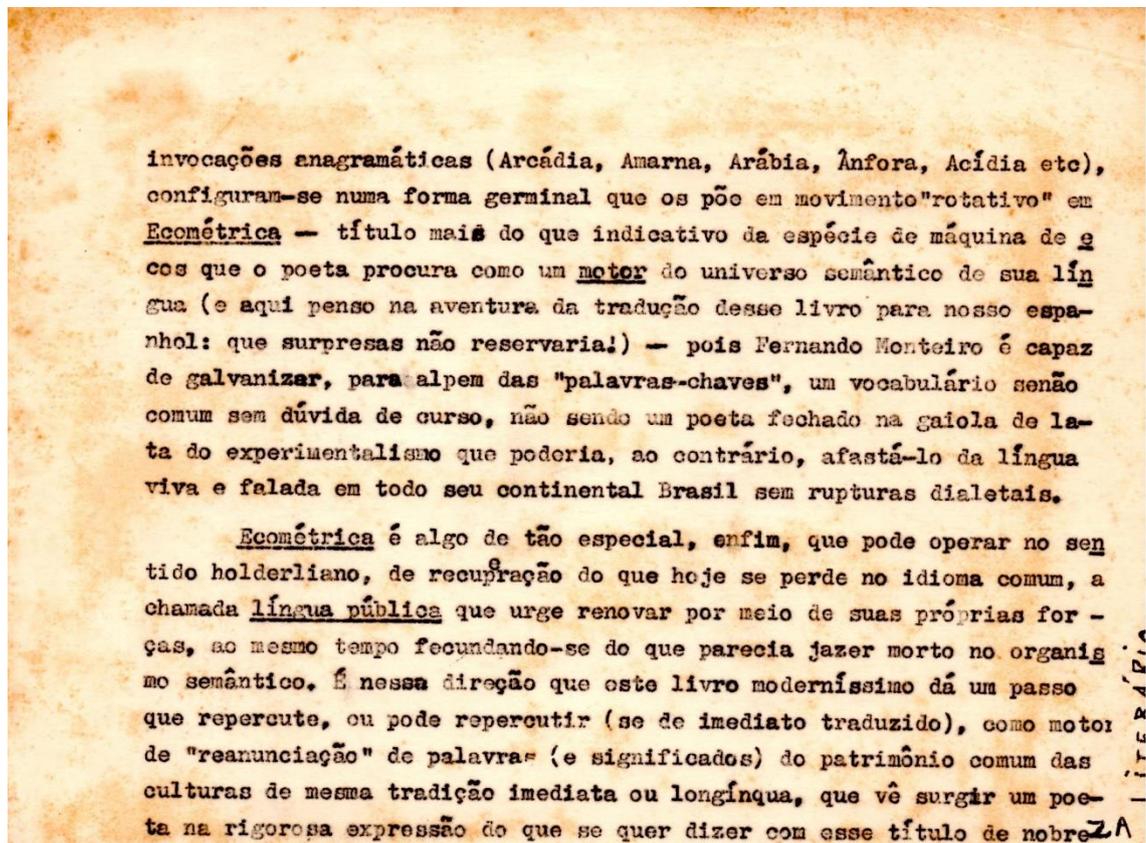
Catálogo das Edições Pirata de 1984, quando o livro *Leilão sem Pena* já estava esgotado (Número 29), apenas quatro anos após seu lançamento em abril de 1980. O poema também é um roteiro de cinema e ganhou o Prêmio de Melhor Roteiro no Festival Nacional de Cinema de Aracaju.

Anexo VI

Tem sido cada vez menos frequente, nas últimas décadas, poder saudar o aparecimento de poetas-inventores operando no nível da linguagem com força suficiente para algo acrescentar à capacidade de expressão renovadora, ao menos no âmbito das literaturas de voz latina, e restrito ao que por ora conhecemos. Julgo, no entanto, que essa dieta empobrecedora das línguas acaba de ser quebrada, no Nordeste do Brasil, por um portador da boa nova para o universo literário do idioma português — tão próximo do nosso galego — que é o poeta Fernando Monteiro, com seu luminoso livro Ecométrica (Massao Ohno/Lydia Pires e Albuquerque Editores, 1983). Trata-se de um jovem poeta da cidade do Recife, plantada à porta do Atlântico e dando entrada para o vasto sertão brasileiro, que conhecíamos de um livro anterior de poemas que, ao que me lembro, não anunciava toda sua força criadora, embora percutisse alguns temas de certa estranheza, vazados a meio de uma espécie de prosa poética a caminho do verso. Que surpresa!, portanto, nos caucou sua mineração surpreendente, de agora, capaz de fazer uma límpida forma nova em profundidade que escapa da particularidade linguística e repercute num tronco comum, tomando da tradição os vinte motivos das duas partes indivisas de um só poema circular através do qual se faz anunciador de riquezas inesgotáveis no território de extração da língua em que sabe trabalhar como o cirurgião que opera num corpo vivo. Esse poeta usa seu instrumental demiurgicamente, cava mais fundo (não podemos saber se se trata do caso isolado de Monteiro ou se outros poetas brasileiros, novos, estão se expressando assim, o que seria um quase milagre — e eles já não se dão, pelo menos em literatura) e, principalmente, esse poeta vê, ou revê, com os olhos renovados de uma cultura que tem a quase cega luz do trópico a seu favor, os mitos da já obscura raiz no nosso continente (ou ainda mais para longe, até acende o poeta enxerga com inesperada acuidade), plasmados numa única identidade em que logra compactá-los com sua terra nova... Daí que nos encantou, sem deixar de espantar-nos pela elaborada arquitetura "náutica", o périplo que facilmente traça, transpondo escolhos e restos de cultura milenares, no primeiro círculo do poema (intitulado "O Silabário do Espelho") em que nos conduz da imortal Arcádia para os arrecifes de sua "provinciamorosa", fazendo-nos acompanhá-lo numa espécie de encantatória língua em a que usa como se falasse um idioma nativo e próprio. Os motivos, à maneira de títulos, conforme salienta seu posfaciador César Leal, deslocados para o final de cada segmento do poema total em que inscreve suas palavras como

Elogio de Camilo José Cela ao livro *Ecométrica* (Tradução do espanhol por Fernando Monteiro), entre outras definições diz ser um: "portador da boa nova para o universo literário do idioma português".

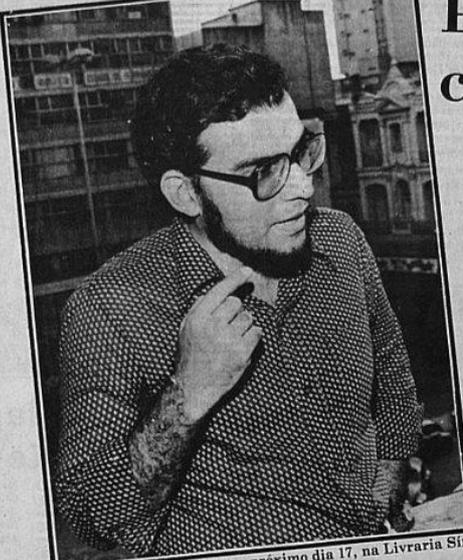
Anexo VII



Segunda parte da tradução. Convém notar que Camilo José Cela viria a ganhar o Nobel de Literatura em 1989, seis anos após este elogio. Depois de *Ecométrica* o poeta ainda publicaria *Hiléiade* (por uma editora portuguesa) e *Interrogação dos Dias*, ambos em 1984. Após um longo período volta a publicar um livro de poemas, *Gerión* e a *Suméria* (publicação de 1997, contudo consta ter acabado em 1990).

Anexo VIII

Foto: Edvaldo Rodrigues



Poeta tenta decifrar o caos com “Ecométrica”

Raimundo Carrero

“Que função desempenham os poetas na sociedade moderna, tão consumista e tão ávida de novidades?” Ou então, “que chance têm os poetas de se fazerem ouvir nesse mercado efervescente, nesse vasto circo de variedades em que se transformou a agonizante Civilização Ocidental?” Essas, algumas das instigantes perguntas que se encontram na “orelha” de um livro de poeta pernambucano — o também cineasta Fernando Monteiro — intitulado, quase enigmáticamente, “Ecométrica”, como título geral da proposta poética que se divide em duas partes: “O Silabário do Espelho” e “Estatuária da Água”, agora reunidas em livro pelo Editor Massao Ohno, de São Paulo.

“Ecométrica” — para um poeta e crítico da altura de César Leal — também “realiza, até certo ponto, a idéia de Edgar Allan Poe”, para quem a poesia é a união de uma espécie de matemática com uma espécie de misticismo (...). O novo livro de Fernando Monteiro (é ainda César Leal que escreve, no posfácio do livro) é um exercício de reflexão sobre a linguagem — mas também um exercício espiritual, portanto, situado conscientemente numa área onde o eco de algumas vezes forma um espaço rigorosamente matemático, sobre cujas bases se cria um novo objeto ainda não conhecido na Natureza. O seu autor é um artista, um criador, pois tais poderes não estão presentes senão nos espíritos vigilantes para os quais a idéia de Poesia reflete as propriedades que devem corresponder à realidade dessa forma de arte...”

Monteiro lança seu livro no próximo dia 17, na Livraria Síntese

Notícia do Diário de Pernambuco em 1983 sobre o lançamento de *Ecométrica*, texto assinado pelo romancista e escritor Raimundo Carrero. Em 1997 (mesmo ano de publicação de *Gerión e a Suméria*), Fernando Monteiro surgiria como outro grande nome da ficção brasileira com o romance *Aspades, Ets, Etc.* Apenas em 2009 viria a publicar novamente um livro de poema longo com *Vi uma foto de Anna Akhmátova*.

REFERÊNCIAS

Bibliografia em Literatura Comparada

BELLER, M. Tematología. In: SCHMELING, M (org.). **Teoria y práxis de la literatura comparada**. Barcelona: Editorial alfa, 1984.

BERGEZ, D., A crítica temática. In: _____. **Métodos críticos para a análise literária**, 2006.

BERND, Zilá (org.). **Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas**. Porto Alegre: Tomo editorial/Editora UFRGS, 2007.

BRUNEL, P. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BRUNEL, P; PICHOS, CL.; ROUSSEAU, A.M.. Temática e tematologia. In: _____. **Que é literatura comparada?** São Paulo: Perspectiva, 2012.

CLAUDON, Francis; HADDAD-WOTLING, Karen. **Elementos de Literatura Comparada - Teorias e Métodos da Abordagem Comparatista**. Lisboa: Editorial Inquérito. 1994.

CHEVREL, Yves; PIERRE, Brunel. Temática comparada In: **Compêndio de Literatura Comparada**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2004.

GUILLÉN, Claudio. Los temas: tematología . In: _____. **Entre lo Uno y lo Diverso: Introducción a la literatura comparada**. Barcelona: Editorial Critica, 2013.

MACHADO, A.M.; PAGEAUX, D-H.. Temas. In: _____. **Da literatura comparada à teoria da literatura**.

MANGUEL. Alberto; GUADALUPI, Gianni. **Dicionário de Lugares Imaginários**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MOISÉS, LEYLA PERRONE. A Crítica Temática In: **Falência da Crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

NAUPERT, Cristina (org.), **Tematología y comparativismo literário**. Madrid, Arco/Libros, 2003.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**. São Paulo, EDUSP, 2000.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TOLEDO, Dionísio (org.). **Teoria da Literatura: Formalistas Russos**. 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

TROUSSON, Raymond. **Temas e Mitos: questões de método**. Lisboa: Globo, 1988.

WEISSTEIN, U. Historia de los temas y motivos. In: _____. **Introducción a la literatura comparada**. Barcelona: Editorial Planeta, 1975.

WELLEK, René. A crise da literatura comparada. In: CARVALHAL, Tania Franco; COUTINHO, Eduardo (org.). **Literatura Comparada: textos fundadores**. 2ed. Rio de Janeiro, Rocco, 2011.

Bibliografia em estudos sobre a lírica

BOUSOÑO, Carlos. **El irracionalismo poético (el símbolo)**. Madrid: ed. Gredos, 1977.

_____. **Teoría de la expresión poética Vol. I**. Madrid: Gredos, 1985.

CARA, Salete. **Poesia Lírica**. São Paulo: Ática, 1986.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1987.

HEGEL, G.W.F. **Cursos de Estética. Vol. IV**. São Paulo: Ed. USP, 2004.

MERQUIOR, José Guilherme. **A Astúcia da Mimesis**. São Paulo: José Olympio:1972.

RAGUSA, Giuliana. **Lira grega: antologia de poesia arcaica**. São Paulo: Hedra, 2013.

STEIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1972.

Bibliografia em Manuel Bandeira

ARRIGUCI JR, Davi. **Humildade, paixão e morte**. São Paulo: Companhia das letras, 2003

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

_____. **Poesia completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

BERRINI, Beatriz. **Utopia, utopias: visitando poemas de Gonçalves Dias e Manuel Bandeira**. São Paulo: EDUC, 1997.

COELHO, Joaquim-Francisco. **Manuel Bandeira Pré-modernista**. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1982.

FONSECA, Edson Nery. **Três tempos da poética bandeiriana**. Recife: FUNDARPE, 1989.

GOYANNA, Flávia J. F.. **O lirismo anti-romântico em Manuel Bandeira**. Recife: CEPE, 1991.

JOSEF, Bella. Manuel Bandeira: Lirismo e Espaço Mítico In: CARVALHO e SILVA, Maximiano de. **Homenagem a Manuel Bandeira (1986-1988)**. Rio de Janeiro: Presença Edições, 1989.

LOPEZ, Telê Porto Ancona (org.). **Manuel Bandeira: verso e reverso**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987.

MORAES, Marcos Antonio. **Correspondência: Mário de Andrade e Manuel Bandeira**. São Paulo: EDUSP, 2000.

ROSENBAUM, Yudith. **Manuel Bandeira: Uma poética da ausência**. São Paulo: EDUSP, 2002.

Bibliografia em Fernando Monteiro

Entrevistas:

CASTELLO, José. Entrevista com Fernando Monteiro sobre A Múmia do Rosto Dourado do Rio de Janeiro. In: **Espetaculo: Revista de estúdios literários**. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2001. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/espetaculo/numero18/mumia.html>.

CARPEGGIANI, Schneider. **A escrita que não é feita só de cores**. Recife: Jornal do Comercio, 10 de junho de 2001. Disponível em: http://www2.uol.com.br/JC/_2001/1006/cc1006_12.html

COSTA, Tácito; SOBRINHO Pedro Vicente C. **Entrevista Fernando Monteiro**. Natal: Tribuna do Norte, 16 de maio de 2012. Disponível em: http://cenasecoisasdavidia.blogspot.com.br/2012_05_01_archive.html

GUEDES, Diogo. **Fernando Monteiro: poesia contra o “Moloch de Mercado”**. Recife: Jornal do Comercio de 20 de maio de 2012.

LACET, Alberto. **Pela sobrevivência dos espíritos livres**. Disponível em <http://www.arquivors.com/fmonteiro2.htm>

PELLANDA, Luís Henrique (org.). Fernando Monteiro: verdade desmentida. In: **As melhores entrevistas do Rascunho, Vol 1**. Porto Alegre: Arquipélago editorial, 2010.

Fortuna Crítica:

JASIELLO, Franco M.. A interrogação dos dias. In: **Revista Colóquio/ Letras**. Calouste Gulbenkian: Lisboa, 1986.

LEAL, Cesar. **Dimensões temporais da poesia e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

Livro de Poesia:

MONTEIRO, Fernando. **A Interrogação dos Dias**. Recife: Edições Encontro, 1984.

_____. **Ecométrica**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1983.

_____. **Gerión e a Suméria**. Recife: Fundarpe, 1997.

_____. **Hiléiade**. Porto: Editorial dos Reis, 1984.

_____. **Leilão sem Pena**. Recife: Ed. Pitara, 1981.

_____. **Mattinata**. Natal/São Pedro de Alcântara: Sol Negro Edições/Edições Nephelibata, 2012.

_____. **Memória do Mar Sublevado**. Recife: Editora Universitária, 1973.

_____. **Vi uma Foto de Anna Akhmátova**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2009.

BIBLIOGRAFIA GERAL

A EPOPEIA DE GILGAMESH. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

AMADO, Alonso. **Materia y forma em poesia**. Madrid: Gredos, 1955.

ALONSO, Dámaso. **Poesia Española: Ensayo de Metodos y Limites Estilísticos**. Madrid: Gredos, 1950.

BÍBLIA Sagrada. Trad. Conferência Nacional dos Bispos. Brasília: CNBB, 2012.

ARISTÓTELES, HORÁRIO E LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARISTÓTELES. **Metafísica. Vol.1** São Paulo: Loyola, 2014

ARISTOTELES. **Retórica**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

BACON, Francis. Nova Atlântida In **Os Pensadores. Vol. XIII**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1997.

BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço In: **Os Pensadores Vol. XXXVIII**. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BARBOSA, João Alexandre. **As Ilusões da Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. **Pequenos Poemas em Prosa (o spleen de Paris)**. São Paulo: Hedra, 2011.

- BERGSON, Henri. **O Riso**. São Paulo: Zaha, 1983.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo**. 3 ed. São Paulo: Brasiliense: 1997.
- BOSI, Alfredo. **O Ser e o Tempo da Poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CAMPANELLA, Tommaso. A Cidade do Sol In: **Os Pensadores Vol. XII**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- CANDIDO, Antonio. Formação da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul: 2006.
- CIORAN, Emil. **História e Utopia**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- CURTIUS, E.R. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. São Paulo: Ed. USP, 2013.
- DANTE. **A Divina Comédia**. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- DESCARTES, René. Discurso do Método in: **Os Pensadores Vol. XV**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- DOLEZEL, Lubomír. **Heterocósmica: Ficción y mundos posibles**. Madrid: Ed. Arco/Livros, 1999.
- _____. **A poética ocidental: tradição e ruptura**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- ENUMA Elish y Otros relatos babilônicos**. Trad. Lluís Feliu Mateu e Adelina Millet Albá. Madrid: Editorial Trotta, 2014.
- EPOPEIA de Gilgamesh**. Trad. Carlos Daudt de Oliveira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FALCON, Francisco Calazans. Utopia e Modernidade in: **Revista Morus: Utopia e renascimento**, N. 2, Campinas: Unicamp, 2005.
- FRYE, Northorp. **Anatomia da Crítica**. Cultrix, São Paulo, 1973

FRANCO JUNIOR, Hilário. **Cocanha: várias faces de uma utopia**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999

_____. **Cocanha: a história de um país imaginário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GENETTE, **Palimpsesto: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Viva voz, 2010.

HEIDEGGER, Martin. **Arte y Poesia**. Cidade do México: Fondo de cultura economica, 1982.

_____. **Ser e Tempo**. Vol. I, Petrópolis: Vozes, 2002.

HOMERO. **Odisseia**. Lisboa: Cotovia, 2005.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético, Vol. I e II** São Paulo: Ed.34, 1996.

_____. A bucólica da Renascença como paradigma da ficcionalidade literária. In: **O Fictício e o Imaginário**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

JOLLES, André. **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.

KAYSER, W. **Análise e Interpretação da Obra Literária**. Coimbra: Arménio Amado, 1976.

LAWRENCE, T.E.. **Os sete pilares da sabedoria**. São Paulo: Record, 2000.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade**. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

LIMA, Luiz Costa. (org.) **Mímesis e reflexão contemporânea**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. São Paulo: Duas Cidades Editora 34, 2009.

MAIA, Carlos Augusto Menezes. O individual e o coletivo na poesia de Sólon (Dissertação). Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

MARTINS, Ana. C. Aymoré. **Morus, Moreau, Morel: a ilha como espaço da utopia**. Brasília: UNB, 2007.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1982.

MORE, Thomas. A Utopia in: **Os Pensadores Vol. X**. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

NIETZSCHE, Freidrich. **O Nascimento da Tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NOGUEIRA, Érico. **Verdade, contenda e poesia nos Idílios de Teócrito**. São Paulo: Humanitas, 2012.

NOVALIS. **Pólen**. São Paulo: Iluminuras: 1988.

PÉREZ, Manuel Asensi. **Historia de la teoría de la literatura (el siglo XX hasta los años setenta) Vol. II**. Valência: Tirant lo Blanch, 2003.

PLATÃO. **A República**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Sobre a inspiração poética (Íon) e Sobre a mentira (Hípias menor)**. Porto Alegre: L&PM, 2008.

_____. **Timeu e Crítias**. Belém: EDUFPA, 2001.

POUND, Ezra. **Abc da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 2006.

RAYMOND, Marcel. **De Baudelaire ao Surrealismo**. São Paulo: Edusp, 1997.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: HUCITEC, 2008.

SAID ALI, M.. **Versificação portuguesa**. São Paulo: EDUSP, 2006.

SHLEIERMACHER, Friedrich D.E., **Hermenêutica: Arte e técnica da interpretação**, Petrópolis: Vozes, 1999.

TORRES, Guillermo de. **História das literaturas de vanguarda. Vol. VI**. Lisboa: Presença, 1972.

TROUSSON, Raymond. **Voyages aux pays de nulle part: histoire littéraire de la pensée utopique**. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1975.

TURCHI, Maria Zaira. Gênero Lírico In: **Literatura e antropologia do imaginário**. Brasília: Ed. UNB

VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Rio de Janeiro: Calibán, 2008.

WELLEK, René; WARREN, Autin. **Teoria da Literatura**. Lisboa: Europa-América, 1962

ZUMTHOR, Paul. **La medida del mundo: representación del espacio em la Edad Media**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.