

Breve ensaio sobre *As epifanias* em *A imitação do amanhecer*, de Bruno Tolentino

Juliana P. Perez*

RESUMO:

Este artigo analisa *As epifanias*, primeira parte do livro *A imitação do amanhecer*, de Bruno Tolentino. *As epifanias* são um conjunto de quase duzentos sonetos que narram uma história de amor através das lembranças e reflexões de seu protagonista. Com base na interpretação de poemas selecionados, o artigo observa a configuração da experiência da epifania na obra de Bruno Tolentino.

Palavras-chave: Bruno Tolentino. Epifania. Poesia.

Introdução: *A imitação do amanhecer* e *As epifanias*

Bruno Tolentino, nascido no Rio de Janeiro em 12 de novembro de 1940, faleceu em São Paulo, em 27 de junho de 2007, exatamente um ano após o lançamento do livro *A imitação do amanhecer*, na mesma cidade. Embora o autor seja protagonista de uma biografia quase cinematográfica (que inclui encontros com escritores famosos, viagens por inúmeros países, tráfico de drogas, prisão, casamentos e aventuras amorosas, conversão religiosa, fama de polemista e um extenso e divertidíssimo anedotário), embora tenha recebido duas vezes o prêmio Jabuti, em 1995 e 2003 e a *homenagem póstuma* do prêmio em 2007¹ – pelos livros *As horas de Katharina* (1995), *O mundo como ideia* (2002) e *A imitação do amanhecer* (2006), respectivamente –, embora tenha recebido o Prêmio Senador José Ermírio de Moraes (2002) e outros prêmios de poesia, Tolentino e sua obra continuam a ser, com poucas exceções, amplamente desconhecidos da crítica literária brasileira.

Em 2007, na medida do que sua saúde permitiu, Tolentino ainda ofereceu um curso de literatura, em São Paulo. Em uma de suas últimas aulas, publicadas postumamente, Bruno Tolentino (2008) afirma:

É essa dimensão metafísica da vida que transfigura tudo. Temos a impressão que tudo existe apenas porque Deus está respirando e, se Ele parasse de respirar, tudo se desfaria em poeira. Na verdade tudo é poeira mesmo, mas nesses momentos, como que numa respiração de Deus, todo aquele pó se transforma em brilho – que às vezes é percebido, às vezes não. Isso é o momento de epifania (TOLENTINO, 2008, p. 19-20).

“O momento” descrito por Tolentino apresenta os mesmos fatores que criam a tensão da primeira parte, intitulada *As epifanias*, de *A imitação do Amanhecer*. Trata-se, sem dúvida, de uma compreensão tradicional do termo “epifania”, relacionada a uma “dimensão metafísica da existência”, na qual as coisas se ligam à “respiração de Deus”, ao eterno. A efemeridade é expressa na imagem da “poeira” e do “pó”, mas tem a chance de se revestir de um “brilho” eterno. O nexos com a tradição não causa surpresa, pois Tolentino não se deseja cético comentarista, mas renovador e continuador da cultura ocidental.

No mesmo sentido, portanto, deve ser compreendido o título *As epifanias*, não para demonstrar uma ideia do autor aplicando-a ao texto literário, nem para realizar uma leitura em que todas as nuances de um autor se harmonizam, mas porque a ideia de *epifania* pertence à “gramática de imagens”² de Tolentino. Observar e descrever a configuração e as nuances da experiência da epifania em *A imitação do amanhecer* é o objetivo deste artigo.

O livro é um conjunto impressionante de 537 sonetos compostos em sequência – ou seja, cada soneto continua a reflexão ou a narração do soneto anterior. A forma da sequência de sonetos também é utilizada por Tolentino na última parte de *O mundo como ideia*, publicado em 2002.³ O livro é dividido em três partes que se articulam como capítulos de uma narração ou movimentos de uma composição musical, como indicam seus respectivos subtítulos: *As epifanias (andante spianato)*, *As antífonas (largo con variazioni)* e *Os noturnos (adagio molto mosso)*. Felipe Simas (2009), autor de um consistente estudo acadêmico sobre o livro, explica a escolha dos andamentos musicais como subtítulos para cada uma das partes da seguinte maneira:

O andante spianato, apesar de ser o andamento mais rápido entre os três, mantém seu caráter suave, sem pretensão, porém também sem a impossibilidade de gozo; é a juventude em sua suavidade saboreada através de instantes epifânicos. O *largo con variazioni*, utilizado para estabelecer o andamento de um movimento que se ocupa em sua maior parte com a História, pode ser interpretado através da placidez, da serenidade que suscita, inicialmente não propensa a variações. [...] Por último, vislumbramos no *adagio molto mosso* o paradoxo de um andamento estável por definição ao mesmo tempo assinalado como vivo e jovial; é a reordenação, a solução das duas primeiras partes na aporia elementar assinalada pela presença inegável do eterno e pela impossibilidade de superação do instante (SIMAS, 2009, p. 86).

O livro é introduzido por quatro epígrafes (de S. R. Pringle, Eugenio Montale, Geoffrey Hill e Julian Green) e mais um soneto, intitulado “Em frontispício”; cada uma das três partes é antecedida por uma citação de *História da Eternidade*, de Jorge Luis Borges:

O tempo, se é que podemos intuir essa identidade, é uma ilusão: a indiferença e inseparabilidade de um momento de seu aparente ontem e outro de seu aparente hoje bastam para desintegrá-lo. [...] Negar a eternidade, supor a vasta aniquilação dos anos carregados de cidades, de rios e júbilos, não é menos incrível que imaginar seu total salvamento (BORGES apud TOLENTINO, 2006, p. 30).

De fato, muitos poemas de *As epifanias* são a celebração de “anos carregados de cidades, de rios e júbilos”, enquanto outros refletem sobre a possibilidade de sua “vasta aniquilação”. Assim, as epígrafes, o poema de abertura e, sobretudo, as citações Borges a anteceder cada movimento do livro inserem *A imitação do amanhecer* no âmbito de uma extensa reflexão sobre a passagem do tempo e antecipam a tensão entre o efêmero e o eterno, presente em todo o livro.

Os sonetos foram escritos entre os anos de 1979 e 2004, período em que Tolentino também escreveu grande parte de *O mundo como ideia*, o que explica o fato de ambos serem livros complementares: enquanto *O mundo como ideia* aborda de forma mais abstrata a relação entre razão, linguagem e realidade, *A imitação do amanhecer* trata o problema do ponto de vista existencial. O segundo livro poderia ser compreendido como o “correlato narrativo” da questão filosófica que anima o primeiro, como mostro no artigo *O mundo como ideia: paixão pelo real e crítica do pensamento moderno* (PEREZ, 2008). Em ambos, a dimensão metafísica é parte inalienável da existência humana;

o preço de sua negação não é a danação eterna, mas o desconhecimento e a deformação do real e, portanto, da própria pessoa.

A deformação do real, a substituição do “mundo” por uma falsa visão do mesmo, por uma “ideia” – o equivalente a uma imagem pré-concebida da realidade, que acaba por se tornar seu sucedâneo – será uma obsessão encenada como drama por todas as personagens dos poemas narrativos de Tolentino. Aquelas podem ser tão diversas como um assassino passional (*A balada do cárcere*, 1996), uma monja carmelita do século XIX (*As horas de Katharina*, 2010) e, no livro em questão, um homem a refletir sobre o passado.

Curiosa é a escolha do soneto, forma eminentemente reflexiva, para construir a narração: ao deixar de lado outras formas da poesia narrativa, Tolentino acentua o caráter meditativo do livro. A escolha do soneto, que também aparece em outros livros seus, como única forma poética de *A imitação do amanhecer* é ainda mais impressionante se comparada à variedade de formas das quais Tolentino se utiliza em, por exemplo, *As horas de Katharina* (a este respeito, cf. PÉCORA, 2010, p. 18). A decisão com respeito à forma revela mais uma vez o desejo, por parte de Tolentino, não apenas de continuar uma tradição poética iniciada no século XIV, mas de renová-la e levá-la a um ponto alto, pois além de Petrarca em seu *Canzoniere*, nenhum dos mais famosos sonetistas utilizou tal forma para narrativas poéticas: Dante escreveu sua *Divina Comédia* em *terza rima*; Camões usou uma estrofe de oito versos para *Os Lusíadas*; os sonetos de Shakespeare não constituem um todo narrativo; as baladas dos românticos alemães seguem formas poéticas totalmente distintas. É bastante plausível imaginar que Tolentino tenha procurado superar o modelo petrarquista ao condensar três fatores diversos: i) a reflexão sobre o amor perdido e a passagem do tempo, temas típicos do soneto, ii) o caráter narrativo, em geral realizado em outras formas poéticas e iii) a reflexão metafísica.

No entanto, o que seria o “enredo” do poema não é de simples identificação – ele pode ser parcialmente percebido em *As epifanias*, em que surge a história do encontro amoroso, mas se dilui quase totalmente na segunda, em que domina a oposição oriente versus ocidente, e retorna de forma mais coesa apenas ao final da terceira parte, quando o leitor enfim intui o ‘crime’ do qual o narrador se acusa e que origina seu drama existencial e sua narrativa (Uma descrição pormenorizada da estrutura de cada uma das partes do livro encontra-se em SIMAS, 2009).

A situação existencial do eu-lírico – ou da voz narrativa –⁴ aqui é semelhante à situação das personagens em *A balada do cárcere* e *As horas de Katharina*. As três figuras encontram-se presas em uma ideia que precisam abandonar se quiserem encontrar o real; as três devem aceitar o sacrifício e as próprias culpas se quiserem ser livres. No primeiro livro, o poeta dá voz à experiência do chamado “Numeropata”: a personagem comete um crime passional e percorre o caminho de seu “mundo como ideia”, o ciúme (que o leva ao assassinato), até a aceitação da realidade do mal, da culpa e do perdão (de Deus). Em *As horas de Katharina*, a monja-poeta abre-se ao real na medida em que abandona certa imagem de si mesma – o que implica a aceitação da cruz (PEREZ, 2011).

No entanto, nem Katharina nem o Numeropata causam tanto estranhamento quanto o narrador de *A imitação do amanhecer*, que também deverá deixar seu “mundo como ideia” e reencontrar a realidade. A ideia à qual o eu está preso é a experiência de um amor de juventude, que se passou em Alexandria e é rememorada após a morte do amante. Nada de muito novo na literatura, quase uma escolha previsível para um poeta que era admirador confesso do Rilke de *Elegias de Duíno* e *Sonetos a Orfeu*. Mas a tentativa de permanecer em um passado feliz e deter o curso do real, em *A imitação do amanhecer*, leva a uma consequência extrema: ao final do livro percebe-se que o narrador embalsamou o corpo de seu amante e agora vive o terror de uma dupla morte – o corpo embalsamado é e não é o corpo amado, eterniza não a sua figura viva, mas a sua morte, como se pode depreender dos sonetos

75 a 86 da terceira parte do livro. O drama do eu, como nos outros livros, consiste na recusa ou aceitação da morte, da anulação.⁵

É na aceitação do fim que os diversos temas mencionados se unem: a aceitação da morte, para Tolentino, implica necessariamente a aceitação do sagrado e só nela encontra sua condição de possibilidade. Nesse contexto, *As epifanias* apresentarão o início do drama do protagonista: nos 193 sonetos que compõem a primeira parte do livro, a experiência da epifania é configurada em três núcleos de imagens: o tordo assassinado, o corpo do amante e as variações da luz.

O tordo assassinado

Após uma sequência de sonetos que servem como introdução aos temas principais do livro e como justificativa do canto (Cf. a análise de SIMAS, 2009, p. 100) o soneto 15 d' *As epifanias* diz:

O que me faz cantar, no entanto, o que me espanta,
e espanta tanto que não sei como calar,
é aquele tordo trucidado, ele é que canta
em tudo, inconsolado... Ele é que invade o ar
como boiava ali, tão fora de lugar,
o bico aberto com seu grito sem garganta
entre as orquídeas e as estrelas. Tudo encanta,
tudo o que não se entende vive para encantar
e sacudir do homem essa poeira alada
que chamamos de arte, fabulação ou mito;
mas eu me deparei com o sócia do infinito
no entendimento egípcio, a fênix transformada
em tordo assassinado ante os portais do nada,
e é inevitável que ouça ainda aquele grito (TOLENTINO, 2006, p. 38).

Os poemas anteriores a esse justificam a existência do canto pela inquietude natural causada pela passagem do tempo e pelo desejo de o coração “reter do ser algo mais que uma soma” (Cf. soneto I. 1., p. 31). A poesia encontraria sua origem na paradoxal exigência de eternidade que anima as coisas efêmeras. No soneto 14, inicia-se a representação de um lugar ideal: “é nesse encontro entre a paleta e a partitura/ que uma cidade existe tal qual imaginei-a” (Cf. soneto I. 4, p. 32). No soneto 15, introduz-se um novo fator na reflexão da poesia sobre si mesma: o que leva o eu a cantar não é mais o sonho ambíguo de construção de um *locus* imaginário, mas a recordação do “tordo trucidado” que “canta em tudo, inconsolado”. Como o canto de Orfeu, seu canto continua após a morte e atravessa os tempos, “invade o ar” com seu grito.

O tordo assassinado não impressiona apenas pela violência da imagem de um pássaro a boiar em um tanque, mas por sua morte imotivada: trata-se da negação do canto, é o assassinato de um frágil instrumento natural que adquire uma dimensão cósmica ao ligar, pelo canto, “as orquídeas e as estrelas” – como metonímias de belezas terrenas e celestes. Não se está falando aqui do choque que, por retirar o homem de um mundo estetizado (“arte, fabulação ou mito”), poderia ser salutar, mas de outro tipo de violência: no tordo assassinado destrói-se a possibilidade de transcendência dada pelo canto, é anulado “o sócia do infinito” – o que desejava alcançá-lo, imitando-o. A “fênix” perde a possibilidade de transcender a morte.

No livro, a imagem do tordo será o contraponto ao “pássaro mecânico”, à “emoção na gaiola”, à “fênix falsa”, que representará a poesia que se reduz a técnica e elude a dor da morte, como no soneto 138:

O pássaro mecânico, o prodígio de mola
que cantava em Bizâncio para um imperador
cansado da verdade que morre; a ave da cor
volitiva da jóia, imitação da esmola
que o efêmero concede; a emoção na gaiola,
segundo o cego coração de um construtor
sem alegria, entre a contrafação da dor
e o simulacro do prazer; essa corola
sem pólen em que o instante e o ser não fraternizam;
essa fênix falsa, desdenhosa da cinza
e alheia à tocha apaixonada, aquele triste,
frio triunfo, Alexandria, o conduziste
outra vez ao real, embriagaste-o do alpiste
mortal, deste-lhe um ninho no pomar do que agoniza (TOLENTINO, 2006,
p. 99).

A imagem do tordo sintetiza, assim, uma concepção de poesia que percorre a obra inteira de Tolentino: o canto da anulação do ser na perspectiva de sua ressurreição. O assassinato de um pássaro mítico significa a recusa violenta de algo que une o ser humano a outro mundo – o que é descrito como susto e premonição:

Mas perco o fio da meada, aquele enredo
que ia servir de bússola (ou ao menos de esqueleto)
para adentrar-me neste livro em que me meto
levado pela mão do mito; é muito cedo
para perder-me dentro dele, seu segredo,
se guarda algum, não há de abrir-se ao meu soneto
por intermediação de um qualquer amuleto...
Não, mas daquele pássaro sangrando entre o arvoredor,
a noite e as águas quietas, levei comigo um susto
de que anos mais tarde ia pagar a custo
o maravilhamento e, aquela descoberta,
pura premonição, destinação na incerta
aferição das horas, foi-me a página aberta
em que li um aviso, brutal, talvez, mas justo (TOLENTINO, 2006, p. 41).

Nesse primeiro momento, a epifania acontece na forma de negação e de aviso: a brutalidade da cena revela a existência de um estranho ódio contra um mundo transcendente – e adverte sobre suas consequências. Em que pese a negatividade do aviso, a experiência é descrita nas mesmas imagens que se referem à presença do sobrenatural no corpo amado: susto, maravilhamento, descoberta, premonição, aviso.

O corpo arcanjelizado

Outro momento de epifania acontece na presença do amado. Este é frequentemente comparado a peças da arte estatutuária (Bernini, Donatello) – o que depois se concretizará, de forma quase grotesca, na sua mumificação – e a figuras da mitologia grega (Agamenon (soneto I. 30); Aquiles e Pátrocles (soneto I. 89); Apolo (soneto I. 98)). Também é relacionado a autores ou cenas da literatura (Shelley,

soneto I. 44; Kafávis, passim). Mas é a realidade física do corpo amado que leva o narrador a uma experiência *meta-física*:

Rosto nenhum, no entanto, valia o que ao meu lado
retinha do relâmpago a energia vital,
corpo nenhum movia a noite e seu passado
como aquele o fazia... O sobrenatural
amiúde mistura-se com uma violência tal
à luz da criatura, que apesar do cuidado,
do temor com que a mente codifica o real,
um corpo às vezes surge como arcanjelizado:
até aquele dia eu nunca o havia visto
tal como o via, era evidente que outro ser
maior que ele o possuía! O entardecer
podia dissolver-se sem que aquele imprevisto,
aquele intenso arcanjo se apagasse, ao contrário,
toda luz vinha dele, era extraordinário! (TOLENTINO, 2006, p. 63).

É o corpo do amado que repentinamente manifesta algo além de si mesmo: “[...] era evidente que outro ser/ maior que ele o possuía”. Na poesia de Tolentino, o *sobrenatural* revela-se, de forma inesperada, na realidade criatural mais próxima, investe-a com uma “energia vital”. O finito só pode mover “a noite e seu passado” e iluminar o entardecer por estar investido de outra luz.

Nesse sentido, é possível dizer que uma das provocações do livro não são os poemas homoeróticos, presentes sobretudo na primeira parte, mas a representação dos limites do erotismo, pois o aspecto físico da relação é marcado por outros dois fatores: a presença constante da morte, que também aparece em breves instantes de revelação, e a manifestação de uma beleza sobrenatural por meio do corpo do amante, como no soneto seguinte:

Ora (direis), anjos de luz! Ah, mas leitor,
se nunca te encontraste, não com um ser abstrato,
mas com algum corpo aceso como os olhos do gato,
que sabes do fenômeno de que aqui falo? O amor
para ti alguma vez foi susto? Entre o terror
e o maravilhamento algum dia o retrato
da perfeição te olhou? Vá lá, vamos supor
que é ainda o mesmo corpo, tátil ainda ao tato:
há nele um súbito perfume inesperado,
e é inútil, é impossível não perceber que alguém
já mal cabe num corpo; eu o conhecia bem
e nunca dantes havia sentido que ao meu lado
pairava aquele aroma de um mundo ignorado...
Não, leitor, certas coisas chegam de muito além
(TOLENTINO, 2006, p. 64).

Como em muitos poemas de Tolentino, o diálogo com a tradição parnasiana, na explícita referência a Olavo Bilac (“Ora (direis) ouvir estrelas! Certo/ perdeste o senso. [...]”), mistura-se com o registro coloquial (“Vá lá, vamos supor...”), e novamente com o registro elevado e fluente (“e nunca dantes havia sentido que ao meu lado/ pairava aquele aroma de um mundo ignorado”), criando o contraste entre o familiar e o extraordinário que caracteriza a epifania. Esta é configurada aqui como a percepção de algo de “muito além”, como “fenômeno” (do grego, “aquilo que brilha”), “susto”,

“terror”, “maravilhamento”, “súbito perfume”. São os mesmos termos que, na tradição da filosofia clássica, dão início à reflexão sobre o *mistério*.⁶

A percepção do eterno por meio do amado, entretanto, convive com o fim desse mesmo *medium*: o corpo deverá se dissolver e dar lugar a outro meio de manifestação do sagrado, mas é a dificuldade de aceitar a anulação do corpo amado que constitui o núcleo do drama do narrador.

O pressentimento da morte surge em vários poemas anteriores aos citados acima. Na primeira cena em que o amante surge no livro, por exemplo, ele está “sisudo” (soneto I. 32), na segunda, o jovem lê Ugo Foscolo, “sepulcro por sepulcro” (soneto I. 34). Não reproduzo aqui a boa contextualização de Foscolo e a relação com a obra de Tolentino, feita por Simas em sua pesquisa; cito apenas a síntese de sua interpretação, com a qual concordo:

À semelhança da cena da leitura de Fóscolo [sic], e da própria reiteração, seja do título da obra, seja do seu autor, a reiteração simbólica também ocorre com o entardecer; todavia, não sob a forma narrativa, mas sob a forma de repetição da atmosfera crepuscular. É na repetição que percebemos a intencionalidade do autor no estabelecimento de um símbolo, e o entardecer, como símbolo, se opõe ontologicamente a um dos aspectos do amanhecer, pois se a aurora [...] representa a vinda do sol a partir da fusão das trevas e da luz em sua efemeridade mas também em sua inevitabilidade, o entardecer representa o mesmo, porém de modo inverso, é a treva superando a hegemonia solar, não há mais esperança de sol: o entardecer é o prenúncio da morte. E é a morte do amado que os augúrios de sepulcros e crepúsculos prenunciam [...] (SIMAS, 2009, p. 112).

Os momentos de júbilo ao lado do amante são acompanhados pela inevitável melancolia do fim: a aurora que se deseja perpetuar contrapõe-se às insistentes imagens do entardecer. Mescladas à sombra de seu fim, as epifanias que acontecem mediante a presença do amado podem ser compreendidas como promessa: a intuição de algo sobrenatural e eterno permitiria esperar a superação da efemeridade. Mas a tragédia acontece devido à tentativa de perpetuar o brilho do efêmero na forma do corpo embalsamado ou na mumificação que pode ser a própria poesia.

Clarão e cinza

Em outros poemas, a própria percepção da finitude – que antes enevoara “a luz da criatura” – deve ser vista como um tipo de epifania, talvez não tão ligada à manifestação de algo divino quanto o corpo do amado ou o tordo assassinado, mas compreendida como a revelação de uma verdade humana. Ou, dito de outro modo, a percepção da escuridão, reiterada por imagens correlatas, refere-se a aspectos do ser que não se explicam nem se dominam – aspectos que, nesse sentido, o transcendem. Assim, o “clarão” do divino e a “nudez de um aroma” escapam ao domínio humano e respondem à voracidade da posse deixando apenas cinzas:

A nudez de um aroma, o halo de um perfume
que envolve de repente, mas de modo voraz,
os habitantes de um instante, como o lume
acende mas consome o que abraçar. Atrás,
entre os dedos do homem, fica a cinza e não mais
o clarão que entreviu. O amor é um vaga-lume
e depende da noite para vingar, é o estrume
da escuridão que nutre cada raiz fugaz,

cada elegíaca e solene epifania.
Quanto ao ser, surge nu e veste-se dos brilhos
da festa itinerante, enverga a fantasia
e a máscara do amante, mas seus breves idílios
não pertencem à luz, pertencem à noite fria,
Alexandria, os vagabundos andarilhos... (TOLENTINO, 2006, p. 77).

É finito o meio no qual o sobrenatural se revela; o finito é a “cinza”, o ser pertence à “noite fria”. A luz (o amor como “vaga-lume”) só surge contra um cenário noturno, em que se misturam o mal (“o estrume da escuridão”) e a consciência da finitude (“a raiz do fugaz”). Um *chiaroscuro* revela-se como fundamento do ser, o paradoxo que faz de cada momento de compreensão uma “elegíaca e solene epifania”. Só neste cenário ganha forma o paradoxo de “instantâneo e eterno” da existência humana:

Vamos atravessando, de surpresa em surpresa,
uma contínua ondulação itinerante,
uma longa cortina fugitiva, mas presa
à movimentação do coração diante
do instantâneo e do eterno; e ao modo do diamante,
um coração, seguindo a própria correnteza,
vai-se abrindo um caminho nesse espelho ondulante,
nesse cristal de fábula em que toda beleza,
de aparição em desaparecimento, do instante
à eternidade, entre o ideal e a natureza,
perpetua o fugaz e alucina um amante.
É assim que Alexandria, essa estranha bacante
restituindo os olhos a cada Orfeu, reveza
com o real e a poesia: sempre mais adiante... (TOLENTINO, 2006, p. 39).

As *epifanias* nutrem os paradoxos da existência humana: acontecem de “surpresa em surpresa”, revelam a beleza “de aparição em desaparecimento, do instante à eternidade”, alucinando o amante com sua “contínua ondulação”. Mais uma vez, a descoberta da verdade não ocorre sob a “luz conceitual” – como Tolentino dirá em *O mundo como ideia* (2002) – mas num *chiaroscuro*,⁷ na passagem do brilho à treva e da treva à luz.

O *chiaroscuro* sintetiza também outras variações de imagens relativas aos jogos de luz e sombra, dos quais *A imitação do amanhecer* (2006) é riquíssimo: ocaso e escuridão, a “imitação da aurora” (p. 69), “a agonia da luz” e a “luz moritura” (p. 71), “a sombra do real” (p. 75), “a treva, a noite e não o dia, a cortina de sombras” (p. 95), entre outros inúmeros exemplos, habitam toda a obra. Um ponto obscuro permanece como limite às palavras e indica a verdade da poesia: a experiência da dor e o fato da morte.

Conclusão: a aceitação das trevas

O motivo fundamental da aceitação das trevas surgirá na sequência sobre o cervo da Lapônia (que a rigor se inicia no soneto III.103, mas já é preparado pelos dois sonetos anteriores), que determina a terceira parte do livro, *Os noturnos*. Tão desconcertante quanto a primeira, em que predomina a reflexão sobre o amor e a passagem do tempo, na terceira parte se assiste à tragédia do narrador – sempre em diálogo com Alexandria – diante de sua “obra”: o corpo embalsamado do amante.

A menção da múmia aparece explicitamente nos sonetos III. 75 e 76⁸. Lê-se no soneto 75:

Fazer, como Camões, sôbolos rios velhos
como as aparições que o sarcófago fecha
e abre como um leque podre, a minha queixa
de saudade, de amor... Ponho entre dois espelhos
seu esquife encimado por dois escaravelhos,
sentinelas finais de tudo o que se deixa
proclamar ao fugir, vaga chama sem mecha,
e canto, com Camões, a vida de joelhos,
a vida que se foi circundada de signos,
entupida de música... Fui buscar o alaúde
à sombra de um salgueiro qualquer, tumor maligno
na exaltação da insolação da juventude,
e canto agora a um corpo, a um morto que não pude
deixar de embalsamar para levar comigo... (TOLENTINO, 2006, p. 264).

A mumificação do amante é a tentativa exasperada de retenção da epifania, sua visão desperta o desespero de controlar o imponderável. Mas é preciso notar que a maior parte dos textos mais sugere o embalsamamento do que o descreve, pois, no contexto da obra de Tolentino, importa menos a narração do insólito do que a reflexão a que ele conduz. Assim, o corpo embalsamado de uma emoção real pode ser a própria poesia, que pretende aprisionar o momento epifânico e retirar do ser o drama da existência. O soneto 77 da terceira parte do livro, por exemplo, apoia-se na ironia – de cunho quase romântico – com a qual a voz narrativa parece desautorizar todo o relato feito anteriormente:

Mas é tudo mentira, essa múmia exemplar
com que tento encimar meu delírio escultor,
é quando muito um simulacro do esplendor
que aquele moço foi: real, total, solar
como a metáfora da aurora no alto-mar.
Ainda quando a poesia alcançasse supor
o absoluto e circundá-lo de esplendor,
não lograria definir-lhe o corpo, andar
com ele nas alturas em que vive a inventá-lo.
Ele, que tinha o dorso nobre de um cavalo
a articular os serpentinos movimentos
do felino ao luar, não cabe em meus lamentos
tampouco, Alexandria, era como o halo
de luz tensa que cerca mas não define os ventos (TOLENTINO, 2006, p. 265).

O reconhecimento da mentira pode referir-se tanto à mumificação do corpo quanto ao próprio livro, tornado agora “múmia exemplar”, enquanto o poeta torna-se “escultor” a criar um “simulacro do esplendor” do real. A ambiguidade parece se desfazer quando o verso seguinte evoca o “moço”, mas emerge novamente no momento em que o mesmo é descrito como “real, total, solar/ como a metáfora da aurora no alto-mar”. Real como uma metáfora? Nos versos seguintes, já não se oculta que o problema seja a relação entre a poesia e o real, metonimicamente designado pelo “moço”/ “corpo”: “Ainda que a poesia alcançasse supor/ o absoluto e circundá-lo de esplendor” – tal como o embalsamamento procura manter o vigor da pessoa embalsamada – “não lograria definir-lhe o corpo”. As imagens seguintes conferem ao amante o que Rilke definiria como próprio da vida: o movimento constante. Consequentemente, “ele [...] não cabe em meus lamentos”.

Para Tolentino, a tensão da poesia nasce entre a necessidade de apreender a realidade – sempre epifânica – através da linguagem e o perigo de tentar aprisionar o real em uma abstração. Com a acusação aos riscos de uma linguagem abstraizante, Tolentino não se refere ao caráter fictício da poesia, nem procura recuperar um conceito ingênuo de “mimesis”, muito menos voltar a um modelo romântico de poesia como “expressão de sentimentos”.⁹ Antes, parece assumir sem quaisquer escrúpulos a “Autopsicografia” de Fernando Pessoa: o poeta “finge tão completamente/ que chega a fingir que é dor/ a dor que deveras sente”. Sua preocupação moral – e em última instância é desta que trata *A imitação do amanhecer* (2006) – é justamente a tentação de eludir tanto os momentos de epifania quanto a dor da vida real.

A oposição construída entre Oriente e Ocidente mediante as metáforas dos flamingos (que fogem do pôr-do-sol, mas refletem sua luz, prolongando-a de forma ilusória) e do cervo da Lapônia (que se dirige ao horizonte para se “despedir” do sol e se preparar para os longos meses sem luz) sintetiza as atitudes de aceitação ou recusa dos problemas que fundam e estruturam toda a obra de Tolentino: a dramática percepção do eterno na finitude – a epifania – e a possibilidade de redenção do que é mortal.

A Short Essay on *As epifanias* in Bruno Tolentino's *A imitação do amanhecer*

ABSTRACT:

This article presents an analysis of *As epifanias*, which is the first part of Tolentino's sonnet-book *A imitação do amanhecer*. *As epifanias* are a sequence of almost two hundred sonnets that narrate a love story through the memories and reflexions of the protagonist. Based on the interpretation of selected poems, this article will observe the configuration of the experience of epiphany in Tolentino's work.

Keywords: Bruno Tolentino. Epiphany. Poetry.

Notas explicativas

- * Professora de Literatura Alemã do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo (USP).
- ¹ Em agosto de 2007, o júri do Prêmio Jabuti concedeu o prêmio de poesia ao livro *A Imitação do Amanhecer*, que estava entre os finalistas. Pelas regras do prêmio, porém, ele não pode ser concedido a um autor falecido. Por este motivo, Tolentino recebeu a homenagem póstuma do prêmio Jabuti.
 - ² A ideia de uma “gramática de imagens” não é minha; escutei-a de Alcir Pécora, durante sua arguição à tese de um conhecido meu, na PUC de São Paulo, muitos anos atrás. Outros autores, como Jean Bollack, utilizam o termo “idioleto” para defender a ideia de que cada autor possui uma linguagem própria, na qual articula sentidos específicos. Quando não leva a um solipsismo, a ideia de escutar a dicção literária própria de cada autor me parece bastante profícua para a análise literária em geral.
 - ³ Dohlnikoff utiliza a expressão “meta-poema” para descrever o livro e chama a atenção para a unidade interna de cada soneto e sua função específica na obra (Cf. DOHLNIKOFF, 2007).
 - ⁴ Seria de se perguntar se o termo “eu-lírico”, termo criado por Margarete Susman em 1910, é realmente apropriado para o tipo de poemas que examinamos aqui, uma vez que se trata, na realidade, de um narrador em primeira pessoa. Talvez fosse mais produtivo descrevê-lo nos termos na narratologia: trata-se de um narrador em primeira pessoa, que participa dos acontecimentos que descreve, aos quais só temos acesso graças à sua memória; as cenas narradas não seguem uma ordem cronológica precisa. O “narrador” também se distancia dos acontecimentos narrados para observar a História como um todo, colocando-se em um ponto de vista privilegiado. Também seria preciso questionar

se não seria mais preciso postular duas vozes: a que aparece nas cenas narradas como personagem e a que se distancia das cenas e as observa de outro plano. Tal hipótese, porém, exigiria uma análise acurada do livro como um todo, o que não é possível neste ensaio. Por isso, aqui se considera a hipótese de apenas *uma* voz narrativa.

- ⁵ *Anulação e outros reparos* é o título do primeiro livro de poesias de Bruno Tolentino, publicado em 1963 e reeditado, com revisões do autor, em 1998. A ligação entre o primeiro e o último livro de Tolentino é feita pelo próprio autor, que na reedição de 1998 escreve um longo posfácio no qual cita alguns poemas de *A imitação do amanhecer*. (Cf. Referências).
- ⁶ Recorro aqui a duas citações de Josef Pieper, filósofo alemão, para reforçar o que desejo explicar: “Perceber no comum e no diário aquilo que é incomum e não-diário, o *mirandum* (o que suscita admiração), eis o princípio do filosofar. Neste ponto, como dizem Aristóteles e S. Tomás, o ato de filosofar se assemelha ao ato poético; tanto o filósofo quanto o poeta se ocupam do maravilhoso, daquilo que suscita e inflama a admiração. [...] ... o sentido da admiração é a experiência de que o mundo é mais profundo, mais amplo e mais misterioso do que pode parecer ao conhecimento comum. A admiração aponta para a plenitude de sentido do mistério. A admiração aponta não para o suscitar da dúvida, mas para o estímulo do reconhecimento de que o ser como ser é inconcebível e misterioso – de que o próprio ser é mistério” (PIEPER, 1980 apud LAUAND, 1987, p. 109-110).
- ⁷ O tema é objeto de minha pesquisa de pós-doutoramento: *Chiaroscuro: configurações do “drama da razão” na obra de Bruno Tolentino*, que está sendo realizada na UNICAMP, sob supervisão do Prof. Alcir Pécora.
- ⁸ “III. 76 – Recostei-o aos frontões do tempo, cariátide/ do templo do meu corpo, e agora me contento/ em vê-lo coroar meu desmoronamento/ com a fria majestade da figura emblemática./E se vivo a afagar o túmulo sem lápide,/ o luto do cristal, é que a todo momento/ é preciso adular o monstro ciumento,/ o invólucro vaidoso, para que guarde intacta/ aquela perfeição tão frágil que eu amei./Alexandria, esse sarcófago de rei,/ ajudou-me a reter-lhe a exatidão do rosto/ com antigas magias e bálsamos e, posto/ que o vício egípcio de durar cotorna a lei/ da morte, embalsamei ali meu sol deposto!” (TOLENTINO, 2006, p. 264).
- ⁹ Utilizo aqui os termos “mímesis” e “modelo romântico de poesia como expressão de sentimentos” de forma quase caricata e com a consciência de que ambos deveriam ser discutidos: o romantismo (ao menos o alemão) é muito menos sentimental do que se julga geralmente, e “mímesis” é um termo controverso, que apenas num sentido reduzido e superficial pode ser compreendido como “imitação” tal e qual da realidade. De alguma forma, porém, tais imagens cristalizaram-se na crítica e são tomadas (equivocadamente, a meu ver) como modelos de concepções de literatura. Sobre a mistura de diferentes estéticas operada por Tolentino, escreve Merquior: “A idéia subjacente [ao livro *Anulação e outros reparos*], e nem tanto, de uma ‘salvação pela arte’ [...] é ela própria negada [...] no plano de uma problemática onde uma ação (um gesto) de sentido global é resolvida por uma experiência encarnada, pessoal, de direção negativa, amarga e lancinante [...]: esquisita e hábil mistura, que confere a essa poesia um caráter dúbio, entre o patético e o pensado, de transição de um romantismo exasperado, em versos gritos, para uma meditação elegíaco-existencial à Drummond-fazendeiro e à Rilke de Duíno” (MERQUIOR, 1998, p. 68).

Referências

- BORGES, Jorge L. História da Eternidade apud TOLENTINO, Bruno. *A imitação do amanhecer*. São Paulo: Globo, 2006.
- DOHLNIKOFF, L. *Bruno Tolentino e a realização do entardecer*, 2007. Disponível em <<http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=2535>>. Acesso em: 28 dez. 2011.
- MERQUIOR, José Guilherme. Prefácio, 1963. In: TOLENTINO, B. *Anulação e outros reparos*: edição definitiva. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998. p. 23-33.
- PÉCORA, Alcir. O livro de horas de Bruno Tolentino. In: TOLENTINO, B. *As horas de Katharina*. Com a peça inédita A andorinha, ou: A cilada de Deus. Edição comentada. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- PIEPER, J. *Was heisst Philosophieren*, 1980 apud LAUAND, L. J. *O que é uma universidade?* Introdução à filosofia da educação de Josef Pieper. São Paulo: Perspectiva, 1987.

- PEREZ, J. P. O mundo como idéia: paixão pelo real e crítica do pensamento moderno. In: MAGALHÃES, J.; RIBEIRO, I.; FERNANDES, J. (Org.). *Literatura e Intersecções Culturais*. Uberlândia: EDUFU, 2008, v., p. 919-929.
- _____. Andorinha antiga, horas modernas. Configurações do sagrado em As horas de Katharina, de Bruno Tolentino. In: SPERBER, S. F. (Org.). *Presença do sagrado na literatura*. Campinas: IEL-Unicamp/Publiel, 2011. p.115-124. (Coleção Work in Progress, 4).
- SIMAS, Felipe. *O papel das seqüências de sonetos na obra A imitação do amanhecer de Bruno Tolentino*. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.
- TOLENTINO, Bruno. *A balada do cárcere*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- _____. *As horas de Katharina*. Com a peça inédita *A andorinha, ou: A cilada de Deus*. [Edição comentada. Org. Guilherme M. Rabello; Martins V. da Cunha. Introdução: Alcir Pécora; comentários: Juliana P. Perez; notas: Jessé A. Primo.] Rio de Janeiro: Record, 2010.
- _____. *A imitação do amanhecer*. São Paulo: Globo, 2006.
- _____. *Anulação e outros reparos*: edição definitiva. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- _____. *O mundo como idéia*. São Paulo: Globo, 2002.
- _____. Do enigma ao mistério. *Dicta e Contradicta*, n. 1, jun. 2008.

Recebido em: 28 de maio de 2012

Aprovado em: 12 de outubro de 2012