

O MODERNO E O TRADICIONAL NA POESIA DE LÊDO IVOⁱ

Profa. Ms. Rosana Nunes Alencar (UNIR)ⁱⁱ

Resumo:

A arte moderna tem revelado laivos de permanência do discurso da tradição em seu universo movediço. A própria história da literatura deixa entrever a dominância de uma poética que legitima o presente como centro de convergência dos tempos. Por isso mesmo, a permanência ou influência do discurso da tradição passada na tradição moderna imprime ao texto poético uma tensão que tanto pode negar como revitalizar aquele discurso. É justamente essa tensão que orienta o nosso trabalho, ou seja, discutimos teoricamente – considerando o pensamento de T. S. Eliot, Otávio Paz e Harold Bloom – a transitividade poética entre o discurso tradicional e o moderno como sendo causador de novidade ou de imitação dentro da própria tradição moderna. Ademais, vale salientar que focalizamos a poesia de Lêdo Ivo como metonímia de nosso trabalho por entendermos que no modernismo brasileiro é uma das vozes poéticas que se constrói pelo viés da tensão entre o moderno e o tradicional.

Palavras-chave: Poética, Tradição, Arte Moderna, Lêdo Ivo.

Introdução

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

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

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

A literatura é um sistema em contínuo movimento e, como tal, o aparecimento de uma nova

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

Essa questão de ruptura e permanência no modernismo brasileira será discutida, neste texto, a partir da poesia de Lêdo Ivo. A proposta visa analisar os procedimentos estéticos vigentes nessa poética, procurando verificar como a tensão presente-passado se estabelece em função da influência da tradição passada. De fato, sem abrir mão da arte do passado e das experiências de 22, Lêdo Ivo alinhava uma fusão que revela o desejo de todo artista, de uma incansável busca pelo poético

i. Permanência

Entre 1967 e 1968, Jorge Luís Borges proferiu algumas conferências na Universidade de Harvard. A primeira intitulada “O enigma da poesia”, (BORGES, 2000, p. 9-28, aponta para o caráter ontológico da poesia, além de estabelecer o inexorável papel do tempo quanto à permanência ou não da arte no decorrer dos séculos. Segundo o poeta-crítico argentino, o tempo pode degradar um poema, fazendo com que as palavras percam a sua aura de beleza, como também pode enriquecê-lo a ponto de transformar cada experiência de leitura numa “experiência nova” (2000, p. 26, 15). Vista sob essa perspectiva, a poesia tem algo misterioso, é um enigma que seduz e encanta, até porque pensar em poesia é pensar em vida e, para Borges “a vida (...) é feita de poesia” (2000, p. 11). Se pensarmos no autor da *História da eternidade* como leitor de Eliot (Tradição e talento individual, ensaios publicado em duas partes em 1919 e 1920), naturalmente, aceitaremos que ambos concebem a poesia como uma experiência que pode ser revitalizada pelo tempo, à medida que os escritores do presente valem-se do passado por torná-lo legível. Como Eliot, Borges faz uma ampla reflexão sobre o tempo e a linguagem, descartando desde o princípio a validade de uma história literária linear, cujo postulado de negação se estrutura no fato de que em cada texto poético do presente está a idiossincrasia de outros textos do passado e a existência de um é a condição de existência do outro. Assim, nesse processo simbiótico pode-se entrever uma atitude sincrônica perante o fenômeno literário que, com equidade, louve a beleza dos mortos e dos vivos.

É possível, ao estudar um escritor ou uma produção poética, considerar que outra consciência estética o influenciou. Aliás, o princípio da angústia da influência, desenvolvido por Harold Bloom (1991), procura exatamente refletir sobre a influência poética a partir das diversas relações; como por exemplo, o contexto histórico-literário, a história das fontes e das idéias, os padrões formais, até mesmo as relações entre poetas. Percorrer a obra de um determinado escritor, examinando os ecos de uma influência no sentido de ver nele uma “transferência de personalidade” (apud BLOOM, 1991, p. 34)¹, pode, naturalmente, ser um caminho espinhoso. Por um lado, há possibilidades de constatar que o poeta não só revela uma influência, mas toma de empréstimos uma voz, a ponto de perder a originalidade. Por outro lado, a consciência da presença de *outros poetas* num determinado escritor pode não significar uma perda, no entanto, pode revelar o débito em relação ao precursor. O que Harold Bloom diz a esse respeito, faz-nos pensar na angústia das relações poéticas como um agente bloqueador, uma vez que para esse crítico a influência poética é uma doença de autoconsciência capaz de escravizar a criatividade poética (1991, p. 61).

No entanto, vale esclarecer que Bloom vê a influência poética como ganho e como perda. É um ganho quando simplesmente acontece “de um poeta exercer influência sobre o outro” numa espécie de “generosidade compartilhada” (1991, p. 62). A perda pode ser justamente a maldição, pois, o poeta corre o risco de ver na anterioridade aquilo que ama em si mesmo, ou seja,

¹ Essa expressão é usada por Oscar Wilde quando comenta que influência é “uma maneira de entregar ao outro o que se tem de mais poderoso”. (apud BLOOM, 1991, p. 34).

os modelos passariam a ser espelhos de nós mesmos², nesse caso ao invés de apenas furtar, o poeta revelaria a influência, o que se constituiria numa imitação e não uma relação interpoética em que a arte do presente pudesse revitalizar a do passado.

Essa discussão sobre relações interpoéticas, passando pelo princípio da angústia, encontra ressonância na terceira geração do Modernismo brasileiro, à qual, diacronicamente, está inserida a poética de Lêdo Ivo. João Cabral de Melo Neto no artigo *A geração de 45*, assegura que:

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

Para criar o seu próprio estilo “o autor jovem busca no exemplo, ou na influência” (NETO, 1998, p. 77) um conceito de poesia. Pode, num primeiro momento, parecer isso um ato de submissão, todavia, o que constatamos é um processo de adesão de um poeta a uma personalidade ou consciência, a um gênero de poesia, a uma poética que dê impulso a seu processo criativo. Fazer poesia a partir daquilo que já se fez é também uma marca recorrente da poética de Lêdo Ivo que se envolveu tanto com a poesia dos modernistas que a antecedeu, como dialogou e aceitou as formas da tradição. Há em seus poemas que acomodam a tradição passada uma espécie de exuberância nervosa, “uma batalha em andamento” (KEYS, 2000, p. 11) capaz de harmonizar no mesmo discurso poético a disciplina e a ousadia.

Considerando que a poética de Lêdo Ivo se insere no contexto artístico do “emparedamento”, é possível captar, pelo viés da construção, o seu diálogo com o mundo buscando refúgio na linguagem. A poética da qual estamos tratando se constrói tanto pela renovação como pela continuidade da tradição passada; assim: ruptura, permanência e convergência são aspectos que determinam a poesia de Lêdo Ivo. Muitas vezes, a integração e a simetria do significante com o significado conferem aos textos de Lêdo Ivo a existência de eixos que delegam poeticidade ao lado do caráter polissêmico. Nesse sentido, vejamos o poema que segue:

Soneto à bomba atômica

O mundo em peso cai-me sobre os ombros
e em seguida se evola, sol de urânio.
Arquipélago branco, sai da terra
a rosa nuclear da anunciação.

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

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

sê para nós igual à rosa branca
da paz, sempre banhada pelo orvalho
monumental das lágrimas dos homens!

(IVO, 1966, p. 98)

A começar pelo título, “Soneto à bomba atômica”, tudo no poema é “*monumental*”. Até

² Goethe, nesse sentido diz que “a maior parte dos homens só ama no outro aquilo que empresta a ele, só ama no outro sua versão do outro; isto é, a si mesmo” (apud BLOOM, 1991, p. 85).

mesmo a estrutura fixa do soneto que impõe certos limites à imaginação poética não é capaz de conter os impulsos da alma frente a atos tão degradantes da história humana. A imagem poética que se constrói a partir da concretização da explosão da bomba contrasta com a pequenez do homem, ainda mais se pensarmos que o próprio homem é o causador do “peso” que cai em seus “ombros”. Paradoxalmente, diante de uma criação sua, o ser humano é capaz de se sentir pequeno, fragilizado, inseguro, como se ao admitir a ordem racional das coisas fosse projetado a um espaço em que o fluir do tempo se encarregasse de estampar incertezas quanto ao futuro.

Diante de um poema como esse, é quase impossível não se lembrar de Drummond quando em tom profético diz: “Teus ombros suportam o mundo e ele não pesa mais que a mão de uma criança” (1988, p. 55). Na verdade, tanto os versos de Drummond como os de Lêdo Ivo enquadram o mundo como um sistema em flagrante deterioração. Até a crença do homem como ser no mundo desaba, uma vez que na poesia de Drummond “*As guerras, as fomes, as discussões dentro dos edifícios*” (p. 55) e em Lêdo Ivo “o sol de urânio” são imagens evocadas para reiterar a idéia de mundo minada pela desconfiança.

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

Estilisticamente, são muitos os elementos que convergem no poema para manter viva a idéia de explosão e destruição. Nesse sentido, diríamos que os recursos fonéticos revelam uma intensa carga de expressividade porque são manipulados para motivar relações de impacto. Sons explosivos gerados pelo uso das oclusivas – *peso*, *Arquipélago*, *branco*, *terra* (isso para citar apenas palavras da primeira estrofe) – reproduzem o impacto de uma catástrofe atômica. A intensidade dessa explosão pode ser percebida na seleção do nível morfológico. Há uma concentração de força e valoração dos substantivos – “mundo, ombros, Arquipélago, Apocalipse, homens” – fazendo com que toda idéia de ação do poema não seja explorada a partir do verbo, mas do substantivo que concretiza ações em cadeia capaz de revelarem a catástrofe atômica, desde a explosão, destruição e conseqüente aniquilamento. É ainda por meio da manipulação do nível morfológico que podemos vislumbrar o maior de todos os contrastes presentes no poema. Para realçar visualmente o momento da explosão como marcado pelo contraste, o poeta articula com habilidade substantivos, adjetivos e locuções adjetivas que produzem um efeito de luminosidade, brancura e, ao mesmo tempo, plena escuridão. Expressões como “sol de urânio”, “Arquipélago branco”, “luz atômica”, “rosa branca” servem para anunciar o espetáculo amedrontador que, concomitantemente ilumina e põe a “terra em pânico”.

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

Se pensarmos no soneto como uma forma clássica, cuja estrutura tem qualquer coisa de obra dramática, veremos que Lêdo soube criar, dentro dos limites de quatorze versos, uma encenação que corresponde aos dramas da vida moderna, a partir de uma estrutura tradicional. Formalmente, o “Soneto à bomba atômica”, concilia um misto de tradição clássica com a liberdade da tradição moderna. Todos os versos do poema são decassílabos – modelo clássico –, mas o esquema rímico apresenta versos brancos – tradição moderna. Ademais, vale atentar para a expressividade desses elementos formais, pois enquanto a simetria dos versos decassílabos sugere um clima de estaticidade, os versos brancos oferecem, pela não-repetição, uma atmosfera móvel, dinâmica podendo essa relação entre versos e rimas – estaticidade/dinamismo – apontar justamente para uma relação de significado mais abrangente: homem/bomba.

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

Em *Tradição e talento individual*, Eliot aponta para a necessidade que a arte moderna tem de se voltar para o passado em busca de direção. É uma complexa relação que aceita a idéia de que o melhor do passado influencia o presente, permitindo, inclusive, “que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade” (ELIOT, 1989, p. 39). Tendo em vista essa concepção – na relação com os artistas mortos (como diria Bloom) – é possível entender por que a poesia de Lêdo Ivo, muitas vezes, aproxime o discurso poético da idéia de monumento. Citamos anteriormente que no poema “Soneto à bomba atômica” todos os seus componentes se inter-relacionam de modo a construir a imagem de “monumento”. A forma fixa do soneto, os versos decassílabos, as imagens metafóricas que sublimam um universo em deterioração, o tom solene, o discurso laudatório são alguns elementos articulados para formar uma estrutura poemática em que a permanência do discurso da tradição alinhava a imagem de “monumento”. Aliás, essa imagem do “monumento” aparece com certa insistência na poesia de Lêdo Ivo, como se por meio dela o poeta pretendesse apreender a tradição passada em seus momentos mais fortes e mostrar a sua longevidade na poética do presente.

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

ii. Ruptura

Conforme já salientamos, a época moderna, em especial o século XX, artisticamente falando, revela tensões que circundam o fenômeno estético. Sabemos que reflexões do tipo o que é poesia, ou, qual a sua função, ou ainda, qual o espaço da poesia e do poeta, não foram necessariamente levantadas apenas nessa época. Entretanto, tais questões, inerentes à própria arte, passam agora a freqüentar o universo poético tanto ao nível de significante como de significado.

Essa proposição instaura um mundo poético marcado pela ruptura; por um lado, o poeta manipula símbolos que estão em oposição, por outro, apresenta uma linguagem elaborada sob o signo da aproximação de imagens dissonantes.

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

O olhar moderno de Lêdo Ivo faz com que a sua obra seja esculpida sob o signo da liberdade. Nesse sentido, não só aprofundou as propostas instauradas pelo nosso modernismo, alinhavando assim o projeto estético de sua geração, como também procurou outras formas de sintetizar tendências para balizar o seu próprio caminho. Cada época se formula através de uma linguagem e a poesia de Lêdo Ivo tem estado vinculada a uma linguagem que transformou o discurso poético do modernismo por imprimir “novas formas de pensamento e de fruição estética, a partir de 22” (TELES, 1986, p. 21). Desde *As imaginações*, livro de estreia, Lêdo Ivo revela um compromisso com a linguagem poética que se concretiza de duas formas: “uma através da qual o autor mantém fidelidade absoluta para com os meios de expressão que pratica uniformemente; outra, pela qual ele se repensa, ainda que desconfiado e de passagem” (CHAMIE, 1976, p. 09).

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

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

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

Assim, vejamos um poema que está em sintonia com a ruptura, melhor dizendo com a tradição da ruptura – lembrando Octavio Paz. Analisaremos de forma mais atenta o poema “O ofício de viver” que retrata o aprofundamento da reflexão sobre o fazer poético.

O ofício de viver

Vou sempre além de mim mesmo
Em teu dorso, ó verso.
O que não sou nasce em mim

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

Se inventar é o meu destino,
invento e invento-me. Canto.
(IVO, 1969 p. 76)

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

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

Vestíbulo do informulável,
poesia, és como a carne,
atrás de ti é que existes.
e as palavras são moedas.
(IVO, 1969 p. 76)

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

E as palavras são moedas.
Com elas, tudo compramos,
a árvore que nasce no espaço
e o mar que não escutamos,
formas tangíveis de um corpo
e a terra em que não pisamos.
(IVO, 1969 p. 76)

por outro, temos imagens que colocam o eu lírico numa viagem para dentro de si mesmo: “Vou sempre além de mim mesmo/ em teu dorso, ó verso. (IVO, p. 88)

Segundo Octavio Paz, “o poema é uma constelação de signos possuidores de luz própria” (1996, p. 217) e tais signos, amálgama de elementos heterogêneos, constituem o sistema pensado pelo poeta. Na realidade, as obras de arte permitem-nos investigar o que o seu criador

pensou. Embora ignoramos o que vai pelos bastidores, Paul Valéry acredita que a obra revela o pensamento do artista, trazendo consigo *visões* que assombram pelo que têm de poder e de mistério (1998, p. 23). Harold Bloom, nesse sentido, destaca que a relação do poeta com a obra de arte gera um movimento de distanciamento e proximidade entre ambos e, nesse processo, a “elaboração” se converte em significado (1991, p. 160).

O poema “O ofício de viver” é enunciador dessa perspectiva poética que, pautada pela idéia de profundidade, permite ver no universo da auto-realização o outro lado do verso. Essa idéia de profundidade se manifesta, em especial, na estrutura interna do poema. No texto em foco, o poeta aborda o problema do papel da poesia enquanto propulsora de uma “viagem para dentro”, que o eu lírico diz realizar – conforme os dois primeiros versos já transcritos. Pode-se dizer que essa viagem manifesta-se em profundidade se, por exemplo, observarmos a camada semântica manipulada pelo poeta (máscara, véu, sombra, espaço, mar, terra). Os três primeiros elementos mascaram, ou até mesmo encobrem a essência das coisas. É como se ao olhar para dentro, o eu poético tivesse que ignorar os símbolos terrestres, ou melhor, tivesse que se despir de conceitos já incorporados através do mundo perceptível para, só assim, buscar verdades essenciais acerca do mundo e do próprio ser humano.

Ainda no plano semântico, atentando para os outros termos destacados (*espaço, mar e terra*) e relacionando-os com a idéia de profundidade do ser, nota-se que metaforizam imagens em perspectiva tanto para cima – “espaço” –, como para baixo – “mar”, “terra”, delineando uma viagem que ultrapassa todos os limites do mundo real. Na verdade, a viagem que o eu lírico faz, por meio da qual perscruta a essência das coisas, é recorrente na poesia de todas as épocas. Poderíamos dizer que é um traço de permanência do discurso da tradição que revitaliza a poesia moderna. Se pensarmos como T. S. Eliot, que concebe a literatura como um sistema constituído por uma “existência simultânea” e uma “ordem simultânea” (1989, p. 39), seu significado articulado no presente revela uma harmonia com o passado. Quando nos detemos nas imagens projetadas por elementos como “espaço-mar-terra”, atentamos para a harmonia criada pelo poeta. Configura-se, portanto, “o poema como signo mais puro de um contínuo processo de momentânea reconciliação: ontem, hoje, amanhã; aqui e ali; tu, eu, ele, nós. Tudo está presente: será presença” (PAZ, 1996, p. 122).

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

a árvore que nasce no espaço
e o mar que não escutamos,
formas tangíveis de um corpo
e a terra em que não pisamos.
(IVO, 1969 p. 76)

A arte moderna revela um forte desejo de explorar a beleza do caos. Esse fator é deveras marcante na tradição da ruptura, uma vez que a tradição passada procurou transformar o caos em beleza, uma espécie de mimetização da natureza. Com efeito, o poema “O ofício de viver”, ao

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

Enquanto reflexão, percebe-se que os questionamentos do eu orientam-se em direções opostas e simultaneamente em perspectiva, como num jogo de espelhos, abrangendo o mundo da poesia e o psiquismo individual. Há, nesse sentido, duas forças antagônicas que instauram uma tensão aparente no poema: a função poética e a função emotiva. A primeira permite-nos vislumbrar um poema vinculado à tradição moderna, cujo domínio das formas versificatórias livres se contrapõe ao subjetivismo da função emotiva, aqui marcada pelo traço indicial do pronome elíptico em primeira pessoa: “[Eu] Vou sempre além de mim mesmo” (IVO, p. 88). Há, ainda, outros expedientes expressivos que revelam a presença da função emotiva. Veja-se, por exemplo, o uso da interjeição – “ó verso” – e da pontuação exclamativa – “Imaginação!” – Assim, não é só pela manifestação do eu lírico em primeira pessoa que o poema desenha uma mensagem emotiva, mas também o conjunto da mensagem sensível ao mistério concorre para despertar uma sensibilidade do tipo epidérmica.

Mas não podemos nos esquecer que estamos diante de uma poesia que engendra expedientes da arte moderna. Assim, a função emotiva, ao tensionar com outra função – a conativa – faz com que todas as atenções focalizem não o emissor, mas o receptor, que neste caso é a própria poesia: “Vou sempre além de mim mesmo/ em teu dorso, ó verso” (IVO, p. 88).

Portanto, aqui se explica porque anteriormente nos referimos à tensão entre as funções poética e emotiva como aparente. Na realidade, o que temos na contextura sêmica do poema é, mais uma vez, a manipulação dos signos em perspectiva. Formando um plurissignificativo mundo artístico, a função poética norteia a função emotiva de modo que esta, ao negar os derramamentos emocionais do eu, manifesta um diálogo entre o poeta e seu objeto estético. Enquanto a função poética provoca no leitor uma emoção estética, as outras duas funções – emotiva e metalingüística – , orientam-se em direções opostas: ao passo que a primeira abrange o mundo do poeta, a segunda abrange o mundo da poesia. Nessa dupla dimensão, pode-se refletir sobre a essência do homem enquanto poeta e da poesia enquanto metáfora de vida: “Se inventar é o meu destino,/invento e invento-me. Canto” (Cântico, p. 88-89).

Percebemos, portanto, que a criação de Lêdo Ivo dialoga com os procedimentos artísticos da arte moderna à medida que apresenta um olhar crítico e ordenador do código lingüístico. Esse olhar passa por um processo de ruptura, diríamos mais contido, uma vez que não se traduz em técnicas transgressoras, como encontramos no primeiro modernismo brasileiro. Mas, os textos em foco revelam uma postura moderna em termos de experiência poética que alinhava reflexões sobre a arte e sobre o homem.

Conclusão

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

É fato que essa poesia apresenta um pendor para o diálogo com a tradição passada. No

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

Referências Bibliográficas

- 1] ANDRADE, Carlos Drummond de. **Literatura comentada**. 2ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- 2] BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- 3] BORGES, Jorge Luís. **Esse ofício do verso**. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.
- 4] CHAMIE, Mário. **A uva, a ave, a neve, a greve e o resgate da poesia**. In.: IVO, Lêdo. *Central poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1976.
- 5] CHKLOVSKI, V. **A arte como procedimento**. In.: EIKHENBAUM et. al. *Teoria da literatura*. Trad. Regina L. Zilberman et alii. Porto Alegre: Globo, 1973.
- 6] CORTÁZAR, Júlio. **Valise de Cronópio**. Trad. Davi Arrigucci jr. E João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- 7] ELIOT, T. S. **Tradição e talento individual**. In.: *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- IVO, **Linguagem**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. 2ª ed., Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1966.
- 8] _____. **Cântico**. [Ilustrações de Emeric Marcier]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949. 2ª ed., Rio de Janeiro: Orfeu, 1969.
- 9] NETO, João Cabral de Melo. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- 10] KEYS, Kerry Shawn. **Lêdo Ivo e sua poesia** (prefácio). In.: *O rumor da noite*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- 11] PAZ, Otávio. **Os filhos do barro**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- 12] _____. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- 13] VALÉRY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**. Trad. de Geraldo Gerson de Souza. Ed. bilíngüe. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- 14] TELES, Gilberto Mendonça. **Para o estudo da geração de 45**. In.: *Revista de Poesia e Crítica*. X, 12 (1986).

ⁱ Este trabalho consiste num recorte de um dos capítulos da dissertação “O moderno e o tradicional na poesia de Lêdo Ivo”, defendida sob orientação do Professor Doutor Ismael Ângelo Cintra, no IBLICE/UNESP – São José do Rio Preto.

ⁱⁱ **Rosana NUNES ALENCAR, Profa. Mestre**. Pesquisadora do GEPÖC – Grupo de pesquisa em poética brasileira contemporânea da Universidade Federal de Rondônia (UNIR/campus Vilhena). rosananunesalencar@yahoo.com.br