



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

WLADIMIR SALDANHA DOS SANTOS

**EXATO OCEANO:  
A ESCRITA DE LÊDO IVO, DA GERAÇÃO DE 45  
À METAPOÉTICA DA ÁGUA**

**Salvador**  
2014

WLADIMIR SALDANHA DOS SANTOS

**EXATO OCEANO:  
A ESCRITA DE LÊDO IVO, DA GERAÇÃO DE 45  
À METAPOÉTICA DA ÁGUA**

Tese apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Letras e Linguística, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito final do curso de Doutorado em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Lígia Guimarães Telles.

**Salvador**  
2014



ATA DE DEFESA DE TESE

DOUTORANDO (A): **WLADIMIR SALDANHA DOS SANTOS**

TÍTULO DA TESE: *EXATO OCEANO: A ESCRITA DE LÊDO IVO, DA GERAÇÃO DE 45 À METAPOÉTICA DA ÁGUA*

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Teorias e Críticas da Literatura e da Cultura

DATA DA DEFESA: 25/07/2014

HORA: 14h30m

LOCAL: Sala 01

BANCA EXAMINADORA:

ASSINATURAS:

1. ORIENTADOR: LÍGIA GUIMARÃES TELLES (PPGLITCULT/UFBA) *Ligia f. Telle*
2. EXAMINADOR EXTERNO: RONIÉRE SILVA MENEZES (CEFET-MG) *Roniére*
3. EXAMINADOR EXTERNO: MÁRCIA RIOS DA SILVA (UNEB) *Márcia Rios da Silva*
4. EXAMINADOR EXTERNO: CÁSSIA DOLORES COSTA LOPES (PPGLITCULT/UFBA) *Cássia Dolores*
5. EXAMINADOR INTERNO: ANTONIA TORREÃO HERRERA (PPGLITCULT/UFBA) *Antonia*

**RESULTADO:**

A BANCA EXAMINADORA, APÓS O EXAME DA TESE E ARGÜIÇÃO DO(A) CANDIDATO(A), DECIDIU PELA

<input checked="" type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>

aprovação da Tese.

reprovação da Tese.

reformulação da Tese, indicando o prazo de sessenta dias para apresentar a nova versão.

**CONSIDERAÇÕES:**

*A tese apresenta excelência por vários motivos: domínio do tema, capacidade de sistematização de conceitos e reflexões, diálogos teóricos apropriados e consistente e contribuições ao corpo de conhecimentos acerca do eixo de Lêdo Ivo. O desempenho do doutorando durante a defesa oral da tese confirma a maturidade teórica e conceitual do trabalho. A banca recomenda a sua publicação.*

AUTENTICAÇÃO DO(A) PRESIDENTE DA BANCA EXAMINADORA

*25/7/2014 Ligia f. Telle*

AUTENTICAÇÃO DO(A) ALUNO(A)

*Wladimir Saldanha dos Santos*

PREENCHER SOMENTE EM CASO DE REFORMULAÇÃO DA TESE:

O(a) Doutorando(a) apresentou a reformulação e a Tese foi APROVADA pela Banca.

O(a) Doutorando(a) apresentou a reformulação e a Tese foi REPROVADA pela Banca.

AUTENTICAÇÃO DO(A) PRESIDENTE DA BANCA EXAMINADORA

\_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

AUTENTICAÇÃO DO(A) ALUNO(A)

\_\_\_\_\_

Em memória do autor de *Ode e elegia*, como nos seus versos:

*para que eu fique, mas desapareça,  
e como a água que corre, não feneça,  
mas solitária esteja em outra água.*

(IVO, 2004c, p. 80.)

## AGRADECIMENTOS

À Fundação Biblioteca Nacional, pela sua Divisão de Informação Documental (DINF), que realizou pesquisa à distância, possibilitando o acesso a exemplares esgotados da *Revista Orfeu*, da *Revista Brasileira de Poesia* e recortes de jornal da década de 1940;

à Fundação Casa de Rui Barbosa, pela consulta ao acervo da correspondência de Clarice Lispector e Manuel Bandeira, quando foram pesquisadas cartas de Lêdo Ivo endereçadas a estes dois escritores;

ao Instituto Moreira Salles, na cidade do Rio de Janeiro, pela pesquisa presencial realizada no Acervo Lêdo Ivo, em especial à Assistente Cultural, Sra. Manoela Purcell Daudt d'Oliveira, e à Coordenadora de Literatura, Sra. Élvia Maria de Sá Bezerra;

a Lêdo Ivo (*in memoriam*), pela leitura dos capítulos iniciais, pelas sugestões bibliográficas, pelos muitos livros e recortes enviados durante a pesquisa – por tudo que evidenciou a sua generosidade intelectual, sem que nunca tentasse conduzir a interpretação para este ou aquele caminho, ou evitar qualquer ponto polêmico, tratando com desassombro todos os temas;

a Maria das Graças e a Gonçalo Ivo, filhos do poeta, pelo apoio e receptividade a este trabalho; e a Priscila Ivo Snook, neta de Lêdo Ivo, que mediou nosso primeiro contato com o escritor;

ao *Jornal Rascunho*, de Curitiba, pela publicação do texto *Quando o mormaço avança – A Morte Solar de Lêdo Ivo*, primeira resenha sobre *Mormaço*, obra póstuma do poeta no Brasil;

ao poeta Floriano Martins, editor da *Revista Agulha*, pela publicação de dois ensaios sobre Lêdo Ivo, oriundos de resultados da pesquisa, ainda por ocasião do falecimento do escritor;

ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da UFBA, pela admissão e desenvolvimento deste projeto;

ao Prof. Dr. Igor Rossoni, pelo incentivo à participação na ABRALIC, quando apresentamos comunicação sobre a ensaística de Lêdo Ivo;

à Profa. Dra. Cássia Lopes, que acompanhou e incentivou este trabalho desde o anteprojeto, sugerindo mudanças que foram, todas elas, incorporadas ao texto;

à Profa. Dra. Rachel Esteves Lima, pelas reflexões sobre *metacrítica* que ajudaram a deflagrar uma de nossas diretrizes de estudo;

à Profa. Dra. Evelina Hoisel, pela clareza conceitual com que explica a operação de *reversão*, tão passível de confusões e simplismos, em outras vozes; e pelas ponderações sobre uma *hybris* da razão em João Cabral de Melo Neto;

à Profa. Dra. Lígia Guimarães Telles, orientadora, que aceitou o anteprojeto de pesquisa desta Tese, conduzindo os trabalhos de modo a conferir grande liberdade de elaboração, e sobretudo por sua boa convivência, em momentos difíceis de partilha que extravasam mesmo o âmbito acadêmico;

aos amigos João Filho e Claudio Sousa Pereira, pelos debates sobre a poética de Lêdo Ivo;

a Carmen da Gama e Ivan Vilas Bôas Souza, pelas revisões; à minha mãe, Miracy Saldanha, pela revisão final;

à minha família, pela torcida e pelas horas de que se privaram em função da pesquisa;

à minha esposa, Cristiana Rocha, companheira em todos os momentos

e a Deus, a “Pergunta que Responde a Todas as Respostas”, Presença intuída neste e em outros versos de Lêdo Ivo – e mesmo nos momentos mais dessacralizantes de sua lira.

SANTOS, Wladimir Saldanha dos. Exato oceano: a escrita de Lêdo Ivo, da geração de 45 à metapoética da água. 2014. 322 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

## RESUMO

Tese que se ocupa da singularidade da produção literária do escritor brasileiro Lêdo Ivo, problematizando os juízos críticos cristalizados em torno da Geração de 45, da qual este participou. Dividida em duas partes, a primeira se detém nesse contexto de surgimento, movimentando um *corpus* de revistas literárias e artigos de jornal. A segunda parte é uma crítica de imagens poéticas, feita com base teórica bachelardiana, que permite identificar, na obra de Lêdo Ivo, a imagem da *água* como recorrência agregadora de materialidade, referencialidade e metaliteratura: no primeiro caso, como elemento do devir; no segundo, como signo da reabsorção poética do lugar de nascimento do autor, o Estado de Alagoas; no terceiro, como metáfora de uma escrita em trânsito discursivo, entre prosa e poesia, lira e narrativa, ficção e memória. Sustentamos que Lêdo Ivo promoveu uma reversão desconstrutora do paradigma do *rigor* em função do *excesso* que, desde a Geração de 45, fora um traço marcante de sua escrita; mas tal reversão não é somente estilística, constituindo um correlato formal da cosmovisão do poeta, que encontra na água e nas suas misturas – a lama dos mangues, por exemplo – suas grandes metáforas.

**Palavras-chave:** Lêdo Ivo. Geração de 45. Imagem da Água. Excesso.

SANTOS, Wladimir Saldanha dos. Exact océan: la littérature de Lêdo Ivo, dès la Génération de 1945 jusqu'à la métapoétique de l'eau. 2014. 322 p. Thèse (Doctorat) – Institut de Lettres, Université Fédérale de Bahia, Salvador, 2014.

## RÉSUMÉ

Thèse à propos de la production littéraire de l'écrivain brésilien Lêdo Ivo, en discutant sur les jugements critiques cristallisés autour de la Génération de 45, à laquelle il a participé. Divisé en deux parties, la première s'occupe du contexte de son émergence, en utilisant un *corpus* de revues littéraires et des articles de journaux. La deuxième partie est une critique d'images poétiques, basée sur la théorie bachelardienne, qui permet d'identifier, dans le travail de Lêdo Ivo, l'image de *l'eau* comme une récurrence pleine de matérialité, de référentialité et de métalittérature: dans le premier cas, comme signe d'un *devenir*; ensuite, comme un signe de réabsorption poétique du lieu de naissance de l'auteur, l'État d'Alagoas; enfin, comme une métaphore d'un discours écrit à mi-chemin entre la prose et la poésie, le style lyrique et narratif, la fiction et la mémoire. Nous estimons que Lêdo Ivo a promu un renversement du paradigme de *rigueur* en fonction de l'excès qui, dès la Génération de 45, avait été une caractéristique étonnante de son écriture; mais un tel renversement n'est pas seulement stylistique, constituant un corrélat formel de la vision du monde de l'écrivain dont l'eau et ses mélanges – la boue des mangroves, par exemple – sont les grandes métaphores.

**Mots-clés:** Lêdo Ivo. Génération 45. Image de L'eau. Excès.



## SUMÁRIO

<b>LÊDO IVO, UMA “AUSÊNCIA FOSFORESCENTE” (INTRODUÇÃO)</b> .....	11
ENTENDENDO UM <i>PARTI PRIS</i> .....	12
ANJOS QUE SE DISSOLVEM NA ÁGUA.....	16
O <i>CORPUS</i> .....	18
ESTRUTURA DA TESE .....	20
A Primeira Parte .....	20
A Segunda Parte .....	24
EM NOME DE ANJOS IN(EXISTENTES).....	28
<b>PRIMEIRA PARTE – LÊDO IVO E A GERAÇÃO DE 45: O DISCURSO GERACIONAL – OS PONTOS DE CONTATO – AS DESCONTINUIDADES</b> .....	30
<b>CAPÍTULO I – O DISCURSO GERACIONAL ou NO RASTRO DE UMA LACRAIA</b> .....	31
1 O DISCURSO GERACIONAL .....	34
2 OS NÚCLEOS DO RIO DE JANEIRO E DE SÃO PAULO .....	39
2.1 A <i>Revista Orfeu</i> e o discurso geracional.....	42
<b>CAPÍTULO II – UM DERRAMADO E SUA GERAÇÃO: A ESCRITA DE LÊDO IVO E O PAIDEUMA DE 45</b> .....	47
1 A GERAÇÃO “SEM DERRAMAMENTOS”: PARA UM POSSÍVEL <i>PAIDEUMA</i> DE 45.....	500
2 DO MUITO LONGO AO EXCESSIVAMENTE CURTO .....	54
3 “FORTE SOBRECARGA LÍRICA”.....	633
<b>CAPÍTULO III – A LIRA CHAMUSCADA: O AMBIENTE DE PÓS-GUERRA E DE PÓS-MODERNISMO</b> .....	66
1 A DISCUSSÃO NA REVISTA <i>ORFEU</i> E NO I CONGRESSO DE POESIA.....	67
2 DESAFIOS DA ESCRITA DE LÊDO IVO E DA RECEPÇÃO DE SUA OBRA .....	74
<b>CAPÍTULO IV – UM CAETÉ NA PAULICEIA: DO ENSAIO AO POEMA, O BRASIL DE LÊDO IVO</b> .....	85
1 A MODERNIDADE SEM MODERNISMO: RUPTURAS E DESCENTRAMENTOS NA PRODUÇÃO ENSAÍSTICA DE LÊDO IVO .....	86
1.1 Ensaios temáticos de revisão metacrítica .....	86
1.2 Digressões – ensaios memorialísticos – perfis de escritores .....	91
2 A “HERESIA” DO ENSAIO .....	92
<b>CAPÍTULO V – TINHA UM SONETO NO MEIO DO CAMINHO: RELENDO UMA POLÊMICA E SEU CONTEXTO</b> .....	95
1 <i>ACONTECIMENTO DO SONETO</i> EM FACE DO CÂNONE DE 45 .....	106
<b>REFLEXÕES GERAIS – CONCLUSÕES DA PRIMEIRA PARTE</b> .....	114
CONCLUSÕES .....	116

<b>SEGUNDA PARTE – A METAPOÉTICA DA ÁGUA: IMAGINÁRIO HÍDRICO – REFERENCIALIDADE ALAGOANA – REVERSÃO DO EXCESSO .....</b>	<b>121</b>
<b>CAPÍTULO I – A LÍRICA AMOROSA INICIAL E O IMAGINÁRIO DE ÁGUAS ..</b>	<b>122</b>
1 IMAGINÁRIO HÍDRICO E IMAGINAÇÃO MATERIAL .....	129
2 ANTECEDENTES DA ASSOCIAÇÃO LIRA AMOROSA/IMAGINÁRIO HÍDRICO: <i>AS IMAGINAÇÕES</i> E <i>ODE E ELEGIA</i> .....	132
2.1 As imaginações.....	134
2.2 <i>O caminho sem aventura</i> (romance) e <i>Praia do Sobral</i> (poema): uma aproximação.....	139
2.3 A água-espelho na <i>Ode</i> inicial de <i>Ode e elegia</i> .....	143
<b>CAPÍTULO II – QUANDO O MAR LAMBE OS PÉS DO POETA: O CAMINHO DA IMAGINAÇÃO MATERIAL.....</b>	<b>148</b>
1 “À MARGEM DE RIMBAUD” .....	150
2 UM CÂNTICO DE MUDANÇAS.....	153
2.1 Mudanças na lírica amorosa a partir de <i>Cântico</i> .....	157
2.2 <i>Cântico</i> e a nova consciência da linguagem.....	161
3 UM ASPECTO DE <i>LINGUAGEM</i> : A PACTUAÇÃO COM A MATÉRIA.....	167
4 DEUS NA ÁGUA – OS CAMINHOS DA TRANSCENDÊNCIA A PARTIR DE <i>CÂNTICO</i> E <i>LINGUAGEM</i> .....	170
<b>CAPÍTULO III – DUALIDADES, DIALÉTICA MATERIAL E EXCESSO.....</b>	<b>177</b>
1 IMAGINAÇÃO MATERIAL E DUALIDADES .....	181
2 “DEVANEIO LABORIOSO”: A DIALÉTICA MATERIAL .....	187
3 A ODE AO CREPÚSCULO .....	192
4 DUALIDADES NA LÍRICA POSTERIOR .....	197
5 “NO BREJO”.....	202
<b>CAPÍTULO IV – O NOME DO LUGAR: A REFERENCIALIDADE ALAGOANA.....</b>	<b>205</b>
1 <i>LINGUAGEM</i> E A REABSORÇÃO DA CIRCUNSTÂNCIA.....	210
2 A BELEZA DA TERRA .....	214
3 DO REAL PARA O POSSÍVEL: <i>AS MARINHAS PEREMPTAS</i> .....	218
4 O POETA VIAJANTE .....	222
5 O <i>DEVIR-CRIANÇA</i> E O IMAGINÁRIO DE ÁGUAS.....	226
<b>CAPÍTULO V – O HÍBRIDO E O INACABADO: EM DEMANDA DA FINISTERRA .....</b>	<b>233</b>
1 EM DEMANDA DA <i>FINISTERRA</i> .....	236
2 <i>NINHO DE COBRAS</i> .....	252
<b>REFLEXÕES FINAIS OU O REGRESSO DA LACRAIA: A REVERSÃO DO EXCESSO .....</b>	<b>261</b>
POR UMA NOVA CONDIÇÃO-NORDESTE: UM NORDESTE DE ÁGUAS.....	265
O ESPAÇO DO DIÁLOGO COM JOÃO CABRAL .....	280
DESCONSTRUINDO O <i>RIGOR</i> E RECICLANDO A SI MESMO.....	285
“NA BARRA DE SÃO MIGUEL, DIANTE DO MAR”: UM <i>RÉQUIEM</i> DE ÁGUA .....	288
“NÃO JOGUE NADA FORA” .....	291

O EXATO OCEANO .....	296
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>299</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>309</b>
<b>ANEXO A (CARTAS DE LÊDO IVO)</b> .....	<b>310</b>
Rio de Janeiro, 04 de março de 2010.....	310
Rio de Janeiro, 08 de julho de 2011.....	311
Rio de Janeiro, 31 de maio de 2011.....	312
Rio de Janeiro, 17 de julho de 2012 (e-mail).....	313
Rio de Janeiro, 16 de outubro de 2012.....	314
<b>ANEXO B (A MORTE SOLAR DE LÊDO IVO – RESENHA DE MORMAÇO)</b> .....	<b>316</b>

## LÊDO IVO, UMA “AUSÊNCIA FOSFORESCENTE” (INTRODUÇÃO)

Esta tese se debruça sobre a trajetória poética do escritor Lêdo Ivo, pensando-a em duplo espectro: o das condições de emergência de sua escrita, no contexto da Geração de 45, e o de sua imagística, na qual detectamos ser o signo *água* uma recorrência. A conectar os dois planos, estaria a obra *Acontecimento do soneto*, de 1948 (primeira edição), lida ao tempo de sua publicação – e, pode-se dizer, ainda hoje – apenas como programa estético da Geração, quando de fato não foi sequer isso: o sentido do “acontecer” que vai expresso no *Soneto das catorze janelas* é um sentido mágico, da inteligência intuicionante, e a imagística da água, em peças como o *Soneto de abril*, *Soneto da vazante* ou *Soneto à nadadora*, permanece obscurecida por uma discussão estilística que desconsidera fontes primárias e afasta do debate acadêmico, salvo algumas exceções, uma obra da proporção e da importância da de Lêdo Ivo.

Nosso trabalho vem a ser a primeira tese exclusivamente dedicada à poesia do autor, o que nos deixa ao mesmo tempo honrados, perplexos e assustados. Honra de finalmente desafiar o silêncio, perplexidade pela existência e duração dele, silêncio, e medo pela responsabilidade da palavra que o desafia: que seja frágil para a missão que toma a si, fragilidade essa que de qualquer modo se confirmará se não puder dizer, daqui após algum tempo, ter sido *apenas* a primeira de tantas. Pois, desejando algo mais que isso, queremos que seja principalmente isso.

Lêdo Ivo conheceu, todavia, o reconhecimento de outras instituições do sistema literário. Foi saudado e resenhado por *toda a crítica* de rodapé da década de 1940 e começos da seguinte, sendo nome citado em 08 dos 10 volumes do *Diário Crítico* de Sérgio Milliet. Poetas como Jorge de Lima, Manuel Bandeira e Murilo Mendes perceberam de imediato a qualidade de sua escrita, também elogiada por prosadores como Antonio Olinto ou José Lins do Rego. Sua obra multidiscursiva ganhou numerosos prêmios, no Brasil e no exterior. Ainda na juventude, um júri de que constava Manuel Bandeira concedeu a *Ode e elegia* o prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras<sup>1</sup>. Romance de estreia de Lêdo Ivo, *As alianças* (1947) mereceu o Prêmio de Romance da Fundação Graça Aranha. Dez anos mais tarde, ao livro de crônicas *A cidade e os dias* (1957) foi atribuído o Prêmio Carlos de Laet, da Academia Brasileira de Letras.

---

<sup>1</sup> Para dados biobibliográficos de Lêdo Ivo, recorreremos, sempre, às cronologias estabelecidas por Maria do Rosário de Moraes Teles, e publicadas na revista *Poesia para todos*, ano 5, nº 6, dedicada aos 60 anos de poesia do escritor.

O ano de 1973 seria especialmente pródigo para Lêdo Ivo: foram conferidos a *Finisterra* (poesia) o Prêmio Luísa Cláudio de Sousa, do Pen Clube do Brasil; o Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro; e o Prêmio da Fundação Cultural do Distrito Federal. No mesmo ano, o romance *Ninho de cobras* foi distinguido com o V Prêmio Nacional Walmap, então o maior do país. E no ano seguinte, 1974, *Finisterra* receberia ainda o Prêmio Casimiro de Abreu, do Governo do Estado do Rio de Janeiro.

Ao livro híbrido de memorialismo e ensaísmo, *Confissões de um poeta* (1979), seria atribuído o Prêmio de Memória da Fundação Cultural do Distrito Federal. Em 1982, Lêdo Ivo seria distinguido com o Prêmio Mário de Andrade, conferido pela Academia Brasileira de Letras ao conjunto de suas obras. A seu livro de ensaios *A ética da Aventura* foi conferido, em 1983, o Prêmio Nacional de Ensaio do Instituto Nacional do Livro. Lêdo Ivo recebeu ainda o Troféu Juca Pato de intelectual do ano de 1990, da Câmara Brasileira do Livro, além de outros prêmios nacionais. Já no Século XXI, seu livro *Réquiem* ganhou o Casa de Las Américas, de Cuba e, na Espanha, o poeta foi distinguido com o Leteo, concedido por um júri de jovens escritores. Em 2001, o volume de poemas *O rumor da noite* foi indicado ao Jabuti.

A lista já vai extensa e ficamos por aqui; diga-se a mais que o escritor foi membro da Academia Brasileira de Letras, onde, durante alguns anos, compôs o conselho editorial da *Revista Brasileira*. E que foi traduzido, além do espanhol, para o inglês, italiano e dinamarquês, em várias antologias poéticas que disputam atenção com o romance *Ninho de cobras*, sem dúvida sua mais importante obra ficcional.

Ainda que se desconfie saudavelmente das legitimações conferidas por prêmios e honorarias literárias, resenhas e traduções – no caso de Lêdo Ivo, são júris demais, críticos demais, tempos e latitudes demais. A que atribuir, então, a quase ausência de estudos sobre o autor, no âmbito acadêmico? Ou, dito de outro modo: por que só a universidade brasileira, no momento em que a crítica literária migra dos rodapés para os institutos de Letras, parece não reconhecer esse que, até há pouco, esteve tão perto de nós?

## ENTENDENDO UM *PARTI PRIS*

Ainda na década de 1940, Lêdo Ivo deixa a sua Maceió natal – onde, muito jovem, já colaborava em jornais e escrevia seus primeiros versos –, para residir no Recife, aonde fora a propósito de estudar Direito, já que a capital alagoana não possuía faculdades. Na nova

cidade, tomaria contato com o grupo reunido no Café Lafayette, em torno do pintor Vicente do Rego Monteiro e do ensaísta Willy Levin – é quando conhece o amigo João Cabral de Melo Neto. Então se põe a par das obras de André Breton, Jean Cocteau, Apollinaire “e uma profusão de surrealistas” – como refere no ensaio *Os jardins enfurecidos*, do livro *O ajudante de mentiroso* (IVO, 2009, p. 340).

Menos de dois anos depois de chegar ao Recife, o poeta se muda novamente, agora para o Rio de Janeiro, a pretexto de concluir o curso na Faculdade Nacional de Direito, instituição criada em 1920 com o propósito declarado de descentrar o ensino jurídico dos antigos polos – Pernambuco e São Paulo. Mas a ida de Lêdo Ivo para Rio, onde afinal residiria por toda a vida, logo deixa ver seus propósitos literários, com o poeta publicando os primeiros livros e encontrando no jornalismo o aporte que o aproximaria do mundo cultural, na profissão que iria exercer até aposentar-se. Em carta datada de 02 de agosto de 1949, depositada no Instituto Moreira Salles, o advogado Floriano Ivo, seu pai, já manifesta a percepção de que o filho não mais lhe poderia fornecer informações sobre recursos interpostos pelo escritório de Maceió nos tribunais superiores (então com sedes no Rio): “[...] vou procurar um advogado aí, para cuidar desse serviço, pois compreendo que as suas ocupações, talvez nos seus vários empregos, não permitam que você desvie a sua atenção para outro qualquer serviço” (FLORIANO IVO, CARTA, 2 AGO 1949).

A resposta lhe dera antecipadamente o filho, que, ao mudar-se de Maceió, já trazia escrita boa parte do seu primeiro livro: “*Pai, meus pensamentos não cabem na tua sala com piano tranquilo a um lado e escuras cadeiras vazias perto da janela*” – diz-nos a todos em *Justificação do poeta*, poema de *As imaginações* (IVO, 2004c, p. 72). E por causa de coisas desse tipo, Sérgio Buarque de Holanda diria que aquele jovem era um poeta “de versos longos e nome curto”, em uma geração de “nomes longos e versos curtos”.

Péricles Eugênio da Silva Ramos, Domingos Carvalho da Silva, Fernando Ferreira de Loanda e o mais famoso de todos – João Cabral de Melo Neto, a que parte da crítica nega sistematicamente o pertencimento à Geração de 45 –, seriam alguns desses “nomes longos” afeitos a uma poética de concisão e clareza, quadro que oferecia ao crítico o bem-humorado paradoxo.

Se o ambiente de estreia explica apenas em parte o escritor que Lêdo Ivo se tornaria depois, produzindo obra extensa e que transita em vários gêneros, e inclusive assimilando, em sua variedade formal, elementos e temáticas de um Modernismo contra o qual a Geração de

45 se confrontou<sup>2</sup>, aquele mesmo contexto ajuda a entender, e talvez de modo mais conclusivo, todas as prevenções que envolvem a obra lediana em uma malha de resistência que gera o paradoxo de sua quase exclusão do cenário da crítica acadêmica. Criou-se uma espécie de *parti pris* contra a Geração de 45 – exceção feita, apenas, ao nome de autor João Cabral de Melo Neto – deixando de fora a quase totalidade dos demais poetas.

Ora, Cabral encarna e dramatiza uma caminhada da razão – enquanto Lêdo Ivo, seu amigo antípoda, seria um legítimo representante do sonho, do devaneio, dos sentidos intuicionantes que remetem ao Surrealismo, ao Simbolismo, ao Romantismo mais longe. É o excesso do sonho contra a concisão da razão. Essa antinomia parece ter sido percebida – e valorada de modo consciente e inconsciente – por um pensamento universitário que, deixando de lado a crítica “impressionista”, passa a apostar num *método* e na atitude geral científica: todas as grandes análises de Cabral, de Luiz Costa Lima a Benedito Nunes, de Merquior a João Alexandre Barbosa, parecem refratar o poeta da razão nos críticos racionais. E o monumental volume de bibliografia crítica que consumiu toda a vida da Profa. Zilah Mamede (que faleceria sem vê-lo publicado) parece dramatizar emblematicamente essa escalada da razão, ao chamar-se *Civil geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto* (MAMEDE, 1987). É o poeta-engenheiro assimilado pelos críticos-geômetras.

De outra parte, a “eleição” de Cabral como ponto de articulação entre a linhagem modernista e a vanguarda concretista vem somar-se àquele outro quadro, e está formado o *parti pris*, o que se agrava, no caso particular de Lêdo Ivo, pela faceta ensaística e crítica de sua produção, sempre demolidora de certos vezos do primeiro modernismo e, *en passant*, do Concretismo. Para os representantes desse movimento, a Geração de 45 seria um passo atrás formalista e metafísico, o que se nota já pela divisão que fazem da obra de Rainer Maria Rilke, preferindo o dos “poemas-coisa” (mais afim, por exemplo, com a poética de João Cabral) ao das Elegias de Duíno. O que não deixa, porém, de ter seu lado risível, se consideramos que os concretistas nascem editorialmente na *Revista Brasileira de Poesia*, veículo do grupo paulista da Geração de 45 – a faceta mais formalista da Geração, responsável pelo polêmico I Congresso de Poesia de São Paulo, de que nem Lêdo Ivo nem Cabral participaram – apenas colaborando com a *Revista*, à distância.

Mais ainda: consideremos que o discurso de exceção feito em prol de Cabral começa com um crítico como Merquior, dono de um pensamento sem resistências à poesia de viés metafísico – basta ver os matizes rilkeanos, do Rilke das elegias, que detecta na estreia do seu

---

<sup>2</sup> É o pensamento de Ronaldo Costa Fernandes (2008), com que concordamos.

amigo Bruno Tolentino – a quem conhecera, como esclarece em prefácio, “em plena segunda exposição da poesia concreta”, aonde Tolentino fora para fazer “uma batalha” (MERQUIOR, 1998, p. 23). E Merquior, um dos nomes-chave no momento em que a crítica ganha feição científica – embora nunca tenha ingressado nos quadros docentes – seria, muito mais, crítico declarado das linhas teóricas consagradas na universidade, como escreve, sem margem para dúvidas, na obra *De Praga a Paris – o surgimento, a mudança e a dissolução da ideia estruturalista* (MERQUIOR, 1991). De resto, o mesmo Merquior admitiria a necessidade de revisão da sua “leitura em bloco” do “malsinado parnaso” de 1945 (MERQUIOR, 1983, p. 172).

Geração de 45 que vai dar no Concretismo, o qual, borgeamente, ou freudianamente, ensaia “matar o pai” para inventar seus precursores desde o Modernismo (Cabral, Oswald etc.); luta entre *razão* e *sonho*, ou *excesso* e *concisão*; leituras geracionais “em bloco” e *mea culpa* anunciada – mas jamais feita; queda de braços entre a crítica “impressionista” e crítica “científica” [...] E tudo mediado por desencontros, encontros inopinados, remissões recortadas e protestos de fundo ideológico – com Oswald de Andrade bradando, no I Congresso de Poesia de São Paulo, que a “Revolução fora traída” – notável rasgo de indignação antropofágico-bolchevique, mas talvez pouco evidente à época. Há baralhadas dignas de *comédia de erros* nesse capítulo da recente história literária brasileira, que fica ainda mais desnorteante se tivermos em conta que Lêdo Ivo e João Cabral, poetas lidos como polos de algumas dessas “pelejas” – ao menos daquela que articula *razão x sonho* (ou, formalmente: *concisão x excesso*) – viveram de modo muito mais fraterno o seu *pathos*, trocando cartas sobre leituras comuns ou preços de aluguel, e dedicatórias de poemas, isto durante a vida inteira; e que seriam inclusive vizinhos no mesmo prédio – os imóveis já comprados – onde, trocando brinquedos, criariam seus filhos, até hoje amigos. Das varandas na Rua Fernando Ferrari vê-se a Baía de Botafogo, que, ao contrário do nome, muito bem apagara o incêndio literário com *o que o mar sim ensina*, e que pode ser, por que não?, fraterna amizade. E juntos estiveram os dois poetas, ainda, na convivência de seus sítios em Teresópolis, para aprender, se não *o que o canavial ensina*, mas o que a Serra Fluminense tem a dizer, e que é muito, como se sabe pelo menos desde Pedro II.

Tudo isso, porém, seria apenas anedótico, fosse Lêdo Ivo uma ausência qualquer; mas, como em uma imagem de Pablo Neruda no *Canto geral*, diríamos que é uma “ausência fosforescente”, ou seja, uma falta significativa de evidência incômoda: pelo volume, qualidade e diversidade de sua obra poética, pela memória da literatura brasileira que se



desdobra em seus ensaios, pelo desafio de uma prosa ficcional avizinhada do poético em romances como *Ninho de cobras* ou *As alianças*. Pois foi esse incômodo, de ordem crítica mas também afetiva – a do inegável afeto de leitor – que nos levou a buscar entender tanto o contexto da Geração em que começou a produzir, quanto as dimensões que essa obra passou a assumir, para além de seu ponto de partida e até contra ele.

## ANJOS QUE SE DISSOLVEM NA ÁGUA

Já o outro espectro de nosso trabalho, a análise de imagens, também possui seus motivadores. O primeiro deles, não hesitamos em admitir que parte de uma grande empatia de leitura, pois que fora esta recorrência – a do signo *água*, mas subsumido à imagística que refere à procedência do autor, o Estado de Alagoas – que inicialmente nos aproximou da obra lediana, a partir de um de seus livros, casualmente chegado às nossas mãos: *Mar oceano*, um volume de poemas publicado em 1987. Adquiridos alguns outros títulos posteriores do autor, a percepção parecia confirmar-se, o que todavia não se poderia pôr à prova: as obras iniciais estavam de há muito esgotadas. Com a publicação da *Poesia completa*, em 2004, esta lacuna veio a ser suprida, ocasião que coincidiu com a retomada de nosso projeto pessoal de estudar Lêdo Ivo.

A leitura das obras primeiras nos despertara, contudo, para outras questões. Percebíamos a ocorrência, por exemplo, de uma perquirição, pode-se dizer obsessiva, dos limites da linguagem, que se expressa na palavra “inefável” (o indizível) e que, no Lêdo Ivo inicial, acaba redundado em uma espécie de transcendência de cunho cristão. Então abundam imagens como as dos anjos, e o contraste desta sua dicção inicial, na qual se chega a afirmar a “necessidade de anjos” para ser alguém poeta, com a produção posterior do autor, com que estávamos já familiarizados, provocou-nos vários choques de leitura, pois que, a partir de certo ponto, a obra se reveste de sentido dessacralizante e até iconoclasta. Como entender o percurso? Àquela altura, esta pergunta nos parecera capital – e sua possível resposta, uma chave de compreensão para a obra de Lêdo Ivo.

Por esse tempo, procuramos estabelecer contato com o autor, a quem apresentamos o projeto de tese, então com o título metafórico de *O combate com o anjo*, a partir de um verso retirado de sua *Ode ao crepúsculo*. Em conversa telefônica, Lêdo Ivo aludiu a que nenhuma crítica, de seu conhecimento, houvera até então se ocupado “do pormenor”. Sem concordar

com que fosse um “pormenor”, insistimos com vários exemplos, todos retirados de obras da sua primeira década editorial – versos de que o próprio autor, como nos declarou, sequer se lembrava. Deu-nos, porém, seu apoio, solicitando endereço de correspondência e enviando-nos, com brevidade, um livro que reputava fundamental para a compreensão de seu percurso: as *Confissões de um poeta*, obra híbrida em que mescla memorialismo, ficção, ensaio e entrecos de poemas. Na dedicatória, uma menção significativa: *para Wladimir Saldanha, em nome de anjos inexistentes*.

Por mais que deva o crítico precatar-se contra as “intenções do autor”, tal manifestação, surpreendente e irônica, acabou por nos dissuadir do caminho inicialmente traçado. A par disso, a leitura de suas *Confissões de um poeta* confirmaria que a imagem angélica não havia sido, como pensáramos, uma simbologia determinante e fundadora, chamando-nos a atenção de volta para questões atinentes à procedência do autor e ao imaginário “de águas” da sua terra natal.

Alagoano, natural da cidade cujo nome tupi significa *charco* – Maceió, como não cansava de esclarecer, em inúmeras entrevistas –, Lêdo Ivo nasceu em 1924 e faleceu em Sevilha, em dezembro de 2012. A Espanha que foi o último porto de um poeta desde muito viajante – o que se percebe até por alguns títulos, como *Um brasileiro em Paris*, ou *Estação central* – tem sido especialmente receptiva à sua obra, já com alguns títulos traduzidos; naquele país saiu, em primeira mão, o volume de poemas *Mormaço*, cuja edição brasileira foi póstuma. E não há como esquecer, diante de toda essa acolhida espanhola, do curioso fato de que a obra *Acontecimento do soneto*, publicada no Brasil em 1951, havia merecido uma primeira edição em Barcelona, no ano de 1948, feita na prensa manual do amigo João Cabral de Melo Neto – este, aliás, um apaixonado pela Espanha e, em particular, pela cidade em que Lêdo Ivo viria a falecer: Sevilha.

*Por supuesto*, é tempo de o Brasil franquear as eclusas para a torrente volumosa que foi Lêdo Ivo, e contemplar reflexivamente a voragem de sua palavra literária, para qual o excesso estilístico não é apenas adorno ou ênfase retórica, mas possui um sentido maior, quase cosmogônico, o mesmo segundo o qual os opostos *dia* e *noite* ou *razão* e *sonho* se conluíam sem contradição, como a *água* se alia à *terra* na *lama* dos mangues, signo que para Lêdo Ivo é o emblema de vida e morte. Mas é também metáfora metaliterária, nesse caso remetendo à fertilidade proscrita por uma estética purificadora com a qual não concorda; e, no mesmo golpe, o poeta revivifica: (1) um sentido material da imagem; (2) um discurso crítico e

afetuoso sobre a própria origem e (3) uma potência positiva do excesso, modo peculiar de uma dimensão *antilírica* da sua escrita.

## O CORPUS

Lêdo Ivo começou a publicar poesia em 1944, com o volume *As imaginações*, e sua *Poesia completa*, editada em 2004, em comemoração aos oitenta anos do autor, consta de 1099 páginas. Este é o conjunto nuclear de nosso *corpus*, de onde retiramos os principais poemas analisados ou referidos, conquanto o poeta tenha somado alguns títulos até o ano de seu falecimento, e haja notícia de obra póstuma a ser publicada. À *Poesia completa* referimos com a notação (IVO, 2004c) e, sendo o caso, em notações específicas, reportamos à poesia extravagante.

Mas o primeiro *corpus* de nossa tese é a crítica literária que se produziu sobre Lêdo Ivo e a Geração de 45, incluindo-se aí revistas e recortes de jornal da década de 1940, a que se somam entrevistas do poeta, trazidas à reflexão, sobretudo, quando se trata de problematizar questões de influência ou de valores estéticos partilhados.

Quanto ao recorte que fazemos na produção lediana, este não privilegia um período ou obra específica, mas um campo imagístico: o do imaginário ligado à *água*, que se percebe muito nitidamente desde a estreia e até os livros póstumos.

Apesar de vermos no *Acontecimento do soneto* um importante ponto de articulação para nosso trabalho, não nos detemos apenas nessa obra: a produção poética do autor é continuamente revisitada em nossa análise, inclusive com ênfase no trânsito discursivo que a caracteriza, sempre relacionando este plano ao *parti pris* que se tornou a Geração de 45, e que entendemos necessário desconstruir. Desse modo, a tese objetiva ser uma leitura de imagens – e, portanto, assume desde já sua visada estética –, mas feita em articulação com uma abordagem mais ampla, de recepção literária e de condições de emergência de uma obra, isto é: uma abordagem do objeto de arte como produto de uma individualidade em face de certa cultura, a ser pensado *também*, mas não *principalmente*, em suas interações com os contextos de produção.

Em geral, procuramos seguir a ordem cronológica de publicação, mas nos permitimos fazer análises retrospectivas, como a que, aliás, abre a tese, com citação de um poema do livro

*Magias*, de 1960, mais três outros de *O soldado raso*, de 1986. De modo mais sequenciado, percorreremos a imagística ligada à água nas seguintes obras poéticas: *As imaginações*, *Ode e elegia*, *Acontecimento do soneto*, *Ode ao crepúsculo*, *A jaula*, *Ode à noite*, *Cântico*, *Ode equatorial* e *Linguagem*, o que equivale percorrer a década de 1940 até o ano de 1951, quando se definem em Lêdo Ivo, a nosso ver, as linhas gerais de uma *metapoética da água*, como a enuncia Gaston Bachelard (1989). A seguir, analisamos poemas de *Magias* (publicado em 1960), *Estação Central* (obra de 1964) e *Finisterra* (obra de 1972), deixando mais ou menos de fora as obras *Um brasileiro em Paris* (de 1955), *O rei da Europa* (também de 1955) e *Os amantes sonoros* (de 1960), a que referimos apenas pontualmente.

Livros da produção posterior do autor, como *O soldado raso* – de que citamos, como dito, três poemas já no início da tese –, *A noite misteriosa*, *Mar oceano*, *Curral de peixe* e *Crepúsculo civil* são trazidos de modo mais pontual, a fim de demonstrar os desdobramentos que já se anunciam no percurso do poeta até *Finisterra*. Os capítulos finais se ocupam de leituras retrospectivas e citam *Curral de peixe* e *Réquiem* de modo mais detido, porque, nessas obras da maturidade, entendemos haver possibilidade de remissões intratextuais, sobretudo no primeiro caso. Não abordamos o poema dramático *Calabar*.

Saltou a nossos olhos, fazendo uma releitura geral de todo o trabalho escrito, que o livro *Curral de peixe*, publicado em 1994, impôs-se como fronteira mais nítida, já que esta obra significa o culminar de um processo criativo em que o imaginário de águas congrega três ordens de sentido: o de uma poética do excesso, do transbordamento; o de um olhar renovado para os signos da procedência do autor, ou seja, um discurso sobre si que revolve tanto questões específicas do Nordeste quanto a memória individual e coletiva, ressignificadas artisticamente; e um sentido de concreção, de imaginação da matéria, em que o elemento água já desempenha, inclusive, um papel hierofânico, de comunicação com o transcendente, sendo que este já se anunciava, pelo menos, desde *A noite misteriosa* e *Crepúsculo civil*, títulos anteriores. Materialidade, referencialidade e estilística estariam, portanto, conjuminadas na malha textual de *Curral de peixe*.

Mas é preciso situar, também, que obras em prosa são chamadas à reflexão, sobretudo títulos ensaísticos, que permitem montar uma espécie de “quebra-cabeças” das concepções criativas de Lêdo Ivo. O interesse do poeta-crítico Lêdo Ivo pelo *Universo poético de Raul Pompeia*<sup>3</sup>, por exemplo, é para nós significativo das predileções do Lêdo Ivo “poeta-poeta”, e

---

<sup>3</sup> Esse é o título da antologia de poemas em prosa do autor de *O Ateneu*, organizada e comentada por Lêdo Ivo.

assim as observações que faz sobre Rimbaud no prefácio à sua tradução de *As iluminações* – a primeira publicada no Brasil.

Detemo-nos no livro híbrido *Confissões de um poeta* e nos romances *Ninho de cobras* e *As alianças*, naquilo que digam respeito ao imaginário de águas, ou possam esclarecer sobre as concepções literárias de Lêdo Ivo. Nossa pesquisa chega à conclusão de que o livro *O caminho sem aventura* precedera *As alianças* na ordem de escrita – e também analisamos passagens daquele romance e suas relações com a poesia do autor. No particular de *Ninho de cobras*, vemos nesse romance o exemplo maior do trânsito discursivo lediano, e o estudamos como obra gêmea do livro de poemas *Finisterra*, na **Segunda Parte** deste trabalho. O romance *A morte do Brasil*, obra da maturidade, é referido de modo pontual.

## ESTRUTURA DA TESE

### A Primeira Parte

Fazer metacrítica – a “crítica da crítica – incluindo aí a releitura do discurso geracional produzido também pelos próprios poetas, mais a análise de revistas literárias e de cartas, e somar, depois, essa metacrítica a uma outra análise, a do imaginário hídrico na obra lediana, foram as diretrizes de nossa escrita. Contudo, para organizar as duas dimensões, optamos por uma macrodivisão da tese: **Primeira e Segunda Parte**.

Em uma **Primeira Parte**, alocamos nossa releitura do ambiente de estreia do autor, procurando estabelecer qual teria sido o papel de Lêdo Ivo na Geração de 45 e quais seriam os pontos de contato e as discontinuidades de sua escrita com as dos demais poetas, então estreantes. Para pensar estas relações, utilizamos um *corpus* de revistas e jornais da década de 1940, que inclui a *Revista Orfeu*, veículo do grupo carioca da Geração de 45 – que Lêdo Ivo integrou – e a *Revista Brasileira de Poesia*, veículo do grupo paulista.

No **Capítulo 1**, intitulado *O discurso geracional* ou *No rastro de uma lacraia*, procuramos revolver os sentidos preestabelecidos do discurso sobre a Geração de 45, lendo o poema *A lacraia*, do livro *Magias*, como uma tomada de partido do autor.

Enfrentamos as peculiaridades dos dois grupos literários de 45 – o do Rio de Janeiro e o de São Paulo – e o discurso crítico que, desde o texto fundador de José Guilherme Merquior

(1996), constrói um roteiro de exceção, segundo o qual toda a Geração seria “enganosa e enganada”, devendo salvar-se, quase que exclusivamente, a obra de João Cabral de Melo Neto. Esse texto – cuja necessidade de revisão, como já dissemos, o próprio Merquior reconheceu – desencadeia *ad infinitum* uma série de remissões análogas, nos ensaios acadêmicos que se seguiriam, articulando-se com os discursos dos próprios poetas; mas, também, com parte do construto da crítica assim chamada “de rodapé” que, desde Tristão de Athayde e Sérgio Milliet, pensava a Geração de 45, positivamente, como *reação* ou *continuidade* da estética modernista.

Recorremos, ainda, às revistas literárias da Geração de 45, procurando observar como os próprios estreates pensavam suas singularidades e os desafios de suas escritas. Utilizamos então as reflexões de Michel Foucault em textos nos quais procura flagrar descontinuidades discursivas e propor uma pesquisa de origens não comprometida com sentidos admitidos *a priori*: os textos *Nietzsche, a genealogia e a história* (FOUCAULT, 2006) e a conferência intitulada *As unidades do discurso* (FOUCAULT, 2004) estão na base epistemológica de nossa revisão do discurso geracional. E, para pensar as relações dos grupos literários com a cena artística de seu tempo, utilizamos Pierre Bourdieu, em *As regras da arte* (BOURDIEU, 1996).

No **Capítulo 2**, o objeto de nossa reflexão é o conjunto relacional de valores estéticos da Geração de 45, o chamado *paideuma*, nomenclatura que utilizamos com base na obra *Altas literaturas*, de Leyla Perrone-Moysés (1998). Procuramos então identificar quais seriam as características discursivas que fizeram com que Lêdo Ivo fosse visto, malgrado a posição destacada na Geração, já então como distônico em relação aos demais autores, merecendo da crítica o epíteto de *derramado*. Este capítulo, que se articula com o primeiro na releitura do discurso geracional, utiliza a mesma base epistemológica daquele, agora em função de outro *corpus*, qual seja, o das críticas específicas às primeiras obras de Lêdo Ivo – com ênfase para a produção de Sérgio Milliet, nome que mais escreveu sobre a obra leadiana à época. Sustentamos que, diante dos reparos feitos pela crítica ao escritor *derramado*, Lêdo Ivo acabou por definir sua singularidade: aquilo que, com o ensaísta A. Alvarez (2006), podemos chamar de *a voz do escritor*. E, no que tange às relações de influência literária, também fundamentais na definição dessa *voz*, nós as pensamos com base na Teoria de Desleitura, de Harold Bloom (2002).

O **Capítulo 3** procura refletir sobre a Geração de 45 em face de seu contexto duplamente desafiador: de pós-guerra e de pós-modernismo. Chama-se metaforicamente A

*lira chamuscada*, título que é um desdobramento do diagnóstico de Tristão de Athayde sobre aqueles anos, quando – dizia então: “O próprio lirismo cheira a fumo” (ATHAYDE, 1969, p. 19). O contexto de pós-guerra é o palco para uma tensa imbricação: a do engajamento político com um sentido de ruptura estética, o que geraria algum mal-estar entre os estreados e o modernista Oswald de Andrade, no episódio do I Congresso de Poesia de São Paulo. Aproveitamos esse fato para traçar um painel mais amplo das dissimetrias de Lêdo Ivo com o grupo paulista e, também, de sua tumultuosa relação com o autor de *Serafim Ponte Grande* – isto porque entendemos que tais ocorrências da vida literária também ajudam na reflexão sobre questões de recepção crítica, dada a estatura que o nome de Oswald de Andrade acabou ganhando com os anos. Ensaios de Adorno e T. S. Eliot ajudam nossa reflexão.

A obra ensaística de Lêdo Ivo é mapeada no **Capítulo 4**, tendo em vista um recorte de textos que se ocupam, direta ou indiretamente, do lugar do Modernismo na literatura brasileira. Esse capítulo, que deriva de uma comunicação por nós apresentada no XII Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada, foi alocado em nossas reflexões porque entendemos não ser possível compreender a relação de Lêdo Ivo com temas nacionais, e o seu retorno a signos caros ao lugar de nascimento – a referencialidade alagoana de parte de sua obra – sem o debate levado a efeito nos ensaios. Ali também se esclarece qual é o pensamento do autor em relação a uma modernidade que ele procura descentrar, lendo-a de modo dispersivo e, não apenas, *localizado* na cidade de São Paulo e no ano de 1922. Procuramos discutir essa linha de pensamento – que, não raro, parece apequenar o contributo do evento Semana de Arte Moderna – primeiro, de modo a colocá-lo em questão para possíveis reflexões posteriores, externas à tese; de modo interno, no que tange a nosso objeto, a busca foi situar como os temas polêmicos de *vanguarda* e *tradição*, *nacionalidade* e *universalismo*, sempre estiveram no espectro da reflexão de Lêdo Ivo. Saltando os anos, trazemos exemplos de sua produção posterior, observando como o sujeito lírico se coloca em face de questões sociais. As reflexões deste capítulo se comunicam com os temas do **Capítulo 4** da **Segunda Parte**, intitulado (metaforicamente) **O nome do lugar**.

O **Capítulo 5** da **Primeira Parte** prossegue na linha anterior, mas se detém sobre esse ponto-chave da Geração de 45 que é a problemática do *velho x novo* em arte, as relações entre *vanguarda* e *tradição*. Então relemos a polêmica que envolveu Lêdo Ivo e a publicação da obra *Acontecimento do soneto*, desdobrando-se em artigos da *Revista Orfeu* e, também, da *Revista Joaquim*, publicada em Curitiba pelo grupo de Dalton Trevisan. Essa polêmica, em cujo centro de forças esteve o poeta Carlos Drummond de Andrade, remete a outra publicação

de Lêdo Ivo, o texto *Argumento no muro*, que saiu na brochura *A província de São Pedro*, publicada no Rio Grande do Sul. Nosso objetivo é demonstrar os deslizamentos de sentido da proposta inicial de Lêdo Ivo e a teia de remissões que é feita em dos editoriais da *Orfeu* (1949b), do qual efetivamente não participou. De outra parte, procuramos também reler qual fora a participação de Drummond em tudo isso, uma vez que saíra ao ataque com o texto *Novíssimos*; e quais teriam sido os desdobramentos posteriores do episódio, sempre referido de forma aligeirada e sem citação de fontes diretas, de modo a prejudicar, também aqui, a recepção da obra lediana em geral e do livro *Acontecimento do soneto*, em particular.

Um capítulo de **Reflexões Gerais – Conclusões da Primeira Parte** encerra esta seção da tese. Nossas conclusões se beneficiam do pensamento crítico do ensaísta americano Edmund Wilson (2004), acerca das conexões entre Romantismo e Simbolismo, que deságuam no Surrealismo. Com isso, pensamos poder situar a escrita de Lêdo Ivo muito mais como uma manifestação pessoal, personalíssima, dessa linhagem, do que como revival do Parnaso – o escritor *neoparnasiano* que alguns se apressam em indigitar. O contrário, aliás, parece bastante evidente em versos de teor metaliterário produzidos já então pelo escritor, inclusive – o que não deixa de surpreender a quem porventura não conheça a obra, confiando apenas no *parti pris* – versos retirados do *Acontecimento do soneto*.

Recorremos, na sequência, às reflexões do italiano Alfonso Berardinelli, no livro *Da poesia à prosa* (BERARDINELLI, 2007), de onde citamos dois estudos principais: *As muitas vozes da poesia moderna* e *Baudelaire em prosa*. No primeiro, criticando o Hugo Friedrich de *Estrutura da lírica moderna*, defende Berardinelli que a poesia do século XX conhece modelos contraditórios, e que é necessário atentar para o sentido de excesso em Walt Whitman, autor quase omitido por Friedrich; no segundo, defende que haveria, em Baudelaire, certa “aliança com a prosa”, pela qual o discurso narrativo teria deixado marcas em sua poesia, devendo-se ver um sentido dinâmico na interação. Isto é o que também entendemos ser possível identificar na produção literária de Lêdo Ivo – o que, para nós, explicaria as singularidades percebidas pela crítica e pelos demais autores no poeta, desde a sua estreia, e mais: explicaria também o fluxo prosaico – melhor dito: *prosaístico* – de parte de sua produção em poesia, a sua escrita em trânsito. Defendemos, finalmente, nestas **Reflexões Gerais**, que a colocação do nome de autor “Lêdo Ivo” como “líder” de 45 – como por vezes se faz – funda-se na repercussão que a obra *Acontecimento do soneto* acabou tendo naquele contexto, sendo que o título fora apropriado por um sentido programático alheio ao texto.



## A Segunda Parte

O mesmo livro que estivera no centro das polêmicas da Geração de 45 – o *Acontecimento do soneto* – é revisto no **Capítulo 1** da **Segunda Parte: A lírica amorosa inicial e o imaginário de águas**, agora com ênfase para sua imagística peculiarmente remissiva à *água* e a palavras de seu campo semântico. Então procuramos situar essa dimensão opacificada pela discussão geracional, demonstrando, também, como se conecta às obras anteriores – *Ode e elegia*, *As imaginações* – e mesmo às obras em prosa. A constatação de uma recorrência – o imaginário hídrico na poesia de Lêdo Ivo – nos convida a reflexões que lançam mão dos estudos de imagens feitos por Gaston Bachelard, em obras como *A água e os sonhos* (BACHELARD, 1989). Ali e em outras obras do mesmo pensador francês, encontramos uma filosofia da literatura que parece dar conta de algumas questões fundamentais em Lêdo Ivo: a centralidade da imagem da “água”, o heraclitismo que isso implica, os paradoxos – o lado racional e diurno em convívio com o devaneio e a noite; mas também as composições entre os elementos *água* e *terra*, *água* e *fogo* e *água* e *ar*, dando lugar a híbridos que se abrem como metáforas de uma escrita em trânsito, ela mesma um híbrido de prosa e poesia, e apontando para um constante inacabamento, um *devoir* de água que jamais se permite contida ou mensurável.

O **Capítulo 1** aborda tais questões ao mesmo tempo em que identifica um núcleo temático fundador das primeiras obras poéticas de Lêdo Ivo, que corresponde à busca de reciprocidade amorosa, por vezes levando o sujeito lírico a postar-se perplexo diante de um amor que parece negar-se a vínculos. Ânسيا não isenta de narcisismo ou donjuanismo, esta busca perpassa obras como *Ode e elegia*, vários sonetos do *Acontecimento do soneto*, poemas de *As imaginações* e outros livros, estabilizando-se apenas na década seguinte, de 1950, o que coincide com eventos pessoais do autor (seu casamento, que durou 59 anos; a seguir, o nascimento de seus filhos). Só mais tarde, diante da perda de sua companheira de toda a vida, o poeta iria retomar, agora em inflexão elegíaca, a perplexidade inicial, no poema longo e reflexivo que é *Réquiem*.

A análise bachelardiana da imagística da obra de Lêdo Ivo, com ênfase no signo *água*, prossegue no **Capítulo 2** da **Segunda Parte**, em **Quando o mar lambe os pés do poeta: o caminho da imaginação material**. Observamos como, sobretudo a partir do livro *Cântico*, Lêdo Ivo estabelece um caminho de materialidade crescente, que se confirma com o livro chamado *Linguagem*, de 1951. Será o momento de definirmos a específica utilização do termo

*materialidade*, consoante o conceito de *imaginação material* trazido por Bachelard, uma vez que tal não implica *materialismo* no sentido corrente – e nem teria sido esse o sentido da imagem, em Lêdo Ivo. Ainda nesse capítulo, e a propósito de tal discussão, trazemos a questão da transcendência na obra lediana, debatendo os caminhos por quais passara, desde uma transcendência vazia de inspiração rimbaldiana – de que o termo “inefável” será o maior indicativo – até as primeiras crises dessa concepção. Operamos, então, alguns saltos na obra, a fim de esboçar a problemática da transcendência como tema do autor, com especial ênfase, sempre, para sua relação com o elemento *água*.

O **Capítulo 3: Dualidades, Dialética Material e Excesso** é o momento nuclear da **Segunda Parte** de nosso trabalho. Ali são analisadas as dualidades que informam a lírica lediana, como *dia* e *noite*, já expressas na obra de juventude *Ode ao crepúsculo*. Sustentamos, nesse capítulo, que a poética de Lêdo Ivo, embora se compraza em afirmar uma dimensão de paradoxo à beira da aporia, exhibe uma espécie de *demanda implícita* pelo “terceiro termo”, o Ternário correspondente ao Uno, que sua dicção iconoclasta algumas vezes parece afastar. Isto explicaria, por exemplo, a insistência nas amálgamas, como a *terra peganhenta*, ou a *água salobra*, imagens correntes na obra do autor, sobretudo a partir do livro *Estação Central*, de 1964. As reflexões do filósofo brasileiro Mário Ferreira dos Santos na obra *Tratado de Simbólica* (SANTOS, 2007) embasam nossa interpretação de uma *demanda implícita* pelo Ternário, em Lêdo Ivo.

Para pensar as dualidades na obra lediana, procuramos revisitá-la, agora de modo detido, a relação do escritor com o Surrealismo, já que mais de uma vez foi expresso sobre a importância das leituras de juventude, apresentadas por Vicente do Rego Monteiro e Willy Levin, no Recife da década de 1940. Utilizando o conceito surrealista de *mais realidade* e o peculiar sentido de uma dialética não excludente (a *dialética material* de Bachelard), refletimos sobre a interpretação fundadora de Gilberto Mendonça Teles acerca do que chama *A indecisão semiológica de Lêdo Ivo* (cf. TELES, 1989).

A visão dual que informa o Surrealismo, desde Breton, é o que pensamos estar na base da concepção lediana e responder por suas insistências, embora o escritor tenha, de certo modo, *deslido* o contributo nas formulações de sua poesia, que avançam para uma peculiar concepção de *excesso*. Tal concepção tanto corresponderia à cosmovisão do homem Lêdo Ivo, quanto orientaria suas opções literárias transdiscursivas: um mundo excessivo exige formas excessivas, múltiplas, em trânsito – prosa e poesia, ficção e memorialismo.

Abordamos, ainda neste capítulo, o caráter ambíguo e por vezes oscilante de algumas

linhas poéticas ledianas, vendo o fenômeno em consonância com esta mesma poética do excesso que, na *água*, encontra seu grande símile e elemento informativo.

No **Capítulo 4 – O nome do lugar: a referencialidade alagoana**, nosso tema é o incremento de dados referenciais na obra de Lêdo Ivo, quando o poeta passa a falar, cada vez mais, do seu lugar de nascimento – a Alagoas natal –, articulando-o com uma *persona* viajante que percorre outras latitudes do Brasil e do mundo. Para pensar a força nova com que dados referenciais passam a aparecer na obra de Lêdo Ivo (sobretudo a partir do livro *Linguagem*, de 1951), utilizamos as reflexões do filósofo espanhol Ortega y Gasset, no livro de ensaios *Medições do Quixote*, quando aborda o que chama de “reabsorção da circunstância” (ORTEGA Y GASSET, 1967). Neste caminho da referencialidade, mais uma vez a metapoética da água se afirma, já que o elemento de eleição ocorre na quase totalidade do *corpus* de poemas que fazem de Alagoas ou de Maceió um *locus* ou ponto de partida para divagações líricas.

Ainda neste capítulo, são estudados alguns aspectos formais da dicção lediana, como o procedimento que nomeamos de *marinhas peremptas*, pelo qual o poeta se serve de um nome de lugar no título ou no corpo do poema, para desdobramentos que tanto remetem à tradicional função lírica de *rememoração*, quanto desbordam dela, atingindo dimensões transubjetivas mais amplas.

Finalmente, o capítulo se fecha com o estudo de um desses desdobramentos do “eu” lírico lediano: aquele a que chamamos, com base em Deleuze e Guatari (1997) de *devir-criança*, o qual também guarda relações, na malha textual dos poemas, com a metapoética da água e a referencialidade alagoana, sobretudo na seção *O chegado do varão*, do livro de poemas *Estação Central*, que Lêdo Ivo publica em 1964. Ali desenvolve uma voz poética imperativa e prescritiva, mas também jocosa, em imaginárias preleções ao filho, então recém-nascido. Seria tal dicção, nas obras posteriores e em novas inflexões, uma marca estilística do escritor.

No **Capítulo 5 da Segunda Parte**, cujo título é **O híbrido e o inacabado: em demanda da Finisterra**, estudamos, particularmente, alguns aspectos das obras *Finisterra* (poesia) e *Ninho de cobras* (romance), estabelecendo vinculações que nos permitem afirmá-las como fruto de um mesmo momento criativo. Existem relações de *suplementaridade* entre a prosa e a poesia de Lêdo Ivo, e estes dois volumes são, talvez, o exemplo maior, quando vemos conjugar-se a metapoética da água, que já informava a sua escrita, a elementos referenciais da memória afetiva do autor e da história alagoana. Analisamos a própria

simbologia do termo *finisterra*, frequente em outras obras de prosa e poesia de Lêdo Ivo, relacionando-o a uma pulsão de devir, que assume matizes metaliterários na obra. Nesse capítulo, fazemos ainda uma análise pontual do poema *Minha terra*, com que se abre *Finisterra*.

Encerramos a tese com nossas **Reflexões Finais**, em que retomamos a personagem lírica da *lacrãia*, mencionada no **Capítulo 1 da Primeira Parte**. Por isso, o texto que arremata nosso percurso tem o título metafórico de **O regresso da lacraia**. A alimária que dá título a um poema do livro *Magias*, da década de 1960, retorna no poema *Ponta Verde*, do livro *Curral de Peixe*, publicado na década de 1990. Por essa intratextualidade, podemos flagrar os sentidos acumulados na escrita lediana, suas reelaborações e aquilo que, com base no conceito derridiano de *reversão*, pensamos implicar uma tomada de partido do autor pelo *excesso* na escrita: seja em função das múltiplas formas poéticas que praticou, seja pelo trânsito de gêneros e o constante diálogo com a prosa.

Mais uma vez, lançamos mão das reflexões do italiano Alfonso Berardinelli (2007), desenvolvendo mais a interpretação do que, em Baudelaire, chama de “aliança com a prosa”, e que pensamos ser o caso – sem comparação axiológica e respeitadas as diferenças de época, temas e cosmovisão – da poética de Lêdo Ivo.

Nossa análise afirma que a escrita lediana estabelece algo como uma nova “condição-Nordeste”, expressão que tomamos de empréstimo ao estudo de Antonio Carlos Secchin (1985) sobre o poeta João Cabral de Melo Neto. Conforme Secchin e também Costa Lima (1995), Cabral teria estabelecido relações miméticas entre uma escrita concisa e os temas e ambiências de um Nordeste seco, árido, também representado na prosa brasileira do chamado Romance de 1930 – de que Graciliano Ramos será, certamente, o maior exemplo.

Procuramos evidenciar um espaço dialógico entre Lêdo Ivo e João Cabral, pelo cotejo de poemas trocados entre os dois escritores, com dedicatórias recíprocas. Nossa pesquisa também demonstra o papel determinante de Cabral – por nós explicitado em outros momentos da tese – na configuração final da obra *Acontecimento do soneto*. E concluímos que o excesso, em Lêdo Ivo, não corresponde a uma defesa *tout court* daquilo que, para João Cabral, seria um excesso reprovável: os exageros retóricos, que acabam “fraudando” a expressão. Existe no poeta alagoano um sentido de excesso que se alia à sua cosmovisão de um mundo vário, paradoxal, de que o seu outro Nordeste – o Nordeste aquífero de Maceió – vem a ser metonímia.

Lêdo Ivo desconstrói sistematicamente o *rigor*, paradigma estético da escrita cabralina que se conecta ao *paideuma* da Geração de 45, para afirmar uma potência positiva do excesso. Mas *desconstruir* não é negar, assim como *reverter* não é inverter, se tomada a proposta derridiana com atenção. Há uma potência recalcada no excesso: Lêdo Ivo não inverte os polos, mas revaloriza *o que já estava lá*. Palavras como *sobra*, *rebotalho* e outras passam a ocorrer em textos de teor metaliterário, sobretudo a partir da década de 1960, com o livro *Estação Central*, o mesmo onde o autor exercita aquilo que chamáramos de *devir-criança*, nas preleções imaginárias a seu filho (todas elas, marcadas por notável imaginário hídrico).

Nesse capítulo final, abordamos alguns aspectos do livro *Réquiem*, escrito por Lêdo Ivo sob o influxo da perda de sua companheira, D. Lêda Sacramento de Medeiros Ivo, em 2004 – o mesmo ano de publicação da *Poesia completa*. Este é um momento em que a lira lediana reencontra aquela perplexidade inicial, agora diante de um amor recíproco desfeito pela morte. Mas o poeta elege um lugar emblemático, lugar de águas e pleno de historicidade, para sua reflexão lírica sobre a perda: a Barra de São Miguel, onde, no Século XVI, o Bispo Sardinha fora devorado pelos antropófagos índios caetés. Essa escolha, como parece evidente, se reveste de um sentido metaliterário, uma vez que a antropofagia, como ramo oswaldiano do modernismo de 1922, fora um dos pontos de questionamento, por Lêdo Ivo, de um Modernismo que lhe parecera, em certa medida, “de papel”.

Nosso item final, **O exato oceano**, é o convite a uma leitura aberta e retrospectiva de Lêdo Ivo, sinalizando que, sob a aparente simplicidade de alguns versos, já se escondia uma escrita em camadas, composta por signos prenes de sentido adquirido durante décadas, em que o autor trabalhara a afirmação de sua singularidade no cenário da literatura brasileira. Esta que seria a de uma exatidão oceânica – ou a de um *rigor* do múltiplo: correlato formal para um mundo também diverso e irreduzível a termos cartesianos.

#### EM NOME DE ANJOS IN(EXISTENTES)

Caminho por abrir, o estudo de Lêdo Ivo ainda não estabilizou sequer o adjetivo epônimo com que se referem usualmente os escritores, havendo certa oscilação entre as formas “lediana” e “lediviana”; diante disso, e pelo caráter paradigmático do estudo introdutório de Ivan Junqueira na *Poesia completa* – que tem o sugestivo título de “*Quem tem*

*medo de Lêdo Ivo?* –, adotamos aqui as formas “lediano” e “lediana”, lançadas por Junqueira (2004). E, nessa adoção, entenda-se uma modesta homenagem.

Respondendo, ao final, à sua própria pergunta-título, o prefaciador da *Poesia completa* afirma: “Quem tem medo de Lêdo Ivo somente o tem por temer a poesia, uma poesia que desceu às raízes do ser e ao horror da existência. Mas o horror, como nos ensina Eliot, nada mais é do que um passo rumo à glória” – e convida-nos a, não temendo Lêdo Ivo, reverenciá-lo naquele momento – seus oitenta anos – quando se encontrava no “limiar de sua eternidade” (JUNQUEIRA, 2004, p. 43).

De fato, qualquer medo de Lêdo Ivo se dilui facilmente com a leitura “desarmada” de suas obras, diante das gratas surpresas que nos reserva. Para este pesquisador, com grande honra, diluiu-se ainda em amizade, embora naturalmente desigual e humildemente respeitosa, mas nem por isso menos fraterna: Lêdo Ivo continuaria mantendo conosco frequente diálogo, depois daquela primeira dedicatória. Alguns desses momentos, materializados em cartas, informam um Anexo desta tese.

Aquele que, com tanta generosidade, colaborou em nossa pesquisa, lendo e anotando os primeiros capítulos, esclarecendo sobre bibliografias raras – como a brochura *A província de São Pedro*, da década de 1940 – e nos enviando livros e recortes de jornal, quase mensalmente, por cerca de três anos, não pôde, para nossa tristeza, ver o resultado acabado. Quando faleceu às vésperas do Natal de 2012, tínhamos pronta uma **Introdução** com verbos no presente para o poeta que, de modo inconsciente e apesar das advertências de sua poesia, talvez crêssemos eterno nesta precária condição humana.

Com os anjos in(existentes) daquele primeiro leitor – e com outros mais persuasivos, mas de existência igualmente inverificável – desejamos que se esteja entendendo o querido poeta, quando sua ausência nos parece ainda mais fosforescente.

**PRIMEIRA PARTE**

---

**LÊDO IVO E A GERAÇÃO DE 45: O DISCURSO GERACIONAL – OS PONTOS DE  
CONTATO – AS DESCONTINUIDADES**

## CAPÍTULO I – O DISCURSO GERACIONAL ou NO RASTRO DE UMA LACRAIA

Começo incontornável de qualquer reflexão sobre Lêdo Ivo, o tema da Geração de 45 não estaria diretamente ligado aos propósitos iniciais deste trabalho – fazer um estudo de imagens da obra do poeta, com base nas recorrências do signo *água* e outras palavras do mesmo campo semântico, buscando nisso uma chave de leitura dentre as muitas possíveis.

Porém, não fosse pelo *parti pris* que o contexto de 1945 acabou significando – e que é necessário afastar, pelo que implica de prejulgamento e generalização, nas leituras “em bloco” sempre ocupadas em nivelar tudo e todos como “neoparnasianismo” –, o ambiente de estreia de Lêdo Ivo também se impõe como ponto de reflexão porque ressurge como uma *volta* ou *dobra* metaliterária na obra do autor, inclusive com repercussões na sua imagística.

O fato de ter participado – e ativamente – da chamada Geração de 45 deixou alguns traços na escrita de Lêdo Ivo, ainda que sob forma opositiva, malgrado o discurso historicista que por vezes o coloca como “líder” ou autor paradigmático. São traços estilísticos e imagísticos, que se cruzam na reflexão metaliterária de ensaios ou mesmo de um *corpus* bastante significativo de poemas – quando o poeta se debruça criticamente sobre o cânone de concisão e objetividade de 45, amalgamadas no paradigma estético do “rigor”, diante do qual sempre fora distônico. Em muitos desses textos, veremos Lêdo Ivo abordar, por exemplo, o tema do *excesso*, direta ou indiretamente. Em uma chave de excesso o autor pensa a sua escrita, afirmando com isso uma diferença já perceptível desde seus anos de estreia.

Seguindo o “rastros” dessa linha discursiva, podemos identificar um texto poético que parece ser o primeiro no qual a questão do excesso deixa de ser apenas um característico formal – pelo tamanho do verso ou por seu léxico – para ser o seu objeto, ainda que de modo opositivo – um tema *a contrario sensu*. Aliás, em *A lacraia*, poema do livro *Magias*, a estilística do excesso é sonogada, porque nele o poeta pratica um verso curto, mimético do quadro que descreve:

### A LACRAIA

Em paisagem de cálcio  
o sol seco ilumina  
o mar lacônico

O vento róí na praia  
vértebras de navios  
sem casco ou nome



Com arbusto sem sombras  
mudos búzios sem fábula  
e céu escampo

ordena-se o cenário  
Na areia uma lacraia  
sozinha move-se

Os caranguejos roçam  
as espinhas do dia  
nu sem escamas

Até a solidão  
é sumária sem ilha  
de grito ou voz

A lacraia procura  
na óssea paisagem sem  
sinal de enxúndia

carne de vida ou tempo  
que a livre do tédio e  
do seu veneno

E vaga centopeia  
sem ter a quem doar  
a morte elíptica (IVO, 2004c, p. 414-415).

O cenário de morte em que se move essa lacraia é descrito em verso como na técnica narrativa da focalização exterior, em que o narrador se coloca como estranho à cena. Mas deixa perceber certa aversão ao quadro que descreve, ao acentuá-lo nas suas *faltas*: veja-se que o sol é seco e o próprio mar é lacônico; os navios não têm casco ou nome; os búzios são “mudos *sem* fábula” etc. E a lacraia, sozinha, esgueira-se em uma paisagem “sem/sinal de enxúndia”, isto é, sem gorduras, sem excessos – porque todo excesso é proscrito nesse mundo de aridez. Até a “doação” final é interdita: a morte que a lacraia traz em si não poderá ser distribuída. Se o animal que assume a forma recurva é também uma elipse na areia, a sua impossibilidade de *ser*, que é a impossibilidade de matar, fica também suprimida. Essa elipse é uma hipérbole às avessas.

*Magias* é um livro da década de 1960 e, portanto, ainda próximo do ambiente de estreia da Geração de 45. Com tal poema, Lêdo Ivo inicia a valorização metaliterária do excesso em sua obra. Quando mais tarde, em 1986, escreve os pequenos poemas de *O soldado raso*, é a lacraia que retorna, mas afirmativamente. Vejamos alguns:

## CHUVAS DE JANEIRO

A vida é excessiva  
 como um aguaceiro.  
 Vou de pés molhados  
 e na contramão  
 nas ruas inundadas  
 do meu coração (IVO, 2004c, p. 596).

## JUSTIFICAÇÃO DE TIRAGEM

Meu excesso é rigor.  
 Sou único e plural  
 como o pão e a flor (IVO, 2004c, p. 609).

## RESSURREIÇÃO

Escrever, cortar palavras:  
 Negócio de contenção?  
 Ocultas nas minhas lavras  
 outras palavras esperam  
 a bela ressurreição (IVO, 2004c, p. 615).

Estes são três pequenos exemplares de uma poética que procura desrecalcar o excesso, reverter um discurso de negatividade que o proscree e reconhecer sua potência positiva. No primeiro, a *água* é a imagem central – mas o sujeito lírico, situando o seu lugar de fala na paisagem dominada pela chuva, deixa algo por entender, um espaço de sentido que nos interroga. Olhemos o segundo poema: ali, o tom aforismático de discurso do “eu” prepondera, dando nova significação ao que se entende por *excesso* e *rigor*; já no terceiro, o poeta recorre a imagens que nos falam de possibilidades escondidas, de superposições que não excluem um valor a redescobrir (vida, beleza, expressos na “bela ressurreição”). Podemos entrever, assim, uma ética e uma estética do excesso: os dois últimos poemas de certo modo iluminam a compreensão do primeiro, a dimensão metaliterária em que ali pode ser entendida a potência revivificadora da *água* e o poeta “na contramão”.

Se um livro anterior em quarenta anos aos poemas citados – o *Acontecimento do soneto*, de 1946 – é hoje lembrado, apenas, como marco da retomada da forma sonetística em nossa literatura, o que compromete, por exemplo, a análise de sua imagística e outros aspectos da obra, ficam também semiocultos, na produção posterior de Lêdo Ivo, vários poemas em que a mesma imagística será utilizada pelo autor como emblema do excesso, da profusão e variedade vocabular que integram sua concepção de escrita, e que já o diferenciavam no panorama geral de sua estreia.

Momentos há em que se percebe, no grande artífice do verso que foi Lêdo Ivo, uma ressonância do ambiente de 45, quando se voltavam a discutir as formas fixas banidas pelo Modernismo. Mesmo esta ressonância, contudo, precisa ser ponderada, pois o uso que Lêdo

Ivo faria de recursos retóricos e até da métrica tradicional seria *sui generis*, conferindo à sua produção aquele “equilíbrio oscilante” sobre que já escreveu Antonio Candido, e que acaba por conquistar o leitor, “inclusive porque parece ao mesmo tempo solto e metrificado, de maneira a ficar diferente das praxes” (CANDIDO, 2007, p. 237).

A observação, feita sobre os poemas do livro *Plenilúnio*, que Lêdo Ivo lançou em 2004 e com o qual encerrou<sup>4</sup> a sua *Poesia completa*, pode ser estendida a muitos outros momentos, em um raio de compreensão crítica dos mais amplos. Vejamos como se ajusta, por exemplo, a esse outro poema de *O soldado raso*, exemplo da fluidez compositiva a que chegara o autor – com a vantagem adicional de abordar nosso tema neste momento:

A GERAÇÃO DE 45  
 Em 45  
 éramos uma legião.  
 Hoje sou, sozinho,  
 uma geração  
 e ao que antes fui  
 – se é que fui quando era  
 a minha quimera –  
 digo sempre não (IVO, 2004c, p. 606).

Solto ou metrificado? – é difícil saber como enquadrar estes versos. O “equilíbrio oscilante” aí está, situando a singularidade do poeta que, anos distante do ambiente de sua estreia, já não reconhece mais um pertencimento que se fez em clave de dúvida, na quimera do “eu” que ansiava tornar-se.

Por causa de momentos como tais, mais abundantes do que parecem, o tema da Geração de 45 se impõe em nosso horizonte inicial. Nas reflexões que encetamos adiante, abordaremos o discurso geracional como construto, indagando como se pode entender o termo “Geração de 45”, procurando identificar as diferenças entre os grupos de escritores e situando qual terá sido o papel de Lêdo Ivo nesse contexto.

## 1 O DISCURSO GERACIONAL

---

<sup>4</sup> Apenas momentaneamente como ficaria claro depois. O autor ainda publicaria *Réquiem* (poesia), *O ajudante de mentiroso* (ensaio), *E agora adeus* (correspondência passiva), *O vento do mar* (seleta de prosa e poesia) e *Alagoa australis* (seleta de poesia com temas alagoanos), a que se juntariam os póstumos *Mormaço* (poesia), *Afastem-se das hélices* (híbrido) e *Aurora* (poesia).

“O genealogista precisa da história para rever a quimera da origem”, escreve Michel Foucault (2006, p. 19), no texto *Nietzsche, a genealogia e a história*. Foucault entende a palavra *genealogia* em um sentido muito específico, diverso do corrente, correspondendo a uma alternativa de pesquisa de começos mais comprometida com as diferenças do que com as analogias. A alternativa genealógica, para Foucault, convida a “se demorar nas meticulosidades e nos acasos dos começos”. É um convite irrecusável, no caso de Lêdo Ivo, diante dos julgamentos “em bloco” da Geração de 45. Aliás, sem qualquer ligação aparente, parece dar as mãos ao verso em que o poeta se indaga sobre a quimera do “ter sido”, no poema que viemos de citar.

Assim, ao reler o debate em torno da Geração de 45, não pretendemos uma pesquisa de origem no sentido corrente ou tradicional, mas “seguir o filão complexo da proveniência” (FOUCAULT, 2006, p. 21), para agitar “o que se percebia imóvel”: particularmente, os sentidos cristalizados pela crítica sobre possíveis continuidades ou rupturas estabelecidas pela Geração de 45.

A propósito dos poetas brasileiros que estrearam em torno do ano de 1945, urdiu-se, lenta e fragmentariamente, um discurso geracional. Nesse discurso, Lêdo Ivo é visto, de forma um tanto oscilante, como “autor icônico” ou como “transgressor” – posição que disputa, em leituras as mais variadas, com João Cabral de Melo Neto.

Vejam-se alguns exemplos: para Álvaro Lins, ainda em 1946, Lêdo Ivo é o “mais completo e poderoso representante dessa geração de vinte e poucos anos” (LINS, 1947, p. 108). No mesmo sentido, mas convidando à revisão, Silviano Santiago (1989, p. 97): “[...] os poetas de 45, com Lêdo Ivo à frente e João Cabral em certa medida”. Já para Wilson Martins (1993, p. 361-362), Cabral é o “centro geométrico” de 45, posição em que o coloca, sobretudo, por conta das *Considerações sobre o poeta dormindo*, conferência pronunciada por Cabral no I Congresso de Poesia do Recife, em 1941. Também para Gilberto Mendonça Teles, “João Cabral de Melo Neto é o poeta típico e representativo: a figura icônica por excelência da Geração de 45”, sendo Lêdo Ivo, ainda conforme o crítico, o “transgressor” (TELES, 2002, p. 237). A oscilação do pêndulo geracional parece dizer mais do próprio discurso, como construto de uma hipotética origem comum, do que das obras e nomes de autor que figuram como representativos.

Para rever o discurso geracional de 1945, dois textos se apresentam fulcrais: o primeiro, o artigo intitulado *Reação poética*, originalmente publicado em 10 de maio de 1947, por Sérgio Milliet, em *O Estado de São Paulo*; o segundo, escrito por Tristão de Athayde, chama-

se *O neomodernismo* e saiu na *Revista Época*, em julho de 1947, sendo posteriormente transcrito no jornal *A manhã*. Antes desses dois momentos fundadores, o discurso geracional em torno dos novos escritores da década de 1940 começara a urdir-se pelas mãos dos próprios – a exemplo do artigo de Fábio Alves Ribeiro, publicado na revista *Joaquim*, do Paraná, no qual o autor já identificava que o grupo dos novos “não fez nenhuma revolução e provavelmente nunca fará”, posto que não se percebia “aquele abismo que havia entre os heróis da Semana de Arte Moderna e da Conferência de Graça Aranha na Academia e Coelho Neto ou o crítico Duque Estrada” (*apud* MILLIET, 1981, v. V, p. 46). Nesse texto, não há referência ao rótulo “Geração de 45”, que então é chamada de “Geração de 39”.

Os discursos autorais prosseguem, mantendo uma relação dialógica com a crítica. Em 1952, João Cabral de Melo Neto, por exemplo, lança olhar retrospectivo sobre as discussões que envolveram o grupo de autores no qual estreara, e escreve quatro artigos sobre o tema. Esses textos, originalmente publicados no *Diário carioca*, ainda dialogam com a crítica que então se articulava em torno da poesia surgida em 45, com muitas remissões às teses levantadas – de continuidade ou ruptura, sobretudo. Para o poeta (cf. MELO NETO, 1994, p. 742), não há nenhum problema em relação à ideia de continuidade: “uma geração pode continuar a outra”; “o fato de constituírem uma geração de extensão de conquistas, muito mais do que uma geração de invenção de caminhos, é o que melhor me parece definir os poetas de 1945” (MELO NETO, 1994, p. 744).

Mas é aparentemente contra essa possível “continuidade” que vai o ensaio *Epitáfio do Modernismo*, que Lêdo Ivo escreve em 1967, como prefácio da *Antologia da Moderna Poesia Brasileira*, organizada por Fernando Ferreira de Loanda: “E não deixa de ser estranho que alguns historiadores ou nostálgicos [...] ainda insistam em situar a geração de 45 como continuadora de 22. Continuadora de quê?” (IVO, 1978a, p. 148).

Ao reler essas apreciações autorais, é preciso ter em vista, novamente, a observação de Foucault (2004, p. 52): “os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas”. Ora, aparentemente, Cabral referenda a continuidade da proposta de 45 em relação ao Modernismo, enquanto Ivo a rejeita. Entretanto, sustentamos que essa antinomia é apenas aparente: da leitura mais atenta dos quatro ensaios de Cabral decorre que o poeta, ao pensar em “continuidade” e “extensão de conquistas”, refere-se, não ao Movimento Modernista de 1922, mas ao grupo de poetas brasileiros que havia estreado pouco depois, em torno de 1930: Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Murilo Mendes etc. Diversamente, quando Lêdo Ivo põe em questão a “continuidade”, está se referindo, sobretudo, ao Modernismo de

1922 – ao momento do “poema-piada” e ao modo como se assimilaram as vanguardas europeias (IVO, 1978a, p. 148).

O desencontro vai-se problematizando com os anos. Se, em 1952, João Cabral debruçara-se sobre a questão geracional de 1945, admitindo *a priori* a existência de uma geração e subtendendo sua pertença, pelo “lugar de fala” que assume no texto, a buscar “um denominador comum”, completamente diferente será a postura que assume em 1969, em entrevista ao *Diário de Pernambuco*. Agora, nas respostas que concede, Cabral atribui a Lêdo Ivo a própria “invenção” do rótulo “Geração de 45”. O trecho vale a citação mais longa:

Quando Lêdo Ivo inventou a Geração de 45 **eu estava na Espanha**. Sou da Geração de 45 porque todos os que se consideram assim são meus conterrâneos. Mas se **meus pais** tivessem me perguntado se eu queria nascer, eu indagaria se havia algum risco. Eles me responderiam: “Vão **inventar a Geração de 45**”. Então, eu pediria – “Faz Evaldo **nascer** em meu lugar. Deixa eu **nascer** daqui a 16 anos”. (MELO NETO, 1987, p. 140; grifo nosso.)

Esse pronunciamento, cujo tom jocoso só confirma uma leitura de negativa de pertença<sup>5</sup>, por parte de Cabral, à Geração de 45, convida-nos a um olhar retrospectivo, tendo em vista possíveis remissões. E a mais basilar provém de um artigo publicado sete anos antes (em 1962, portanto), de autoria de José Guilherme Merquior. No caminho inverso da construção de sentido, a crítica muitas vezes repercute na reflexão geracional, a ponto de matizar o discurso do autor. Assim, quando Cabral pede aos pais, hipoteticamente, para “nascer daqui a 16 anos”, de certo modo ecoa a tese da “incômoda convergência cronológica”, de que fala Merquior em *Falência da poesia ou uma geração enganada e enganosa: os poetas de 45* (MERQUIOR, 1996, p. 48). Por este pensamento, a posição de Cabral na Geração de 45 não seria nada mais que um acidente do calendário – e o raciocínio, claro está, subentende um juízo de valor, ou, melhor dito, desvalor, em relação a todos os demais autores “convergentes”.

O deslocamento então operado em favor do poeta-engenheiro também seria o de Haroldo de Campos, em *O geômetra engajado*, estudo originalmente publicado em 1967; mais posteriormente, são perceptíveis ecos de Merquior também em *João Cabral de Melo Neto*, de Benedito Nunes, obra com primeira edição de 1971. Em ambos os casos, parece emergir uma teia de remissões: para Campos, Cabral é visto como distônico em meio à Geração de 45, da qual faria parte, apenas, “por um critério de cronologia tabelioa”

<sup>5</sup> Usamos aqui esse termo em sentido geral e corrente, como *pertencimento*, sem conotação teórica específica.

(CAMPOS, 1992, p. 78); para Nunes, Cabral estaria na Geração de 45 pelo simples fato de que “não se escolhe a geração em que se nasce” (NUNES, 1974, p. 29). Tudo, afinal, reenvia à negativa da pertença de Cabral a 1945, nos termos da “incômoda convergência cronológica”, como expresso em primeiro tempo por Merquior<sup>6</sup>.

Já quanto ao fato de ter sido Lêdo Ivo o “inventor” do próprio rótulo “Geração de 45”, importa considerar alguns aspectos. O primeiro deles é que tal “invenção” não poderia ser atribuída a um só “nome de autor” – dada a personalização monológica de todo um *momento* da literatura brasileira que isso implicaria, subtraindo diversidades e especificidades do jogo de forças da época. Segundo, o fato de que o próprio João Cabral, em 1952, dedicara-se a refletir sobre essa tumultuosa “Geração” – nos quatro artigos a que intitulou de *A Geração de 45*, já referidos por nós, e publicados originalmente no *Diário carioca*; e, quanto à escusa de “estar na Espanha” – a negativa de pertença também se respaldando em um dado espacial – será oportuno lembrar, entretanto, que o poeta-diplomata João Cabral de Melo Neto enviara, da mesma Espanha, traduções de nada menos que 15 poetas catalães, as quais foram publicadas na *Revista Brasileira de Poesia*, um dos principais veículos da Geração de 45. É dizer, a circunstância de encontrar-se fora do Brasil não o impedira de participar de grupos literários do país, inclusive assumindo certo tom didático: na introdução às suas traduções, Cabral ressalta a atitude pouco emocional dos poetas catalães, em seguida recomendando que “essa posição materialista diante da criação poética” talvez devesse “ser considerada por parte de outros idiomas não-ameaçados” (MELO NETO, 1949, p. 29); é dizer, o português falado no Brasil, língua para a qual vertera as traduções do ameaçado idioma catalão.

Para o poeta André Carneiro, que participou do I Congresso Paulista de Poesia, teria partido de Domingos Carvalho da Silva o próprio nome da Geração de 45 (cf. REVISTA DA BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE, 1995, p. 156-7); também essa é a posição de Lêdo Ivo, em entrevista a Ricardo Vieira Lima (2004, p. 17). Porém, ainda reconhecendo que Carvalho da Silva, ao defender uma “tese” naquele Congresso de Poesia, tenha adotado o ano de 1945 como marco da então nova Geração (SILVA, 1948, p. 66), a nosso ver, essa baliza temporal apenas reenvia ao texto fundador de Tristão de Athayde, publicado no ano anterior (em 1947). É nesse artigo que, pela primeira vez, o ano de 1945 – ano da morte de Mário de

---

<sup>6</sup> Este, contudo, apontaria ainda a necessidade de revisão de seu texto fundador: “Tenho fama – justificada – de detrator da geração de 45. [...] Mas não vacilarei em fazer aqui um bocado de *mea culpa*, retratando-me da negligência, relativa ou absoluta conforme o caso, em que deixei por longo tempo valores poéticos indubitáveis na obra de Bueno de Rivera, Lêdo Ivo ou Mauro Mota. Até 1974, eu ainda assinava ensaios condenando em bloco o ‘malsinado neoparnaso’ de 45. Hoje teria que discriminar muito mais [...]” (MERQUIOR, 1983, p. 172).

Andrade – surge como limiar:

Com a morte do autor da “Paulicéia desvairada”, encerra-se um ciclo em nossa história literária. Encerra-se o ciclo da **nossa geração**, daquela a que pertencem os homens que em 1945 tiveram 50 anos ou deles se aproximaram.

Desde então surge uma nova geração (ATHAYDE, 1947, p. 33-34; grifo do autor).

Athayde, por sua vez, retoma alguns termos do artigo *Reação poética*, publicado por Sérgio Milliet em maio do mesmo ano de 1947; entretanto, Milliet falava apenas na “produção poética destes últimos anos” (MILLIET, 1981, v. V, p. 99). Já o artigo de Athayde, intitulado *O neomodernismo*, oferece mais claramente um ponto de partida para várias remissões, homólogas ou não, ao rótulo “Geração de 45”, não havendo, portanto, como personalizá-lo, atribuindo-o exclusivamente a *um autor*. Athayde tampouco chega a formular esta expressão, mas é a partir de *O neomodernismo* que a Geração antes chamada “de 39” adquire um centro possível de referência, pelo clima geral de rediscussão do Modernismo, já detectado por Milliet: o ano de 1945. Mais tarde, esse marco seria reforçado pelos próprios poetas, em entrevistas ou textos ensaísticos – nos quais se discute, sobretudo, o caráter de “prolongamento” ou de “reação” a 1922 –, por vezes também admitindo um simbolismo a mais para 1945: o de ano final da Segunda Grande Guerra. Contudo, o nome da “Geração” permaneceria impreciso pelo menos até 1950: basta lembrar que, a esse tempo, um crítico dos mais receptivos aos então novos autores, Sérgio Buarque de Holanda, refere-se ainda à Geração “de 1945 ou de 1948” (HOLANDA, 1996, v. II, p. 170-171).

## 2 OS NÚCLEOS DO RIO DE JANEIRO E DE SÃO PAULO

Geração de 45: o nome comum, hoje admitido, nunca significou uniformidade. Ao contrário, as dissensões se fizeram perceptíveis desde o início; sobretudo, entre o grupo de jovens escritores que, no Rio de Janeiro, aglutinou-se em torno da *Revista Orfeu* e aquele que, em São Paulo, teve o seu principal veículo de divulgação na *Revista Brasileira de Poesia*. Nem poderia ser diferente, já que revistas literárias não significam, apenas, uma formalização da produção artística, “neutra” e sem implicações. Os autores e textos se articulam com estratégias sociais – algumas delas, como sustenta Pierre Bourdieu em *As regras da arte*,



“próximas das que presidem à constituição de um salão ou de um movimento” (BOURDIEU, 1996, p. 307).

No Rio, a *Revista Orfeu*, cujas publicações eram datadas pelas estações do ano, surge com seu primeiro número na “primavera de 1947”, seguindo após com regularidade trimestral até o nº 7, no “outono de 1949”, para reaparecer com o nº 8 apenas no “outono de 1952” – o que corresponde a um hiato de três anos; já o nono e último volume da revista somente viria a público no “inverno” do ano seguinte, 1953. A *Orfeu*, dirigida por Fred Pinheiro e Fernando Ferreira de Loanda, teve Lêdo Ivo, Darcy Damasceno e Bernardo Gersen no Conselho Consultivo.

Em São Paulo, a *Revista Brasileira de Poesia* publicou sete números, sendo os cinco primeiros entre 1947 e 1949 e, os dois últimos, nos anos de 1953 e 1956. No Conselho Diretor estiveram, entre outros, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Carlos Burlamaqui Kopke e Domingos Carvalho da Silva; este núcleo também esteve no eixo do “Clube de Poesia”, agremiação responsável pelo I Congresso Paulista de Poesia, oficialmente aberto na noite do dia 29 de abril de 1948, com discurso inicial de instalação proferido por Antonio Candido (REVISTA BRASILEIRA DE POESIA, 1948b, p. 52).

Mas, o que teria sido esse “Clube de Poesia”? Pelo seu veículo, a *Revista Brasileira de Poesia*, ficamos sabendo que...

[...] mesmo antes de ser realizado o Congresso de Poesia, já tinham, vários congressistas, dado sua adesão à ideia de fundação de um clube que viesse congregar, em S. Paulo, todos aqueles que se interessassem pela poesia e pela crítica de poesia (REVISTA BRASILEIRA DE POESIA, 1948b, p. 56).

Mais adiante, a mesma seção esclarece:

De acordo com os seus Estatutos, o Clube de Poesia constitui-se de um número máximo de cem sócios efetivos. As vagas serão preenchidas por eleição, em assembleia geral...

[...]

Os objetivos do Clube são os mais amplos, no que diz respeito à divulgação da poesia, estudos de poética, intercâmbio cultural e desenvolvimento das relações de camaradagem entre todos os associados (REVISTA BRASILEIRA DE POESIA, 1948b, p. 57).

Para compreender o ambiente intelectual do “grupo literário” paulista, é preciso ter em

conta que, em São Paulo, à diferença do Rio de Janeiro, houve um sentido de agremiação, pelo que o “Clube” acabou por cumprir papel de associação civil, estendendo suas atividades tanto ao âmbito editorial quanto à organização de eventos – cujo exemplo mais emblemático foi o I Congresso Paulista de Poesia. Este funcionou por um sistema de apresentação de “teses”, as quais eram aprovadas ou rejeitadas; o sumário das atividades rendeu matérias na imprensa e toda uma seção da *Revista Brasileira de Poesia* (1948b, p. 51-58): o “Noticiário”. Ali, sabe-se que houve a “eleição de um presidente” – Sérgio Milliet, “pela quase unanimidade dos votos” – e “dos demais componentes da mesa”. O “Noticiário” fala ainda em “reconhecimento das credenciais” e enumera todos os presentes na “reunião preparatória” – além da mesa organizadora, cerca de quarenta nomes, entre poetas, ficcionistas e críticos, alguns dos quais com sobrevida no cânone literário nacional, como Patrícia Galvão (Pagu) e José Geraldo Vieira. Muitos, como Carlos Drummond de Andrade, Paulo Rónai, Otto Maria Carpeaux e Cecília Meireles, tiveram telegramas lidos na sessão inicial, justificando a ausência e/ou desejando êxito aos trabalhos. Em seguida, o evento prossegue no mesmo andamento ritualizado, com debates sobre a organização de “uma ou cinco comissões”, sendo aprovados “substitutivos” etc.

Pode-se até mesmo falar em “grupo literário”, no sentido que dá ao termo Pierre Bourdieu (1996, p. 302), no tocante ao núcleo de São Paulo, posto significasse um “instrumento de acumulação e de concentração do capital simbólico”. Para Bourdieu, o “grupo literário” se configura quando há: 1) adoção de um nome – o que houve tanto no Rio (os “orfeus”) quanto em São Paulo (o “Clube de Poesia”); 2) elaboração de manifestos e de programas – neste caso, encaixam-se apenas as “teses” do “Clube de Poesia” de São Paulo; 3) instauração de ritos de agregação, como os encontros regulares – outra característica apenas do núcleo paulista, com suas sessões ritualizadas, precedidas da conferência de credenciais e finalizadas pela aprovação, ou rejeição, de “teses”.

Tal sentido de “grupo literário” não nos parece, entretanto, tão nítido nos autores do Rio de Janeiro, organizados em torno da *Revista Orfeu* e que, por antonomásia, foram denominados por Mauro Mota, em artigo originalmente publicado no *Diário de Pernambuco*, “os orfeus”<sup>7</sup>. Chamar aos editoriais apócrifos da *Orfeu* de “manifesto” não nos parece o mais coerente, já que não chegam a lançar programa ou ditar orientações – embora, a partir de dado momento, a revista tenha passado a assumir certo tom revisionista de julgamento e ataque às

---

<sup>7</sup> O artigo seria depois transcrito na *Revista Orfeu*, o que sinaliza assimilação do epíteto (REVISTA ORFEU, 1948c, p. 76).

gerações precedentes. Esse momento da *Orfeu*, que inclusive passa por uma polêmica envolvendo Carlos Drummond de Andrade e a *Revista Joaquim*, do Paraná, diz respeito, sobretudo, a um dos focos da discussão estética aportada pelos autores de 45: as relações entre “tradição” e “vanguarda”, entre o “velho” e o “novo” em arte – e o papel do Modernismo brasileiro nesse debate. Mas tal problemática, pela sua extensão e desdobramentos, requer análise em capítulo<sup>8</sup> próprio, quando também veremos como o núcleo paulista se posicionou quanto à escrita de Lêdo Ivo.

A seguir, vejamos um pouco da *Orfeu*, mas com ênfase nas relações da escrita de Lêdo Ivo com os cânones de contenção e síntese, e com a peculiar posição do autor à época, no que toca ao próprio sentido do que seja uma “geração literária”.

## 2.1 A *Revista Orfeu* e o discurso geracional

No primeiro número da *Orfeu* brasileira<sup>9</sup>, publicado na “primavera de 1947”, há contos, artigos ensaísticos, poemas e anúncios de lançamentos. Sem título e sem assinatura, o primeiro editorial da revista usa a forma plural para tecer algumas considerações sobre o problema das gerações literárias, afirmando-se descrente em relação ao próprio termo “geração”: “Acreditamos muito pouco na importância que se concede às gerações, e ao seu sentido de reconstrução e reaparelhamento literário” (REVISTA ORFEU, 1947, p. 1).

Uma de nossas relutâncias em dar o mesmo tratamento aos escritores aglutinados em torno da *Orfeu*, no Rio de Janeiro – com ênfase, de nossa parte, para Lêdo Ivo – e os que compuseram a *Revista Brasileira de Poesia*, em São Paulo –, explica-se pelo tom desse primeiro editorial, que funciona como espécie de “antimanifesto”, dado o seu caráter explicitamente dispersivo: “Essa incerteza somos nós. O tempo não nos construiu ainda – ignoramos o que seremos” (REVISTA ORFEU, 1947, p. 1).

Ao avançar sobre a questão geracional, o texto se mantém sob o signo da incerteza: “[...] uma geração só existe no dia em que não acredita nos que a precederam, e só deixa de

<sup>8</sup> Capítulo 5: Tinha um soneto no meio do caminho.

<sup>9</sup> É curioso registrar que o nome da publicação carioca da Geração de 45 é idêntico (afora o *f* em lugar do *ph*) ao periódico do grupo de Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro, que na Portugal do início do Século XX saiu em apenas dois números. Não identificamos, entretanto, qualquer vínculo entre as revistas – nem mesmo no plano da homenagem. É mais verossímil supor que o nome da publicação brasileira guarde relações com a descoberta e circulação da obra de Rainer Maria Rilke, autor dos *Sonetos a Orfeu* e poeta angular para a compreensão de 45, conforme veremos oportunamente.

existir realmente no dia em que deixam de acreditar nela” (REVISTA ORFEU, 1947, p. 1). O editor apócrifo procura situar-se na história literária:

O modernismo e o post-modernismo (*sic*), que fixam o período de maior densidade, pesquisa e criação já atingidos no Brasil, comprovam hoje a existência de um novo momento cultural, ainda incerto em sua significação e em seus objetivos. Essa incerteza somos nós. O tempo não nos construiu ainda, ignoramos o que seremos – é a vertigem de vir a ser que nos tenta e nos congrega (REVISTA ORFEU, 1947, p. 1).

Também fica expresso que não há exatamente uma coesão ou dirigismo: “[...] nosso programa consiste em apresentar aos que porventura nos leram alguns nomes que não se explicam, mas ‘acontecem’, como fatos normais da vida e do tempo” (REVISTA ORFEU, 1947, p. 2). Há um sentido de diferença em tal convívio, perceptível já nesse primeiro número da *Orfeu*, cujas palavras finais do editorial são as seguintes: “É à descoberta e à invenção que aspiramos, unidos nesse programa de criação artística, e infinitamente separados nos métodos e executá-lo” (REVISTA ORFEU, 1947, p. 2).

Editorial apócrifo, consta em Gilberto Mendonça Teles (1977) que seria Lêdo Ivo o seu autor. A hipótese nos parece sustentável, embora o próprio escritor, consultado sobre o pormenor, tenha-nos afirmado não poder lembrar-se com precisão<sup>10</sup>. Em todo o caso, parece haver uma referência ao uso – todavia reapropriado – do verbo “acontecer”, que estaria no pórtico do *Acontecimento do soneto* – obra cuja escrita já estaria iniciada desde 1946<sup>11</sup>; a par disso, nos momentos finais do editorial, ocorre ainda uma articulação entre os verbos “inventar” e “descobrir” que praticamente espelha versos da *Ode ao crepúsculo*<sup>12</sup>, obra que Lêdo Ivo publicaria no ano seguinte, 1948.

O primeiro texto, após o editorial, é um artigo assinado por Lêdo Ivo sobre a *persona* literária de Saint-Exupéry. Supondo que tenha, de fato, redigido o editorial, a sequência com um artigo seu autoriza concluir ter desempenhado papel preponderante nesse primeiro momento do grupo. E talvez seja esse tipo de ilação o responsável pelo discurso historicista que o coloca como “líder” geracional – ou, até, como diria provocativamente João Cabral em 1969, “inventor

<sup>10</sup> Lêdo Ivo foi diretamente consultado sobre esse e outros pontos obscuros de sua trajetória, em contatos telefônicos e por carta, até o mês de novembro de 2012, próximo ao seu falecimento. O registro a que referimos aqui foi oral.

<sup>11</sup> Há datações de início da escrita na *Poesia completa* (IVO, 2004c).

<sup>12</sup> Os seguintes versos, para os quais já chamava a atenção Sérgio Buarque de Holanda (1996) no artigo *Amor em terra de razam*: “Amortalha-me em ti/ a esta pobre criança que sonhou a Poesia/ indeciso entre inventá-la ou descobri-la” (IVO, 2004c, p. 139).

da Geração de 45” – quando ele mesmo, Cabral, estivera “na Espanha” (MELO NETO, 1969, p. 5).

Mas será preciso levar em conta que, ao momento daquele primeiro número de *Orfeu* – o ano de 1947 –, Lêdo Ivo já era um nome relativamente conhecido no meio literário, tendo publicado os volumes de poesia *As imaginações*, de 1944, e *Ode e elegia* (premiado pela ABL), de 1945. Tais obras, malgrado a acusação geral de *derramamento*, pela extensão dos versos e variedade vocabular, haviam merecido também o elogio de críticos já estabelecidos – a exemplo de Sérgio Milliet, Álvaro Lins e Sérgio Buarque de Holanda –, ou mesmo de estreantes que fariam carreira: Antonio Candido e Wilson Martins, para ficarmos em apenas dois. Outros livros de poesia, como *Acontecimento do soneto*, *Ode ao crepúsculo*, *A jaula* e *Ode à noite*, escritos entre 1945 e 1947, estavam por publicar, mas já circulava no meio literário a notícia de sua existência, como atesta uma menção feita à *Ode ao crepúsculo*, por Francisco Pereira da Silva, no primeiro número da *Revista Orfeu* (1947, p. 56). Por fim, o romance *O caminho sem aventura* aparece divulgado em seção de publicidades editoriais, também na mesma edição da *Orfeu* (p. 59), como obra a ser brevemente lançada por Lêdo Ivo.

Esse lugar na cena literária de então, como autor édito, premiado e de que já se ocupava a crítica, explica em parte a estratégica colocação de seu nome na dianteira da *Orfeu*, principal veículo do núcleo carioca de 1945. Não depreendemos disso, entretanto, que sua produção textual, à época ou mesmo depois, tenha sido *paradigmática*, em relação ao que pode ser hoje identificado como “Geração de 45”, pois, embora inegáveis certos pontos de contato, as dissonâncias já estavam presentes, como teremos oportunidade de demonstrar, no avançar deste e dos próximos capítulos. Perseverando ainda nas terminologias de Pierre Bourdieu, entendemos ter havido certa “exibição de capital simbólico”, como estratégia comum às revistas literárias (BOURDIEU, 1996, p. 307); este “capital”, o nome “Lêdo Ivo” já podia render e, no ir e vir do jogo literário, também lhe retornava em “juros”, com a reiterada difusão de seus textos e anúncio de “obras no prelo”.

Mas o sentido programático, o tom de liderança geracional – isso nos parece ausente dos textos de Lêdo Ivo em *Orfeu*, e ausente também de declarações autorais, a exemplo da entrevista que concede logo após uma conferência pronunciada em setembro de 1949, no Museu de Arte de São Paulo, a convite do Clube de Poesia. Esse momento se mostra particularmente interessante para nossa análise, por situar como, ainda no calor das discussões da década, a *diferença* do pensamento poético de Lêdo Ivo se fazia sentir:

A tendência é agrupar, fazer da poesia uma atividade tribal. Gostaria, pois, que em minha geração, as dessemelhanças e os abismos individuais fossem mais importantes que as parencas e identidades (1945 – MARCO DA LITERATURA).

Não há simetria, por exemplo, com as posições defendidas por Darcy Damasceno<sup>13</sup>, em cujo texto *Um artigo e vários depoimentos*, publicado ainda no primeiro número da revista *Orfeu*, nota-se expressa concordância com o artigo *O neomodernismo*, de Tristão de Athayde (1947), quando este chamava os novos autores de “neomodernistas”. Para Damasceno, “em geral os jovens escritores estão de acordo quase completo com o crítico modernista” (REVISTA ORFEU, 1947, p. 52). A remissão a Athayde não termina aí, chegando a reproduzir o que seriam os “quatro pontos principais da diferença entre modernistas e neomodernistas”, numa sequência de argumentos comparativos que passa por questões como “universalidade” e temática social, para, ao cabo, concluir que o “movimento incipiente” era “um prolongamento do modernismo, uma renovação ditada por novas condições sociais e não por espírito de destruição” (REVISTA ORFEU, 1947, p. 53).

Por tudo isso, o discurso geracional de 45 precisa ser repensado. Recorramos mais vez a Michel Foucault, agora em *As unidades do discurso*, quando enumera algumas das “sínteses acabadas” a cujo questionamento convida seus leitores. Ali menciona, entre outras, as noções de “mentalidade” e de “espírito”, as quais “permitem estabelecer entre fenômenos simultâneos ou sucessivos de uma determinada época uma comunidade de sentido” (FOUCAULT, 2005, p. 24). A estas duas noções trazidas por Foucault, poderíamos acrescentar uma terceira, que lhes é correlata: a de “gerações literárias”.

Mas, que vem a ser, afinal, uma “geração literária”? A pergunta interessa tanto à(s) história(s) da(s) literatura quanto à Literatura Comparada, porque todo discurso geracional subentende, ao mesmo tempo, uma periodização e algumas tantas aproximações. Massaud Moisés (1974, p. 251) sinaliza que, “depois de mais ou menos esquecido durante várias centúrias, o problema das gerações voltou a circular no Século XIX, e dum modo que evidenciava um interesse consciente pelo assunto”. Ora, não será preciso demonstrar que o retorno do problema geracional, sobretudo como método historiográfico, sintoniza-se com o positivismo dominante em XIX, o que nos deixa entrever o liame entre os discursos sobre “gerações literárias” e as tentativas de ordenação cientificistas – classificações, taxonomias etc. – então em voga.

---

<sup>13</sup> Poeta e membro, com Lêdo Ivo e Bernardo Gersen, do Conselho Consultivo de *Orfeu*.

Pensados a partir de raciocínios analógicos, os discursos geracionais podem se prestar a neutralizações, encobrendo possíveis diferenças entre obras diversas: estas coexistem no tempo em conjuntos heterogêneos, os quais nem sempre se deixam facilmente rotular. Sem negar a utilidade de tais analogias, não se pode, entretanto, deixar de problematizá-las, sobretudo quando se tem por objetivo fazer emergir singularidades, diferenças individuais porventura encobertas sob o manto da “geração”.

O artigo de Damasceno, embora se arrogue certo tom de tribuno do possível “grupo literário”, acaba por se colocar em sentido antagônico ao editorial da revista que o veicula. Se antes não se apregoavam consensos, agora o tom é completamente consensualista: “em geral, os jovens escritores estão de acordo quase completo”; “há concordância geral” (REVISTA ORFEU, 1947, p. 52; 54). Apagam-se, com tais fórmulas, possíveis diferenças, não se cogitando que uma geração possa compor-se de multiplicidades, de variedades – e a poesia é tratada como “atividade tribal”, para usar a expressão de Lêdo Ivo.

Esse é o nivelamento perigoso, que induz as generalizações. Observe-se, porém, que nem sempre fora feito pela crítica: muitas vezes, como vimos, decorre dos próprios autores, envolvidos em uma teia de remissões que se perde no tempo e se avoluma com os anos. Mas repensar a Geração de 45 significa abrir caminho para a revisão crítica de autores os mais diversos, como Bueno da Rivera, Paulo Mendes Campos, Afonso Félix de Sousa ou Lêdo Ivo. Desmontemos a “quimera de origem” e, como nos versos de *O soldado raso*, digamos o não que os nivelamentos carecem ouvir, guardando do discurso geracional apenas aquilo em que se presta para uma compreensão panorâmica do fenômeno literário – o que não é pouco.

## CAPÍTULO II – UM *DERRAMADO* E SUA GERAÇÃO: A ESCRITA DE LÊDO IVO E O *PAIDEUMA DE 45*

Sigamos ainda o “rastros” da lacraia com que abrimos o capítulo anterior: em nossa persecução de singularidades, observemos em que se sustenta aquele mal-estar de Lêdo Ivo diante do “mar lacônico”, e que mais tarde o faria desabridamente assumir-se *derramado*, andando “na chuva e na contramão”.

Se voltarmos ao ambiente de estreia do autor, veremos que, apesar de bem recebido desde as primeiras obras, tendo sido resenhado pelos maiores críticos da época de sua estreia – Álvaro Lins, Sérgio Milliet, Sérgio Buarque de Holanda e até o então estreante Antonio Candido –, Lêdo Ivo foi de pronto identificado em suas peculiaridades, algumas das quais lhe valeram insistentes reprovações em um ambiente literário extremamente valorativo.

O trânsito discursivo em que, desde as primeiras publicações, inseriu sua escrita literária, foi de imediato percebido e rejeitado, reprovando-se no mesmo golpe o seu verso longo e as adjetivações prolíficas. Curiosamente, a metáfora crítica utilizada para rechaçar essas características viria de um campo semântico caro ao autor: *derramado*, palavra que traz em si o eco de fontes e oceanos, rios e temporais. É o que nos conta em *Confissões de um poeta*, ao rememorar o panorama de sua estreia:

Eu temia que os meus dons eventuais me extrviassem. À minha roda, não eram poucos os que me estampilhavam de *derramado* e viam com mau olho o meu futuro poético. Era preciso contestar o canto matinal, vigiar o importuno visitante nativo, represando as águas tumultuosas da vocação e convertendo a torrente em usina – ou mesmo, quem sabe? –, numa estação central (IVO, 2004b, p. 13).

Os temores daquele “visitante nativo” com relação ao “mau olho” da crítica não eram infundados. Chamada “de rodapé”, porque feita nos jornais, em pés de página ou colunas exclusivas, tal crítica se exercia de modo marcadamente valorativo e, embora afetasse um respeitoso distanciamento – tratando aos autores de “senhor” e “senhora”, por exemplo –, não hesitava em desautorizar os discursos porventura afastados de seus paradigmas estéticos. As polêmicas eram comuns, mesmo porque os “rodapés” se articulavam com público e mercado de seu tempo, a ponto de alguns críticos, conforme sustenta Flora Sussekind (1993, p. 17), julgarem-se verdadeiros “diretores de consciências”.



Curiosamente, no caso da recepção crítica de Lêdo Ivo, o imaginário ligado à *água* estaria presente em artigos e resenhas, seja sob forma de comparações – Álvaro Lins (1947, p. 107), por exemplo, fala em “versos desdobrados como ondas” – seja diretamente, como admoestação ao jovem “derramado” – este o caso de Sérgio Milliet, ao analisar o primeiro livro de poemas do então estreante, *As imaginações*:

O que caracterizava, como ainda caracteriza muito deste livro de estreia, é a prolixidade, é o derramamento verbal, o acúmulo desbragado de imagens, é o abuso surrealista dos desencontros, é a exploração desmedida do intelectualismo (MILLIET, 1981, v. II, p. 99).

Ainda no mesmo artigo, veremos o crítico a reprovar também o trânsito textual que, desde a estreia, marca a atividade literária de Lêdo Ivo, relacionando-o ao excesso antes condenado: para Milliet, aquele estreante,

[...] cuja inteligência se espraia em artigos, ensaios e críticas sutis, precisa aplicar-se na síntese de sua expressão, no corte impiedoso de seus excessos, para alcançar sempre o que já alcançou às vezes: a poesia (MILLIET, 1981, v. II, p. 99).

Anos depois, todavia, é graças ao trânsito textual da produção literária de Lêdo Ivo – àquela “inteligência que se espraia” –, que podemos historiar a primeira associação entre *excesso* e *derramamento*, entre a escrita que não se ajusta a um paradigma de concisão e a imagem da “água” – esta que foge das medidas, e transborda. Nos textos ensaísticos de José Lins do Rego que Lêdo Ivo selecionou, organizou e anotou no volume *O cravo de Mozart é eterno*, encontramos outra rápida menção aos debates intelectuais da década de 1940, quando as expressões “derramado” e “comedido” circulavam na crítica literária, como variantes para a tipologia criada por Lins do Rego no ensaio intitulado *Gordos e magros*, em que divide os escritores em dois grupos, de acordo com preferências estilísticas. Recordo Lêdo Ivo, no prefácio do volume:

Os escritores brasileiros foram então inexoravelmente divididos em gordos e magros. Em gordos como o gordo Augusto Frederico Schmidt, afortunada e rotundamente gordo até em sua poesia lamentosa e solene. E magros, asceticamente magros como Carlos Drummond de Andrade. A tipologia vigente possuía uma variante, estampilhando os prosadores e poetas em derramados e comedidos. (O então jovem autor destas linhas foi tido como derramado, embora se prezasse de ser preciso e exato, e claro mesmo quando obscuro.) A contenção era, naquele tempo, uma palavra de ordem, uma decorosa intimação estética (IVO, 2004a, p. 19).

Esse dado, de ser a contenção uma “palavra de ordem”, é de fundamental importância para a compreensão do discurso literário de Lêdo Ivo como singularidade que, no particular, diverge do *paideuma* de seus coetâneos – entendido aqui o termo no sentido poundiano de que nos fala Leyla Perrone-Moysés, e que passaremos a utilizar a partir de agora, qual seja, o de uma lista de autores e correspondentes valores literários de caráter pedagógico, “para uso do presente” (PERRONE-MOYSÉS, 1998, p. 65). No item seguinte, analisaremos de forma mais detida o que pode ser tido como *paideuma* dos anos de estreia de Lêdo Ivo e as possíveis divergências do autor com esse conjunto relacional de valores. Por ora, fica o registro da dissonância, que logo despertaria reações da crítica literária, como servem de exemplo os citados textos de Sérgio Milliet.

Há vários artigos, oriundos das duas principais revistas da chamada Geração de 45 – a *Revista Orfeu*, que circulou no Rio de Janeiro e, ainda mais marcadamente, da *Revista Brasileira de Poesia*, de São Paulo – que procuram cumprir esse papel “pedagógico” de veicular o *paideuma*, seja por meio indireto, ressaltando obras em que se percebem os valores cultuados, seja mesmo diretamente, adotando tom aconselhador. Já no primeiro número da *Orfeu*, por exemplo, o livro *Poemas*, de Darcy Damasceno (estreante de 45, membro do conselho editorial da revista) é comentado, ressaltando-se na resenha “o senso de equilíbrio”, a que ainda se acrescenta, elogiosamente, a “sobriedade na fatura do verso quase sempre curto e conciso” (REVISTA ORFEU, 1947, p. 50).

Essa, porém, não era a linha discursiva em que trabalhava Lêdo Ivo. Na entrevista a que referimos no capítulo anterior, concedida ao jornal *Folha da noite*, em de 04 de maio de 1948, podemos observar sua divergência:

Os novos em sua maioria se encaminham a uma poesia pura, mas esse movimento a meu ver não corresponde a um apelo autêntico de suas personalidades, mas às sugestões da crítica dominante, que nem sempre se mostra compreensiva entre o que se chama “despojamento verbal” e “forma”. O importante é que cada poeta novo conquiste a sua forma (1945 – MARCO DA LITERATURA).

E arremata:

Assim, para dar exemplos colhidos em São Paulo, tanto um poeta pode seguir a linha de rigor de um Péricles Eugênio da Silva Ramos, como o caminho mais aberto e mais caloroso de um Domingos Carvalho da Silva e um José Tavares de Miranda. Aliás, a propósito da questão do “despojamento verbal”, eu pergunto a esses senhores que fazem tanta questão disso: Por que não se despojam completamente e não publicam as suas páginas em branco? (1945 – MARCO DA LITERATURA.)

Os termos da entrevista iriam confirmar-se em muitas outras, a exemplo daquela que, concedida em 2010 ao também poeta Floriano Martins, traz uma possível lista dos autores em voga ao tempo da estreia de Lêdo Ivo: “[...] o tempo da geração de 45 é o da descoberta de Rilke, T. S. Eliot, Paul Valéry, Mallarmé, Ezra Pound, Saint-John Perse, Ungaretti e outros, que substituíram as devoções modernistas.” (MARTINS, 2010).

Esse é um *paideuma* que pode ser amplamente confirmado, correspondendo, inclusive, à relação de autores citada por Afrânio Coutinho, em *A literatura no Brasil*, quando fala das “influências e leituras novas” (cf. COUTINHO, 1986, p. 285) do período – com pequenas variantes. No item seguinte, tentaremos estabelecer algumas relações entre esses autores e o ambiente intelectual da Geração de 45.

## 1 A GERAÇÃO “SEM DERRAMAMENTOS”: PARA UM POSSÍVEL *PAIDEUMA* DE 45

Tomando a “lista” de trás para frente, será preciso lembrar, com Antonio Candido (1992, p. 219), que o “poeta italiano Giuseppe Ungaretti regeu a cadeira de Língua e Literatura Italiana na Universidade de São Paulo de 1937 a 1942, mas a sua ação foi grande também fora de aula — em conversas, reuniões, passeios”. E vejamos que se trata, como ainda lembra Candido (1992, p. 221), de um poeta de “versos parcimoniosos e sibilinos”, alguém que apenas deixava “a página branca riscada brevemente pelas palavras” (CANDIDO, 1992, p. 222) – observação, aliás, que parece referendar os termos irônicos da entrevista de Lêdo Ivo à *Folha da noite*, reproduzida anteriormente. Mas é diante das impressões deixadas pelo Ungaretti professor que se terá a justa medida do quanto o *scholar* italiano significava para o paradigma da concisão: “Sentíamos então que o poema despojado e essencial tinha as experiências mais fortes como lastro e era realmente o afloramento mais puro da poesia” (CANDIDO, 1992, p. 221).

Antonio Candido (1992, p. 219) ressalta, no início do mesmo ensaio, que “os seus maiores amigos [de Ungaretti] e os que mais sofreram a sua influência não foram seus alunos regulares, no sentido escolar; mas todos foram seus discípulos e continuam fiéis à sua lembrança”. Não admira, portanto, que em 1948, no I Congresso Paulista de Poesia, os poetas de 45 aprovassem por unanimidade uma moção “às autoridades competentes” dando conta da “simpatia dos intelectuais de S. Paulo pelo convite feito ao Poeta Ungaretti, para reassumir a cátedra que ocupara, antes da guerra, na USP” (REVISTA BRASILEIRA DE POESIA,

1948b, p. 53). Localizamos também, na *Revista Brasileira de Poesia* (1949a), de fevereiro de 1949, traduções de poemas de Ungaretti e uma nota explicativa final, na seção “Os poetas deste número”. A Ungaretti, que abre a seção, são dedicadas duas páginas (p. 62-63), o que era muito para os padrões da *Revista*.

Prosseguindo na “lista” de Lêdo Ivo, encontramos o poeta de língua francesa Saint-John Perse, traduzido na *Revista Brasileira de Poesia* por Sérgio Buarque de Holanda. Em nota final, diz-se que a poética de Perse é “tão condensada quanto esquivada às fáceis mecânicas da popularidade”, o que resulta em “uma das mais nobres tentativas ainda feitas, recentemente, para deter a desmoralização da poesia” (REVISTA BRASILEIRA DE POESIA, 1948b, p. 47).

Se continuarmos a seguir a “lista”, encontraremos ainda T. S. Eliot e Ezra Pound. Nomes fundamentais da modernidade, o segundo seria traduzido de modo sistemático na década de 1960 pelos concretistas, enquanto o primeiro aguardaria até 2004 para ter sua obra poética integralmente traduzida no Brasil, por Ivan Junqueira. Mas isto não impedira a ambos de circularem antes, como lembra o poeta e tradutor Ivo Barroso – aliás, noticiando certo domínio de Pound:

[...] a influência de Pound foi muito mais pronunciada e visível entre nós que a de Eliot. Embora os "Quatro Quartetos" tenham conhecido pelo menos três traduções completas, os "Cantos", de Pound, eram permanentemente citados, traduzidos e plagiados em nossos suplementos literários dos anos 1950 e 60 (BARROSO, 2011, s.p.).

Ora, é este autor “permanentemente citado, traduzido e plagiado” que, no seu *ABC da Literatura*, obra escrita ainda em 1934 e com evidente caráter didático, já preceituava a fórmula “DICHTEN = CONDENSARE”, equação que associa o fazer poético à condensação da linguagem, do que decorre ser a poesia a “mais condensada forma de expressão verbal” (POUND, 1970, p. 40)<sup>14</sup>. E Pound chega mesmo a atribuir, ainda que de modo jocoso, a permanência de certas obras literárias a supostas subtrações: “Um imperador japonês cujo nome eu esqueci e vocês não precisam recordar, achou que havia demasiadas peças Nô, selecionou 450 e o Teatro Nô durou desde 1400, ou por aí” (POUND, 1970, p. 86). Sabe-se, ademais, que Pound sugerira a Eliot “uma série de cortes” no poema longo *The Waste Land* (SANT’ANNA, 2003, p. 8).

<sup>14</sup> Devo, porém, esta reflexão a postagens sobre o tema no extinto – infelizmente extinto – blog de poesia *Ars poetica*, do professor e poeta Érico Nogueira.

Há um trânsito valorativo em torno do paradigma da concisão, que não deixa de ser, também, o vaivém de uma lógica do juízo – “os homens são julgados ao mesmo tempo em que julgam, e as delícias do julgar e ser julgado são as mesmas” (DELEUZE, 2006, p. 147). Assim, não é de se estranhar que mais um nome da “lista” – o de Paul Valéry – tenha comparecido nas páginas da *Revista Brasileira de Poesia* (1948a) com uma série de poemas traduzidos por um crítico – outro, se já mencionamos que Sérgio Buarque de Holanda traduzira o “condensado” Saint-John Perse. Quanto a Valéry, seria a vez do tradutor Sérgio Milliet – o crítico que, não será impertinente assinalarmos, em mais de uma oportunidade aconselhara o estreante Lêdo Ivo a conter-se. Mas, até aí nenhuma surpresa: seria ainda esse mesmo crítico o presidente eleito, como já referimos, “por unanimidade de votos”, do I Congresso Paulista de Poesia, naquele ano de 1948 (cf. REVISTA BRASILEIRA DE POESIA, 1948a, p. 52).

Também traduzem Valéry, no mesmo número da *Revista*, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Geraldo Vidigal e Osmar Pimentel. Ao final da edição, uma extensa nota situa o poeta francês, ao mesmo tempo definindo os traços de sua poética: “Levado pela necessidade de reconduzir a debate a linguagem, e não obstante seu horror ao vago, o rigorismo a todo preço fatalmente o atira para a fórmula concisa” (REVISTA BRASILEIRA DE POESIA, 1948a, p. 60). A propósito desta referência, é preciso situar que estende reverberações sobre a questão da criação literária, principalmente no tocante a dicotomias como *inspiração x trabalho de arte*, que orientam o pensamento de Valéry, na qualidade de poeta-crítico. Não se pode esquecer, por exemplo, a grande influência dessa concepção em João Cabral de Melo Neto, que a reconhecia: “A pregação da lucidez na vontade de criar – isso me influenciou muito” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1996, p. 28).

Havia, àquele tempo da Geração de 45, certo tom de adesão incondicional a Valéry: “No seu rigor, na sua filosofia, na sua concisão, na sua peculiaridade léxica, tão ao gosto do seu mestre Mallarmé, Paul Valéry sintetiza um roteiro poético” (REVISTA BRASILEIRA DE POESIA, 1948a, p. 61). Atente-se para o termo utilizado: *roteiro*, que parece sugerir o caminho a ser seguido, o caráter pedagógico de um autor basilar do *paideuma*. Na *Orfeu* (1948b), Afonso Félix de Sousa resenha o livro *Elegia diurna*, de José Paulo Moreira da Fonseca, e o que está em discussão é se o autor se alinha, ou não, às “lições de Valéry”, como antes afirmara o poeta Augusto Frederico Schmidt (REVISTA ORFEU, 1948b, p. 19-80). É dizer, o ajuste ou não, do novo autor brasileiro, à poética do mestre francês, era visto como índice de valor literário. Mas, como também Valéry tivera seu próprio mestre, na *Revista*

*Orfeu* (1948c, p. 29-42; 43) traduz-se o texto *Eu dizia às vezes, a Stéphane Mallarmé*, secundado pela reprodução de uma iconografia deste outro poeta.

Chegamos ao primeiro nome da “lista”: o poeta tcheco de língua alemã Rainer Maria Rilke. Este é referido por Paulo Mendes Campos na *Orfeu* (1947, p. 9), deixando clara a preferência por seu viés metafísico; e aparece traduzido em outra edição da *Orfeu* (1948a, p. 9), mas sem menção ao tradutor. Trechos das *Cartas a um jovem poeta* são publicados na *Revista Orfeu* (1948b, p. 86-87); e Rilke é traduzido, ainda, por Dora Ferreira da Silva, na *Revista Brasileira de Poesia V*, de setembro de 1949, com comentários finais da tradutora.

Dora Ferreira da Silva continuaria traduzindo Rilke, e também Geir Campos o faria, vertendo para o português este que é, sem dúvida, um autor fulcral para a compreensão da Geração de 45. Consoante Alexandre Bonafim Felizardo (2011), a obra rilkeana contempla “duas posições estéticas paradoxais”, as quais deram lugar a dois “filões de seguidores”: os *transcendentalistas* e os *imanentistas*. No primeiro grupo, estaria o Rilke dos *Sonetos a Orfeu* e das *Elegias de Duíno*, sobre quem escreve Augusto de Campos:

Nos anos 40, em pleno pós-guerra, a poesia brasileira (e a portuguesa) conheceram intensa voga de rilkeanismo. [...] As obras de Rilke, especialmente as de inflexão metafísica, como é o caso das *Elegias* e dos *Sonetos a Orfeu*, foram muito traduzidas e difundidas entre nós e ele fez época, entronizado no panteão dos vates admirados por integrantes e/ou simpatizante da Geração de 45 (CAMPOS, 1994, p. 9-10).

O próprio Augusto de Campos, na coletânea a que intitulou “Rilke: Poema-coisa”, dedicaria mais atenção ao viés *imanentista*, perceptível, sobretudo, na obra *Novos poemas*, cuja escrita prefere a “poesia objetivista e concreta às abstrações metafísicas” (FELIZARDO, 2001, p. 2). Seria este, também, o Rilke mais caro a João Cabral e Melo Neto, como ainda lembra Campos (1994, p. 12), citando-o nos versos interpretativos de “Rilke nos *Novos Poemas*”: “Preferir a pantera ao anjo,/ condensar o vago em preciso”.

O tradutor admite ainda, no texto introdutório, que “a elegância e a nobreza dos temas, assim como a aparente tranquilidade de sua vida transcorrida aristocraticamente entre vilegiaturas e castelos, o fizeram malvisto pelos poetas da esquerda oficial”, sendo que “os poetas concretos também o puseram de quarentena” (CAMPOS, 1994, p. 10). Entretanto, o próprio Augusto informa que Haroldo de Campos abrisse seu primeiro livro, “Auto do Possesso”, de 1950, com epígrafe de Rilke e que, mais tarde, no texto “Poesia de Vanguarda Alemã e Brasileira”, de 1966, chamaria a atenção para a “a maior atualidade do Rilke dos

*Novos Poemas, dos poemas-coisa*” (CAMPOS, 1994, p. 10).

Observando tão diferentes recepções da obra de Rilke, avulta como emblemático o número V da *Revista Brasileira de Poesia*, ainda em 1949: ali aparecem, publicados pela primeira vez, os inéditos de Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, lado a lado com as primeiras traduções de Rilke feitas por Dora Ferreira da Silva.

Mas será preciso lembrar, diante dessa grande bifurcação, a advertência de Adorno na conferência *Lírica e Sociedade*: “A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo [...] Inclusive o culto à coisa, de Rilke, está preso no círculo encantado de tal idiossincrasia” (ADORNO, 2003, p. 71). É dizer, a possível bipartição entre *transcendentalistas* e *immanentistas*, se aparece num momento inicial como indicadora de tendências opostas, ao cabo de contas reenvia a uma mesma potência reativa, pois que ambas as “tendências” não se apartam das condições de emergência que, no caso particular dos poetas de 45, dizem muito do saturado ambiente do pós-guerra. Assim, evadir-se de um real coisificante, ou tentar defini-lo obsessivamente – os extremos das duas vertentes rilkeanas –, talvez não sejam caminhos tão antípodas, quanto pareçam a um primeiro olhar<sup>15</sup>.

Ressalte-se, contudo, que a opção por qualquer dos dois caminhos encontra repercussões estilísticas, porque, em arte literária – como se sabe, pelo menos desde o Formalismo Russo, senão bem antes – forma e temática não são jamais dissociáveis. Assim, o “segundo” Rilke, mais transcendental, parece conduzir a uma escrita mais extensa: ainda que carregada de sentido, formalmente mais “derramada”. Já o “primeiro” Rilke, o da poesia-coisa, preferido por Cabral e caro também aos concretistas, este parece reativar os mais antigos paradigmas de concisão e síntese, dando feição pós-moderna à preferência de Aristóteles (1981, p. 52) que, na *Poética*, já louvava uma imitação em “extensão menor, pois maior condensação agrada mais”.

## 2 DO MUITO LONGO AO EXCESSIVAMENTE CURTO

Todo esse esboço de *paideuma* nos ajuda a situar uma importante singularidade do discurso literário de Lêdo Ivo no contexto de sua estreia. Porque não se pode compreender o

---

<sup>15</sup> No Capítulo 3, seguinte, traçamos um painel mais amplo da Geração de 45 em face do ambiente de pós-guerra.

trânsito discursivo a que se dedicou, ou mesmo a variedade formal que já caracterizava sua obra poética – embora a primeira crítica ressaltasse apenas os versos longos –, pois não se pode pensar essa *variedade*, melhor dizendo, com os mesmos pressupostos estéticos da Geração de 45, pressupostos hauridos em um cânone que tomava qualquer excesso com desconfiança e que fazia do despojamento “palavra de ordem”.

Ponto de fuga do *paideuma* da Geração de 45, a concepção literária de um “excesso” como valor positivo, que desde então orientaria a escrita lediana, solicita que recorramos à discussão trazida pelo ensaísta italiano Alfonso Berardinelli (2007) na obra intitulada *Da poesia à prosa: a de que a poesia do Século XX “parece inspirar-se em modelos ‘impuros’ e contraditórios”*. Isto porque, se a leitura mais aceita – aquela feita por Hugo Friedrich em seu *Estrutura da lírica moderna* – aponta para um cânone que inclui alguns nomes-chave do *paideuma* de 45 – como Valéry ou Saint-John Perse –, é Walt Whitman o “grande esquecido” por Friedrich, quando de fato seria um poeta fundamental, repercutindo ecos em autores tão diferentes como Paul Claudel, o próprio Perse e até Pablo Neruda e García Lorca<sup>16</sup>.

Berardinelli situa a diferença de Whitman, cuja poesia não se ajusta à leitura de modernidade que faz Friedrich, que enfatiza a poesia hermética e o decantado “rigor” intelectualista de Valéry; e, quanto este, é exposto em suas contradições por Edmund Wilson, em *O castelo de Axel*, que Berardinelli chama à reflexão. Já Whitman estaria ocupado, diversamente, com uma poesia de excessos,

[...] mas os excessos de Whitman não se devem a uma tendência aristocrática e solitária, a um desejo de obscuridade e de fuga no mistério ou a um desprezo pelos leitores. Ao contrário, a poética de Whitman é democrática e pânica, otimista, inteiramente anti-intelectualista e até, a seu modo peculiar, oratória e propagandista (BERARDINELLI, 2007, p. 23).

Guardadas as proporções – e, sem que haja, aqui, qualquer aproximação axiológica ou de importância na história literária – as palavras de Berardinelli sobre Whitman caberiam para o brasileiro Lêdo Ivo, sobretudo para o poeta que ele foi na década de 1940. Em 1946, quando publica a *Ode ao crepúsculo*, Ivo já levava a extremos o recurso conhecido como enumeração caótica – recurso que, como lembra Berardinelli, tendo sido estudado por Leo Spitzer em um “célebre ensaio, tem em Whitman seu iniciador e o seu máximo representante”

<sup>16</sup> Poderíamos acrescentar, também, Fernando Pessoa, que nutria por Whitman vivo interesse, como o demonstram as anotações feitas em livros do americano, disponíveis para consulta pública na Casa Museu Fernando Pessoa, em Lisboa.



(BERARDINELLI, 2007, p. 23).

O encadeamento *nonsense* de imagens, que na modernidade rouba lugar às listas e inventários racionais, ironizando os catálogos da vida (assim chamada) real, seria um recurso querido pelos autores surrealistas, podendo dar-se o caso de ter Lêdo Ivo chegado a seu conhecimento por essa via, ao tempo em que residira no Recife, ou seja, nos primeiros anos de sua vida literária. Seja como for, fato é que desde *Ode e elegia*, obra de 1945, em poemas como *Balada à bruma* ou *Elegia didática*, para ficarmos em apenas dois, Lêdo Ivo já se utilizava da enumeração caótica; e quando mais tarde o já consagrado Jorge de Lima publica a *Invenção de Orfeu*, em 1952, será de Lêdo Ivo, no ensaio *Rol de insulíndias*, a análise estilística que primeiro apontará o uso desse recurso, fundamental na fatura do poema (IVO, 1978b).

O texto sobre a enumeração caótica, de que fala Alfonso Berardinelli (*La enumeración caotica*, na tradução espanhola) é o mesmo a que se refere Lêdo Ivo no ensaio de 1952, sobre o recurso estudado por Leo Spitzer a partir da poesia de Pedro Salinas, recurso que remete a Walt Whitman, cuja importância Lêdo Ivo acentua, afirmando-lhe, inclusive, a repercussão na obra do modernista Ronald de Carvalho (IVO, 1978b, p. 77). Mas, para o que nos interessa especialmente no momento, importa situar as conclusões do ensaio, quando, após comparar os dois tipos de enumeração – a enumeração lógica, presa ao real, encontrável, por exemplo, no poema *Ilha de maré*, de Manuel Botelho de Oliveira, e a outra, whitminiana, praticada por Jorge de Lima em *Invenção de Orfeu*, o ensaísta expressa uma interessante posição:

São duas ilhas – a da Razão ou da Maré, com os seus mariscos e opíparos cestos de frutas do bom Botelho, e a utópica ilha da Visão ou de Orfeu. A primeira é o universo ordenado e lúcido, das enumerações homogêneas; a segunda é a insulíndia<sup>17</sup> visionária das enumerações caóticas. Uma reflete o mundo criado e visível, dado de graça aos poetas; a outra, o mundo sobrenatural. E sem a presença de ambas nenhuma tradição é legítima e completa (IVO, 1978b, p. 92.)

Ou seja, é ao somatório que o poeta-crítico almeja. Conclusão que, extensível à sua própria criação literária, faz-nos entender a convivência *sem conflito* de imagens remissivas aos dois planos: o onírico e o racional, a Visão e a Razão. É essa poesia diversa, multifária, que alimenta sua voz lírica na *Ode ao crepúsculo*; na estância IV, o “eu” lírico encontra o caminho transversal pelo qual comunicar-se com os sentidos primários, caminho do contato

---

<sup>17</sup> O poeta usa esse termo para representar o mosaico ou colagem de poemas menores que lhe parece a *Invenção de Orfeu*.

com a natureza, sem recair em uma idealidade do passado. Anuncia o seu encontro com a poesia, esta que é diversa e pós-industrial:

Poesia das mesas de operações, dos interpostos e dos balneários,  
Poesia dos aviões, dos voos sobre o mar noturno, dos recantos aéreos onde a morte  
[mostra a sua face mergulhadora,  
Poesia dos cemitérios com os seus habitantes bem comportados,  
Poesia dos laboratórios, [...] (IVO, 2004c, p. 143.)

Aqui estão somadas as duas “ilhas”, a Razão e a Visão, recompondo na fatura poética o projeto do Lêdo Ivo ensaísta – unir as duas dimensões. É bem verdade que, em momentos outros do mesmo poema, quando expressa mais diretamente uma concepção literária ou visão de mundo, o “eu” parece cindido:

[...] Antes, advoguemos  
a primazia do poético sobre outras primazias menores,  
a aceitação do encantatório, as descobertas repentinas,  
a descida ao país dos espelhos, a conversa com as fadas, que não têm o problema da  
[inspiração pessoal,  
o duelo entre a inspiração e o dicionário. (IVO, 2004c, p. 145.)

São versos cruciais. Sinalizam que o “eu” lírico se inclina para um sentido intuitivo, mas não afastam de todo o labor. “Descobertas repentinas” não é o mesmo que lampejo ou achado. Não se equipara àquilo que nos é dado – ao presente das musas: “descobertas” é palavra que supõe alguma empresa, embora a subitaneidade do resultado (“repentinas”) sinalize um momento epifânico. Tal concepção, que informa a imagística lediana, será objeto de nosso estudo na Segunda Parte desta tese.

Olhando-se o aspecto temático e a posição do “eu” lírico em face de um contexto de pós-guerra, também podemos transpor as palavras de Berardinelli, notando como os pressupostos críticos de 1945 pareceram trabalhar em função de *certo cânone*, deixando de lado outras linhas discursivas possíveis. O caráter afirmativo e celebratório da produção lediana também fora identificado – e reprovado – pela crítica. Escrevendo sobre Lêdo Ivo em 1948, Milliet (1981, v. VI, p. 231) fala da “confirmação de ausência de sofrimento profundo nesse poeta, a felicidade das imagens de euforia em contraste com a inexpressividade da tristeza e desespero”. Certo sentido dionisíaco da produção de Lêdo Ivo repugna ao crítico,

tanto na forma (falta de síntese) quanto no conteúdo (falta de sofrimento). Assim, uma possível dimensão apolínea da escrita lediana é lida por Sérgio Milliet como *falta*; mais adiante no mesmo artigo, agora comentando a *Balada insolente*, na qual se deseja – “Que, neste momento/ a Poesia seja/ riso e não lágrimas” – o crítico encerra com uma atitude irônica, de cobrança quase explícita:

Por certo não há como censurar essa naturalidade de quem, sendo jovem e feliz, deseja uma poesia de risos, uma poesia de saúde... e cálcio. É possível tão somente estranhar que uma época tão dura e hostil a tudo quanto vem do espírito, a tudo quanto se prende ao humano, uma época de desilusões, de ceticismo e igualmente de feroz sectarismo, não atue sobre o poeta, e ainda lhe permita expandir-se em bailados e canções. Prova evidente de que o mundo por ele criado e dentro do qual se isolou é incrivelmente autossuficiente (MILLIET, 1981, v. VI, p. 232).

Essa postura de Milliet não soa isolada em relação a Lêdo Ivo: já Mário de Andrade, em carta datada de 11 de março de 1944, advertira que o estreante se esquecerá de pôr, em *As imaginações*, “a dor e o amor” e que lhe faltava “a consciência do pecado” (ANDRADE, 2007, p. 129-130).

Mas esse sentido afirmativo da produção lediana – sobretudo a inicial – pode ser lido como uma resposta pessoal, personalíssima, ao ambiente de pós-guerra, quando o autor começa a publicar. Em dissertação de mestrado na qual estuda a produção de Lêdo Ivo nos anos 1940, Maicon Araújo dos Santos (2012), enfrentando o tema, conecta o sentido afirmativo da poesia lediana ao mesmo quadro de que parecia evadir-se, e nisso vê uma resposta criativa àquele momento especialmente tomado pelo niilismo.

Importaria destacar, ainda, que em Lêdo Ivo fica muito claro desde as primeiras obras uma articulação entre esse sentido celebratório, dionisíaco, e a afirmação do imaginário, do universo do sonho, da dimensão incognoscível. Se o poeta remira o mundo destruído e afirma seu canto, não é porque não se comova com a guerra, a morte ou a desesperança, mas porque vislumbra no poético uma dimensão que ultrapassa aquele momento – ainda que possa haver, nos primeiros livros, certa idealidade. Mas aqui também remetemos o leitor à análise imagística da Segunda Parte de nosso estudo<sup>18</sup>.

Tornando, por ora, à discussão das influências e aos pontos de fuga do *paideuma*: não se depreenda, contudo, que os demais autores citados anteriormente também não estivessem no horizonte da formação intelectual de Lêdo Ivo, pelo simples fato de não ter ecoado os

<sup>18</sup> Vide **Capítulo 2 da Segunda Parte**. No capítulo seguinte ao presente, também tangenciamos o tema.

paradigmas de concisão e síntese que, exceção feita a uma das vertentes de Rilke, mostram-se uniformes nas demais poéticas. O conhecimento daqueles autores, por parte de Lêdo Ivo – como o fora com sua relação com a obra de Rimbaud –, remonta inclusive ao período em que vivera no Recife, frequentando o café Lafayette, por onde circulavam Vicente do Rego Monteiro e Willy Levin (IVO, 2009). E a questão maior sequer reside em perquirir *quando* Lêdo Ivo terá *lido* Eliot ou Pound, Saint-John Perse ou Ungaretti, Valéry ou Mallarmé, mas, diferentemente, *como* terá *deslido* esses autores – lançando mão, aqui, da terminologia proposta por Harold Bloom (2002) para pensar a problemática da influência em literatura.

Em alguns casos, como no do contato com a obra de Mallarmé, percebe-se que uma primeira leitura não despertara maiores reações, havendo posterior retomada. Em carta a Manuel Bandeira, depositada na Fundação Casa de Rui Barbosa, e remetida de Paris, em 23 de outubro de 1953, por ocasião da primeira visita de Lêdo Ivo à Europa, nota-se a busca por uma cognição pessoal, submetendo ao crivo de sua própria subjetividade o referencial artístico da Geração de 45:

Passei um mês na Itália, vendo, “in loco”, a arquitetura, a paisagem, a flora e outros elementos que já aprendera a conhecer, através dos meus confrades gregos pelo serviço de reembolso postal, desse saco de gatos horroroso que é a geração de 45 (IVO, 1953, s.p.).

Antes dessa carta, Ivo já escrevera a Bandeira outra, na qual o informa de suas (então) novas leituras, entre as quais a “descoberta” do poeta Mallarmé, autor importante para o *paideuma* de 1945. Relata o remetente, em carta escrita em Paris, datada de 20 de julho de 1953:

Imagine que, procurando poetas para tornar meu exílio um simulacro de aprendizagem, esbarrei naquele que eu outrora considerava o chatíssimo Mallarmé (apesar de sua conferência famosa<sup>19</sup>) e o resultado foi de cair os queixos (IVO, 1953, s.p.).

Quanto a Ungaretti, o olhar do ensaísta Lêdo Ivo em *Ungaretti, professor de poesia* procura desarticular um dos pilares do cânone de 45: a *concisão* como decorrência da *racionalidade* – essa espécie de binômio de Paul Valéry. O pequeno ensaio se mantém em tom descritivo; mas o relato de um encontro com o poeta italiano, a quem Lêdo Ivo conhecera

---

<sup>19</sup> Trata-se de *O centenário de Stéphane Mallarmé*, conferência pronunciada na Academia Brasileira de Letras (BANDEIRA, 1997b, p. 503-522).

em uma de suas muitas vindas ao Brasil, parece a todo tempo conduzir a certa potencialização do irracional na criação artística, do componente onírico ou emocional na escrita. Tal se dá, por exemplo, quando Ungaretti, provocado por Lêdo Ivo, admite que Picasso consumira toda a vida em pesquisas e só “às vezes” encontrara o que tanto procurava (IVO, 2009, p. 249); ou quando relata o episódio aparentemente fortuito da escritura do poema *Mattina*, “um dos mais curtos e carregados de sentido de toda a poesia”, acrescentando, em tom irônico: “Eis a história desse poema, que tem suscitado tantos debates e ‘teorias’” (IVO, 2009, p. 250).

No caso de Valéry – o mais emblemático, dada a sua pedagogia da concisão e da racionalidade –, é pertinente referir ao ensaio *Sobre Paul Valéry*, que integra a coletânea *A ética da aventura*. Ali, o leitor mais familiarizado com Lêdo Ivo reconhecerá uma dimensão autobiográfica nessa descrição do poeta francês nascido na portuária cidade de Sète – portuária, diga-se, tal qual a Maceió do ensaísta: “O mar cheio de veleiros brancos, o mar sempre recomeçado que ele contemplara do terraço do colégio e o cheiro de peixes e águas jamais cessaram de acompanhá-lo” (IVO, 1982, p. 194). Trata-se, a nosso ver, de uma “caricatura auto-salvadora” de Valéry – retomando os termos de Harold Bloom (2002, p. 80), para quem os poetas leem a si mesmos, quando estão a ler os outros<sup>20</sup>.

Isto porque, se o dado autobiográfico parece coincidir num primeiro momento, logo a *diferença* se impõe; vejamos que, para Valéry, o mar traria uma lição de contenção, não de transbordamento:

Em toda a sua existência, ele seria sempre o homem nascido à beira do Mediterrâneo, votado à medida e ao equilíbrio, à beleza e à harmonia, e que aprendera a mover-se numa paisagem azul e luminosa, num pequeno universo aberto à clareza e à claridade (IVO, 1982, p. 194).

Aqui, a proximidade com um mar “entre terras” comunica lição antípoda à do próprio Lêdo Ivo (o criador literário) que, na sua faceta ensaística, não escapa do imaginário ligado à água – mas uma água indisciplinada, transbordante. É ainda de se notar que, em momentos ficcionais, Ivo chegará mesmo a se apropriar do tema valeryano do “cemitério marinho”, o qual, tendo rendido um diálogo poético com João Cabral de Melo Neto<sup>21</sup>, reaparece no poema *O barulho do mar*, do livro *O rumor da noite*, originalmente publicado em 2000; antes,

<sup>20</sup> Registramos que uma das poucas dissertações de mestrado sobre Lêdo Ivo utiliza referencial teórico de Harold Bloom para pensar mais amplamente o tema das influências. Remetemos o leitor, portanto, ao texto de Rosana Nunes de Alencar, *O moderno e o tradicional na poesia de Lêdo Ivo* (ALENCAR, 2002).

<sup>21</sup> Os dois poetas trocaram informações sobre o assunto, como se observa nas páginas de *E agora adeus* (IVO, 2007).

porém, já o evocara no capítulo *O cemitério*, de *Ninho de cobras*, romance com primeira edição de 1973: “Na terra mole, convizinha das águas e do mar estridente, os seus corpos seriam visitados pelos siris e caranguejos, como se eles tivessem morrido afogados” (IVO, 1997, p. 92).

E se João Cabral inicia o poema *Cemitério Pernambucano (São Lourenço da Mata)*, advertindo, em quadras de redondilhas, que o seu é “*um cemitério marinho/ mas marinho de outro mar*” (MELO NETO, 1994, p. 157), Lêdo Ivo, em *O barulho do mar*, compõe em versos livres suas longas enumerações, encadeando invectivas aos mortos – “*meus mortos*”, diz o poeta, e grifamos, a fim de ressaltar sua dicção subjetiva, que jamais se furta à primeira pessoa:

Digo aos **meus** mortos: levantai-vos, voltai a este dia inacabado  
que precisa de vós, de vossa tosse persistente e de vossos gestos enfadados  
e de vossos passos nas ruas tortas de Maceió. Retornai aos sonhos insípidos  
e às janelas abertas sobre o mormaço. (IVO, 2004c, p. 954; grifo nosso.)

O verso longo, os adjetivos, as invectivas e anáforas que se seguem – tudo transborda de qualquer paradigma de contenção ou síntese. Mas a ambiência valeryana ressurgiu ao final, no contraste entre som e silêncio: “Não adianta chamá-los. No lugar em que estão, não há retorno./Apenas nomes em lápides. Apenas nomes. E o barulho do mar” (IVO, 2004c, p. 954).

No poema *O barulho do mar*, ou no romance *Ninho de cobras*, as descrições carregadas de imagens exercitam a “visão distorcida” da *desleitura*, de que nos fala Bloom: “Os poetas, quando já se tornaram fortes, não leem a poesia de ‘X’, pois os realmente fortes só leem a si mesmos” (BLOOM, 2002, p. 69). E os cemitérios marinhos da Alagoas de Lêdo Ivo já *não são* os mediterrâneos cemitérios de Valéry, pois que as relações de influência se estabelecem por “atos de correção”, os quais implicam, eles mesmos, “atos de interpretação” (BLOOM, 2002, p. 80). Esse modo ativo de pensar a influência, proposto por Bloom, parece dar conta das disjunções estabelecidas por Lêdo Ivo, cuja prática do verso curto, ressalte-se, nunca foi estranha à sua escrita – inclusive a inicial.

Mesmo tal variedade, porém, nem sempre foi vista com bons olhos pela crítica. É o que ocorre, por exemplo, com a recepção da edição primeira da *Ode ao crepúsculo*, que se fez acompanhar de uma pequena coletânea de doze poemas a que o autor intitulou *A jaula*. Alguns desses poemas seriam antecipados no número III da *Revista Brasileira de Poesia*

(1948b, p. 32-35)<sup>22</sup>. Ao final da edição, como era de praxe na *Revista*, há menção ao autor, na seção “Os poetas deste número”. No caso de Lêdo Ivo, a nota vem assinada por um dos diretores da publicação, um nome de destaque no grupo paulista da Geração de 45 – Péricles Eugênio da Silva Ramos. Após considerações iniciais de ordem meramente biográfica e cronológica, localizamos certa passagem, que importa destacar:

A poesia de Lêdo Ivo tem dado margem a controvérsias. Julgam uns que seus livros compendiam processos e diretrizes comuns aos poetas modernistas que o antecederam, enquanto outros divisam, especialmente na “Ode e Elegia”, novidade de orientação, apta a situá-lo como uma espécie de guia dos poetas mais jovens do Rio. Na realidade ambas as teses têm fundamento, pois na “Ode e Elegia” patenteia-se uma poesia bifronte, que é tanto de continuação nos poemas finais quanto de ruptura na “Ode” inicial (REVISTA BRASILEIRA DE POESIA, 1948b, p. 49).

Como parece evidente, Silva Ramos já se deparava com a ambivalência fundadora da poética lediana: “bifronte” é um termo que atesta isso. Esta mesma ambivalência gera outra, qual seja, a da posição geracional do autor, entre a dissonância e a liderança. Há depois elogios ao uso do decassílabo nesse livro, metro que o poeta “conseguiu rejuvenescer”. O texto segue no tom elogioso, falando ainda em “todos os característicos da grande poesia”. Mas o crítico também não convive de forma apaziguada com aquela “poesia bifronte”:

Os inéditos que reproduzimos nesta Revista – selecionados pelo autor – ilustram, em certo sentido, o conflito em que se debate Lêdo Ivo. Solicitado por tendências contraditórias, o poeta nem sempre se revela na verdade total de sua poesia, que, às vezes, parece mesmo desajustada, como nos versos excessivamente curtos da ‘Ode à brisa’. Contudo, perturbado embora pelo molde insuficiente, o fundo se sustenta. E impõe-se (REVISTA BRASILEIRA DE POESIA, 1948b, p. 49).

“Conflito”, “debate”, “desajuste” – trabalhando com pressupostos críticos que afastam uma perspectiva de convivência dos contrários, o resenhista não vê o que possa existir de rico na variedade formal, preferindo o discurso do juízo de valor (nesse caso, desvalor). E curioso será observar que o autor “derramado” agora é repreendido por versos “excessivamente curtos”, em uma formulação valorativa que, ecoando as demais, também desaprova o ecletismo.

---

<sup>22</sup> Os poemas de *A jaula* antecipados na *Revista* são, na ordem: *Balada insolente*, *Ode à brisa* e *O sol da solteira*. O poema *Tomávamos banhos de mar*, que também integrava esse conjunto, seria publicado apenas no livro *Cântico*, em 1948.

### 3 “FORTE SOBRECARGA LÍRICA”

Outro viés pelo qual se compreende o epíteto de “derramado”, o trânsito de gêneros fora inicialmente condenado por Sérgio Milliet, que não aprovava em Lêdo Ivo a “inteligência que se espraia”. Mas seria o próprio Milliet, diante do romance *O caminho sem aventura* – segundo publicado por Ivo –, que afirmaria: “[*O caminho sem aventura*] deveria ser analisado como um poema, com citação de trechos e estudo de ritmos e vocábulos” (MILLIET, 1958, orelha).

Na mesma clave havia sido recebido *As alianças*: como “prosa de poeta”, em resenha da *Revista Orfeu*, no ano de 1947. Bernardo Gersen, que o resenhou, fala em “jorros poéticos” e “transbordamentos líricos” (REVISTA ORFEU, 1947, p. 14), o que supõe diálogo intertextual com a crítica “de rodapé”, já então volumosa sobre Lêdo Ivo. E insiste na tecla da “prosa de poeta”, ora de forma afirmativa, ora como indagação – mas, colocada com tal intensidade, que toda a resenha não transcreve sequer um excerto do romance comentado, embora não lhe falte a longa reprodução dos versos da *Elegia didática*, que Lêdo Ivo publicara dois anos antes.

Durante a análise e fichamento das obras em prosa do autor, assaltava-nos certa estranheza diante da singularidade do texto de *As alianças*, romance de 1947, já que nos parecia haver, a despeito das opiniões críticas da época, certo despojamento na frase e nas imagens, se compararmos com as demais obras e, sobretudo, com *O caminho sem aventura*, romance publicado apenas no ano seguinte, 1948. Outro dado que saltava aos olhos eram as constantes mudanças de foco narrativo daquele “primeiro” romance, enquanto o “segundo”, *O caminho sem aventura*, mostrava-se bem menos ambicioso na construção e articulação dos pontos de vista. Consultado diretamente sobre o assunto, Lêdo Ivo nos esclareceu que o primeiro romance a ser escrito fora *O caminho sem aventura*, e o segundo, *As alianças*, embora a ordem de publicação seja inversa. Tal se dera, segundo afirmou em conversa telefônica, por circunstâncias editoriais, promessas não cumpridas que fizeram inverter a sequência das obras. O autor admitira ainda que, ao escrever *As alianças*, já se beneficiava do influxo das leituras de Virginia Woolf e Katherine Mansfield, o que de certo modo ajuda a entender a maior elaboração estrutural.

Quanto ao “segundo” romance de Lêdo Ivo (primeiro na ordem de escrita), a pesquisa acrescentou, ainda, que o autor deliberadamente escoimara *O caminho sem aventura* de sua “forte sobrecarga lírica”, o que, em se tratando de Lêdo Ivo, significa um momento de



concessão à estética da síntese – o “escrever é cortar”, contra o qual tanto se confrontaria depois. A esse dado, sobre os “cortes” em *O caminho sem aventura*, chegamos a partir da correspondência do autor com Clarice Lispector, que, tendo lido uma novela do amigo, então intitulada *A temporada*, aconselhava-o, em carta de 27 de junho de 1944:

Não sei por que você não publica. Acho que você deveria trabalhar mais nela até purificá-la de pequenas coisas que perturbam a narração. Acho também que o seu defeito é o meu defeito: forte sobrecarga lírica. Detesto isso no meu livro, e embora em você isso seja mais legítimo, pois você é poeta, acho que uma revisão com dureza e secura faria bem a você e a mim. Você bem imagina que se Joana tirasse umas 60 roupas possivelmente restariam mais 40 a serem tiradas (LISPECTOR, 2007, p. 134).

A carta de Clarice, reunida na correspondência passiva de Lêdo Ivo na obra *E agora adeus*, motivou-nos a perseguir a possível resposta, que localizamos na correspondência passiva do espólio de Clarice Lispector, depositado na Fundação Casa de Rui Barbosa. Ali, foi possível constatar que Lêdo Ivo de fato seguira os conselhos da amiga: “Agradeço sua sugestão, *A Temporada* vai ser entregue ao editor, com o título de *O Caminho sem Aventura*. Está irreconhecível, cortei toda a carga poética, vai sair clássico” (IVO, 1944, s.p.).

Ora, com isso, o aparente “quebra-cabeças” se fecha: tendo publicado *As alianças* em 1947, Lêdo Ivo já trazia escrito, pelo menos desde 1944, *A temporada*, cujo título seria trocado para *O caminho sem aventura*, seu segundo romance<sup>23</sup> na ordem de publicação, como viria a confirmar-nos. A obra seria editada apenas em 1948 e “cortada” em sua “carga poética”, seguindo a sugestão de Clarice, também ela incomodada com o “defeito” que, aliás, era o seu – por isso as muitas “saías” da Joana de *Perto do coração selvagem*. Mas, a despeito do esforço de uma “revisão com dureza e secura”, o primeiro romance escrito, e tornado segundo, seria também lido como “prosa de poeta”, pela crítica: “além de atingir a sua configuração estilística, essa poesia está entranhada na sua própria motivação romanesca” (PORTELLA, 1959, p. 123). Portanto, a aposta na “secura” não havia funcionado.

Neste ponto de nossa reflexão, ficará talvez mais claro porque a personagem lírica do poema *A lacraia*, de *Magias*, debate-se na paisagem calcária “sem sinal de enxúndia”. Porque mesmo os nomes dos navios são roídos pelo vento e o silêncio absorve até o dom de morte da alimária: o *derramado* buscava afirmar a sua voz.

---

<sup>23</sup> Apesar de a correspondência com Clarice Lispector referir-se a “novela”, todas as edições consultadas de *O caminho sem aventura* trazem o gênero “romance” após o título.

Difícil é o processo de singularização na escrita literária. O poeta e ensaísta inglês Alfred Alvarez, que sobre isso reflete nas conferências reunidas em *A voz do escritor* (ALVAREZ, 2006), diferencia *voz* de *estilo*: este seria “uma disciplina que se pode obter por meio do trabalho árduo, como a gramática e a pontuação”; e pode ser também “uma armadilha para diferentes sintomas – o maneirismo e as cadências formais da alta retórica”. Mas a *voz*, segundo Alvarez, seria algo completamente diferente: seria “o veículo por meio do qual o escritor se expressa como entidade viva” (ALVAREZ, 2006, p. 24).

O processo de aquisição de uma voz, mais que o de um estilo, passa por oscilações e se assemelha ao processo de ingresso na vida adulta, precedido por uma adolescência em que as imitações de personalidades mais velhas se incluem – e aqui está a questão da influência literária. Não é um projeto consciente, como o pode ser o estilístico; e a “voz autêntica pode não ser aquela que você quer ouvir” (ALVAREZ, 2006, p. 34).

Se trouxermos tais reflexões para o âmbito de nosso estudo, podemos dizer que o problema da crítica com o Lêdo Ivo inicial talvez estivesse no fato de que suas oscilações formais foram percebidas apenas como uma espécie de recalcitrância, de teimosia estilística – “Já censurei a Lêdo Ivo essa verbosidade...” – era o que escrevia Milliet em uma de suas críticas, como a lembrar paternalmente ao jovem poeta um erro contumaz (MILLIET, 1981, v. IV, p. 280).

Posteriormente, o mesmo crítico – que tinha, como já assinalou Antonio Candido (2006, p. 155) a “coragem de mudar livremente de posição” – parecia entrever certo sentido na variedade lediana: “[...] vendo essa nova faceta da expressão poética de Lêdo Ivo, percebo que na verdade esse homem é múltiplo e há que esperar dele muitas renovações como a atual” (MILLIET, 1981, v. X, p. 132). Mas este é o mesmo texto em que ainda reprovava o sentido celebratório e dionisíaco de Lêdo Ivo: a resenha da obra *Um brasileiro em Paris*. Sem relacionar as duas dimensões, não considerou o grande autor do *Diário crítico* que a multiplicidade em questão pudesse ser um desdobramento formal da mesma voz.

### CAPÍTULO III – A LIRA CHAMUSCADA: O AMBIENTE DE PÓS-GUERRA E DE PÓS-MODERNISMO

O estudo do ambiente de estreia da chamada Geração de 45 surpreende quem se disponha a fazê-lo, pois, se a escassa bibliografia a respeito parece acenar para um momento literário desinteressante – seria a “geração emparedada”, como por vezes se apregoa, entre o Modernismo de 22 e o Movimento Concretista –, a pesquisa mais aligeirada já nos depara com um sem-número de questões por enfrentar.

Nas linhas gerais que traça *Para o estudo da Geração de 45*, Gilberto Mendonça Teles situa o ambiente de estreia dos então novos poetas: “Por essa época [...] um sentido nacionalista, de participação político-social, passa a dominar os intelectuais, poetas e ficcionistas e, logo a seguir, constitui uma das exigências do pensamento crítico.” (TELES, 2002, p. 83). Essa “exigência do pensamento crítico”, que se alia, de modo inextricável, à proximidade temporal do fim da 2ª Guerra, irá retornar muitas vezes, até como cobrança explícita, à produção dos mesmos intelectuais, poetas e ficcionistas – os quais reagiriam das mais variadas formas.

Vejamos essa avaliação de Tristão de Athayde, ainda em 1944: “O ambiente de batalha e não mais o ambiente de armistício, como em 1919, é o que domina por toda a parte. O próprio lirismo cheira a fumo.” (ATHAYDE, 1969, p. 19). O que parece um exagero retórico talvez não seja: nas discussões travadas por meio de artigos e mesmo nos Congressos de Poesia organizados à época, percebe-se algo como uma constante cobrança em relação ao “engajamento” dos então estreados.

Haveria, portanto, algo como um *espírito de época*? Desde que não se admita o termo como simples “unidade de discurso”, determinista e niveladora, mas como a trama das condições de proveniência, poderíamos dizer que sim. É significativo, por exemplo, que T. S. Eliot tenha pronunciado sua conferência *A função social da poesia* em 1943, retomando-a na mesma década, em 1945. Nessa reflexão, após iniciar reconhecendo que a poesia “pode ter um deliberado e consciente propósito social” (ELIOT, 1991, p. 26), como nas sociedades antigas, quando versos ritualísticos eram entoados com objetivos mágicos, o poeta-crítico avança no tempo, detendo-se nas possíveis funções de uma poesia ainda rigidamente compartimentada em gêneros – poesia didática, filosófica, dramática etc. As “desatualizações” da poesia de gênero – observa Eliot – não comprometem, necessariamente,

a sobrevida de tais textos, pois “a questão relativa ao fato de o poeta estar utilizando sua poesia para defender ou atacar determinada atitude social não interessa” (ELIOT, 1991, p. 28). Mas, nesse passo, o poeta-crítico adverte o leitor de ainda não ter atingido o objeto de seu ensaio, do qual apenas se aproximara ao se interrogar sobre uma suposta “função social essencial da poesia”. E só então encontra o foco de suas especulações, ao desenvolver a ideia de ser a poesia arte “visceralmente nacional” (ELIOT, 1991, p. 30), relacionando-se a um modo peculiar de *sentir* uma língua.

Voltemos, porém, ao Brasil. Entre nós, diferentemente, a discussão parecia estacar naquele primeiro passo, admitido no ensaio-conferência de Eliot apenas como eventualidade inicial, sem qualquer relevância específica: a poesia com “deliberado e consciente propósito social”. É dizer, “a questão relativa ao fato de o poeta estar utilizando sua poesia para defender ou atacar determinada atitude social” interessava por aqui, e muito. É o que decorre, por exemplo, dos acalorados debates do I Congresso Paulista de Poesia, ao qual estivera presente um nome fundamental da primeira geração modernista – Oswald de Andrade, sempre apartando as discussões, ao lado de sua companheira Pagu, que chegaria a acusar os congressistas de “trair a revolução”. E também no núcleo carioca da Geração de 45 podemos observar tensões em torno da problemática social, sobretudo na enquete encabeçada pela *Revista Orfeu*, em seção que manteve fixa, a partir do número 2 – *Qual deve ser a posição dos escritores moços em face do momento atual?* É todo um ambiente a corroborar a frase de Tristão de Athayde: “o próprio lirismo cheira a fumo”.

Essa lira chamuscada e suas reverberações na escrita de Lêdo Ivo serão o objeto de nossa reflexão no presente capítulo.

## 1 A DISCUSSÃO NA REVISTA *ORFEU* E NO I CONGRESSO DE POESIA

A impositiva pergunta (“*Qual deve ser...?*”) era respondida em texto de página inteira na *Revista Orfeu*, e a cada edição a resposta ficava a cargo de um autor diferente. Bernardo Gersen, por exemplo, defendia que “o escritor da nova geração deve, no seu modesto campo de atividade humana e intelectual, lutar pela paz ameaçada entre os homens e os povos” (REVISTA *ORFEU*, 1948a, p. 56); Jorge Medauar também foi categórico: “um artista que diante de crianças tísicas prefira escrever sobre os reflexos da lua ou sobre os balanços do

mar, não será jamais acreditado pelo povo que sofre” (REVISTA ORFEU, 1948b, p. 77), acrescentando que a arte “deve estar a serviço do povo” (p. 78).

Tais posições enfáticas mal dissimulam uma sombra que acompanha o discurso geracional de 1945 desde os primeiros momentos: a acusação de ser uma geração “alienada” em face das questões sociais de seu tempo. Em São Paulo, onde se travaram as discussões mais acaloradas a propósito das relações entre os então novos autores e as temáticas sociais, o grande palco foi o I Congresso Paulista de Poesia, organizado pelo Clube de Poesia e resenhado na seção “Noticiário”, da *Revista Brasileira de Poesia* (1948b). Tomando-se por base esse registro, conjugado à cobertura do Congresso, feita pelo extinto jornal *Folha da noite*, em matéria de 04 de maio de 1948, a que se intitulou *Contra 22 e contra 45*, pode-se fazer um apanhado daquelas discussões.

Tudo começa quando, durante a terceira sessão plenária do I Congresso Paulista de Poesia, Domingos Carvalho da Silva pronuncia a tese *Há uma nova poesia no Brasil*, com afirmações como estas:

Nascido da irritação causada pela modorra e pelo artificialismo em que caíra a literatura nos primeiros anos do século e incentivado por brisas procedentes do outro lado do Atlântico, o modernismo se ocupou inicialmente de destruir tudo o que a rotina estética ainda acariciava.

[...]

O passadismo não resistiu à metralha modernista. Refugiados nas Academias, nas revistas secundárias, os passadistas foram pouco a pouco recolhendo seus frágeis tentáculos. [...] era necessário porém construir alguma coisa sobre as ruínas. (REVISTA BRASILEIRA DE POESIA, 1948b, p. 68).

Na sequência, Carvalho da Silva considera que o Modernismo fora incapaz de dar o passo adiante, isto é, de “construir sobre as ruínas”, sendo sua contribuição mais significativa aquela que diz respeito à contestação da literatura anterior. O autor da tese critica, por exemplo, o interesse quase obsessivo de 1922 pelo passado do país; mas sua crítica não demonstra a fragilidade que indigita, dando conta rapidamente – e agora com evidente exagero retórico – de muitos autores e obras:

Esquecendo-se que eram poetas, saíram em busca da poesia pela história do Brasil, pelo caminho das Bandeiras, pelas fazendas de café. Inventaram uma arte “original”. Mobilizaram onças, tramaram epopeias e recorreram muitas vezes à anedota como salva-vidas. Os seus versos ficaram porém dentro do clássico jogo racionalista, do primado da ideia. A ideia modernista oposta à ideia antiga (REVISTA BRASILEIRA DE POESIA, 1948b, p. 68, aspas do autor).

Parece evidente que o ponto de partida é um pressuposto excludente: “[...] esquecendo-se que eram poetas [...]”, dizia Carvalho da Silva, como a supor que história, geografia e relações de produção não pudessem interessar à literatura. A segunda parte possui nítida intenção de ridicularizar: “Mobilizaram onças, tramaram epopeias e recorreram muitas vezes à anedota como salva-vidas”. Já o final sinaliza outra ordem de argumentos, mais ponderáveis: opõe uma idealização a outra, sendo de se lamentar que não as tenha desenvolvido o cotejador. Pelo menos, não o fez naquele momento – e a obra crítica de Carvalho da Silva, dispersa em jornais e revistas, requisitaria, hoje, uma leitura mais acurada, mesmo considerando seus evidentes excessos – como os que anotaremos no **Capítulo 5** desta **Primeira Parte**, já que foi ele o poeta-crítico que reprovou palavras em *O cão sem plumas*, de João Cabral, e viu erros de metrificação em *Acontecimento do soneto*, de Lêdo Ivo. Seria, ao menos naquele momento tumultuoso do primeiro tempo da Geração de 45, a grande voz prescritiva, devendo-se, contudo, indagar quais terão sido, posteriormente, as decorrências de suas primeiras posições na sua obra poética, e também na sua produção acadêmica, pois seria mais tarde professor de literatura na Universidade de Brasília.

Voltando, porém, ao I Congresso Paulista de Poesia, veremos ainda o jovem Carvalho da Silva acicatar indiretamente a geração modernista de 1922, ao valorizar o grupo que se lhe seguiu – os poetas surgidos em torno de 1930, dos quais destaca Murilo Mendes e Cecília Meireles, secundados de muito perto por Vinícius de Moraes – que em sua visão era o “sinal dos céus anunciando o crepúsculo do Modernismo” (REVISTA BRASILEIRA DE POESIA 1948b, p. 68).

Não faria, contudo, a defesa de um formalismo puro, ou do mero retorno a cânones pré-modernistas: para o autor da tese, posições antípodas, como a que sustentava uma “perenidade do modernismo” ou a que preferia a “restauração das formas clássicas”, não se davam conta, ambas, de que “a poesia caminha inexoravelmente para a frente”. Esse avanço é o que entendia haver na *nova poesia*, quando o poeta deixava de ocupar-se de “tudo o que é público”: “[...] florestas, onças, os rios com os seus nomes, os portos com a sua configuração, a neblina nacional, a flora e os minerais”, que teriam sido abandonados por uma atitude menos de fotógrafo do que de intérprete. Aqui se manifesta muito claramente quanto à questão formal:

O mundo que há em seus versos [do novo poeta] passa, porém, por um tremendo complexo – o seu próprio mundo interior. E sai desse mecanismo transformado numa

poesia desprovida de preconceito, capaz de se acomodar num soneto ou numa estrofe de redondilhas com a mesma simplicidade.

Não é, porém, um produto fabricado. Não descreve, não conclui, não dá conselhos. É poesia apenas. Qualquer tema poderá servir aos seus desígnios, desde que não se escravize a ele nem se deixe por ele conduzir (REVISTA BRASILEIRA DE POESIA, 1948b, p. 68-69).

E encerra proclamando a liberdade criativa e temática, o que lhe parecia significativa diferença em relação aos escritores de 1922: “O tema, aliás, foi colocado pelos modernistas de 22 no alicerce da sua obra. O tema é uma parte necessária mas subalterna na poesia que surge” – são algumas de suas palavras finais, em *Há uma nova poesia no Brasil*.

Foi essa a tese que Oswald de Andrade rebateu inflamadamente durante a quarta sessão plenária do Congresso, como noticia a *Folha da noite*, na matéria *Contra 22 e contra 45* e que, já pelo título, dá conta da babel que então se estabelecera. Diz o jornal que “... travaram-se acirrados debates. Contra o Sr. Domingos Carvalho da Silva forma-se verdadeira onda, enquanto o Sr. Oswald de Andrade é atacado pelos srs. Carlos Burlamaki Kopke e José Tavares de Miranda” (CONTRA 22 E CONTRA 45). Diz ainda a matéria que Oswald fizera “[...] a defesa dos representantes da Semana de Arte Moderna, da qual foi uma das figuras centrais” (CONTRA 22 E CONTRA 45). Relativamente ao trabalho de Carvalho da Silva, teria Oswald de Andrade afirmado a “total ignorância da revolução de 22 pelo autor da tese” (CONTRA 22 E CONTRA 45).

A escritora Patrícia Galvão, companheira de Oswald, também estivera presente ao Congresso. Consta que fizera apertes, defendendo que...

[...] a Revolução foi traída e que dirá o porquê na sessão seguinte (mas não disse *sic*). Denuncia a escritora que o Congresso de Poesia foi organizado para trazer à ribalta o grupo de Domingos Carvalho da Silva (CONTRA 22 E CONTRA 45).

A frase de Pagu – “a Revolução foi traída” – parece bem emblemática do entrecruzamento *modernidade/engajamento* daquele ambiente intelectual. A que “Revolução” se refere? Ao Modernismo? Ao projeto comunista das esquerdas? A lógica subjacente, aqui, parece ecoar a *síndrome de traição* do marxismo revolucionário, de modo que a Semana de Arte Moderna seria a “Revolução” a que os novos poetas de 45 “traíam”. A *síndrome de traição*, conforme o historiador Daniel Aarão Reis Filho (1991), seria uma das “estratégias de tensão máxima” da militância comunista, pela qual o epíteto de “traidor” era dado aos que

abandonassem o Partido. Ora, durante o I Congresso Paulista de Poesia, a autora de *Parque industrial* apenas reitera, transplantado para a “Revolução” artística de 22, o vocabulário de sua vida partidária.

A discussão prossegue. O poeta Rossine Camargo Guarnieri, também presente, aparteia dizendo que “não encontra na poesia chamada ‘nova’ a expressão do momento social” (CONTRA 22 E CONTRA 45). Este, por sua vez, é acusado por outro poeta, Joaquim Nobre Nazário, de ter feito “louvação, cartaz, apelos demagógicos” em seu livro de poesia *A Voz do Grande Rio*, pelo que haveria tanta preocupação social em tal obra quanto nos livros dos demais autores de 1945; contudo – sempre segundo o debatedor – “[...] não é poesia o que fez o Sr. Camargo Guarnieri” (CONTRA 22 E CONTRA 45). E quando Pagu acusa ser “a geração do autor da tese uma geração criada num ambiente de opressão: uma geração passiva”, outro poeta, agora Paulo Emilio Vanzollini – que mais tarde iria se consagrar como letrista da MPB, assinando-se apenas “Paulo Vanzollini” – defende seus coetâneos:

[...] a acusação era uma infâmia, pois a geração que vivera sob o estado-nov’smo (*sic*) não foi passiva e para prová-lo bastaria a lembrança da luta marcada com sangue no largo de São Francisco (CONTRA 22 E CONTRA 45).

Vanzollini refere-se aqui às passeatas contra Vargas e aos acadêmicos de Direito mortos na Revolução Constitucionalista de 1932. A nova acusação e sua contradita demonstram, porém, os paradigmas do debate: ao rótulo da passividade (política? estética? ou ambas?), responde-se com um fato dramático de luta armada, não havendo, propriamente, discussão de ideias. Como na canção famosa, uma “cena de sangue” é o argumento final.

Encerra-se a discussão com a tese de Domingos Carvalho da Silva rejeitada, mas com a decisão de, apesar disso, ser inserida nos anais. Finalmente, propõe-se o arremate compensatório à “má consciência” da Geração de 1945: Joaquim Nobre Nazário sugere uma “homenagem a Federico García Lorca, símbolo perfeito da poesia no mundo moderno”. A proposta é ampliada por um substitutivo, este aprovado, que estendia a homenagem a “todos os poetas-mártires do século”.

Todo esse *zeitgeist* de 1945 nos convida a retomar, agora, a reflexão desenvolvida por T. S. Eliot ainda em 1943, em *A função social da poesia*. Como dizíamos, o reconhecimento de ser a poesia uma arte “visceralmente nacional” (ELIOT, 1991, p. 30) seria apenas uma reflexão prévia, conduzindo depois o ensaísta a formular o que, para si, constituiria a “tarefa



do poeta”: “Podemos dizer que a tarefa do poeta, como poeta, é apenas indireta com relação ao seu povo: sua tarefa é com sua língua, primeiro para preservá-la, segundo para distendê-la e aperfeiçoá-la” (ELIOT, 1991, p. 31). Eliot não se furta a demonstrar *como* se daria essa preservação, distensão ou aperfeiçoamento: primeiro, porque o poeta “torna as pessoas mais conscientes daquilo que já sentem e, por conseguinte, ensina-lhes algo sobre si próprias”; mas também porque, para além de ser apenas alguém individualmente mais consciente, o poeta “pode fazer com que seus leitores partilhem individualmente de novos sentimentos que ainda não haviam sido experimentados” (ELIOT, 1991, p. 31). Arremata enfrentando o problema da identificação entre poesia e loucura:

Essa a diferença entre o escritor que é apenas excêntrico ou louco e o autêntico poeta. Aquele primeiro pode ter sentimentos que são únicos, mas que não podem ser partilhados, e que por isso são inúteis; o último descobre novas variantes da sensibilidade das quais os outros podem se apropriar. E, ao expressá-las, desenvolve e enriquece a língua que fala (ELIOT, 1991, p. 31).

Pensem o ambiente da estreia da Geração de 45 por uma visada eliotiana. Havia o engajamento exigido dos “moços” nas páginas da *Orfeu*; havia, da parte de tais “moços”, um mal-estar, a inclinação em dar respostas a um mundo destruído; no plano estético, havia um impulso revisional do Modernismo e da Geração de 1930; e, no I Congresso, percebemos ainda alguns matizes passadistas ou no mínimo radicais, respondidos, porém, com recurso a uma ideologia revolucionária – de revolução não só estética, mas política –, a guiar os apartes de dois dos primeiros modernistas, que então se fizeram presentes.

Em uma sociedade na qual ainda eram possíveis *congressos de poesia*, compareciam a eles representantes que haviam estreado duas décadas antes, defendendo seus pressupostos em clave política evidente. Por estas vozes, o Modernismo parecia mudar-se, de rasura e contestação, para norma, cobrando fidelidade de outras gerações. No outro extremo da discussão, Domingos Carvalho da Silva parecia retirar o estatuto poético de uma busca deliberada por temáticas nacionais. Mas, por que teriam se “esquecido de ser poetas” os primeiros modernistas? E não haveria, também, possibilidades de fruição estética no humor de parte de sua produção?

O que Eliot nos propõe, como uma forma mais aberta de pensar a dinâmica entre o literário e o social e nacional, parece passar longe tanto da tese quanto de sua antítese. E sua diferenciação entre o poeta e o louco oferece também uma nova perspectiva à “alienação” social. Não se trata de propalar o engajamento, nem mesmo de negá-lo: é um *modo de ler* que

não exclui, em seus extremos, nem uma arte aparentemente despegada das circunstâncias de sua formação, nem aquela que pretenda fazer de temas o seu “alicerce”.

Além das reflexões de Eliot, também Theodor Adorno pode ser evocado aqui. Sabemos que o filósofo de Frankfurt considerou um “ato bárbaro” escrever poemas depois de Auschwitz (ADORNO, 1993). Contudo, essa passagem, que se encontra no estudo *A crítica da cultura e a sociedade*, pode ser lida não apenas como uma interdição prescritiva, e sim como advertência ou provocação:

[...] depois do que ocorreu em Auschwitz, é coisa bárbara escrever um poema, e isto corrói mesmo o conhecimento que informa por que é hoje impossível escrever poesia. O espírito crítico, se se queda em si mesmo, em contemplação auto-satisfeita, não é capaz de fazer frente à absoluta reificação que teve entre seus pressupostos o progresso do espírito, mas que hoje se dispõe a dessangrá-lo totalmente (ADORNO, 1962, p. 19; traduzimos)<sup>24</sup>.

Notemos que se fala em “contemplação auto-satisfeita”: aqui o desafio parece ser o de não quedar inerte, aderindo a uma cultura totalitária, cultura da “coisificação” ou “reificação”. Essa outra leitura guarda simetria com a crítica adorniana à cultura de massas e com a afirmação da potência individual, que perpassa a obra de Adorno e que se nota, por exemplo, na *Palestra sobre lírica e sociedade*: ali defende haver algo como uma atitude de resistência na lírica, pois esta não se entrega passivamente ao pensamento totalitário, sendo afirmação de uma individualidade, em face do coletivo massificante.

É indagando sobre os sentidos possíveis da frase de Adorno que Évila de Oliveira Reis Santana (2013), no artigo *Auschwitz: nunca mais!* mapeia uma rede de apropriações descontextualizadas, chamando a atenção para o que observa outra estudiosa do filósofo, Valéria p. :

Ao longo de vários anos, Adorno volta a repetir esta frase e esse percurso interessa especialmente para o estudo da literatura de testemunho, pois chama a atenção para questões relativas à forma: considerando a necessidade de impedir o esquecimento e a repetição de Auschwitz, alerta para o perigo de torná-lo assimilável através da estilização artística (DE MARCO, 2004, p. 59).

---

<sup>24</sup> Utilizamos aqui a tradução espanhola. Segue o trecho traduzido por Manuel Sacristán: “...luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema, y este hecho corroe incluso el conocimiento que disse por qué se há hecho hoy imposible escribir poesia. El espíritu crítico, si se queda em sí mismo, em autosatisfecha contemplación, no es capaz de enfrentar-se com la absoluta cosificació que tuvo entre sus presupuestos el progreso del espíritu, pero que hoy se dispone a desangrarlo totalmente. (ADORNO, 1962, p. 19)

Nessa linha de entendimento do “espírito de época” de pós-guerra, a provocação adorniana seria, muito mais, um alerta contra a estilização do holocausto, a banalização da morte por uma arte autodeclarada “testemunhal”, mas que, ao cabo de contas, acaba por estetizar o drama das vidas perdidas, tornando-o mero objeto de consumo. Ato bárbaro seria, portanto, escrever *certa* poesia: a poesia auto-satisfeita que – podemos especular – encobriria ou até justificaria o niilismo.

## 2 DESAFIOS DA ESCRITA DE LÊDO IVO E DA RECEPÇÃO DE SUA OBRA

No que toca a Lêdo Ivo, é necessário fazer alguns dimensionamentos, situando-o no plano geral de toda essa discussão. Nota-se já em seus primeiros textos, como uma espécie de deriva, aquele sentido material da imagem, sentido que encontra, em um dos extremos da representação, a miséria e a doença do lugar. Lembremos aqui, por exemplo, de um verso da *Ode equatorial*, publicada em 1951: “Conheço muitos rios; meus pés ainda estão sujos deles; de seu laço de febre na vertente impura” (IVO, 2004c, p. 252), com o que se retoma uma referência ao impaludismo, endêmico na terra natal do autor, e que aliás vitimara o seu irmão Éber Ivo, a quem é dedicada uma elegia em *Ode e elegia*. Mas não seria sequer desse poema, senão da ode inicial do mesmo livro, que viria a remissão mais importante: quando o poeta menciona a “água podre de minha infância triste” (IVO, 2004c, p. 82).

Lêdo Ivo não participou – ao menos, não diretamente – da enquete sobre qual deveria ser a posição “dos moços”, proposta na *Revista Orfeu*. Não consta, igualmente, que tenha participado dos debates do I Congresso Paulista de Poesia (todos os presentes foram exaustivamente listados em *atas* publicadas), e sua dissensão com Oswald de Andrade, referida em mais de uma entrevista, portanto nada tem a ver com os apartes do escritor paulista naquele evento. Mas guarda relações com o clima tenso de engajamento social daqueles anos, como poderemos notar. É pertinente, a propósito dessa discussão, lembrar tais episódios – que dizem mais da *performance* do escritor no meio literário do que propriamente de sua obra, porque entendemos que todo o conjunto de fatos, declarações e interpretações acaba interferindo na recepção do *corpus* propriamente literário.

Para citar um episódio relativamente recente, ocorrido dois anos antes de seu falecimento: tendo rompido relações com Oswald de Andrade ainda na década de 1950 – como nos conta em *Confissões de um poeta* –, Lêdo Ivo iria à televisão, em pleno ano de

2010, chamar o ícone modernista de “babaca” (*sic*), em entrevista concedida ao canal *Globonews*.

Esse é o tipo de *performance* que já não pode ser desconsiderado no atual momento dos estudos literários, quando a televisão e outros meios de comunicação de massa desempenham inegável papel na sociedade e mesmo constroem (ou destroem) uma *persona* diante dos espectadores, acabando por exigir de quem se proponha a um estudo mais detido a tarefa de novos redimensionamentos, de modo a que a declaração ou notícia não colabore no obscurecimento, no afastamento crítico das circunstâncias de sua produção.

O mote da declaração, feita por Lêdo Ivo ao jornalista Geneton Moraes Neto, pode ser chamado à reflexão, uma vez que a rejeição ao nome de Oswald acabou lida em consonância com prevenções que associam o entrevistado ao caráter reativo ou passadista de 45. Reforça, portanto, preconceitos de leitura e estereótipos que atravancam a discussão mais ampla, quando mais se ligam a idiosincrasias de temperamento dos envolvidos. Como dizíamos anteriormente, é fácil ler aí a confirmação, em *mass media*, do “juízo em bloco” ou *parti pris* que envolve Lêdo Ivo (e sua Geração), tomando-se todos sob a tônica do neoparnasianismo: Oswald, de um lado, a representar a renovação, a Antropofagia e a experimentação de linguagem que, mais tarde, seriam reivindicadas pelo Concretismo como precursoras de suas conquistas; e Lêdo Ivo, “signo-ícone” (para alguns) do discurso reacionário da tradição.

Tudo isso, que parece fazer muito sentido em uma primeira visada, não pode, contudo, afastar singularidades e contextualizações. E não exatamente porque a repulsa de Lêdo Ivo ao nome de Oswald de Andrade possa ser matizada ou nuançada pelo episódio pessoal narrado em *Confissões de um poeta*, onde, segundo o primeiro, o paulista seria o responsável por pedir sua demissão do *Correio da Manhã*, após uma *blague* sobre o “romance proletário” que ele (Oswald) estava a escrever, e pelo qual interrompera um bom almoço burguês do hotel Copacabana Palace, no Rio dos anos 1950. Vejamos, contudo, a versão resumida do relato, lembrada por Lêdo Ivo em entrevista à *Revista Submarino*, em 2001:

Eu colaborava em um grande jornal, o “Correio da Manhã”, para o qual, aliás, o Oswald de Andrade começou a colaborar, de modo que nós nos tornamos amigos. [...] A primeira briga foi porque uma vez ele me ofereceu um almoço no Copacabana Palace. Depois do almoço ele acendeu um charuto e disse: “Ivo, agora eu vou deixar você porque eu vou subir para o meu apartamento e escrever um capítulo proletário de “Marco Zero”! (Risos). Era tão engraçado que eu contei no “Correio da Manhã”. Oswald se queixou ao diretor do jornal, Paulo Bittencourt, pedindo minha demissão. Paulo levou na troca e disse que a liberdade que ele tinha para escrever eu também

tinha. Uma outra vez, quando eu fui para São Paulo fazer uma palestra sobre a Geração de 45 ele me hostilizou muito. Inclusive no livro “Os dentes do dragão” ele falta com a verdade ao dizer que eu ia para São Paulo mostrar os meus trabalhos para ele! (Risos). Na época eu já havia publicado “Ode e elegia” e recebido os maiores elogios do Antonio Candido, Sérgio Milliet, Sérgio Buarque de Holanda. Já ele vivia em um ostracismo terrível. [...]. Existem amizades e inimizades, mas aí vem o tempo e apaga tudo (MARETTI, 2002, p. 128).

Ainda, porém, que o tempo não tivesse totalmente apagado antigas inimizades – como ficaria claro depois –, o que realmente nos impede de ignorar o “nome de autor” Lêdo Ivo e o sentido de sua obra, no panorama inicial da Geração de 45 e além dele, é uma constatação de leitura e uma exigência metodológica: a primeira, a de que sua escrita ultrapassou em muito – pelos temas, pela variedade formal, pelo trânsito discursivo – o contexto de emergência, isto é, o da Geração de 45; a segunda, a exigência metodológica, é a de que esta (ou qualquer outra) geração literária deve ser estudada por seus próprios arquivos<sup>25</sup>, em pesquisa às suas revistas, aos prefácios das antologias organizadas pelos então jovens autores, às obras literárias publicadas, às entrevistas *então* concedidas – ou seja, precisa ser estudada por um acervo que jaz esquecido ou banido das referências, muitas vezes aligeiradas, sobre este momento de nossa história literária. Porque, se o tempo às vezes não apaga os rancores, felizmente também poupa o caldo de cultura, aliás muito mais rico, em que se deflagram.

Vejamos, a propósito, mais alguns excertos da entrevista<sup>26</sup> concedida por Lêdo Ivo logo após a conferência pronunciada pelo escritor, no dia 18 de setembro de 1949, no Museu de Arte de São Paulo, a convite do Clube de Poesia. A partir de suas declarações à *Folha da noite*, podemos inferir que a tônica dos apartes feitos ao palestrante girou em torno do tema geracional e do “despojamento verbal” em poesia. A matéria, intitulada “1945 – Marco da literatura brasileira”, possui nota de abertura significativa:

Esteve em São Paulo o poeta Lêdo Ivo, sem dúvida uma das mais interessantes figuras da nova geração de escritores brasileiros. Após a conferência que pronunciou no ‘Museu de Arte’ a convite do Clube de Poesia, sobre a geração de 1945, procuramos ouvi-lo para saber como tinha recebido e o que tinha achado da crítica feita por alguns de seus colegas paulistas. (1945 – MARCO DA LITERATURA BRASILEIRA.)

Todo o tom das respostas é crítico em relação ao grupo de 1945. Inicialmente, Lêdo Ivo objeta: “Que críticas? A crítica da noite quem fiz fui eu”. E explica:

<sup>25</sup> Como faz, de modo pioneiro, Luciano Rosa da Cruz Santos (2005), ao estudar o poeta Paulo Mendes Campos em dissertação de mestrado que nos serviu inicialmente de guia para nossa própria pesquisa.

<sup>26</sup> Já referimos a este mesmo documento, mas citando outras passagens, no Capítulo 3.

O senhor, que estava presente, bem viu como interpretei os fenômenos e os fatos que dizem respeito à chamada Geração de 1945. Procurei fazer uma exegese de sua poética, a meu ver condicionada a certos princípios formais, [...], sua vocação para o escapismo, sua falta de conhecimento do Brasil, seu fascínio por formas decadentes de cultura, sua escravidão aos postulados críticos da geração dominante, que chega ao cúmulo de ir contra os seus próprios companheiros não situados nesta linha de conforto intelectual e de conveniência. (1945 – MARCO DA LITERATURA BRASILEIRA.)

As colocações são emblemáticas de como Lêdo Ivo representou, apesar de tudo o que possa parecer negá-lo, um ponto de fuga dos paradigmas de sua geração – e também no âmbito das temáticas. No mesmo ano da entrevista, 1949, o poeta faria uma viagem a Belém do Pará, experiência que relata a Assis Brasil, em *A trajetória poética de Lêdo Ivo* (cf. ASSIS BRASIL, 2006, p. 81) e que esteve na gênese de seu poema *Ode equatorial*, escrito no ano seguinte, 1950. Esse é um poema celebratório, vazado em versos livres e longos; agora, porém, o tema é a floresta amazônica, referida ao final pelo seu antigo nome – “Hileia” – e celebrada, sobretudo a partir das imagens ligadas à *água*. O primeiro verso – “Aonde quer que eu vá encontro sempre os rios” (IVO, 2004c, p. 251) – parece antecipar a lírica posterior do autor, na qual a imagem hídrica, se até ali ocorria com certa regularidade, passa a ser cada vez mais presente.

Nessa *Ode equatorial* há uma espécie de historicização do “eu” poético em relação à imagem da água e aos motivos caros a um projeto de literatura nacional, em versos como “durante muitos anos, andei despaisado/ mas finalmente regresso a ti, ó terra primordial/ e cívica, rasgada pelas marés, cortada pelos rios” (IVO, 2004c, p. 252). Em outro momento, antevê-se um discurso sobre a terra natal – Alagoas –, nestes versos: “E os rios me levavam e me traziam,/os rios de minha terra trágica, onde o verão e o inverno medem a beleza de tudo.” (IVO, 2004c, p. 253).

Mas a ambiência da *Ode* é mesmo a Região Amazônica, e a referência expressa a uma cidade é feita a Belém do Pará: “entende o meu amor por ti, Belém do Pará/ quando me envolves no bernal de teu mormaço.” (IVO, 2004c, p. 255). O poema, dedicado ao escritor belenense Haroldo Maranhão, parecera a Manuel Bandeira “puro 22” e, no intenso debate que se travara, soou como um retrocesso.

Se o “eu” lírico da *Ode equatorial* se penitenciava de ter andado “despaisado”, parecendo apontar contra si o mesmo dedo que o seu autor, Lêdo Ivo, apontara no ano anterior para sua geração, na entrevista à *Folha da noite*, essa atitude de *mea culpa* não poderá ser atribuída a um escapismo ou purismo em seus termos mais radicais. Era antes o

início de um ir e vir constante, os primeiros passos de sua *persona viajante*, que se beneficiava da distância para remirar a terra natal. Na latitude ainda próxima de Belém do Pará, havia o gérmen do autor que mais tarde escreveria sobre Alagoas e o Brasil, estando em Toronto:

#### SONETO À PÁTRIA

Nesta noite em Toronto junto ao lago gelado  
que o grasnido dos gansos não ousa estremecer  
minha pátria ofendida surge na escuridão  
e vem ao meu encontro com o seu sol e andrajos.

Ao seu redor estão os goiamuns que moram  
no chão mudo dos mangues, o sinal semafórico  
que ao lado da guardamoria freme na maresia  
e os mendigos que esperam a morte sob os viadutos.

Caminhando na neve nesta noite estrangeira,  
entre as sílabas negras dos frígidos pinheiros,  
murmuro no vento o teu nome desmantelado.

Ó pátria desamada, ó rameira insultada,  
quanto mais longe estás, teu espinho distante  
mais dói na minha mão inútil e gelada (IVO, 2004c, p. 914).

Todo o poema é a preparação para a imagem final, do espinho que dói na mão inútil, para o que o poeta agencia vários signos de seu pertencimento – todos eles distantes da Toronto de onde escreve. Há algo como um conúbio entre os goiamuns e os mendigos, mediados por emblemas da vida urbana – o semáforo e os viadutos. Ambos, mendigos e goiamuns, estão em um chão emudecido, sem voz, que é também (como parece subentender-se) um chão de lama. O ambiente da recordação desagrega mesmo o signo maior: o próprio nome da pátria, cuja presença, todavia permanece em uma mão inútil que pode ser – em uma linha de interpretação – a mão do poeta, enquanto artista cuja produção não logra uma finalidade direta, de mudança social.

Esse maldizer da pátria, reconhecendo embora seu pertencimento, lembra-nos a apreciação que Adorno faz de Baudelaire, na *Palestra sobre lírica e sociedade*:

Em contraste, os poetas que desdenhavam qualquer empréstimo da linguagem coletiva frequentemente participavam dessa corrente subterrânea coletiva, em virtude de sua experiência histórica. Cito Baudelaire, cuja lírica não apenas é um tapa na cara do *juste milieu*, como também de todo esse sentimento burguês de compaixão social, que no entanto, em poemas como ‘Les petites vieilles’ ou o da servente de grande coração dos *Tableaux parisiens*, era mais fiel às massas, para as

quais voltava sua máscara trágica e arrogante, do que toda a poesia sobre gente pobre (ADORNO, 2003, p. 77).

Sem que haja aqui, de nossa parte, qualquer comparação em termos de valor ou importância nas respectivas literaturas, essa será exatamente a inflexão de Lêdo Ivo, ao menos a preponderante, no que toca a questões sociais e nacionais: uma “máscara trágica e arrogante”, tão distante do *juste milieu* quanto fatalmente ligada aos problemas de seu país.

A cobrança, quase sempre explícita, por um “deliberado e consciente propósito social”, perseguiria ainda Lêdo Ivo, como integrante da Geração de 45. Tanto assim que, quando se lança a segunda antologia da obra do poeta, “Central Poética”, em 1976, o prefácio, escrito por Mário Chamie, vai intitular-se *A uva, a ave, a neve, a greve e o resgate da poesia*. No texto, Chamie opera uma divisão da trajetória poética de Lêdo Ivo em fases – as quais seriam dadas, emblematicamente, os nomes de *uva*, *ave* e *neve*, secundadas pela *greve* e o suposto resgate da poesia.

Os vocábulos eleitos para marcos da obra lediana são todos colhidos no poema de abertura da obra *Estação Central*. Ocorre que, nesse livro, publicado no tumultuado ano de 1964, o poeta intensifica um sentido social mais declaradamente “engajado”, sobretudo na primeira parte, denominada “A cartilha”. O poema de abertura, intitulado “Primeira Lição”, reapropria, com evidentes reflexos em um falar de si autoral, as antigas cartilhas de alfabetização, nas quais um personagem “Ivo” é utilizado como mote para o estudo silábico. Mas, na “nova cartilha” que Lêdo traz para si,

[...]

Um dia num muro  
Ivo soletrou  
a lição da plebe.

E aprendeu a ver.  
Ivo viu a ave?  
Ivo viu o ovo?

Na nova cartilha  
Ivo viu a greve  
Ivo viu o povo (IVO, 2004c, p. 437).

Para Chamie, a seção de abertura de *Estação Central* seria um livro-marco, porque a dicção ali exercitada se voltaria para problemas sociais, abrindo mão de um caminho que Chamie entende alienante e “neoparnasiano”. E, diante do que havia sido a realização poética



anterior do autor, e do que seria depois, inclusive em seções desse mesmo livro, *Estação Central*, não se pode deixar de ponderar as palavras de Gilberto Mendonça Teles (2002, p. 233; 234) quando vê, nos poemas de “Primeira Lição”, uma “representação didática e quase panfletária”, fato que o crítico relaciona ao contexto de sua escritura, “numa época em que a maioria dos poetas brasileiros se via ‘pressionada’, de um lado, pela crítica de esquerda e, de outro, pela ‘ditadura’ estética, pelo patrulhamento vanguardista da poesia concreta”.

Contudo, em nossa perspectiva, a revisão de caminhos, em Lêdo Ivo, dá-se muito mais em função de uma materialidade da imagem, que traz como uma de suas consequências um espectro mais amplo do olhar. Pervagando hoje, de modo panorâmico, a obra conclusa do autor (malgrado a notícia de alguns inéditos), aquela seção de abertura de *Estação Central* e alguns poemas do livro *Linguagem*, de 1951, em que se percebe um sentido de solidariedade social que beira o compromisso expresso, parecem ilhas solitárias no mar poético de Lêdo Ivo. A política lhe interessava em sentido mais amplo – aquela que estaria, por exemplo, na denúncia das milícias urbanas na Maceió mítica de *Ninho de cobras*, que pode ser qualquer cidade assolada pela violência.

Ainda assim, há um momento muito evidente de tomada de posição em *Finisterra*, a obra de 1972 com a qual Lêdo Ivo ganha o Prêmio Jabuti. Lembrando que o ambiente era o da ditadura militar, o poema *Barulhos incômodos* parece ser bem direto:

#### BARULHOS INCÔMODOS

O que estou ouvindo  
ao cair da noite  
é grito de homem  
ou fragor de jato?

Que barulho é este  
ensurdecedor  
que sobe da terra  
cativa ao silêncio?

Dize-me, passante  
de boca lacrada:  
meus ouvidos mentem?

Meus ouvidos são  
olhos de ver claro  
nesta escuridão.

#### II

O ouvido contempla  
o que o olhar não vê  
passar na TV

ou vir no jornal.

Registra mudanças  
que ocorrem no mundo:  
explosões, sequestros,  
avançar de tanques.

Móveis se arrastando?  
Malas que se fecham?  
Algo está mudando.

Algo está mexendo  
na noite cercada  
de arame farpado (IVO, 2004c, p. 580-581).

O par de sonetos parece não deixar dúvidas quanto às situações metaforizadas: tortura (grito de homem), censura (boca lacrada), manipulação de informações (o olhar não vê/ passar na TV/ ou vir no jornal), o progresso das convulsões sociais mundo afora, em tempos de ditadura em vários países (“explosões, sequestros/avançar de tanques”), invasões da privacidade e intimidade (“móveis se arrastando”), exílio (malas que se fecham). Será possível haver alguma dúvida de que este poema, publicado em um livro de 1972, isto é, em pleno governo Médici e na vigência do AI – 5, que havia sido editado em 1968, representa um inequívoco compromisso político do poeta com a liberdade que o “eu” lírico percebia amordaçada pelos “barulhos incômodos”?

Não terá, talvez, saltado aos olhos da sociedade, muito mais pelo foco assumido então, de crítica e protesto, por outras formas de expressão artística, de grandes públicos, como então fora a música popular. Mas o poema lá esteve e aqui está.

Não seria esta, porém, a inflexão principal de Lêdo Ivo, podendo ser compreendido o poema como produto cultural de um momento bem específico. Posteriormente, o autor encontraria sua expressão precípua naquela “máscara trágica e arrogante” baudelairiana: um olhar hiperbólico não despido de sarcasmo, quando refere em verso e prosa às diferenças sociais do Brasil. Afastado para sempre do *juste milieu*, comporia poemas agressivos em que a pobreza é representada pela via do repúdio de um “eu” livre de peias, marcando afirmativamente seu lugar de fala.

Ao configurar sua vinculação a elementos naturais na imagística de sua poesia, quando a *água* se estabelece, mas não de forma excludente, como signo substancial de sua poética, uma das forças a que é levado o compele a rever o discurso da proveniência alagoana e, com tal revisão, chegam necessariamente todas as problemáticas do subdesenvolvimento, já que se

trata de um estado do Nordeste brasileiro extremamente desigual em termos sociais. Chegam ou voltam, pois aquele país de 1940, país de suas “imaginações”, era já a pátria “sem gramática e sem dicionário”, como diria depois Lêdo Ivo, em antológico poema escrito já no Século XXI<sup>27</sup>: com cerca de 41 milhões de habitantes, aquele Brasil contava 13 milhões de analfabetos declarados<sup>28</sup>. E se, no mesmo poema, o Brasil é ainda a pátria “disentérica e desdentada”, isso também já vinha de longe.

Uma reflexão memorialística articula essa pátria que seria o que já era, no livro *Confissões de um poeta*. Ali o poeta-narrador nos relata uma viagem de sua infância – uma viagem, pode-se dizer, “iniciática” –, durante a qual, em companhia do pai, percorrera manguezais onde habitava uma população ribeirinha em contato direto com a natureza – “Naquela viagem de barca, vi os apanhadores de sururu, mergulhados até a cintura na lama negra e nutriz, arrancando os molhos também negros e peganhentos” (IVO, 2004, p. 66). E esta mesma viagem lhe comunicaria a percepção da miséria e da doença, que pouco a pouco emergiria em sua dicção:

Era uma miséria barroca, em que o pormenor dominava a totalidade – como uma elefantíase, uma barriga-d’água, um bócio, uma macrocefalia. Mas eu não sabia ou não podia enxergá-la – só muitos anos depois, longe e já quase estrangeiro, eu veria a miséria de minha terra correr ao meu encontro, como um visitante sem palavras na boca desdentada (IVO, 2004b, p. 66-67).

Um paralelo é possível: tal como a barca que levava o poeta menino, sua linguagem percorreria o tortuoso caminho de uma escrita mais e mais referente aos elementos naturais – e onde a *água* e a *lama* dos mangues ganhariam enorme força simbólica –, circunvagando entre bichos de todo tipo, na grande fauna com que o “eu” lírico passaria a identificar-se. Vejamos um trecho do poema longo *Minha terra*, com que se abre *Finisterra*, obra de 1972:

[...]

No meu país de podres arquipélagos  
um cardápio de barro sempre espera  
meus irmãos opilados.

E, nos monturos, homens e urubus  
na lei da livre concorrência, ganham  
o pão que Deus amassa.

De cima das dunas eu via o mundo:

<sup>27</sup> São palavras do poema *Minha pátria*, de *Plenilúnio*.

<sup>28</sup> Conforme dados do recenseamento geral de 1940.

escória azul ao longe,  
mar curvo de navios.

[...] (IVO, 2004c, p. 527-528).

A pobreza é o ponto em que o poeta esbarra, ao remirar-se. Talvez por isso Lêdo Ivo insistisse tanto em visões de praças, pontos de ônibus e estações rodoviárias, lugares em que o bulício do ir e vir estaca e deixa ver seus detalhes – detalhes da pobreza, que ele saberia inventariar sem qualquer sentimentalismo. São também lugares carregados pela simbologia da viagem, da travessia; e lhe despertam, sempre, o “eu” do menino alagoano diante dos opilados catadores de sururu. É o caso, por exemplo, dos transeuntes da Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, que o narrador de seu último romance – que não por acaso se chama *A morte do Brasil* – descreve, com sua voz cruel:

Na praça, estendiam-se longas filas, esperando os ônibus. As primeiras luzes fagulhavam, iam-se multiplicando. A cidade era uma cordilheira de janelas amarelas. Já que não era possível limpar o mundo, a escuridão haveria de esconder as suas manchas, **ocultar as escórias da vida que jamais cumpria as suas promessas** [...] (IVO, 2007, p. 18; grifo nosso).

Desse modo, o componente de aversão social, que caracteriza o discurso do narrador, é submetido a digressões que, paradoxalmente, o reaproximam de uma solidariedade, quando ressalta as promessas não cumpridas. É como se outro narrador, superior à voz do personagem, acrescesse vírgulas e vírgulas, divagando até atingir pontos diametralmente opostos. A solidariedade do estilo: a solidariedade do excesso.

São estes pobres que, em um dos muitos cruzamentos discursivos identificáveis na obra lediana, frequentam igualmente as páginas de um soneto inserto nas *Confissões de um poeta* – chamado de *A volta ao lar*, com tudo o que esta carga semântica possa repercutir no memorialismo do próprio autor:

Jamais entenderei porque os pobres  
carregam tantas sacolas ao anoitecer  
quando os ônibus vão superlotados  
e as filas se confundem na Rodoviária.

A noite invade a Praça Tiradentes  
[...] (IVO, 2004b, p. 925).

E seriam ainda estes os protagonistas do poema intitulado *Os pobres da estação rodoviária*, de que Ivan Junqueira destaca na apresentação a *Poesia completa* estes versos, agora pertinentes à nossa discussão: “O dedo sujo de nicotina esfrega o olho irritado/que do sonho reteve apenas a remela”. (IVO, 2004c, p. 635).

Pintar a sujeira das unhas vem sendo, desde Caravaggio, um recurso a demarcar a origem social dos modelos. Os pobres de Lêdo Ivo têm pintados ainda o pormenor da secreção ocular, na manhã de sonhos dispersos. Há aí uma força descritiva que não se concentrou de um só golpe: urdiu-se à medida que o poeta progressivamente se reaproximava de um substrato memorialístico, remissivo à sua terra natal, em livros como *Linguagem*, de 1951, ou mesmo aquele *Estação Central*, de 1964. O narrador-personagem de *A morte do Brasil* é afinal um alagoano, emigrado para o Rio de Janeiro; em muitos momentos, vê-se transportado ao universo de seu lugar de nascimento, o que lhe permite tanto evocar o passado quanto reler o presente. Como o memorialista de *Confissões de um poeta*: o memorialista Lêdo Ivo, o poeta Lêdo Ivo.

## CAPÍTULO IV – UM CAETÉ NA PAULICEIA: DO ENSAIO AO POEMA, O BRASIL DE LÊDO IVO

Considerando que o trânsito de gêneros e a prática do verso longo – e até a do “excessivamente curto” – colocaram Lêdo Ivo quase unanimemente como distônico no quadro de um *paideuma* de contenção, rigor, equilíbrio e síntese, e que já em 1949 propunha críticas em relação aos paradigmas de alguns coetâneos, que julgava “escapistas”, é de se indagar, todavia, que aspectos responderão pela colocação de seu nome “na dianteira” da Geração de 45, como insiste em situar parte da crítica – e redimensionar essa posição, mantida por uma espécie de “discurso da liderança”, cuja urdidura já demonstramos anteriormente.

Primeiro, é preciso refletir sobre o deslocamento da modernidade brasileira que o intelectual Lêdo Ivo opera em muitos ensaios, chamando a atenção, não apenas para o evento Semana de Arte Moderna, mas para o afluxo de vanguardas no Nordeste, em torno de Vicente do Rego Monteiro, Willy Levin e outros. Esse aspecto do pensamento crítico de Lêdo Ivo, já presente no *Epitáfio do Modernismo* e melhor desenvolvido em outros textos, o autor não o reviu jamais, afirmando constantemente um caráter de “laboratório” no Modernismo paulista, e reclamando para si – neto de caetés, os índios que comeram o Bispo Sardinha – o título de “verdadeiro antropófago”<sup>29</sup>.

Haveria, contudo, a absorção em sua própria obra literária de contributos associáveis ao primeiro Modernismo, como o são o tom humorístico dos versos epigramáticos que praticou em *O soldado raso*, e que citamos na abertura do **Capítulo 1**. Mesmo assim, o descentramento permaneceria em seus ensaios como rasura, talvez exacerbado no que pudesse conter de “vontade de verdade”, mas sempre temperado por uma gargalhada sonora que ainda ecoa em quem conheceu o autor. *Blague* dita a sério, a genealogia reapropriada do neto de caetés é aquele tipo de comentário que traz a marca nítida de um lugar de fala: a indisfarçável marca, no caso, do escritor nordestino, em face de um discurso que entende centralizador e, portanto, excludente. Mas é bem por isso que cresce de importância em nossa perspectiva de estudo, uma vez que abre caminho para o mergulho do autor em signos de sua origem alagoana: ao mesmo tempo em que refletia sobre o “laboratório” modernista, Lêdo Ivo exercitava o gesto de refundir sua escrita em convergência com temas e signos remissivos ao

<sup>29</sup> Muitas entrevistas, inclusive audiovisuais, como a que se vê no documentário *Imagem peninsular de Lêdo Ivo* (BAGETTI, 2004), e também obras memorialísticas, como *Confissões de um poeta (passim IVO, 2004b)*, confirmam a ideia, já expressa nos versos do poema *Fronteira seca*, de *Finisterra*, obra de 1972: “Os caetés, meu povo antigo, estavam/esperando por mim entre os barrancos” (IVO, 2004c, p. 530).

seu lugar de nascimento – e já sabemos quais sejam: portos, mangues, rios, ilhas peninsulares, a vida pesqueira e mesmo a pobreza e a violência de Alagoas.

Há ainda outro ponto, que podemos identificar como núcleo de articulação do discurso da liderança geracional: diz respeito ao retorno ao uso de formas fixas, emblematizado, sobretudo, pela publicação do *Acontecimento do soneto* em 1948, o terceiro livro de poemas do autor. O retorno programático (ou lido como tal pelos demais poetas e pela crítica) de recursos métricos se articula contra certa concepção que toma o verso livre por algo “fácil” ou gratuito, bem como pela lira que se norteia em função de construções mais despreziosas, como o poema-piada que, em sua versão de paródia, foi uma das práticas dos modernistas.

Neste capítulo, veremos o primeiro desses núcleos discursivos – e o segundo será objeto do próximo. A conectar ambos, ainda o mesmo ponto de partida, que é o ambiente intelectual de estreia do autor, a Geração de 45, representando, ao mesmo tempo, uma convergência inicial em suas linhas gerais, e uma grande descontinuidade no que veio depois.

## 1 A MODERNIDADE SEM MODERNISMO: RUPTURAS E DESCENTRAMENTOS NA PRODUÇÃO ENSAÍSTICA DE LÊDO IVO

Passemos, portanto, ao mapeamento analítico dos principais ensaios que se ocupam da crítica, não propriamente do evento Modernismo, mas da centralidade do discurso sobre a modernidade no evento Semana de Arte Moderna, ocorrido em 1922, na cidade de São Paulo. Aqui, agrupamos os ensaios em dois blocos de três: o primeiro, a que denominamos **Ensaio temático de revisão metacrítica**, envolve textos em que o foco se dirige especificamente à crítica à centralidade da Semana de Arte Moderna, avizinhandose, por vezes, do tom argumentativo mais próprio da produção acadêmica; no segundo bloco, estão **Digressões – ensaios memorialísticos – perfis de escritores**, em que a referida crítica ocorre de modo mais ocasional<sup>30</sup>.

### 1.1 Ensaio temático de revisão metacrítica

<sup>30</sup> Fica ressalvado, porém, que o possível *corpus* foi reduzido em benefício da amostragem.

No *Epitáfio do Modernismo*, que foi originalmente um dos prefácios da *Antologia da Moderna Poesia Brasileira*, publicada pelas *Edições Orfeu*<sup>31</sup>, vemos o primeiro momento sistematizado da reflexão, que se manteria como uma das tônicas da ensaística de Lêdo Ivo, assumindo nuances com o passar do tempo. O ensaio revisita criticamente o legado da Semana de Arte Moderna, interrogando a descrição homogênea de uma modernidade que parecia ter eclodido *apenas em São Paulo e apenas em 1922*, quando lhe soam, ao ensaísta, mais significativas algumas experiências anteriores. É o que chama de “cronologia da revolta”, afirmando: “Na última fase da longa e vistosa ditadura parnasiana, não tinham sido poucas as vozes de inconformação e revolta, ou mesmo as sementes de renovação.” (IVO, 1978a, p. 141-142). Dentre tais vozes, ressalta a de João Ribeiro e a de Raul Pompeia – este último, autor das *Canções sem Metro*, havia sido objeto de estudo de Lêdo Ivo em 1963, com a organização da antologia *O universo poético de Raul Pompeia*.

Quanto à questão nacional, o *Epitáfio* é um texto que vai na linha eliotiana<sup>32</sup>. Para seu autor, o Brasil sempre estivera presente no passado literário de antes do Modernismo, “como um emblema ou uma fatalidade” em obras como as de Gregório de Matos, Botelho de Oliveira, Tomás Gonzaga e Silva Alvarenga. O ensaísta é enfático: não vê grande novidade no “empenho de abasileiramento da expressão poética” a partir de 1922, posto que, na sua leitura, “a presença do Brasil nos textos poéticos e literários não é um privilégio de 22, por mais cativantes que tenham sido as propalações” (IVO, 1978a, p. 145-146). Aproximando versos de Cruz e Souza e Raul Bopp, conclui que não se poderá acusar o primeiro “de ser menos brasileiro e menos situado, como linguagem, emoção, música, sentimento e geografia, do que versos modernistas” (IVO, 1978a, p. 147).

A tese de Lêdo Ivo, que afirma o *caráter nacional “tout court”* da literatura brasileira parece ecoar também discussões bem anteriores, e não somente a linha de pensamento de T. S. Eliot – mas reflexões encetadas em nosso próprio solo. Lembremos, por exemplo, de que era mais ou menos a mesma a linha de pensamento de Machado de Assis no artigo “Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade”, de 1873, em que refutava a opinião corrente em sua época, a qual só reconhecia “[...] o espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata – diz-nos Machado –, limitaria muito os cabedais de nossa literatura” (ASSIS, 1967, p. 97). Ou seja, aquilo contra que Lêdo Ivo se batia, na

---

<sup>31</sup> Este selo editorial levava o nome da revista e tinha por organizador Fernando Ferreira de Loanda, também editor do periódico.

<sup>32</sup> A que referimos no capítulo anterior, ao fundamentar a análise com o ensaio *A função social da poesia* (ELIOT, 1991).



releitura de certo viés nacionalista ou nacionalizante da literatura, era a necessidade – ou a ideologia como tal vivenciada – de imprimir “cor local” aos poemas, com o que não pactuava, rejeitando...

[...] toda a matéria apta a depositar na bandeja do autor a sua dose de pitoresco ou anedótico ou a sua carga de um nacionalismo que, em certos casos, não se contentou com os limites líricos e foi habitar nas camisas totalitárias e nos ufanismos ideológicos de mau olho (IVO, 1978a, p. 147).

É uma linha de pensamento que, anterior ao Modernismo, prosseguira antes no grupo da *Revista Festa*, editada por Tasso da Silveira e que lançaria, entre outros, Cecília Meireles, circulando entre 1927 e 1929 e defendendo uma modernidade “universalista”.

Mas, ainda que hoje se possam fazer objeções a essa linha de pensamento, como o fariam novas correntes culturalistas de um mundo globalizado que, olhando retrospectivamente os universalismos anteriores, detectam em seus discursos marcadores de *centro e periferia*, por exemplo – ainda assim, a reflexão de Lêdo Ivo sobre o Modernismo a tal não se resume: restaria debater uma crítica da centralidade do evento Semana de Arte Moderna, pois que propõe o ensaísta uma releitura do afluxo das vanguardas no Brasil.

Na “cronologia de revolta” que Lêdo Ivo procura fazer, destacam-se as obras de Augusto dos Anjos – que “reclamava a devolução da substantividade das coisas” –, Alphonsus de Guimaraens, Adelino Magalhães, Lima Barreto e, sobretudo, Manuel Bandeira, em cujo livro *A cinza das horas*, de 1917, “o verso novo, pressentido ou evitado antes por tantos parnasianos e simbolistas, faz algumas aparições discretas” (IVO, 1978a, p. 144). Então chegamos à tese central do ensaio: para Lêdo Ivo, a “libertação do verso” é, de fato, “a grande conquista do Modernismo”, mas já vinha “latente desde o último quartel do século passado”<sup>33</sup>. Se a percepção disto faltou aos primeiros modernistas, foi porque...

[...] os modernistas, com a sua neurose do presente e a sua clamorosa falta de sentimento do passado, não souberam, não quiseram ou não puderam investigar – muito embora a experiência histórica e estética já tenha demonstrado que esse *sens of the past* é um dos ingredientes mais válidos nas reversões literárias (IVO, 1978a, p. 149).

Nos momentos finais do *Epitáfio*, o ensaísta fala ainda em uma “nova crise do verso, um conflito formal com as suas fatais implicações e repercussões”. Dentre as últimas, teríamos o “contágio” de diversos expoentes do modernismo, como no caso de:

<sup>33</sup> “[...] século passado”: o Século XIX.

Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Cassiano Ricardo, Murilo Mendes e outros mais, que, revogando postulações anteriores ou animados pelo mais respeitável empenho de renovação, foram levados a tentativas e práticas de tipos de poesia que evidenciam a eficácia da lição de 45 (IVO, 1978a, p. 148-9).

Descartando o ponto em que o poeta “defende o seu quinhão”, notemos, porém, que a análise se ajusta à reflexão que posteriormente faria Silviano Santiago (1989), em *A permanência do discurso da tradição no modernismo brasileiro*, quando diz: “[...] a relação deles [da Geração de 45] com a tradição foi tão forte que contaminou um poeta já feito como Carlos Drummond” (SANTIAGO, 1989, p. 97). “Contágio” – em Lêdo Ivo; “contaminação” – em Silviano Santiago: a metáfora clínica reaparece, talvez deixando margem para se entrever o “perigo” dessa retomada, sua ambivalência entre “restauração” e “renovação”. E, se concordamos com a “presença do discurso da tradição”, ao menos no caso que particularmente nos interessa – Lêdo Ivo –, não vemos, contudo, como se possa falar em *restauração*, posto não haver defesa de uma mera transplantação do passado literário em desfavor do novo ou do presente, a partir de premissas que proscavam a atualidade do momento da escrita.

Parece haver, talvez – e aqui lançando mão de termo cunhado pelo próprio Silviano Santiago –, um *entrelugar*, a meio caminho do “prolongamento” e da “reação”. Importa sobrelevar a potência dessa diferença, já que o discurso crítico e historiográfico tende ao nivelamento – e, no caso de 45, a rotulação tem sido a mais generalizante possível.

À ideia de que os modernistas repudiaram categoricamente o passado literário, Lêdo Ivo retornará, em sua faceta ensaística, cinco anos depois do *Epitáfio do Modernismo*, no ensaio *A emergência do velho*, publicado em *Modernismo e modernidade*:

O repúdio ao passado, de nítida instigação marinettiana, insulou o movimento numa atualidade carente e até imaginária, se confrontada com o exemplo dos mais perduráveis surtos criativos europeus, os quais, em sua dimensão de busca e pesquisa, destacam o papel das tradições sucessivas no eterno retorno do novo. (IVO, 1972, p. 23-24.)

Contudo, no mesmo ensaio, Lêdo Ivo reconhece e ecoa uma das principais críticas dos primeiros modernistas: “A inércia do estágio cultural caracterizado pela desagregação da versegadura parnasiana os enceguecia.” (IVO, 1972, p. 24). Como fizera no *Epitáfio do Modernismo*, Ivo ressalta a prática do verso livre por Manuel Bandeira já em 1917, que, assim

entende, não pode ser vista como “uma exceção ou acontecimento isolado”. E reafirma a dimensão de ruptura em grupos anteriores a 1922:

Juncado de propostas mallarmeanas, o simbolismo brasileiro continua sendo o testemunho de uma das épocas mais criativa de nossa história intelectual, e na qual a pesquisa estética se acirrou, tanto em arte-de-fazer como em interrogação existencial. (IVO, 1973, p. 25.)

Desse modo, o *Eu*, de Augusto dos Anjos, obra publicada em 1912, parece ao ensaísta “um exemplo contundente de um modernismo ocorrido antes da Semana de Arte Moderna”. E Lima Barreto, Adelino Magalhães e Murilo Araújo seriam exemplos de outros modernistas *avant la lettre*, hoje mais ou menos esquecidos (no caso dos dois últimos).

Os ensaios “temáticos” prosseguem até a atualidade. Em coletânea recentemente publicada, *O ajudante de mentiroso* (IVO, 2009), Lêdo Ivo retoma o tema da crítica ao discurso historicista sobre a modernidade brasileira no ensaio que intitula *Os modernismos do século XX*. Nesse texto, já o uso do plural e a minúscula para o nome do movimento negam uma visão centralizadora e unívoca, o que se confirma com o conteúdo do ensaio, que estende suas críticas também aos estudos acadêmicos de literatura:

Professores e pesquisadores [...] recebem e propalam sempre a mesma lição: a da dimensão providencial da Semana de Arte Moderna de 1922 e do papel seminal que teria exercido o Modernismo paulista na elaboração da vida cultural do Brasil no século XX (IVO, 2009, p. 26).

O autor chama a atenção para eventos que transcenderiam o “tentacular aparelho mitográfico” (p. 27) que centraliza a Semana de Arte Moderna na crítica brasileira, agora marcadamente acadêmica: a pulverização dos “ismos”, ocorrida em todo o Ocidente, transformando o escritor numa figura solitária, e não mais gregária, como antes (p. 27); a importância de Gilberto Freyre, reconhecida por José Lins do Rego, para o Romance de 30, também erroneamente lido como “consequência” da Semana (p. 34); a pouca ou nenhuma importância conferida também por romancistas do Centro e do Sul, na mesma década de 1930, ao evento de 1922 e seus corifeus, como no caso de Otávio de Faria (p. 36). Os termos finais do ensaio são expressamente descentralizadores: “É inaceitável que ostensivos interesses topográficos queiram transformar a Semana de Arte Moderna [...] numa perduração estética” (IVO, 2009, p. 36).

## 1.2 Digressões – ensaios memorialísticos – perfis de escritores

A par desses ensaios, por assim dizer, mais “temáticos”, mais focados na crítica à centralidade do Modernismo de 1922, outros há, em que o assunto reaparece de forma fragmentária, como digressão reflexiva – e quase sempre revestida de causticidade, como não é raro no autor. A própria ideia de *vanguarda* é criticada em alguns momentos, como ocorre no livro híbrido *O aluno relapso*, que comporta poemas, textos ensaísticos, memorialismo e aforismos: “A última vanguarda no Ocidente foi o surrealismo. Depois, todos os poetas e escritores se tornaram herdeiros e usuários de tudo.” (IVO, 1991, p. 19).

Em outros momentos, concebendo ensaios que são algo como “perfis” de outros escritores, com os quais Lêdo Ivo conviveu, o tom memorialista ganha relevo, ocorrendo a reflexão sobre a modernidade e o Modernismo a propósito da refração desses discursos na obra de cada autor. Tal é o caso do texto intitulado *Vicente do Rego Monteiro*, sobre o misto de poeta e pintor – mas pintor “minimizado em sua contundente contribuição à Semana de Arte Moderna” (IVO, 1994, p. 43) e poeta que, “pelo seu desconjuntamento verbal, humor e instantaneidade”, desagradara também “aos modernistas provectoros e já domados do Rio e de São Paulo” (IVO, 1994, p. 45).

A referência a Vicente do Rego Monteiro, cujo nome é apropriado como título do ensaio, não soa isolada na concepção de modernidade de Lêdo Ivo. Para entender esse outro viés, é preciso situar a pertença do próprio escritor, que reenvia a outras matrizes de modernidade no Brasil: sendo alagoano, Lêdo Ivo migra para o Recife no início da vida adulta, quando frequenta o Café Lafayette, onde se reunia o grupo do pintor Vicente do Rego Monteiro e do ensaísta Willy Levin. Durante esse período conhece o amigo João Cabral de Melo Neto, e juntos tomam contato com as vanguardas europeias, especialmente o surrealismo. Haveria, assim, outra “porta de entrada” para o *novo* da modernidade – já não mais restrita a São Paulo.

Muitas vezes, a referência descentralizadora em relação à Semana é apenas um parêntesis, como ocorre no ensaio *Marques Rebelo e o preço da vida*, do volume *Teoria e celebração*, quando analisa os romances da década de 1930:

Reação rural e regional ao modernismo de 22 (este um movimento cidadão, experimentalista, sofisticado, universalizante e estetizante, e tendo do povo e da vida brasileira uma visão meramente folclórica e paternalista) (IVO, 1976, p. 129).

Mas, sem dúvida o ensaio em que a reflexão *en passant* sobre a centralidade de 1922 melhor se articula com a própria linha de força da argumentação principal, funcionando como espécie de segundo plano, é *Lição de Mário de Andrade*, em que Lêdo Ivo (1978, p. 223; 225) procura repensar a figura do modernista, seja como agente cultural, seja como escritor literário: é quando debate “a lenda de que Mário de Andrade não tinha forma, e havia em sua obra uma configuração caótica”, ou “a afirmativa tantas vezes reiterada de que Mário de Andrade resolveu o problema político de sua arte”. A tais visões, o ensaísta contrapõe a sua própria, pela qual o autor da *Pauliceia desvairada* teria, no primeiro caso, uma obra de cunho formalista – embora de um formalismo diferente do parnasiano, mas ainda formalismo (sem qualquer demérito); quanto à suposta pacificação política, acompanhada de adesão às causas populares, Lêdo Ivo (1978, p. 225) traça o perfil contrapontístico de um escritor “aristocrático, inflexivelmente aristocrático”. Ainda que altamente discutíveis, os argumentos de *Lição de Mário de Andrade* bordejam de outro modo a questão do lugar da Semana na cultura brasileira, fornecendo o mote para o ensaísta afirmar que o movimento de 1922 fora “uma revolução estética de descoberta nacional, embora suas melhores armas fossem importadas da França e da Itália” (IVO, 1978a, p. 226).

## 2 A “HERESIA” DO ENSAIO

Toda essa ensaística parece afinar-se com a crítica daquilo que, em Antoine Compagnon (2003), é denominado “narrativa ortodoxa da modernidade” e pela qual se entroniza a ruptura, fazendo associação necessária entre os termos *moderno* e a *vanguarda*. No caso brasileiro, ainda que sem correlação teórica – e, talvez mesmo, *avant la lettre* –, tal esforço questionador esteve no horizonte de preocupações de Lêdo Ivo, como vimos aqui.

Os ensaios de Lêdo Ivo ora citados possuem aquela característica comum ao gênero, de que nos fala Adorno (2003) no texto *O ensaio como forma*, característica essa que é responsável, ao mesmo tempo, pela sua danação e salvação: o fato de situar-se numa espécie de meio caminho entre o discurso científico ou teórico e a escrita artística. Assim, o ensaio fornece ao seu praticante, de certo modo, uma posição “confortável”, que o desobriga dos rigores da investigação científica, ao mesmo tempo cedendo espaço para a expressão idiossincrática do autor. Os textos ensaísticos de Lêdo Ivo que discutem a centralidade da

Semana de Arte Moderna e de São Paulo no panorama mais amplo de uma modernidade brasileira não fogem à regra, deixando, ao contrário, margem para numerosas objeções e indagações.

Ocorre-nos, por exemplo, a ponderação de que as obras dos modernistas de 1922 operariam aquele efeito retrospectivo de evolução literária do qual nos fala Borges (2014b) no texto *Kafka e seus precursores*, quando coloca que vários autores de produção anterior à de Kafka, mesmo diferentes entre si, tornam-se “precursores” do enigmático escritor tcheco, já que a obra kafkiana aguça e elabora sentidos antecedentes, que sem ela passariam mais ou menos despercebidos. Conforme Borges:

No vocabulário crítico, a palavra precursor é indispensável, mas seria necessário tratar de purificá-la de toda conotação de polêmica ou rivalidade. Fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção de passado, como haverá de modificar o futuro. (BORGES, 2014b.)

É o que parece ter ocorrido com as obras de Mário e Oswald de Andrade, dentre outros autores paradigmáticos da assim chamada “primeira geração” modernista. E toda a modernidade anterior, para a qual Lêdo Ivo chama a atenção em sua potência de ruptura, acaba sendo beneficiada pela eclosão do movimento modernista na Semana, que acentua a percepção da modernidade e, de certo modo, “cria” seus precursores: Augusto dos Anjos, Lima Barreto, Alphonsus de Guimaraens e outros elencados por Lêdo Ivo, cujo tom dos primeiros ensaios não se pode dizer que estivesse depurado, como talvez o desejasse Borges (2014b), “de toda conotação de polêmica ou rivalidade”.

Já o romance nordestino de 1930 e o romance urbano praticado no Rio de Janeiro na mesma década, como nos casos de Marques Rebelo e Otávio de Faria, se também não se abeberam da Semana como fonte “direta” de influência, sem dúvida igualmente passam à história literária como marcados por um selo de modernidade cujos contornos, não tendo sido dados pelos autores de 1922, como pontua Lêdo Ivo, foram, entretanto acentuados por estes, estabelecendo uma teia de correlações que ultrapassa mesmo a opinião que os escritores pudessem ter disso sobre o tema, quando em vida.

Todavia, objeções como essas não têm sequer sido formuladas, de modo responsivo, diante de um esforço questionador, senão único, sem dúvida rara, que em sua maior expressão não se pode deixar de creditar a Lêdo Ivo. Exceção feita a referências *en passant*, como é o caso de Luiz Costa Lima (1995, p. 52), quando rebate a tese de que as vanguardas europeias

teriam sido meramente “importadas” para a literatura brasileira, outras discussões possíveis não chegam nem mesmo a elaborar-se, de modo que as colocações de Lêdo Ivo, quando propõe rupturas e descentramentos em relação ao discurso ortodoxo da modernidade brasileira, parecem estar ainda por enfrentar. Uma lacuna sem dúvida inquietante, que nos convida uma vez mais a evocar as reflexões de Adorno (2003, p. 44):

A lei formal mais profunda do ensaio é a heresia. Apenas a infração à ortodoxia do pensamento torna visível, na coisa, aquilo que a finalidade objetiva da ortodoxia procurava, secretamente, manter invisível.

Tendo urdido sua crítica dispersa e fragmentária a uma transgressão mudada em ortodoxia – o Modernismo de 1922 –, a ensaística de Lêdo Ivo se equipara a uma “heresia”. E talvez essa própria natureza dessacralizante explique, malgrado seu, a quase invisibilidade a que se vê submetida.

## CAPÍTULO V – TINHA UM SONETO NO MEIO DO CAMINHO: RELENDO UMA POLÊMICA E SEU CONTEXTO

Questão abordada também nos ensaios que viemos de analisar, as relações entre *modernidade* e *vanguarda*, opondo-se a um discurso da tradição, ou de uma renovação que não a desconsidere, solicitam ainda análise detida em outro *corpus*: o que articula a recepção da obra *Acontecimento do soneto* a um pequeno parágrafo, recortado de um texto mais longo de Lêdo Ivo, este publicado na brochura *A província de São Pedro*, um antigo jornal literário gaúcho, homônimo de outras publicações que se apropriam do primeiro nome do que hoje é o Estado do Rio Grande do Sul. Chama-se o texto *Argumento no muro*, e foi publicado precisamente no ano de 1947. Peça fragmentária, composta quase como *colagem*, ali está o ponto de partida para uma polêmica envolvendo a Geração de 45 e o poeta Carlos Drummond de Andrade, ponto que será pertinente rever, concluindo assim nossa leitura do contexto de estreia de Lêdo Ivo.

*Argumento no muro* parece feito sob medida para desestabilizar aquilo que então seria o *establishment* literário: é um autêntico momento de rebeldia. Mas será preciso situar, antes de corroborarmos impressões aligeiradas, que o parágrafo demolidor se encontra em meio a três páginas da brochura, em que um jovem Lêdo Ivo enfileira pequenas reflexões descontínuas, como excertos de poemas ou aforismos. Alguns exemplos: “As bicicletas advinham quando é domingo”; “Os fantasmas têm um ar inalterável de leitores de Agatha Christie”; “Por que os paraquedas, ao cair, não se transformam em girassóis?”

Há um nítido gosto surrealista no inusitado dessas imagens, que a nós hoje, leitores do século XXI – espectadores dos efeitos especiais da indústria cinematográfica –, pode soar pueril. Mas que, em 1947, talvez não fosse. Lembremos, por exemplo, que uma obra como *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, com evidentes ressonâncias do surrealismo, data de 1952.

Como o trecho em questão costuma ser citado de modo indireto<sup>34</sup> em obras que se

<sup>34</sup> É o caso da menção feita por José Maria Cançado (1993), sem referência a fontes, em “Os sapatos de Orfeu”, biografia de Drummond; do mesmo modo, sem referência a fonte, vai a *Apresentação* à segunda edição (póstuma) do livro *Uma pedra no caminho – Biografia de um poema*, feita por Arnaldo Saraiva (2010, p. 42), para a coletânea originalmente organizada por Drummond. Saraiva parece ter colhido a informação em Cançado – mas também não cita sua fonte. Este escrevera da seguinte forma: “Lêdo Ivo chegou a dizer que era preciso atirar uma pedra na vidraça de Drummond e voltar a Bilac” (CANÇADO, 1993, p. 267-268). Já Saraiva (2010, p. 42) apenas troca o “dizer”, de “chegou a dizer”, por “escrever”, mantendo o sentido de intensificação ou consecução de um termo com esse “Lêdo Ivo chegou a [...]”. Trata-se de evidente recorte e descontextualização do parágrafo de *Argumento no muro*, intensificada a imagem pela forma verbal que introduz a informação.



ocupam *en passant* da problemática de 45, entendemos ser importante reproduzi-lo em seu contexto. Perde-se, ainda assim, o efeito que a justaposição dos outros fragmentos pode causar – mas fica a ressalva, evitando uma citação completa e talvez cansativa. Vejamos a passagem mais iconoclasta:

Há um mal-entendido acerca dos srs. Murilo Mendes, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e outros grandes poetas do modernismo.

Os jovens escritores deveriam tratar de torpedeá-los enquanto é tempo, libertando-se de sua magia prejudicial. O caminho deles vai ter a um muro, que está sempre atrás do infinito. Pensamos que nos construímos com o seu alento, mas em verdade estamos empatando o nosso tempo fagueiro.

O maior escritor de minha geração será aquele que organizar uma romaria ao túmulo de Olavo Bilac e, regressando à noite do cemitério, dirigir um “quebra-pedra” literário, jogando uma pedra na vidraça da janela onde o sr. Drummond fita o mar, atijando os vinte e sete cachorros que protegem a casa do sr. Murilo Mendes, surrando o sr. Lins do Rego e provando que toda a obra do sr. Manuel Bandeira posterior a “Ritmo Dissoluto” é indigna até de citação (IVO, 1947, p. 16-17).

Existe aqui um indisfarçável tom de revolta, algo como um “parricídio” literário. Nesse parricídio, a revalorização do passado imediatamente anterior ao modernismo, representado por Bilac, parece uma alternativa a Lêdo Ivo; mas também evocará Machado de Assis e verá em Mario Quintana a grande promessa, acentuando o componente onírico ou irracional da escrita do gaúcho.

Portanto, o “muro” do título, contra o qual se bate o “argumento” não é outro senão o da realização estética, que parece a Lêdo Ivo um impasse, desde que colocado como modelo a seguir. Por isso, reenvia a Bilac – mas também a Machado e Quintana. Em última análise, é uma crítica ao epigonismo, à atitude imitativa em relação à geração imediatamente anterior.

Contudo, a “tesoura” da citação, benéfica em descartar as remissões expressas ou implícitas aos demais escritores – Murilo Mendes, Lins do Rego, Bandeira –, iria estrategicamente desviar caminho também de Machado e Quintana, e até de Mário de Andrade, pois vejamos: esse “líder” da Geração de 45 admirava o autor da *Meditação sobre o Tietê* –

Mário de Andrade foi um grande exemplo de arte pura. O melhor nele é a poesia, principalmente os últimos poemas, de uma cristalinidade e de uma beleza impressionantes. Depois de morto, apontam-no como um político e realçam justamente o pensador, o missivista, o crítico, categorias secundárias no resultado de sua vida.

O MELHOR EM MÁRIO DE ANDRADE É A POESIA. Quem não partir desse princípio, quer puxar brasas para sardinhas estranhas. Quem não partir deste

princípio onde o rio Madeira se torna inavegável, está contra a poesia (IVO, 1947. p. 17-18).

As maiúsculas são do autor, que parecia com elas fazer um libelo pela revalorização do poeta na recepção da obra multívoca de Mário de Andrade. Sobre este, mais tarde Lêdo Ivo escreveria o estudo *Lição de Mário de Andrade*, que comentamos no capítulo anterior. Mas a “pedra na vidraça” de Drummond e o nome de Olavo Bilac, banido pelo *paideuma* do Modernismo, já eram mais do que suficientes para desencadear a cadeia de referências que veria na Geração de 45, “liderada por Lêdo Ivo”, o avançar perigoso de uma reação “neoparnasiana”.

Parafraseando o jovem autor de *Argumento no muro*, talvez seja preciso reconhecer: “Há um mal-entendido acerca do sr. Lêdo Ivo”. Bem mais tarde, quando seu nome se encontrava novamente em evidência na imprensa literária – em 2007, era mais uma vez indicado para o Prêmio Jabuti, pela obra *O rumor da noite*<sup>35</sup> –, a entrevista concedida em 03 de abril de 2001, à *Revista Submarino*, fazia-o evocar o episódio da “pedra na vidraça”:

O que eu escrevi na revista *Província de São Pedro* foi um artigo exatamente sobre o problema de se estabelecer uma divisão de águas. Eu dizia que o maior poeta de minha geração seria aquele que promovesse uma romaria ao túmulo de Olavo Bilac e jogasse uma pedra na janela de Drummond! (risos) Isso para dizer que o caminho da poesia estaria na diferença, mas alguns débeis mentais entenderam no sentido literal como se eu quisesse jogar pedras no Drummond. Aliás, o Drummond uma vez deu uma entrevista muito engraçada dizendo: ‘Não conheço a pedra de Lêdo Ivo’. Essa foi uma maneira de eu dizer que a afirmação de uma geração se dá em fazer o que, em um certo sentido, fizeram os modernistas, negar a aceitação passiva. (MARETTI, 2002, p. 129.)

A entrevista a Camila Claro, uma das mais profícuas que o autor concedeu, aborda com desassombro esses e outros temas “espinhosos” – é a mesma, aliás, a que já referimos, sobre a dissensão com Oswald de Andrade. Notável é que, em ambos os casos, o “fantasma” coincide: é de novo e ainda a Geração de 45, naquilo que este rótulo possa significar de afronta ao pensamento crítico e estético modernista. Mas a balança do velho-novo parecia estar desregulada naqueles idos. Se atentarmos, por exemplo, para o texto que Drummond publica na *Revista Joaquim*, do Paraná, veremos que um dos grandes incômodos do autor de *Sentimento do mundo* em relação à Geração de 45 era o “clima de salão” e os recitais que então se organizavam. A volta da poesia a uma oralidade, o valor dado ao ato de *dizer o*

<sup>35</sup> Lêdo Ivo havia recebido o prêmio em 1973, por *Finisterra*.

*poema* – então associado a alguma preocupação retórica, banida pela estética modernista – e que, hoje, em face das novas mídias, do audiovisual, do poema em vídeo e das instalações poéticas, parecer ter-se consagrado em nova diretriz, soava talvez como crime de lesa-majestade a uma poesia que se pensava apenas *para ser lida* (em silêncio).

Esse artigo de Drummond foi publicado no nº 20 da *Revista Joaquim*, que circulou no Paraná, patrocinada pelas *Fábricas de louça, refratário e vidro* de João Evaristo Trevisan, pai de Dalton Trevisan – o então jovem idealizador e editor da *Joaquim*. Chama-se, ironicamente, *Novíssimos*. Vejamos um trecho:

Cansada do que havia por aí sob o rótulo de poesia, e ansiosa por ocupar os ‘cargos’ de poeta que eram detidos há tanto tempo já por meia dúzia de velhotes, a nova geração, pelas suas muitas revistas, reinaugurou o bom soneto de chave de ouro, com suas boas rimas e seu bom jogo de palavras, e, mas do que isso, restabeleceu o estado de ânimo e a paisagem espiritual do Rio de Janeiro do tempo de Guimarães Passos. Este é o ‘novo’ que se oferece hoje em substituição ao ‘antigo’, também chamado ‘Modernista’.

Corolário inevitável desse regresso ao autêntico lirismo é o reinício promissor da declamação nos teatros, que logo será seguido pela declamação nos salões. Teremos daqui a pouco a ventura de escutar, num *living* de Copacabana, ao lado de um whisky e diante do prato de salgadinhos (porque destes modernismos ninguém abre mão), o caso memorável das pombas, que à tarde voltam aos pombais, enquanto que as ilusões, etc.; o das três irmãs; o nunca morrer assim, num dia assim. Tudo isso, e claro, de permeio com baladas, rondós, vilancicos, triolés, salamaleques e acrósticos da nova geração.

Pouco falta para este epílogo da revolução modernista. As salas já varrem de novo o chão, e Coelho Neto é autor muito cotado. Quanto a nós, remanescentes da ‘escola’ vencida, os párias do verso livre, jamais declamáveis – tempo é de reconhecer a derrota. Eia, pois, irmãos! Amarremos a trouxa e, à sorrelfa, piremos. (REVISTA JOAQUIM, 1948, p. 5.)

O ano era o de 1948 – o seguinte, portanto, ao *Argumento no muro*, de Lêdo Ivo, e o mesmo da primeira edição brasileira do *Acontecimento do soneto*, a que Drummond parece fazer referência quando fala do “bom soneto de chave de ouro, com suas boas rimas e seu bom jogo de palavras”. A ironia perpassa tudo: desde o superlativo do título, em um texto a que não faltam arcaísmos, até a cena idealizada de um recital em Copacabana, com os “salamaleques” inseridos em meio a uma enumeração de formas fixas (habilmente listadas pelo poeta, que aproveita a semelhança dos significantes, como se este fora também um esquema ou forma poética).

O artigo de Drummond iria acirrar um clima animoso que já vinha sendo ensaiado entre a *Orfeu* e a *Joaquim*. Na *Orfeu* (1948a, p. 47), do “verão” anterior, houvera uma resenha da *Joaquim* nº 15, criticando um artigo em que Dalton Trevisan comenta António Botto, quando

se refere a um “[...] depoimento de Murilo Mendes repetindo velhas coisas, que não chega a satisfazer”; na mesma edição, comenta-se um poema intitulado “O Fantasma”, que, nas palavras do resenhista (apócrifo) seria o próprio “fantasma” do autor – Carlos Drummond de Andrade.

Drummond seria objeto de um estudo panorâmico de Bernardo Gersen, na *Revista Orfeu* (1948b), publicada no outono de 1948 e, portanto, já muito próxima do artigo *Novíssimos*<sup>36</sup>. Esta edição, é de se notar, já refletia mais nitidamente o clima animoso e proclamava em um editorial lacônico (intitulado “Julgamento”) a disposição de rever as gerações anteriores. Pois seria exatamente Drummond o primeiro escolhido, embora o autor de *Uma interpretação de Carlos Drummond de Andrade*, texto que se estende da página 18 à 30 da revista, fosse em geral receptivo, destacando méritos de vários livros do poeta mineiro. Os termos da crítica de Gersen mantêm-se nos limites impressionistas que eram então a tônica da cena literária nacional; percebe-se, porém, o intento de apequenar a dimensão de Drummond, pela ironia no exacerbado biografismo com que o crítico ressalta a origem interiorana do poeta, e sua condição de funcionário público, supostamente para tentar entender o “pungido universalismo” drummondiano.

Bem mais diretas seriam, contudo, as edições 1949a e 1949b da *Orfeu*, ambas claramente responsivas ao texto *Novíssimos* e às ironias de Drummond (afinal divulgadas, como fica evidente). A *Orfeu* (1949a) republica o artigo *Novíssimos* com nova ironia, intitulado-o *Música de Gagá*. E a *Orfeu* (1949b) defende a posição do grupo em um editorial bastante dirigido. Esse texto, como pode servir para redimensionar a consideração das diretrizes poéticas da *Orfeu*, e sobretudo situar, não propriamente a participação de Lêdo Ivo, mas a *repercussão* de suas posições anteriores, talvez valha a pena resgatar do esquecimento:

Orfeu e o soneto – Em nosso último número, sob o esclarecedor título-comentário de “Música de Gagá”, tivemos oportunidade de transcrever um artigo do Sr. Carlos Drummond de Andrade sobre as relações entre os poetas jovens e o soneto. Acusava-nos aquele ilustre bardo de tentar a restauração da paisagem cultural e humana dos tempos de Guimarães Passos, através do soneto, adiantando ainda que era essa a primeira conquista seriíssima dos novíssimos. A observação pretendia ser maliciosa. Não chegou nem a ser simplória, uma vez que não é com esses vagidos de “humour” hebdomadário que se discute e explora um assunto, que pela sua importância, se coloca em pleno terreno de estética literária.

Pouco depois, em conferência pronunciada em S. Paulo, o Sr. Jorge de Lima ventilou novamente o problema, propondo a volta ao soneto, como se tivesse descoberto a pólvora.

---

<sup>36</sup> As datações de *Orfeu*, feitas pelas estações do ano, impedem estabelecer com clareza o jogo de ataques e respostas.

Como os comportamentos dos Srs. Drummond de Andrade e Jorge de Lima, apesar da farta experiência literária de ambos, não correspondem ao que seria de desejar, ORFEU aproveita a ocasião para fixar o seu ponto de vista, comum a todos os poetas de seu grupo.

Em primeiro lugar, temos a salientar que jamais batalhamos pela volta do soneto, pela simples razão de que este, agora cultivado com maior frequência, jamais esteve ausente, e é encontradiço na obra poética de Vinícius de Moraes, e Cecília Meireles, no Brasil; de Valéry, Alberti, Rilke, Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Camilo Pessanha, José Régio e nos poetas ingleses da nova geração.

Ainda no Brasil, temos os exemplos dos Srs. Murilo Mendes e Augusto Frederico Schmidt que, embora jamais tenham conseguido realizar sonetos perfeitos, os vêm tentando com regularidade.

Assim sendo, não consideremos o soneto uma ‘gaiola’, um arcabouço rígido, mas uma fórmula ou forma poética pronta para acolher, em seus 14 versos, a mais moderna e revolucionária expressão poética, podendo, pois, atrair qualquer poeta, como a balada, o epigrama, a ode, o próprio verso livre.

Há quem diga que o soneto não atende às exigências da nossa época. Essa observação é sempre feita por poetas que à semelhança do Sr. Drummond de Andrade, jamais conseguiram fazer um soneto, o que invalida em definitivo a asserção. Por que o soneto não é moderno?

Portanto, o que importa é uma coerência entre a forma e o fundo, no soneto, como é o caso dos ‘33 sonnets composés au secret’, de Jean Cassou.

Em suas páginas, ORFEU vem veiculando sonetos dos poetas novos. Essa exposição, porém, não ambiciona ser nenhum programa de trabalho. O que advogamos aqui é a liberdade do poeta de fazer o que lhe pareça certo – seja um soneto, seja o epitáfio (até o epitáfio do Sr. Carlos Drummond de Andrade seria tolerável). E essa liberdade pode exercer-se na superação do verso livre, na pesquisa de qualquer expressão poética.

É, pois, o soneto como um acontecimento – o acontecimento do soneto como aventura experimental e técnica de um poeta – que merece a simpatia do nosso grupo.

Não estamos, pois, ao lado do Sr. Drummond de Andrade, raivoso detrator de uma fórmula que sempre se esquivou à sua organização poética e que ele, aliás, cortejou por duas vezes em seus ‘Últimos Poemas’. Nem também estamos ao lado do Sr. Jorge de Lima, mesmo porque desconfiamos que, com essa história de “volta do soneto”, o que ele está tramando é sua própria volta poética, às custas do soneto [...]

Quem quiser fazer sonetos, faça-os. Não há nenhuma palavra de ordem nesse sentido. O importante é fazer poesia, criar a FORMA e não ser vassalo genuíno de alguma FÔRMA. (REVISTA ORFEU, 1949b, p. 2-3.)

O editorial tem o título provocador de *Às pedras do caminho* – e com isso revive a imagem drummondiana mais uma vez. O trecho que transcrevemos está na sequência do texto de abertura, vem com o subtítulo de *Orfeu e o soneto* e é secundado por outro, intitulado *Academismo*, que se ocupa, em tom idêntico, dos novos rumos da obra de José Lins do Rego (atacada como “academicismo”). Ao contrário, porém, de muitos editoriais apócrifos da *Orfeu*, seguem-se as assinaturas de Afonso Félix de Sousa e Fernando Ferreira de Loanda, referidos pelas iniciais (A. F. S e F. F. L.).

Em nossa pesquisa, por muitas vezes recorreremos a Lêdo Ivo sobre dúvidas quanto a bibliografias, datas ou ocorrências de sua vida literária. É preciso registrar, por exemplo, ter sido o próprio autor quem nos indicou a referência do texto publicado em *Província de São Pedro*, hoje uma raridade bibliográfica, com o excerto muitas vezes citado sem a devida contextualização. Fizemos a pergunta com a cautela de tocar em um ponto possivelmente desagradável, tendo em vista toda a teia de apropriações que, certamente, teriam agastado o poeta àquela altura da vida. Mas nos respondeu de pronto, acrescentando: “Aliás, é muito bom você tocar nisso [...]” Sobre o editorial da *Orfeu* (1949b), ou a republicação do texto de Drummond com novo título, na *Orfeu* (1949a), o poeta foi categórico, no sentido de não ter tido qualquer participação, ressaltando que não permanecera todo o tempo colaborando na *Orfeu*, embora seu nome constasse de um “conselho consultivo”<sup>37</sup>.

Com isso, não queremos dizer que se possam atribuir apenas e exclusivamente aos poetas signatários o tom geral de resposta a Drummond, que ora se mantinha em termos equilibrados, ora cedia aos apelos da raiva. Tirar o foco de uma liderança, supostamente atribuída a Lêdo Ivo, para recolocá-lo em outros nomes apenas é perseverar no mesmo problema – é demonizar autores e obras que continuaram depois de 45, o que não está em nossos objetivos. Mas é preciso observar criticamente toda a polêmica e não perder de vista que as remissões passam por Lêdo Ivo e o ultrapassam; e sobretudo é preciso não retirar o caráter libertário do editorial da *Orfeu* (1949b), com sua defesa de formas banidas, como o soneto, que aliás continuaria sendo largamente praticado na literatura brasileira posterior. Porém, naquele momento específico em que se escrevia um pós-modernismo, a ruptura poderia ser a tradição.

Abordado sobre o tema, Lêdo Ivo daria essa resposta a Mária Teresa Cárdenas, em entrevista ao jornal chileno *El Mercurio*:

O retorno da poesia à ordem, à disciplina, com uma nova exploração das formas fixas e da tradição, não foi apenas um fenômeno brasileiro. Ele caracteriza quase toda a poesia ocidental de após a Segunda Grande Guerra Mundial. Era uma época de reconstrução material e cultural. A essa evidência histórica, cabe acrescentar outro fato relevante, que é o esgotamento das maneiras poéticas adotadas e institucionalizadas pelas vanguardas surgidas no fim do século XIX e que ocupam, com o seu vigor e inventividade, todo o espaço da poesia ocidental da primeira metade do século passado. Era uma época em que se buscavam novos caminhos para viver, ser e criar. De qualquer forma, foi uma ruptura, e não um retrocesso (LÊDO IVO, 2001; s/p).

É uma leitura que se confirma diante do *corpus* de revistas e artigos de jornal da época,

---

<sup>37</sup> É de se notar que seu nome, embora ainda figure no “conselho consultivo” da *Orfeu* (1949b), está ali colocado em último lugar, quando antes era o primeiro (cf. ORFEU, 1949b, contracapa).

em que o uso do soneto foi visto, de fato, como uma afronta, um gesto iconoclasta diante do *establishment* pós-modernista; lido então como um retrocesso, o fato de ter “contaminado” mesmos poetas já estabelecidos, que então passaram a praticá-lo, faz pensar nesse sentido mais amplo a que refere Lêdo Ivo: um sentido de “reconstrução material e cultural”, nos anos que se seguiram ao armistício.

Algumas informações biográficas, ou de vida literária, serão pertinentes para enfeixar a releitura dessa polêmica: dos autores citados por Lêdo Ivo em *Argumento no muro*, praticamente todos se converteriam em seus amigos e incentivadores. Naquele Brasil da década de 1940, em que Sérgio Buarque de Holanda transitava da sociologia para a crítica literária com igual desenvoltura, não há como não pensar em seu “homem cordial”, diante de alguns fatos posteriores: Murilo Mendes seria padrinho de casamento de quem ideava lançar-lhe aos próprios cães; Lins do Rego escreveria elogiosamente sobre o menino que incitava o seu linchamento, chamando-o de *O jovem Lêdo*; e Manuel Bandeira assinaria vários artigos elogiosos para o mesmo Lêdo Ivo, garantindo-lhe inclusive um prêmio da ABL (como refere na *Apresentação da poesia brasileira*). Fraternalmente, é Bandeira que figura, abraçado ao autor, na foto de capa de *Finisterra*, obra poética lançada em 1972 por seu vizinho de chácara em Teresópolis: Lêdo Ivo.

Tudo isso prova que as palavras de Lêdo Ivo, em *Argumento no muro*, foram redimensionadas e compreendidas em suas circunstâncias de enunciação: a juventude, o debate estético entre gerações literárias e a própria linguagem metafórica de seus termos. Quanto a Drummond, após as ironias de *Novíssimos*, voltaria a portar-se com a usual discrição (e quase diríamos, repetindo o lugar-comum identitário: mineiramente). Sequer ajuntaria o parágrafo da “pedra na vidraça” à sua *Biografia de um poema*, em que colaciona todas as paródias – algumas delas, muito mais agressivas – sobre o famoso *Tinha uma pedra no meio do caminho*. Com tal lacuna, pode-se depreender que não lhe concedeu a importância de leituras outras. A propósito, em entrevista a Geneton Moraes Neto (2007, p. 87-90), no livro *Dossiê Drummond*, o poeta deixa claro que foram os ataques do jornalista e “talentoso escritor” Gondim da Fonseca, sistematicamente publicados no *Correio da Manhã* e com notável conotação política, que mais o agastaram, dada sua qualidade [de Drummond] de assessor de gabinete do Ministro Gustavo Capanema.

Voltando agora para a análise propriamente literária, será pertinente lembrar as observações de Gilberto Mendonça Teles na primeira versão de um longo ensaio sobre a trajetória de Lêdo Ivo, a que denominou *A indecisão semiológica*, publicado inicialmente em

*A retórica do silêncio*, texto que seria totalmente reescrito, passando a chamar-se *Lêdo Ivo – a aventura da transgressão*, na obra *Contramargem*. Na primeira versão do estudo, o crítico sinaliza que Drummond havia deixado marcas no jovem Lêdo Ivo; marcas, aliás, muito evidentes:

Em *Ode e elegia*, de 1945, há um longo poema intitulado *Canto da imaginária janela aberta*, onde se leem versos assim:

“Não cantarei apenas a casa em que nasci”, “Não quero ser o poeta menor da infância”, “nem quero chorar os primeiros amores”, “cantarei a vida que se desenrola diante de mim”, “cantarei os homens que trabalham”, “Oh! Sou apenas um poeta que não quer cantar as coisas da decrepitude, mas o tempo em que havia rosas”. “Cantarei [...] as matérias de meu tempo e as outras matérias” (TELES, 1989, p. 290).

E Teles (1989, p. 290) conclui: “Não é preciso ser forte em estilística e em literatura comparada para perceber aí as influências temáticas e formais daquele sintético (e tão imenso) ‘Mãos dadas’, que aparece em *Sentimento do Mundo* (1940), de Carlos Drummond de Andrade”. Será pertinente situar, porém, uma sensível diferença: ao pactuar com o “tempo em que havia rosas”, a seguir acrescentando que ajuntaria às matérias de seu tempo “outras matérias”, o jovem poeta já se desvia da proposta drummondiana, essencialmente vinculada ao “tempo presente”. Seu olhar atenta para o passado, traz aquilo que mais tarde elaboraria – como já abordamos – na expressão usada em sua ensaística: “senso de passado”.

Teles (1989, p. 290, nota) ainda aponta, em nota de rodapé – infelizmente sem esclarecer a que poema se refere – existir na primeira edição de *As imaginações*, a obra de estreia de Lêdo Ivo, “um poema não só dedicado a Drummond, mas escrito sobre os versos do Poeta Maior”. Mesmo sem esse dado, parece fato que a presença da dicção de Drummond no Lêdo Ivo inicial iria ainda além: pelo menos até *Linguagem*, uma obra angular, publicada em 1951. Ali, no poema *Canto Grande*, vemos um Lêdo Ivo que se despoja, mas guardando elementos caros de sua imagística, a que ajunta um notável acento drummondiano:

Do mar guardei a melhor onda  
que é menos móvel que o amor.  
E da vida, guardei a dor  
de todos os que estão sofrendo.

Sou um homem que perdeu tudo  
mas criou a realidade,  
fogueira de imagens, depósito  
de coisas que jamais explodem.



De tudo quero o essencial:  
o aqueduto de uma cidade,  
rodovia do litoral,  
o refluxo de uma palavra.

Longe dos céus, mesmo dos próximos,  
e perto dos confins da terra,  
aqui estou. Minha canção  
enfrenta o inverno, é de concreto. (IVO, 2004c, p. 269.)

Como não lembrar Drummond diante desse ritmo pausado, reflexivo, articulado a um conteúdo de solidariedade que parece ecoar alguns momentos de *A rosa do povo*, por exemplo? Há ainda outro poema, no mesmo livro, que ratifica a impressão: agora, um *Soneto à bomba atômica* em que se lê: “O mundo em peso cai-me sobre os ombros/ e em seguida se evola, sol de urânio”. Ora, se o segundo verso é puro Lêdo Ivo, o primeiro tem muito do Drummond de *Meus ombros suportam o mundo*, quando diz: “Meus ombros suportam o mundo/ e ele não pesa mais que a mão de uma criança” (ANDRADE, 1977, p. 110).

Todas essas marcas textuais dizem muito mais de uma grande admiração do que do contrário. Em 1947, era Lêdo Ivo o estreante que tinha à frente o grande Carlos Drummond de Andrade: enquanto para João Cabral a dicção do mineiro, como sustenta a crítica, foi um ponto de partida para a sua própria, no caso de Lêdo Ivo terá sido mais desafiadora, naquilo que se lhe afigurava como “muro”, ou seja, como interdição: o partido do presente, soberano em relação ao passado, mas também a exclusão de um sentido mágico ou transcendente que, em Lêdo Ivo, seria inversamente decisivo, desde os primeiros poemas. Drummond seria o poeta que, diante da contemplação d’*A máquina do mundo*, iria voltar “de mãos pensas”, enquanto Lêdo Ivo estaria sempre na clave da convivência com o mistério – e, já na década de 1950, escreveria um livro com o título de *Magias*.

Era, ainda aqui, o desafio de configurar uma voz própria – a *voz do escritor*, como a entende o ensaísta A. Alvarez (2006), a que referimos no **Capítulo 2**. E, como pensa também Harold Bloom (1995, p. 80), ao estudar as relações de influência em literatura, existiria uma fase – a que chama *clinâmen* – na qual o novo poeta como que busca esvaziar de sentido um precursor, estabelecendo uma dialética da presença e da ausência: parece ser o caso bem exemplar da marca drummondiana no *Soneto à bomba atômica*, nas suas relações de afirmação e negação do poema *Os ombros suportam o mundo*.

Finalmente, como diria mais tarde o próprio Drummond a Lêdo Ivo (2004b), os

“herdeiros” de um poeta não são exatamente os seus iguais, isto é, aqueles que mais se aproximam de estéticas anteriores, mas os seus diferentes – pensamento que só corrobora a importância da dinâmica entre gerações. Ainda naquela entrevista paradigmática à *Revista Submarino*, Lêdo Ivo ressalta:

Era o caminho da rebelião e da hostilidade, uma metáfora. Eu não estava pregando o vandalismo e a depredação (risos). Eu tenho poemas dele (de Drummond) sobre mim. A mania do Drummond era Greta Garbo, então quando eu viajava eu procurava retratos dela pra comprar e mandar pra ele. Uma vez ele fez um poema sobre a Greta Garbo muito bonito e mandou pra mim, esse não consta nas obras completas dele (MARETTI, 2002, p. 129).

A entrevista de Lêdo Ivo, concedida a Camila Claro, e o poema de Drummond seriam depois publicados no livro *Escritores – 43 entrevistas da Revista Submarino*, organizado por Eduardo Maretti, em 2002. Ao parnasiano atípico Raimundo Correia, e não a Bilac, voltaria mais tarde Lêdo Ivo, reapropriando-se de um título, tal como fizera com o romântico Álvares de Azevedo: deste, *Uma lira dos vinte anos*; daquele, então seria a vez *Plenilúnio*, nome de poema de Correia e título de livro de Lêdo Ivo na década 1990 – a obra cuja fatura formal seria resumida com grande precisão por Antonio Candido, como referimos no **Capítulo 1**, nos termos de um “equilíbrio oscilante”, entre solto e metrificado.

Esse retorno a Raimundo Correia, o poeta dos “banhos de lua, que fazem mal”, deixa bem evidente uma preferência literária de Lêdo Ivo, diversa do programa de fazer “uma romaria ao túmulo de Bilac”. Correia é o parnasiano transcendente, mas também o mais emocional da tríade famosa, que contava ainda com o “panteísta” Alberto de Oliveira<sup>38</sup>.

Em um livro publicado ainda em 1949, intitulado *Cântico*, vemos de Lêdo Ivo este poema, que parece confirmar os desvios de sua releitura do Parnaso, soando mesmo como uma tomada de partido antiparnasiana:

#### AS ESTÁTUAS

Branças formas que o tempo  
cobre de pátina  
e a noite higieniza  
ninfômanas impregnadas de patético se dar  
nuas, se abandonam à noite que as requesta  
falando talvez em linguagem de nuvem  
e se insultando com palavras azuis.

<sup>38</sup> Há interpretações sobre um possível panteísmo do parnasiano, com base sobretudo no poema *Aspiração*, em que deseja “ser palmeira”.

Nunca estremecem ou gritam  
esses pássaros  
feitos da substâncias antiga do soneto.  
Mudas, mas sempre em voo, esperam sempre (IVO, 2004c, p. 200).

É um quadro de imobilidade morta, de mudez, inclusive com a menção à “forma antiga do soneto”, onde podemos surpreender a concepção poética do autor, *contrario sensu*. Como assinala Affonso Romando de Sant’Anna (1993), ao estudar as representações do amor e da mulher na estética parnasiana, existe naqueles poetas uma espécie de “valorização *sui generis*” segundo a qual a *mulher-estátua* é imagem preferida. A especificidade estará em que, inserindo-se embora em um quadro de valorização da mulher, o Parnasianismo a coloca “muito acima do homem”. Diz SANT’ANNA (1993, p. 66): “Através dessa ênfase, ilude-se o indivíduo, pois a figura que vai rebater no diedro do poder é, em última instância, o homem”.

Seria, portanto, uma projeção, no sentido freudiano. Projeção que conduz a outra: a das temáticas à forma, já que, como desde o início da citada obra nota Sant’Anna (1993, p. 65-66), o poeta parnasiano “quer que seu texto também seja uma escultura, uma miniatura, uma pintura”.

Ora, em Lêdo Ivo são *as próprias estátuas* que ocupam a cena central. O poeta reverte o jogo do símile e, com isso, obtém um efeito de grotesco, ao expor enfaticamente a representação – e as estátuas são patéticas, no seu desligamento do real. Tudo isto, claro está, não deverá ser lido como crítica implícita à estatuária: é metacrítica de poesia, o que parece confirmar-se quando pensamos naquela “substância antiga do soneto”.

Consideremos que era esse o mesmo autor do *Acontecimento do soneto*, e que o próprio livro *Cântico* possui exemplares da forma sonetística – exemplares em que parece evidente, contudo, outro sentido, bem diverso da imobilidade, como nesse apelo à amada da segunda estrofe de um *Soneto da vigilância*: “Sê mais que a forma sempre em movimento/tornada mais humana pela dor” (IVO, 2004c, p. 232).

## 1 ACONTECIMENTO DO SONETO EM FACE DO CÂNONE DE 45

É preciso ter em vista todas essas disjunções para reler a trajetória de Lêdo Ivo. O modo como o “acontecer do soneto” é citado em dos editoriais da *Orfeu* (1949b), na tentativa de polemizar com Drummond, já é um deslizamento de sentido em relação a como aparece no

próprio livro, publicado no Brasil em 1948. Ali, não se pensa em *acontecimento* exatamente como “aventura experimental e técnica”: o sentido primeiro, expresso no *Soneto das catorze janelas*, é outro – e conecta Lêdo Ivo àquela concepção literária que não proscreve o sonho, os estados irracionais, o componente incognoscível da criação. Dirá, por exemplo, que...

[...]  
 Não se faz um soneto; ele acontece  
 e irrompe da alquimia do que somos  
 subindo as altas torres do não ser.  
 [...] (IVO, 2004c, p. 118).

Eis o terceto que sugeriu o título – ideia de João Cabral de Melo Neto, que publicou na Espanha uma primeira edição do livro, em sua prensa manual. Na correspondência trocada à época, reunida no livro *E agora adeus*, Cabral ressalta a “sua [de Lêdo Ivo] doutrina do événement”, isto é, o acontecer inopinado do poético, não redutível a bases exclusivamente lógicas – nada mais diverso, portanto, da concepção poética do próprio missivista, o que se abre como testemunho de amizade na diferença<sup>39</sup>. Mas, se assim é – se o soneto, para Lêdo Ivo, “irrompe”, “acontece” –, caberia indagar: até que ponto esse *Acontecimento do soneto* pode ser lido como adesão ao suposto viés neoparnasiano da Geração de 45? Para Ivan Junqueira, no estudo introdutório à *Poesia Completa* de Lêdo Ivo, a obra é uma “exceção à regra”, porque significa uma “adesão fugaz aos pressupostos estético-doutrinários da Geração de 45” (JUNQUEIRA, 2004, p. 30). Se Junqueira pensa *Acontecimento do soneto* em clave de exceção, ressaltando a multiplicidade da lira lediana nas demais obras, a maioria das apreciações que veem em Lêdo Ivo a figura de proa da Geração de 45 pensa a mesma obra como regra; e é pensando nessas leituras que propomos algumas indagações.

Até que ponto esta obra seria, ela própria, uma adesão a cânones neoparnasianos, ou até que ponto sua ocorrência, com tudo o que significou de marcante em um cenário já dominado pelo verso livre e até pelo poema-piada, teria sido absorvida por setores, estes sim, neoparnasianos, interessados em defender uma volta da poesia objetal, descritivista?

“*Um soneto não se faz, ele acontece*” – este verso, de onde João Cabral retirara a sugestão do título, motivaria em Sérgio Buarque de Holanda a afirmação de ser Lêdo Ivo um “ponto de fuga” da Geração de 45, pois que a reflexão metaliterária do *Soneto das catorze janelas* apontava para uma tangente no discurso racionalista dos grupos. Em texto

<sup>39</sup> Cf. MELO NETO (2007, p. 29), a palavra francesa *événement* pode ser traduzida por “acontecimento”.

originalmente publicado em 1951, dizia Sérgio Buarque de Holanda, como voz solitária, ontem e hoje, que Lêdo Ivo não seguia uma “ortodoxia exclusivista”: “se neste caso existe alguma constante será a que se exprimiu no verso: *Não se faz um soneto: ele acontece*” (HOLANDA, 1996 [1951], p. 436-7).

E poderíamos acrescentar algumas reflexões em reforço de ser Lêdo Ivo muito mais um “ponto de fuga” do que uma liderança. Haveria, no caso de *Acontecimento do soneto*, marcadas diferenças estéticas, de *poética* mesmo, no sentido de um saber-fazer, entre os sonetos que praticou na obra e o horizonte de sua Geração. Um texto que nos ajuda a situar um pouco algumas dissimetrias é a resenha de Domingos Carvalho da Silva publicada no número V da *Revista Brasileira de Poesia*, órgão do núcleo paulista da Geração de 45. Quando analisa o então recém-lançado *Acontecimento do Soneto*, escreve Carvalho da Silva:

Belos são quase todos os sonetos do Sr. Lêdo Ivo e em alguns ele nos revela uma inteligência poética e uma agilidade de expressão que os convertem em páginas de antologia. Pena é que nem sempre a técnica esteja à altura da importância literária. Algumas deficiências perturbam, sem dúvida, a tranquilidade do leitor sinceramente disposto a receber as páginas deste livro. O exemplo inaugural dessas jaças é este primeiro verso do primeiro soneto do livro:

‘À doce sombra dos canceiros’

Nada menos de cinco sílabas sibilantes perturbam a fluência do verso acima. A acentuação é fraca, pois a sexta sílaba é átona (REVISTA BRASILEIRA DE POESIA, 1949b, p. 77).

Ora, era este o mesmo autor da tese *Há uma nova poesia no Brasil*, que rendera a polêmica travada com Pagu e Oswald de Andrade no I Congresso de Poesia. E seria o mesmo Domingos Carvalho da Silva que, diante do poema *O cão sem plumas*, de João Cabral de Melo Neto, iria objetar ser a palavra *cachorro* “apoética”, assim como a palavra “fruta”, a que o resenhista preferiria a forma masculina, “fruto”. Tais reparos viriam a ser, eles próprios, objeto da refutação de Sérgio Buarque de Holanda, no artigo *Invenção ou convenção*, quando contra-argumenta: “Parece bem claro que nesse juízo prevalecem do começo ao fim meras associações pessoais, mais ou menos arbitrarias, que lutam por ganhar valor universal” (HOLANDA, 1996, p. 440). Poder-se-ia, acrescentar, ainda, que a leitura de Carvalho da Silva deixa ver certa concepção de poesia que prima por um vocabulário de “palavras eleitas”, e que poderia, esta sim, ser associada a uma “nostalgia restauradora de cânones pré-modernistas”, como genericamente escreverá Haroldo de Campos (1992, p. 78) sobre todo o grupo de 1945 – excepcionando, porém, apenas João Cabral.

Tornemos à resenha de *Acontecimento do Soneto*:

Outro exemplo de sibilização no ‘Acontecimento’ é este verso da página 14:

‘Insone, e solta ao som egresso ao riso.’

O conjunto verbal “solta ao som” é também desagradável. Aliás, o primeiro soneto, que é talvez o mais fraco da coletânea, oferece outro exemplo equívoco: ‘nunca passageiro’. E em outra página há um ‘tendo-me então’ que não deixa saudade... A rima interna aparece neste verso do primeiro soneto –

‘E serei, mergulhado no passado’ –

– quando seria tão fácil evitá-la! O poeta Rimbaud é rimado com ‘vou’, na página 29. Outras pequenas ou pequeníssimas restrições poderiam ser feitas, evidentemente em se tratando de um livro de sonetos cuja austeridade deve ser encarecida sempre (REVISTA BRASILEIRA DE POESIA, 1949b, p. 77).

Aqui, o crítico procura aplicar, ao então recém-lançado volume de sonetos de Lêdo Ivo, os rígidos paradigmas da estética parnasiana, desconsiderando, por exemplo, a possibilidade de uma leitura que contemplasse, onde se fala em “sibilização”, aliteração; e também não perdoa a rima toante do nome próprio “Rimbaud” com a forma verbal “vou”. Os pressupostos críticos de Carvalho da Silva remetem, sem margem de dúvida, para cânones pré-modernistas; mas nem os próprios parnasianos escapam de seu crivo, como deixa ver ao final da resenha, em que ressalva os méritos do *Acontecimento do soneto*, a despeito das “falhas” – encontradiças até em Raimundo Correia:

Quero acrescentar, porém, e para governo dos leitores menos avisados, que falhas, como as que foram apontadas acima, encontram-se às grossas em quase todos os nossos heróis de antologia, inclusive em Raimundo Correia, cujo soneto mais célebre começa por este verso detestável:

‘Se a cólera que espuma, a dor que mora’

Só a presença daquele **espuma-a-dor** já é suficiente para que aumente a cólera e a dor espume mais ainda [...] (REVISTA BRASILEIRA DE POESIA, 1949b, p. 77, grifo do autor.)

O que parece haver de peculiar na postura de Lêdo Ivo em relação à dicotomia *antigo x moderno* é que também não se ajustava exatamente aos paradigmas de sua Geração, na medida em que estes encarnassem o “perigo” de uma posição *supra-histórica*: aquela cujo olhar para o passado compromete toda potência de ação – ou, transpondo aqui a argumentação para a arte: compromete a potência de criação. É Nietzsche quem dimensiona tal “perigo”, na sua *Segunda Consideração Intempestiva*; detendo-se na modalidade de história que denomina “antiquária”, ainda adverte:

Aqui se está sempre bem próximo de um perigo: enfim, tudo torna-se antigo e passado, mas continua no interior do campo de visão, é assumido por fim como igualmente venerável, enquanto tudo o que não vem ao encontro deste antigo como veneração, ou seja, o que é o novo e o que devém, é recusado e hostilizado (NIETZSCHE, 2003, p. 28).

De fato, à semelhança do historiador *antiquário*, o poeta de 1945 muitas vezes assumiu essa atitude de veneração do passado literário. Sua postura, em tais casos, conduz a certo enrijecimento, a uma formalização ou solenização: é o que se vê, por exemplo, nos pressupostos críticos com que Domingos Carvalho da Silva lê *Acontecimento do soneto* – isto, inclusive, quando lhe concede elogios: “um livro de sonetos cuja austeridade deve ser encarecida sempre” (REVISTA BRASILEIRA DE POESIA, 1949b, p. 77).

Mas *Acontecimento do soneto* não é exatamente um livro austero. Mesmo quando, ao valer-se de uma metrificação tradicional, Lêdo Ivo parece abusar do recurso chamado sinérese ou ditongação, que ocorre umas tantas vezes no livro, há em geral uma fluidez muito grande – aliás, consentânea com a imagística ligada à *água*, que perpassa a obra. Na grande maioria dos casos se faz anteceder de uma pausa, ou acompanha um fluxo argumentativo, o que confere ao livro, apesar da inegável monotonia rítmica, um tom não despido de prosaísmo. Vejamos exemplos, versos retirados dos tercetos de um *Soneto das alturas*:

Meu corpo nada quer, mas a minh'alma  
em fogos de amplidão deseja tudo  
o que ultrapassa o humano entendimento.

E embora nada atinja, não se acalma  
e, sendo alma, transpõe meu corpo mudo,  
e aos céus pede o inefável e não o vento (IVO, 2004c, p. 125).

Na última estrofe, a sinérese ocorre entre vírgulas, em “sendo alma”, quando se juntam as vogais finais de *sendo* e inicial de *alma*. Coisas do tipo são encontradas amiúde no livro, o que pode sinalizar uma cautela do autor para, usando embora um recurso que seria canônico entre os parnasianos, não conferir o tom “marmóreo” buscado a todo preço naquela estética.

O poeta não abusa de inversões sintáticas, como o “humano entendimento” que vemos no primeiro terceto. A ordem direta – substantivo e adjetivo, sujeito e predicado – é, de longe, a regra; e os cavalgamentos, ou *enjambements*, não são cortes violentos, mas apenas uma suspensão breve do discurso poético, que poderia corresponder a um verso mais extenso – se

assim pretendesse o poeta. É o que ocorre, por exemplo, no *Soneto do homem acordado*, em seu primeiro terceto:

Sem memória regresso, mas o dia  
me entrega o sortilégio da paisagem  
onde o meu ser, disperso, se exprimia (IVO, 2004c, p. 126).

Observe-se bem: eis aí um verso – o segundo, onde ocorre o cavalgamento – começado por oblíquo átono, algo impensável para um parnasiano “de boa cepa”. Apesar da monotonia rítmica desta e de outras peças, em que Lêdo Ivo se vale de um decassílabo de acentuação tradicional, a concepção literária que aí expressa privilegia a intuição, o verso que transcende a subjetividade e não se deixa reduzir a explicações exclusivamente racionais. O susto, a surpresa, o espanto perpassam a sua relação com a matéria poética, permeada, em alguns casos, por insinuado humor: o de quem se reconhece na realização daquilo que, uma vez feito, ultrapassa o desígnio primeiro. E agora vejamos, sobre isto, todo o *Soneto das catorze janelas*:

O que se esquia em mim mais se levanta  
no sul da arte poética, no drama  
onde o meu ser transfigurado clama  
que eu escreva a canção que não me encanta

mas, por falar de mim, sempre me espanta  
pela perícia com que me proclama.  
E eu destruo o supérfluo, usando a chama  
que sobre o meu trabalho o sol decanta.

Não se faz um soneto; ele acontece  
e irrompe da alquimia do que somos  
subindo as altas torres do não ser.

Nas rimas que ninguém nos oferece,  
pungentes, nós seguimos, e fitamos  
catorze casas para nos conter. (IVO, 2004c, p. 118.)

As “catorze janelas” são a metáfora evidente da própria forma sonetística, composta por catorze versos. Como metonímia, são o espaço de comunicação das catorze casas referidas ao final – suas aberturas para a rua, para a observação. Tal interpretação se ajusta ao discurso poético que, nas quadras, menciona um desalinhamento entre o *projeto* de escrita e sua *realização*, falando-se de um “ser transfigurado” que clama a feitura de uma “canção que não o [me] encanta”. Essa assimetria, contudo, guarda ainda traços da subjetividade, posto que



“espanta” ao próprio autor, que se vê “proclamado” com “perícia”. A obra, portanto, transcende o “eu” autoral e, contraditoriamente, abriga um *falar de si*, tudo isso modelado pelo trabalho artístico que busca a imagem do seu labor em um elemento da natureza: o fogo, já que é a “chama” solar que irá decantar o eventual “supérfluo” – uma imagem que, subliminarmente, não deixa de supor certa nota de um psiquismo hidrante, pois que o verbo utilizado, *decantar*, significa, em primeira acepção, “cantar”, no sentido do louvar poeticamente; mas, também, “separar (um líquido sobrenadante) de (os sedimentos formados no fundo do recipiente que o contém)” (HOUAISS, 2002). Ora, escrever, então, seria algo como decantar um líquido: como nas salinas, a água do mar é submetida à incidência do sol para, evaporando, oferecer-nos o sal. *Cantar* como *decantar*, portanto, é uma aproximação aparentemente “inocente”, mas que já aciona um sentido elementar que será muito marcante em Lêdo Ivo.

Quanto às relações com a tradição literária, talvez o primeiro soneto do livro, sem título e grafado em itálico, a modo de palavras de pórtico, ainda acrescente algo à nossa reflexão:

*À doce sombra dos cancioneiros  
em plena juventude encontro abrigo.  
Estou farto do tempo, e não consigo  
cantar solenemente os derradeiros*

*versos de minha vida, que os primeiros  
foram cantados já, mas sem o antigo  
acento de pureza ou de perigo  
de eternos cantos, nunca passageiros.*

*Sôbolos rios que cantando vão  
a lírica imortal do degredado  
que, estando em Babilônia, quer Sião,*

*irei, levando uma mulher comigo,  
e serei, mergulhado no passado,  
cada vez mais moderno e mais antigo* (IVO, 2004c, p. 115; grifo do autor).

O poema prima por uma clareza que dispensa maiores comentários. É uma *ars poetica*: a declaração de valores estéticos do “eu” lírico. Inicialmente chamado “Soneto do Retorno”, foi João Cabral de Melo Neto que sugeriu a Lêdo Ivo que o deslocasse para a abertura da obra, e que o grafasse em itálico, servindo como um “programa ou prefácio” (MELO NETO, 2007, p. 28). O autor seguiu a sugestão, e assim o *Acontecimento do soneto* se abriu com o antigo “Soneto do retorno”, expurgado o título.

Ao tempo em que rejeita “cantar solenemente”, o poeta reenvia seu leitor a uma escrita que não é devocional, tampouco iconoclasta: o passado literário interessa ao “eu” lírico, mas

desde que livre da “solenidade”. Já nos tercetos, duas grandes referências avultam: Camões e Rimbaud. O primeiro, mais evidente, é visível na reescrita dos versos de *Babel e Sião*, a partir dos “sôbolos rios”, confirmada pela menção à “lírica imortal do degredado/ que, estando em Babilônia, quer Sião”; já Rimbaud deixa-se entrever no verso “irei, levando uma mulher comigo”, que parece manter diálogo com o poema *Sensation*: “Par la nature, – hereux comme avec une femme”<sup>40</sup>.

O que seria a “chave de ouro” do soneto – para usar a expressão da poética parnasiana – é este “cada vez mais moderno e mais antigo”: a afirmação de uma modernidade que não sucumbe à sua narrativa ortodoxa, aquela de que nos fala Antoine Compagnon (2003, p. 37-58) e para a qual o “novo” se erige como único paradigma – é a “religião do novo” –, na medida em que se faz associação necessária entre os termos “moderno” e “vanguarda”.

Recorrendo, então, ao trânsito de gêneros que marca o percurso lediano, será preciso lembrar o ensaio *Epitáfio do Modernismo*, no qual se trabalha o conceito, oriundo da crítica inglesa, de *sens of the past* – senso do passado (*passim* IVO, 1978a). Como estudamos no **Capítulo 4**, tal concepção nada teria a ver com a rejeição “em bloco” do novo, do moderno, da modernidade ou mesmo do Modernismo, que se pretende, por vezes, atribuir – também “em bloco” – à Geração de 45.

O trabalho de colaboração que as sugestões de João Cabral significaram para o livro, mais a recepção cheia de ressalvas feitas por Domingos Carvalho da Silva, e finalmente o próprio sentido mágico e intuitivo da concepção criativa de Lêdo Ivo nessa obra, requisitam, para o *Acontecimento do soneto* e para o panorama cultural em que foi publicado e resenhado, uma nova leitura.

---

<sup>40</sup> Na tradução de Ivo Barroso, os versos finais do poema *Sensation* (Sensação): “Calado seguirei, não pensarei em nada: mas infinito amor dentro do peito abrigo,/ E como um boêmio irei, bem longe pela estrada,/ Feliz – qual se levasse uma mulher comigo” (RIMBAUD, 1994, p. 41).

## REFLEXÕES GERAIS – CONCLUSÕES DA PRIMEIRA PARTE

Um dos maiores incentivadores da escrita de Lêdo Ivo, o ensaísta Willy Levin, a quem o poeta conhecera em seu período de residência no Recife, ao resenhar o livro *Magias*, lançado na década de 1960, certa vez escreveu sobre os “neoparnasianos pós-modernistas, em cujo prestígio um pouco fácil e ainda persistente entre nós poder-se-ia vislumbrar uma parcela de responsabilidade do próprio Lêdo Ivo, dado o papel que desempenhou em 1945”. O ensaísta ainda traça uma singular comparação, para redimensionar esse “papel”:

Entretanto, assim como Tzara, nos tempos heroicos do dadaísmo, fornecia a receita do poema absoluto (“Recorte palavras ao acaso no jornal, misture dentro do chapéu” etc.) e somente ele e alguns poucos companheiros, que eram de fato poetas, conseguiram fazer bons poemas, de acordo com o método aconselhado, também Lêdo Ivo – poeta realmente singular – permaneceu imune aos próprios equívocos que ele, porventura, estimulou nos... outros (LEVIN, 22 jan. 1961).

Hoje, será preciso retornar a Levin. As discrepâncias entre o que é o *Acontecimento do soneto*, lido com atenção à sua imagística, e as repercussões do lançamento desta obra na década de 1940, parecem referendar a leitura provocativa do ensaísta.

Além do sentido intuitivo de criação literária, que analisamos no capítulo anterior, veremos ainda, na **Segunda Parte** deste trabalho, o quanto o *Acontecimento...* é marcado por uma imagística ligada à *água*, dado que parece obscurecido pelo debate estilístico do retorno a uma forma, o soneto. E será preciso lembrar, ainda, que a primeira edição brasileira da obra se fazia acompanhar também de uma *Ode à noite*, peça em que o autor reforça a sua concepção de uma criação literária atenta à intuição e às sugestões oníricas.

A *Ode à noite* é um poema longo, composto de 14 décimas de decassílabos rimados, porém com acentuação um tanto fluida; ali uma “Noite” maiusculizada é louvada, vista em seu poder sugestivo: “Louvo-te, Noite, que manténs despertos/os sentidos do poeta entregue ao sono” (IVO, 2004c, p. 187). Porém, a despeito do conjunto metrificado que são o *Acontecimento do soneto* e a *Ode à noite*, qualquer leitura superficial do uso da métrica na primeira década da escrita de Lêdo Ivo demonstrará que foi, no máximo, equilibrada, se comparada à ocorrência mais evidente do verso livre e do poema fronteiro – aquele caso *sui generis* a que refere Manuel Bandeira em *Itinerário de Pasárgada*.

Ao refazer o percurso de sua própria poesia, Bandeira lembra quando, ainda sem dominar completamente o verso livre, fazia uma “prática de aproximação”, compondo versos metrificados com uma rítmica menos marcada (BANDEIRA, 1984, p. 44). Em Lêdo Ivo, porém, essa “prática de aproximação” acabaria por tornar-se um método próprio, pelo qual tanto o verso livre aparenta a linha melódica do metrificado, quanto o metrificado *stricto sensu* passa a exibir uma fluidez e coloquialidade avizinhas da prosa, ou mesmo do discurso oral.

Forma e conteúdo, portanto, parecem afastar Lêdo Ivo de um paradigma neoparnasiano. A colagem *Argumento no muro*, vista em sua inteireza, naquilo que contém de domínio do imaginário e da sugestão, mais a concepção de uma arte que não afasta o incognoscível – o soneto “que acontece”, de *Acontecimento do soneto* –, ou a relação com o universo do sono, com o mundo onírico, na *Ode à noite*, parecem sinais muito evidentes de uma poética distônica em relação a um cânone de objetividade, que teria seu correspondente estilístico no valor estético da *concisão* (ou mesmo do *rigor*, esta palavra de sentido cambiante com vida longa na literatura brasileira). A tais exemplos, podemos juntar a quase obsessiva busca de um “Inefável”, palavra corrente no Lêdo Ivo das primeiras obras, que também reenvia a escritas de cunho simbolista ou ultrarromântico, dado que teremos oportunidade de abordar melhor na **Segunda Parte**, dedicada ao estudo mais detido da obra leadiana.

Ao inserir sua lírica inicial em uma clave de subjetividade não materialista ou racionalista, Lêdo Ivo deixa ver traços de uma concepção transcendente do poético e da dimensão humana. Sua busca formal não pode ser lida, com olhos de hoje – senão de modo aligeirado – em afinidade com um sentido neoparnasiano de 45; apesar do parágrafo descontextualizado de *Argumento no muro*, talvez seja mais factível relacionar aquela mesma busca a uma formulação revigorada de correntes românticas e simbolistas, passando, necessariamente, pelo filtro do surrealismo, que o jovem Lêdo Ivo conheceu em leituras do período de sua residência no Recife do início dos anos 1940 – exatamente quando conhece Willy Levin e frequenta sua biblioteca.

Se o surrealismo já admite mais elasticidade formal, com a escrita automática e outras práticas que puderam abrir vertentes ao dadaísmo, simbolismo e romantismo são ainda momentos em que as formas tradicionais se exercitam, de modo revigorado, em uma métrica mais leve, sem rígidas marcações parnasianas e com mais incidência do discurso oral. Essa diferença corresponde a uma tomada de posição: o parnasiano busca o efeito mimético entre uma métrica mais rígida e o descritivismo de suas temáticas, banindo da versificação, por

exemplo, os hiatos, como bem lembra Manuel Bandeira no já citado *Itinerário de Pasárgada* (BANDEIRA, 1984). Diferente é o simbolismo, que vive de sugestões, com forte pendor para a musicalidade; nas poéticas simbolistas, o significante é valorizado, seja por uma busca de assonâncias e ressonâncias que aproximam a poesia da música, seja pelo uso de maiúsculas iniciais – o que pode redundar em alguma idealização, mas ainda assim idealização fugidia, sem sentidos únicos. Os hiatos voltam à métrica, como de resto nunca deixaram – o contrário seria absurdo – a oralidade.

No caso de Lêdo Ivo, importa situar que o viés transcendente, expresso por sua busca inicial do “Inefável”, ou pelo sentido de “acontecer” que vimos estar na base de sua obra sonetística, serviu como porta de entrada para uma concepção não materialista e não racionalista da criação literária, sentido que, mais tarde, ganhará na obra lediana uma dimensão dual, não excludente, na qual convive o lado diurno e racional com o noturno e onírico. Naquele primeiro momento, inclusive, o gesto transgressor, afirmativo de uma personalidade poética, parecia tender para o domínio da sugestão e do sonho, sem que houvesse, todavia, um escapismo – pois essa opção correspondia, é preciso insistir, a um sentido político. Desse modo, em *Ode e elegia*, numa *Balada à bruma* – signo maior da evanescência romântico-simbolista –, após afirmar a necessidade de voltar a essa simbologia, o poeta é enfático: “Digo que há bruma e emigro/ vomitando o vem nos jornais” (IVO, 2004c. p. 96), imagem em que se pode ver o quanto essa bruma, a despeito do que pudesse parecer, tinha em si de concreto e factível.

## CONCLUSÕES

Retornando do parêntesis, vejamos agora a questão que suscita a leitura de Domingos Carvalho da Silva sobre o *Acontecimento do soneto*. Ao se trabalhar com pressupostos parnasianos, um verso como “Insone, e solta ao som egresso ao riso” pode ser exemplo de sibilização “desagradável”; do mesmo modo, a rima interna em “mergulhado no passado” e a rima de “Rimbaud” com “vou”, ressaltando o aspecto sonoro das palavras, e desconsiderando – como seria necessário, para um nome próprio de língua estrangeira – a identidade *visual* da rima, podem ser lidos como “defeitos”, por um olhar parnasiano ou neoparnasiano. Mas serão virtudes em outra visada, a romântico-simbolista, e parece que esta última responde pela insistência em recursos chamados de “erros” que “seria tão fácil evitar”.

Diante desse quadro, é possível compreender como a busca formal de Lêdo Ivo, por ele muitas vezes expressa em poemas metaliterários ou em artigos, *foi lida* como parnasiana ou neoparnasiana por coetâneos e adversários dessa estética, quando, ao que tudo indica, parece ter sido uma busca de outro matiz. O desencontro está no fato de que Lêdo Ivo se conecta ao ambiente de 45 no ponto da revisão das conquistas modernistas, sendo refratário ao banimento *tout court* da métrica ou, no âmbito temático, aos momentos mais descomprometidos do poema-piada, por exemplo; mas, no ponto em que essa crítica ou reação assume notas parnasianas, configurando-se como uma espécie de “contrarreforma”, com implicações temáticas e formais, as afinidades de Lêdo Ivo se esgarçam e as dissensões se fortalecem.

Movimento semelhante, mas de consequências diversas, seria algo parecido o que iria ocorrer com João Cabral de Melo Neto. Embora não fizesse coro à tese de uma “revisão do modernismo”, preferindo encarar 45 como continuidade de algumas linhas lançadas antes e desenvolvidas pelos poetas de 1930 – e Drummond será o maior exemplo –, Cabral se conectava à busca de objetividade, concisão e rigor, abandonando, todavia, o componente de rigidez ou embelezamento vocabular. Nesse ponto, é muito significativo que *o mesmo poeta-crítico* tenha reprovado sibilizações e rimas internas em Lêdo Ivo e o uso de uma palavra corrente – “cachorro”, que entendia apoética – em João Cabral. Sem querer “demonizar” Carvalho da Silva, cuja obra, como a de outros autores de 1945, merece revisão e análise pelo que eventualmente signifique *por si mesma*, os pressupostos de leitura que então utilizava podem ser percebidos hoje como um importante *sintoma* daquele momento, sendo altamente significativos para a compreensão mais ampla de certo sentido “reacionário” em que insiste a crítica.

Esse Lêdo Ivo que está no centro de força da Geração de 45 – não o negamos –, mas que, ao mesmo tempo, insere-se como ponto de fuga, ou de articulação para posições estéticas desviantes ou colidentes em relação à sua própria, é todavia alguém que sentíamos faltar no discurso da pós-modernidade brasileira. Embora ele estivesse até há pouco entre nós, com sua presença física, publicando e concedendo entrevistas, sua dimensão intelectual precisava, pareceu-nos, submeter-se ao cotejo de fontes primárias, a uma pesquisa documental. Tal foi o nosso objetivo, nesta **Primeira Parte**, que de certo modo prepara o campo de trabalho para a exegese imagística da sequência.

Um matiz romântico fará com que o “eu” lírico lediano esteja, desde aquele momento inicial, como sujeito pronunciado, atitude que o poeta manteria sempre, jamais ocultando sua

subjetividade múltipla em uma poesia “de coisas”, no sentido rilkiano dos *Novos poemas*, sentido perceptível na linha que vai de João Cabral ao grupo concretista. Em Lêdo Ivo, o “eu” falará todo o tempo (os pronomes o comprovam), e a nota de biografismo irá se acentuar com os anos – mas é sempre um biografismo perpassado pelo imaginário, que recria o sujeito e sua experiência em uma dimensão de sonho e fábula. Nesse ponto, a poética lediana já se conecta ao simbolismo, aliás chamado por Edmund Wilson (2004, p. 28) de “segunda cheia da mesma maré”, em relação ao romantismo, sendo que ambos alimentariam, mais tarde, a vanguarda surrealista – um importante referencial, como já situamos, para entender a escrita de Lêdo Ivo.

Neossimbolista, tardo-romântico ou surrealista moderado – os rótulos são muitos, e ficam pela criatividade do intérprete –, mas jamais parnasiano ou neoparnasiano – assim poderíamos pensar Lêdo Ivo, se todavia não rasurasse mesmo essas fronteiras já de si muito largas. O caminho que a metáfora vai ter, nesse autor, com sua ênfase nos elementos materiais, iria operar mais um desvio, agora em relação a si mesmo; desvio que, sem negar um sentido transcendente, reencontra na natureza e nos signos de seu lugar de nascimento – a cidade de Maceió, ou outros locais de Alagoas – os emblemas de uma paisagem erguida a categorias simbólicas. Nesse novo simbolismo, as *coisas* desempenham papel preponderante; Maceió é um “país de contrastes” – aqui, reapropriando as palavras de Bastide sobre o Brasil, mas em nova dimensão: contrastes não apenas sociais e, sim, os expressos pelos signos de uma concepção dual, em que o excesso é a regra e os opostos não se excluem: dia e noite, água e terra, vida e morte.

Com uma lira multifária em que se nota marcado senso de humor, caberia ressaltar, como correlato formal daqueles contrastes, que o Lêdo Ivo criador literário assimilaria, a seu modo, até mesmo contribuições relacionáveis ao primeiro Modernismo, como bem assinala Ronaldo Costa Fernandes (2008, p. 5), em texto sobre a trajetória do poeta:

Contra todo o determinismo que deseja ver na obra de um poeta longo uma cristalização de sua alocação, Lêdo Ivo vem mostrar saudável e renovadora mudança em sua expressão poética. Não é só o amadurecimento do estilo e de temática, mas a absorção de elementos da cultura, desde sua estreia até seu último livro, que o rodeia, assim como também de influências estéticas. Lêdo Ivo não passou indiferente aos movimentos estéticos. Há permanência longínqua – inclusive de estéticas que ele mesmo condenava, como a de Oswald de Andrade – do poema ligeiro, da poesia marginal, dos haicais e outras manifestações poéticas.

Para demonstrar sua afirmação, Fernandes nos traz muitos exemplos, de momentos diversos da lírica lediana – todavia, bastaria lembrar, como já antecipamos, os pequenos

poemas de *O soldado raso*, citados em nosso capítulo inicial: neles, o autor exercita uma dicção entre jocosa e epigramática, demonstrando aquela “absorção de elementos de cultura”, na feliz expressão do poeta-crítico.

Ficam, portanto, bastante relativizadas as possíveis antinomias iniciais de Lêdo Ivo com o Modernismo. Recorrendo agora às reflexões fundadoras de J. Tynianov (1978) no texto *A noção de construção*, podemos considerar que os contrapontos entre gerações literárias fazem parte do próprio movimento de discussão estética, quando se põe em questão um “princípio de construção” que, em outro momento, fora tido por canônico. Nessa chave se coloca um recurso como a paródia, que evidencia e ridiculariza um *modo de fazer* já esgotado, a forma que se tornara fôrma<sup>41</sup>. Será preciso, porém, compreender esse jogo de forças de modo contínuo, havendo, no momento seguinte, a possibilidade do questionamento de novas formas (ou fôrmas) pela estética recém-chegada, e esta por outra etc.

Essa percepção não escapou a Manuel Bandeira, poeta que sempre ocupou – voltemos ao termo de Silviano Santiago – uma espécie de *entrelugar* em relação ao Modernismo e às estéticas anteriores, afirmando, por exemplo, suas vinculações e preferências de leitura em que se incluíam autores parnasianos. Em *Itinerário de Pasárgada*, livro bandeiriano de memórias literárias, sabemos que concebera a sátira *Os sapos* como dirigida não a Olavo Bilac, Raimundo Correia ou Alberto de Oliveira, mas aos tardo-parnasianos menores, sobretudo ao poeta Goulart de Andrade, que, em um volume então recém-publicado, gabava-se de fazer rimas “com consoante de apoio”. Apropriada, contudo, como um libelo geral, a sátira de *Os sapos* seria lida em escala bem maior que seu plano conceptivo. E Bandeira também coloca o poema-piada como algo momentâneo, forma que teve um sentido específico e que não poderia orientar a leitura da obra seguinte dos modernistas, nem a sua própria, fazendo exceção apenas a Oswald de Andrade (BANDEIRA, 1984, p. 95), porque nele, diz Bandeira, o poema-piada “não era ‘modernismo’: era, e continua sendo, seu modo peculiar de expressão”. Finalmente, em *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira se ocupa de refletir sobre a dificuldade do verso livre, e o caminho que ele próprio tivera de percorrer para atingi-lo.

Todavia, na construção de sentido em torno de um “nome de autor”, muitas vezes acaba pesando mais a eventualidade de uma declaração, uma expressão mais impactante ou provocativa, do que um sem-número de exemplos mais robustos colhidos em sua produção, e aptos a matizar ou até contraditar a impressão difundida. Disso parece queixar-se Bandeira, justamente quando escreve sobre o poema-piada – então criticado ao tempo de *Itinerário de*

<sup>41</sup> Impossível adotar o Acordo Ortográfico e prescindir desta diferença visual.



*Pasárgada*: “Piadas... [...] Por essas e outras brincadeiras estamos agora pagando caro, porque o ‘espírito de piada’, o ‘poema-piada’ são tidos hoje por característica precípua do modernismo” (BANDEIRA, 1984, p. 94).

Em se tratando de um temperamento como foi o de Lêdo Ivo, não infenso a polêmicas e contraditas em questões artísticas, essa disjunção entre o momento do debate e a percepção mais ampla de sua obra e de sua contribuição intelectual mais se agrava... Não fosse tal dado mais do que sabido, ainda vivo na memória recente de sua presença física, estaria corroborado em numerosos versos, já que o sujeito lírico lediano não hesita em se colocar como “eu” e falar de si. Lembremos aqui apenas um, retirado de seu segundo livro, *Ode e elegia*, no qual podemos recordar o perfil do jovem que um dia foi, ao dirigir-se a uma então incerta posteridade: “[...] não me amem demais, nem me desprezem demais, porém guardem meu nome, e me procurem nos versos exatamente como sou: misturado aos outros, **rebelado, incosequente, confuso e lírico** (IVO, 2004c, p. 112; grifo nosso).

**SEGUNDA PARTE**

---

**A METAPOÉTICA DA ÁGUA: IMAGINÁRIO HÍDRICO – REFERENCIALIDADE  
ALAGOANA – REVERSÃO DO EXCESSO**

## CAPÍTULO I – A LÍRICA AMOROSA INICIAL E O IMAGINÁRIO DE ÁGUAS

Adentremos, agora, o estudo de imagens, que é nosso objeto principal. Uma leitura da escrita de Lêdo Ivo com base em sua imagística, partindo do pressuposto de algumas recorrências significativas desde as primeiras obras: aquelas que nos reenviam a um imaginário de águas, associável a sentidos imemoriais, da relação do homem com a natureza – com ênfase para este que é um dos quatro elementos das antigas cosmogonias. No caso de Lêdo Ivo, como tentaremos demonstrar, *água* é signo que remete ainda a um processo de reescrita biográfica do autor, porque aciona um imaginário marcante de sua terra natal (Alagoas), possuindo também repercussão metaliterária: quando por ele o poeta metaforiza a própria atividade artística, atribuindo-lhe o caráter de uma pulsão para o ilimitado, o inacabado, para aquilo que está em constante devir e que não se amolda a uma forma prévia, como a concepção estanque dos gêneros literários. A escrita como um curso d'água, transbordante, incontida, prolífica; o que pode haver de positivo (de fértil) na torrente, na chuvarada, nas lagoas comunicantes.

Encerramos a **Primeira Parte** com uma reflexão sobre o sentido que a obra *Acontecimento do soneto* acabou ganhando no contexto da Geração de 45, como espécie de estandarte da retomada formal; passemos agora para as imagens desse livro, cuja leitura parece prejudicada pelo debate estilístico levantado ao tempo de sua primeira edição brasileira, em 1948.

*Acontecimento do soneto* é obra fortemente marcada pela imagística ligada à água, signo que ali não ocorre apenas como metáfora de apoio do soneto de abertura – quando o “eu” lírico, pervagando “sôbolos rios”, antevê-se “cada vez mais moderno e mais antigo”, justamente porque “mergulhado no passado”. Na maior parte dos demais poemas, esse traço, a que agora chamaremos de *imaginário hídrico*, também ocorre, e merecerá nosso olhar, desta vez mais detidamente.

É possível identificar dois temas principais na obra: primeiro, o da fragmentação ou multiplicidade de um “eu” que se sente estranho a si mesmo, ou diferente da percepção alheia – “o sonho que não sou”, como diz o poeta no *Soneto da vazante* (IVO, 2004c, p. 116), ou as “esquivanças”, de que nos fala no *Soneto das alturas* (IVO, 2004c, p. 126) – estas, um subtema ou circunstância que incita o “eu” lírico fragmentado a refletir sobre seu segundo assunto no livro – o principal –, que não é outro senão o amor. Amor pensado (e questionado)

em suas formulações idealizadas, como em um *Soneto da rosa clássica*:

Rosas? No antigo amor, vivas, florescem,  
imóvel canto em aérea residência  
onde ninguém sonhou – rosas? – a ausência  
dessas rosas que os versos desconhecem (IVO, 2004c, p. 120).

Mas também interessam ao sujeito poético as sugestões mais concretas do amor, despidas de idealização, como no contrapontístico *Soneto da rosa passageira*:

Procuro a rosa feita de semente,  
água, folha, esplendor, estrume e espanto.  
Nesta rosa, bem sei, se abriga o canto  
que nos faz fulgurantes de repente (IVO, 2004c, p. 121).

Como relacionar essas temáticas ao diálogo com o mundo clássico, expresso no soneto de abertura (que transcrevemos no capítulo anterior)? Lembremos novamente: o projeto desse “eu” poético era ser, “mergulhado no passado,/ cada vez mais moderno e mais antigo”. Diretriz de que parece não se desviar, pois, mesmo quando compõe dois sonetos com o tema da “rosa clássica” e da “rosa passageira”, estará, na aproximação e convivência que propõe, *relando* o motivo d’ *O romance da rosa*, escrito no século XIII, e que informa a lenda de Tristão. Como explica ROUGEMONT (1988, p. 148-149), o “romance” tem sua primeira parte escrita por um autor (Guilherme de Loris) e a segunda, a parte final, terminada por outro (João de Meung), o que faz a simbologia da rosa oscilar do amor cortês idealizado para o amor carnal.

Será possivelmente isso que tinha em vista Lêdo Ivo, quando escreveu os dois sonetos gêmeos. Mas o fato de tê-los abrigado na malha discursiva de *Acontecimento do soneto* pode ser lido como um gesto significativo, quer dizer, como a dramatização – com todas as tensões que isso implica no próprio conjunto – daquele preceito inicial de ser “moderno e antigo”, agora vindo em temas de uma literatura passada – a medieval, que lhe sugere o motivo – um traço assimilável pela modernidade.

É por isso que, tal como numa dupla autoria, a voz lírica imiscui um tema no outro, de modo que cada soneto fala de ambas as formas de amor. No da *Rosa clássica*, afirma-se a “certeza/ de existir num só dia”; no da *Rosa passageira*, o que a faz perene é o próprio ardor da procura, a ponto de [a rosa] “parecer eterna, sob o manto fugidio do presente”. Será,

portanto, uma modernidade híbrida, não mais obcecada pelo futuro, mas buscando um *entrelugar* – aquele “senso de passado” a que Lêdo Ivo tanto refere em sua ensaística.

Contudo, o poema de abertura do *Acontecimento do soneto*, bem como os dedicados às “duas rosas”, não exibem, senão secundariamente, a imagística predominante em grande parte das 21 peças da obra, que é composta em função da percepção do amor que se socorre de metáforas hídricas – remissivas à água ou a seu campo semântico. É a água que será o grande elemento da ambivalência do “amor imóvel diante o amor fugaz”, como aliás dirá o poeta, referindo-se a fontanas, no soneto final do livro. A expectativa geral do sujeito lírico, expressa em imagens remissivas à água, ressalta a força e subitaneidade desse elemento, ajustando-se àquilo que lhe sugere o comportamento do ser amado: fugidio como uma maré vazante, a escapar das expectativas; assim, tal ser inicialmente defronta o poeta com um *amor líquido*, hábil em furtar-se a vínculos. Aqui usamos a expressão de Zygmunt Bauman, que assim delinea a problemática:

Estabelecer um vínculo de afinidade proclama a intenção de tornar esse vínculo semelhante ao parentesco — mas também a presteza em pagar o preço pelo avatar na moeda corrente da labuta diária enfadonha. Quando não há disposição (ou, dado o treinamento oferecido e recebido, solvência de ativos), fica-se inclinado a pensar duas vezes antes de agir para concretizar a intenção (BAUMAN, 2004, p. 22).

Embora Bauman se ocupe de nossa contemporaneidade, com suas trocas simbólicas a transitar promiscuamente da lógica do mercado para a das relações individuais, sua reflexão começa com *O homem sem qualidades*, de Musil – o emblema de uma modernidade hesitante em celebrar vínculos duradouros –, passando também por um Baudelaire que advertia a seus leitores sobre o caráter fragmentário do seu *Spleen de Paris*. Nessa linha anterior é que Lêdo Ivo insere sua lírica amorosa inicial, estando o “eu” a notar-se fragmentado e, nesse sentido, próximo da amorfia da substância líquida, quanto projeta suas expectativas de vínculo para o ser amado por vezes inapreensível – e, de outro modo, líquido.

Em *Acontecimento do soneto*, se a água era o elemento inicial que situava a *forma* sonetística em seu fluxo do moderno para a tradição anterior – refluxo que a faria “mais moderna e mais antiga” –, no âmbito temático é o espelho em que se refrata o “eu”, a buscar entender ou aceitar um amor que lhe provoca espanto, pelas forças contrárias de fugacidade e permanência que comporta, como na quadra de abertura de um *Soneto de abril* – o segundo da coletânea:

Agora que é abril, e o mar se ausenta  
secando-se em si mesmo como um pranto,  
vejo que o amor que te dedico aumenta  
seguindo a trilha do meu próprio espanto.

Em mim, o teu espírito apresenta  
todas as sugestões de um doce encanto  
que em minha fonte não se dessedenta  
por não ser fonte de água, mas de canto.

Agora que é abril, e vão morrer  
as formosas canções dos outros meses,  
assim te quero, mesmo que te escondas:

amar-te uma só vez todas as vezes  
em que sou carne e gesto, e fenecer  
como uma voz chamada pelas ondas (IVO, 2004c, p. 116).

Como compreender a referência ao mês de abril, que dá título ao poema, relacionando-se a uma obscura “ausência” do mar, no segundo verso da primeira quadra – “secando-se em si mesmo como um pranto”? Seria uma sugestão gratuita, imagem colocada a esmo pelo poeta – meramente “transplantando” o cunho negativo simbólico daquele que, para os europeus, é o “mais cruel dos meses”<sup>42</sup> – ou haveria alguma outra possibilidade de compreensão?

No hemisfério sul, o equinócio de outono começa em fins de março, tendo o seu primeiro mês pleno em abril. Como explica o *site* do Instituto Hidrográfico de Portugal,

Quando o astro que provoca a maré, seja ele o Sol ou a Lua, está sobre o Equador ou próximo dele, as marés tendem a ter uma maior amplitude. No caso do Sol esse fenômeno ocorre nos equinócios: o da primavera é em geral a 21 de março e o do outono por volta de 23/24 de setembro.<sup>43</sup>

Ora, trocando-se as datas, já que solstícios e equinócios se equivalem nos dois hemisférios, teremos, no Brasil, outono em março e primavera em setembro. É dizer, em nosso caso as chamadas marés equinociais, nas quais ocorrem grandes amplitudes de cheias e vazantes, dão-se justamente nas proximidades do mês de abril, eleito pelo poeta. Este parece fazer uma referência indireta à simbologia outonal nas “doces canções dos outros meses”, que “vão morrer”, “agora que é abril”.

Mas o amor aumenta, em contrapartida; ele é como o outro lado da moeda, a maré cheia mais alta, que também pode ocorrer no período. O jogo de ir e vir parece estender-se ao

<sup>42</sup> No imaginário europeu, como se sabe, abril corresponde, mais ou menos, aos sentidos funestos para nós atribuíveis a agosto.

<sup>43</sup> Disponível em: <<http://www.hidrografico.pt/glossario-cientifico-mares.php>>.

próprio fazer poético: o canto que “não dessedenta” – e aqui se desvia a metáfora primária (“fonte”), corrigindo-a, como a dizer-se que o cantar da poesia é infindo, abrindo-se em um jogo constante: o ir e vir das marés.

Pudéramos lembrar, ainda, que abril era o mês dedicado, na antiguidade, às festas de Vênus Anadiômena, a Vênus nascida das espumas do mar – já que, naquele hemisfério, é primavera, período da fertilidade. Sugestivamente, o poeta deixa possibilidades de compreensão do poema em aberto (a quem se disponha a tais passeios lírico-hidrográficos).

A simbologia da baixa-mar equinocial e da entrada do outono situa um devir que aspira equiparar-se ao movimento das marés, na “morte” ou fenecimento de que decorrem as sugestões de um amor que “se esconde”. Esse amor fugidio e fugitivo é todavia amor carnal, revestido de um sentido de transitório que é tematizado no soneto seguinte – o *Soneto da vazante* –, também pleno de metáforas hídricas. Vejamos:

#### SONETO DA VAZANTE

No meio da vazante, a alguém faltou  
coragem de entregar-se ao meu segredo.  
Flor nascida na enseada, teve medo  
de compartilhar o sonho que não sou.

Atravessei canais, e o céu cantou  
à minha liberdade e ao meu degredo.  
Era tarde a paisagem, e era cedo  
no meu rosto em que a nuvem mal tocou.

Entre grito e salsugem, me esperava  
o sinistro horizonte da partida  
suspenso nas colunas do oceano.

E a areia, a amor e sonho infensa, estava  
a querer-me sepulto, desta vida  
liberto e morto, morto e desumano (IVO, 2004c, p. 116-117).

O soneto pode ser lido em aproximação com o anterior, reforçando a noção de uma expectativa do “eu”: expectativa de continuidade, a que se contrapõe a atitude do objeto amado, identificável à maré vazante, que foge por lhe faltar a coragem da entrega. Agora o tema do “medo de amar” é o que sobrevém: medo da entrega e da partilha. A fuga do ser amado, que se furta ao desafio do amor – a tudo aquilo que o amor exige de conhecimento do Outro – acaba por deixar o amante com o elemento da segura, com a solidez morta da areia, que o desumaniza. É a seu modo um *amor líquido*, como o define Bauman (2004), naquilo que guarda de similitude com a natureza escorregadia da água, identificável à hesitação ou

fragilidade dos vínculos.

Dediquemos, agora, alguma atenção a um *Soneto da praia*, que bem exemplifica o jogo de forças a que se entregava o poeta, aproximando-se, já, de um sentido de materialidade da imagem:

Antes de ser no amor, foi na incerteza  
que a tive, sal e areia, e a vi, praieira.  
Poeta sem palavras, a Beleza,  
tendo-me então, quis ter-me a vida inteira.

Como a praia era grande, essa grandeza  
se revelou, atlântica, à primeira  
expressão de minh'alma, que a tristeza  
do efêmero mudou em costumeira.

Evocando-a, na tarde nordestal,  
desenhava-lhe o seio sobre a areia,  
dizendo ao Mar Oceano que a queria.

Eu era fabuloso, e o litoral  
não permitiu que o canto da sereia  
nutrisse o meu amor de alegoria (IVO, 2004c, p. 116-117).

O poema refere ao ato sexual que antecederia o sentimento amoroso, em uma praia – um motivo recorrente, como veremos depois, em *As imaginações e Ode e elegia*<sup>44</sup>. Aqui se percebe o peso da concreção, do ser-em-si das coisas, sobre a percepção do poeta. Percepção esta que, no caso de Lêdo Ivo, terá sempre como parâmetros as forças naturais e, mais que todas, as remissivas ao seu elemento de eleição: a água. É a percepção de um litoral que parece desestimular no poeta a mitificação do amor, atrelando sua dicção a um sentido mais concreto. Tensão entre o ideal e o material, aqui formulada de modo incipiente, irá todavia aguçar-se na dicção lediana, chegando ao máximo no livro *Cântico*, em peças como o *Soneto de Azuis* ou *A palavra e a graça*, que veremos detidamente em momento próprio, até resolver-se no livro intitulado *Linguagem*<sup>45</sup>.

É importante observar, de passagem, a ocorrência da expressão “Mar Oceano”, denominação conferida a um oceano único e envolvente nas representações do mundo medieval. Este será o título que Lêdo Ivo daria, mais tarde, a um dos seus livros de poesia, escrito em 1987, no qual o imaginário hídrico já é o preponderante, ali visto, sobretudo, com ênfase na relação do poeta com seu lugar de origem, a Alagoas natal.

<sup>44</sup> Voltaremos ao ponto ainda neste Capítulo.

<sup>45</sup> Veremos o tema já no Capítulo 2 desta Segunda Parte.



Dito isto, voltemos ao *Acontecimento do soneto*. Dentre os demais poemas desse livro, ainda se notam metáforas hídricas nos seguintes: *Soneto da iniciação*, que é uma celebração do amor carnal, com remissões sexuais (“Chorando de alegria, eu me aprofundo/ no amplo rio nupcial de tuas pernas/ como se houvesse descoberto o mundo” – IVO, 2004c, p. 119); no *Soneto à nadadora* (IVO, 2004c, p. 121), que veremos na sequência deste Capítulo; no *Soneto da Confidência* (IVO, 2004c, p. 123), todo ele composto com o apoio de imagens hídricas (nascentes, mar, vaga); no *Soneto da grande lua branca*, quando a lua vai associar-se a “um rio que ninguém estanca” (IVO, 2004c, p. 124); de modo mais eventual, também ocorrem imagens hídricas no *Soneto à Sônia* (“[...] sem aquele aviso/ que a fonte manifesta, quando chora” – IVO, 2004c, p. 118) e no já mencionado *Soneto da rosa clássica* (Rosas? em que corola o mar? – IVO, 2004c, p. 120).

Mais ainda: há ocorrências de tais imagens no *Soneto da rebelião*, e no *Soneto das alturas* – no último, o tema principal é a fragmentação do “eu” que, descontente consigo mesmo, não encontra evasão para sua angústia (“que no mar não deságua, nem no rio” – IVO, 2004c, p. 125). De modo mais explícito, imaginário hídrico se nota no *Soneto da rebelião*, uma homenagem a Rimbaud, na qual o “eu” lírico se compara às vagas e aos turbilhões, como a aproximar sua sensibilidade do poeta autor do *Bateau Ivre*.

Às vezes, como parece evidente, as associações são casuais, respondendo apenas por um princípio de construção poética. Não se nota maior sentido associativo entre o imaginário hídrico e a matéria de fundo do poema, recaindo a expressão em certo convencionalismo (todavia minorado por ser um convencionalismo interno e reiterativo). É o caso de um *Soneto da aurora* (IVO, 2004c, p. 126), no qual a noite é comparada a um aquário; deste, é importante que transcrevamos a primeira quadra, quando o poeta deixa ver um sentido dual associado ao imaginário hídrico:

Quando a aurora se for, não mais seremos  
o que ora somos, entre a Noite e o Dia,  
cegos contempladores da magia  
que no aquário da noite surpreendemos. (IVO, 2004c, p. 126.)

Aqui ocorre a valorização de uma hora-somatório, o *amanhecer*, momento que, por trazer em si o *dia* e a *noite*, será uma recorrência na obra do autor, associando-se ao *crepúsculo*, que lhe merecerá uma *Ode* ainda ao final da década de 1940 e, depois, outros tantos poemas. A palavra “aquário” está no soneto como um elemento *nonsense*, a reforçar o

sentido mágico dessa junção de opostos – Noite e Dia –, antecipando o que há por vir nos demais versos, que entretanto não insistem em metáforas hídricas.

## 1 IMAGINÁRIO HÍDRICO E IMAGINAÇÃO MATERIAL

Tanto a insistência quanto a facilidade ou convenção que orienta muitas dessas metáforas é um ponto importante a abordarmos. E aqui será preciso adentrar em um núcleo fundamental para nossa linha argumentativa, porque, para pensar o imaginário hídrico em Lêdo Ivo, de então em diante recorreremos aos estudos de Gaston Bachelard em obras como *A água e os sonhos*, ou mesmo *Psicanálise do fogo*, quando delineia algo como uma ressurgência da antiga concepção dos quatro elementos – água, terra, fogo e ar – na cultura literária.

Para Bachelard (1999), a concepção dos quatro elementos – água, terra, fogo e ar –, mesmo que de há muito não se constitua em forma de explicação do universo (cosmogonia), ainda permanece em seu potencial simbólico no imaginário humano, de onde transita para a criação artística. É possível, mesmo, enunciar uma *lei dos quatro elementos*, em relação à qual se classificam “as diversas imaginações materiais conforme estejam ligadas ao fogo, ao ar, à água ou à terra” (BACHELARD, 1989, p. 4). Não se trata, porém, de mero diagnóstico classificatório, mas da investigação do que tal imaginário da matéria porventura desempenhe em dada obra literária, transcendendo os limites individuais da memória ou da representação de experiências do autor. Como adverte Pierre Quillet (1977), na *Introdução ao pensamento de Bachelard*, em passagem sobre a “lei dos quatro elementos”:

Longe de ter sido ‘tomada de empréstimo’ aos *elementos* de Empédocles ou aos humores hipocráticos, ela é a forma arquetípica que ao contrário reaparece periodicamente sob essas diversas vestes físicas ou metafísicas (QUILLET, 1977, p. 97).

É essa ressurgência que sustentamos haver em Lêdo Ivo. Primeiro, sob forma de uma *poética da água*, sem configurar aquilo que Bachelard chama de imaginação material, e que subentende uma relação muito específica com a materialidade do elemento eleito; nesse momento prévio, a água é um suporte de imagens, que constituem devaneios interrompidos, valendo-se de um sentido mais corrente ou convencional: fontes, rios, nascentes e chuva

sendo utilizados de um modo mesmerizado, sem que isso signifique uma aproximação da matéria ou se revista de um sentido de ambíguo, de vida e morte, e de luta do humano *contra* a matéria – porque a imaginação material, como a entende Bachelard, não é jamais pacífica.

Posteriormente, a materialidade crescente pode dar lugar a uma *metapoética da água*, quando o elemento de eleição se converte em um *aporte* de imagens, um princípio que orienta as demais imagens<sup>46</sup>.

Essa passagem, contudo, não se faz de um só golpe, de modo demarcado, autorizando o intérprete a estabelecer “fases”, como muitas vezes nos deparamos nos estudos literários. O próprio Bachelard admite a convivência de imaginação formal e imaginação material, entendendo a primeira como mais presa a um sentido visual da imagem, a um descritivismo que, atendo-se ao visual, elide ou menospreza o sentido tátil, corpóreo – este que de fato distingue os poetas dotados de imaginação material.

Em Lêdo Ivo, pode-se dizer que existe essa convivência ou duplicidade, o que todavia é mais perceptível nas primeiras obras. A imaginação formal hídrica de *Acontecimento do soneto*, por exemplo, é uma nota importante para situar o caráter simbólico com que a água já então comparece na escrita do autor, mas ainda sem avançar muito e sem constituir um aporte de imagens: apenas orientando internamente a escrita.

Contudo, mesmo ali há momentos verdadeiramente fronteiriços, em que o poeta parece ficar próximo de um sentido tátil, de encontro e luta com a matéria, embora não chegue a elaborá-lo. O tema da nadadora, por exemplo, que é um dos mais recorrentes em poetas de imaginário hídrico – mas, não, necessariamente, elaborado em termos materiais –, está em um *Soneto à nadadora*, de que vale transcrever ao menos os tercetos:

[...]  
O verde condenável das piscinas  
no cântico braçal desenha os prantos  
que a noite oferta à fimbria de teus cílios.

Conformada às marés, como as ondinas,  
dás a manhã aos céus, e os acalantos  
de teus pés frios soam como idílios (IVO, 2004c, p. 122).

---

<sup>46</sup> Ao falar em *metapoética*, Bachelard, todavia não lhe confere o sentido de discurso metaliterário, isto é, não está implicada aí uma ideia de “poesia sobre poesia”. Mas, no caso de Lêdo Ivo, haverá, também, metapoética nesse sentido, como veremos em tempo.

Este é o poema de Lêdo Ivo citado por José Guilherme Merquior no ensaio *Falência da poesia ou uma geração enganada e enganosa: os poetas de 45* (MERQUIOR, 1996, p. 48), a que já fizemos referência no **Capítulo 1 da Primeira Parte**, ao abordarmos a teia de remissões que então nasce na consideração de uma distonia representada por João Cabral de Melo Neto (embora Merquior excetue também José Paulo Moreira da Fonseca). Aos demais poetas resenhados – o texto é uma grande resenha “em bloco” da Geração de 45 – Merquior é pródigo em juízos de reprovação; a Lêdo Ivo refere como “frágil, de fraqueza surrealista, poeta brilhante (nos primeiros livros) de enganadores ‘fogos de artifício’”. Chama-o ainda de “grande verbalista incapaz de energia, mas não de encanto, de lirismo grávido de som e imagem, de... ‘charme versificado’” – e é então que cita inteiro o *Soneto à nadadora*, que lhe parece “claro, o melhor” do autor, o qual ainda teria “cometido” *Magias* recentemente (o estudo foi originalmente publicado em 1962, próximo da edição do livro *Magias*).

Como também já referimos, o próprio Merquior teria admitido, no início dos anos 1980, a necessidade de rever o que chamava de “malsinado parnaso”, colocando já na expressão as aspas de uma dúvida lançada para si mesmo – para seu discurso anterior. No caso de Lêdo Ivo, porém, seria necessário olhar com outros olhos não apenas a sua produção posterior – mas também aquela escrita ao tempo e antes do estudo paradigmático do grande crítico de *Razão do poema*.

A recorrência das metáforas hídricas é um exemplo disso. Se lido com atenção a esse aspecto, o *Acontecimento do soneto* ganha outra dimensão, articulável com a produção que lhe precedeu e com a posterior. Um poema como o *Soneto à nadadora*, por exemplo, não está sozinho na obra de Lêdo Ivo; não é uma ocorrência isolada, nem pouco significativa. Para além do “charme versificado” que apontava o crítico, no “lirismo de som e imagem” há um *logos* peculiar, sentido que se comunica a outros poemas e outros livros, fazendo com que as imagens remissivas à água confirmem à sua escrita uma singularidade que, aos poucos, iria crescer-se de maiores camadas.

Observando, por exemplo, o romance *As alianças*, primeiro na ordem de publicação do autor, veremos que a protagonista, Jandira, é também uma nadadora – como a mulher descrita liricamente no soneto em questão. E, tal como o autor do romance, Jandira é uma emigrante, que se mudara para o Rio de Janeiro; mas – agora, ao contrário do autor – a personagem provém de um município serrano, do interior do Brasil, nomeado de “Serra Branca”. E o índice de uma suposta facilidade de adaptação na cidade marítima que tem nome de rio (Rio de Janeiro) seria, para Jandira, uma piscina em que ela, exímia nadadora, projeta sua nova

existência: “Dominaria os obstáculos com a mesma simplicidade com que dominava as águas da piscina de Serra Branca. Os braços e as pernas se moviam, em uma dança harmoniosa, e era tudo” (IVO, 1991, p. 18). Já em outro momento, a personagem divaga sobre seu futuro, apoiando a reflexão – mediada pelo discurso indireto livre do narrador – em uma metáfora hídrica: “Seria possível que a vida corresse eternamente assim, rio de águas sempre iguais?” (IVO, 1991, p. 29).

Também no romance *O caminho sem aventura* – o “primeiro” feito “segundo” na ordem de publicação<sup>47</sup> – a água é usada metaforicamente pelo narrador, este em primeira pessoa, para configurar o espaço da subjetividade das personagens. Já vimos desta obra um excerto, anteriormente; mas, ainda no capítulo inicial do romance – e que, aliás, chama-se *O navio e o mar* –, deparamo-nos com passagens como a seguinte, sobre o amor proibido entre Geraldo, o narrador, e Matilde, mulher casada: “Pertencíamos à linhagem clandestina dos que se encontram de dia; era como se nos movêssemos dentro de um aquário, bracejando numa atmosfera aguacenta e confusa” (IVO, 1983, p. 11). Agora, o nado no espaço diminuto corresponde a uma dinâmica emperrada, correlata da clandestinidade.

A imagem da nadadora, no soneto ou nos romances, pode ser lida em termos bachelardianos, como emblema de uma dinamogenia (BACHELARD, 1989, p. 14), isto é, a luta dinâmica contra uma natureza, ou espaço cultural metaforizado em natureza. Aqui já existe, ainda que embrionário, o sentido de luta contra a matéria característico da imaginação material. Ao nadar na piscina de Serra Branca e transpor sua memória para o novo *locus* – o Rio de Janeiro –, Jandira busca a ressignificação de um “eu” estabelecido com parâmetros imagísticos bem peculiares. E é na ideia de uma *vitória*, no embate contra o meio que lhe parece adverso, que aciona a dinamogenia do nado, aquilo que tem de atividade *contra* um elemento natural (notemos: no soneto, o verde das piscinas é *condenável*).

## 2 ANTECEDENTES DA ASSOCIAÇÃO LIRA AMOROSA/ IMAGINÁRIO HÍDRICO: AS IMAGINAÇÕES E ODE E ELEGIA

A intensa produção literária dos seis primeiros anos da trajetória de Lêdo Ivo, vista apenas como prodigalidade de um “derramado” – de 1944 e 1949, o poeta publica sete títulos – esconde um dado relevante, espécie de linha contínua que une uma temática a uma

<sup>47</sup> Abordamos esta diferença entre a ordem de escrita e a de publicação no Capítulo 2 da Primeira Parte.

imagística. É que, naquelas obras, podemos identificar a constante de um amor em sua busca de reciprocidade, dirigida a uma personagem feminina não nomeada, a que o poeta cerca de metáforas hídricas. Essa é uma linha que vai desde *As imaginações* até *Cântico*, obra de 1949.

O livro que analisamos mais demoradamente – *Acontecimento do soneto* – é o terceiro volume de poemas do autor. Já vimos de passagem, também, um pouco das obras romanescas *O caminho sem aventura* e *As alianças*; façamos agora uma retrospectiva da poesia lediana: retomemos *As imaginações*, seu primeiro livro.

As tensões da busca de reciprocidade no amor já estavam lá. Em *As imaginações*, no *Soneto do poeta brasileiro* (IVO, 2004c, p. 67), festeja-se uma reciprocidade realizada e o corpo da amada traz “inteiro a marca das marés”; é um corpo entregue (“tão navegável como igarapés”), símile de lagoas onde o poeta se havia banhado. É, portanto, um corpo de percepção tátil; e por assim percebê-lo é que se diz *brasileiro* o poeta, em confirmação identitária não isenta de estereótipo. O que mais nos interessa aqui, porém, é a imagística e o contraponto com o soneto seguinte, dito *Da mulher e a nuvem*, dedicado ao amigo João Cabral. Nessa outra peça, o poeta nos confronta com uma situação bem mais sutil: quando, mesmo tendo atingido uma dimensão de amor carnal, a reciprocidade não se estabelece:

Nunca pude amá-la, pois não era franca  
a sua carne que o amor aceita,  
nuvem que um céu de amor sempre atravanca  
e entre praias e pântanos se deita (IVO, 2004c, p. 67).

Esta é a mulher que, não se entregando ao amor, embora vivencie a consumação do ato sexual, deixará no corpo do “eu” lírico “espanto e fome”. Os dois poemas, próximos como estão em *As imaginações*, e a mais disso aproximáveis por terem a mesma forma – o soneto –, geram no leitor algumas interrogações, que na obra de Lêdo Ivo só iriam multiplicar-se. Indaga-se o hipotético leitor: qual é a atitude desse “eu”? Está satisfeito ou insatisfeito com seu amor? A dimensão dionisíaca lhe é bastante? Algo lhe falta, ainda mesmo quando canta a posse física?

Tais oscilações são comuns em Lêdo Ivo. Parece, às vezes, que o poeta se compraz em registrar os diferentes e até colidentes momentos de sua percepção, o que pode desorientar uma crítica mais preocupada com sentidos únicos. Contudo, em momentos metaliterários e em entrevistas, o próprio Lêdo Ivo admitiu isso que parece ser, se assim podemos colocar, uma dimensão de palinódia a percorrer sua obra. Em todo caso, na lírica amorosa inicial, pelo

menos na que escreve até *Cântico*, obra de 1949, é majoritária a ocorrência de um amor insatisfeito, perplexo diante de uma reciprocidade inalcançada, embora exista a entrega sexual. Não são amores platônicos: são amores carnavais insuficientes, efêmeros e pouco aptos a uma entrega plena.

## 2.1 As imaginações

Sem negar o quanto de estratégia empregamos em nosso recorte, contudo nos parece impossível que, submetendo a obra de Lêdo Ivo à “tesoura” da citação, o golpe não crie o efeito multiplicador de um jato bruscamente interceptado, a dispersar água por todos os lados, uma vez que o imaginário hídrico parece ser uma característica de sua escrita, desde as obras iniciais e até às de publicação póstuma.

Olhando de novo o primeiro livro, *As imaginações*, agora sem o foco da lírica amorosa, poderemos constatar que a imagística da água já se apresenta ali de modo sistêmico. De fato, dos trinta e cinco poemas que compõem a coletânea de estreia de Lêdo Ivo, apenas onze não se valem de imagens do campo semântico da água, ou seja: vinte e quatro poemas se utilizam de tais imagens ou, em alguns casos, organizam-se inteiros em função destas.

Ao lado dos respectivos títulos, vejamos exemplos dessa maioria<sup>48</sup>: *Esmeralda* (“e continuavas, entre o sol e o mar”, p. 47); *O laboratório da noite* (“e naufrago voltado à praia”); *A linha de tiro* (“tu, praia, estavas”, p. 48); *Soneto do dormitório* (“a praia onde não faltas e não sobras”, p. 49); *Praia do Sobral* (“Doralice era como a lagoa da terra em que nasci:/me perturbava e me acendia”, p. 51); *O desmemoriado* (“uma jangada que me esperava/ numa praia hostil”, p. 51); *O desastre* (“Voltei no entanto à praia onde tomavas/ banhos de mar e talvez sonhavas”, p. 52); *A garrafa* (“da garrafa sai um rio/ que banha Paris”, p. 52); *Fazenda do amor campestre* (“a unidade perdida dos campos/ te sepultava, te naufragava”, p. 53); *A morta* (“me esperavam em teus olhos fechados/ cisternas de minha infância”, p. 54); *Poema em memória de Éber Ivo* (“vestido de marinheiro como os caminhantes do mar”, p. 58); *O inverno* (“na chuva que cai/ você nua se dispersa”, p. 60); *Balada do adeus ou O amor em Montparnasse* (“uma aragem marítima perpassa/ nos contrapontos de teus seios quentes”, p. 60); *O pago* (“que desprezará/ arquipélagos e trenós?”, p. 62); *A balada arbitrária* (“junto à represa fantástica”, p. 62); *Soneto de Natal* (“Na noite em que esta infância caberia,/ noite

<sup>48</sup> Todos retirados de: IVO, 2004c.

haveria sempre, onda hesitante”, p. 63); *Face belíssima* (“e de teus olhos jamais tão lúcidos e violentos/ brotavam oceanos para o suicídio de meus pecados”, p. 64); *Os hóspedes* (“De meu mundo desabado/ no mar por demais fantástico”, p. 64); *O bombeiro* (“era o marinheiro do fogo”, p. 65); *Soneto do poeta brasileiro* (“no corpo inteiro a marca das marés”, p. 66); *Soneto da mulher e a nuvem* (“nuvem que um céu de amor sempre atravanca/ e entre praias e pântanos se deita”, p. 67); *O epitáfio* (Depois te descobri e fiquei/ puríssimo e arfante, diante de ti, coral,/ espuma, sol e água”, p. 69); *Cantiga para a amiga fútil* (“e navegamos na lagoa escaldante de mistério”, p. 70); *Adriana e a poesia* (“[...] e naus antigas fugiram de velhos livros de histórias infantis e acordaram nos portos sonhados”, p. 71).

Os onze poemas que não se utilizam da imagem da “água” ou não gravitam em seu campo semântico são os seguintes: *O branco hotel*, *A crapulice da lua*, *A capa*, *Cavalo morto*, *A lua*, *Valsa fúnebre de Hermengarda*, *Fuga*, *A dama*, *Justificação do poeta*, *Descoberta de Adriana* e *Oferta*. O conjunto minoritário não perde em importância para nossa análise: em tais poemas, exercita-se um sentido de transcendência que, sobretudo em *Justificação do poeta* e *Descoberta de Adriana*, responde pelo viés idealizante que ainda permaneceria na dicção do autor por algum tempo, como espécie de contraforça à materialidade da imagem. Já no conjunto majoritário, observa-se não apenas a utilização de um vocabulário de apoio dentro do mesmo campo semântico remissivo à água, mas a homogeneidade nuclear do próprio signo, que chega a “contaminar” os demais. E, na intersecção dos dois caminhos – o da materialidade e o da idealização –, está o *Poema em memória de Éber Ivo*, no qual ocorrem tanto a imagem da água e suas implicações, quanto a transcendência que, no Lêdo Ivo inicial, reveste-se de fundo cristão ou mesmo católico, em referências pontuais a “anjos” e, diretamente, ao Cristo.

Vazada em dicção elegíaca, esta composição é dedicada ao irmão do autor, já mencionado de passagem em *O branco hotel*: “tenho um irmão num cemitério/ fora um que tinha meu nome” (IVO, 2004c, p. 54). Agora, no poema inteiramente dedicado à perda de Éber Ivo, enfatiza-se, a partir de certo ponto, a lenda familiar de que o menino (pois morrera aos dez anos) fora sepultado “com traje de marinheiro”. A despeito da veracidade factual ou não do detalhe, de seu componente de *representação*, importa observar como tal dado gera associações no poema, por exemplo: “grande viagem com a indumentária dos navegantes”; “teu cruzeiro é bem longo”, “teus olhos se transformaram em faróis”, “o mundo se afunda em grandes tormentas”, “os poetas continuam sendo os timoneiros do mundo”, “te tornaste o timoneiro do barco de Cristo” (IVO, 2004c, p. 57-58) – sendo que, desta última imagem,



veremos as implicações mais adiante. Por ora, fiquemos na constatação de tal recorrência do imaginário da água – a partir da figura do marinheiro, símile do homenageado – no *Poema em memória de Éber Ivo*.

Já demarcamos, todavia, que a reiteração do imaginário hídrico, em si mesma, não basta para caracterizar a imaginação material da água. Ao estudar a imaginação material da água, Bachelard (1989) se preocupa em diferenciar a referência convencional a qualquer dos quatro elementos, a modo de mera adesão a complexos de cultura desgastados pelo tempo, de um sentido mais específico da imaginação material – o de confronto *contra* a materialidade: um ser humano que se depara com a terra, a água, o fogo e o ar e vivencia uma luta constante e ambígua com estes, muitas vezes dando vazão a escritas que tanto se aproximam quanto se distanciam das expectativas iniciais. Finalmente, importa para o pensamento bachelardiano a identificação de certa homogeneidade imagética, quando a recorrência do imaginário ligado a um dos elementos se configure em *princípio orientador* das demais imagens.

Assim, o potencial simbólico da água e de outros elementos naturais não significaria, por si só, uma nota ou característico informativo de uma poética – de Lêdo Ivo ou de qualquer outro autor – pela simples razão de que, sendo um imaginário partilhado, é encontradido de tal forma que mais facilmente poderíamos elencar quem dele não se utilizou, do que o contrário.

Nas páginas iniciais de *A água e os sonhos*, vemos um Bachelard preocupado em afastar certo sentido “colegial” do uso de imagens, o qual redundaria numa atitude artificiosa e pouco ousada por parte do poeta. O cientista-filósofo parece querer garantir-se de que suas análises não sejam entendidas como se dirigindo a autores que se valem de imagens de fácil circulação, como ocorre com a reapropriação direta dos mitos gregos, a exemplo do mito de Narciso ou o de Leda e o Cisne (ambos, com remissão ao elemento *água*). Para Bachelard, não se trata, em tais casos, de poetas dotados de imaginação material, mas de autores que buscaram no patrimônio cultural a imagética mais corrente, a fim de *representar* ideias e sensações que não chegam a revolver o fundo comum arquetípico.

No caso particular da obra em foco, a de Lêdo Ivo – com ênfase para sua produção em verso, mas pensada esta em constante trânsito discursivo para outros gêneros (uma característica que informa a própria concepção literária do autor) –, passaremos adiante a situar por que entendemos poder falar em “imaginação material”, no sentido bachelardiano: como a imagem da água, sendo ocorrência reiterativa já na primeira década da vida editorial do poeta, foi aos poucos se configurando como princípio orientador das demais imagens. O

percurso importa na medida em que não se pode falar, no rigor do sentido bachelardiano, em *imaginação material* sem que esta se tenha conformado em torno de um dos quatro elementos – não de forma ocasional ou convencional, mas constitutiva:

Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita, para que não seja simplesmente a disponibilidade de uma hora fugaz, é preciso que ele encontre sua *matéria*, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica (BACHELARD, 1989, p. 4).

Na produção inicial de Lêdo Ivo, há momentos em que a água é esse fluxo da disponibilidade. Contemplação errante, devaneios interrompidos – essas são outras expressões bachelardianas que poderíamos utilizar para compreender o momento em que a água, constituindo já uma *poética*, não é ainda um princípio orientador das demais imagens. Ou, para usar as palavras de Bachelard (1989) – não é ainda uma *metapoética*, porque não é um *aporte* de imagens, mas o mero suporte das demais imagens.

É o que ocorre na maioria dos exemplos citados de *As imaginações*, como nos tantos que vimos, de *Acontecimento do soneto*. A insistência no universo simbólico da água, porém, vai aqui e ali aprofundando a contemplação, que mais e mais se reveste de um sentido material. Podemos surpreender esse movimento em suas múltiplas formas, e uma delas é a que veremos adiante.

Em um poema de *As imaginações* com marcado tom elegíaco, *O bombeiro*, temos uma faceta bem típica da imaginação da matéria: a combinação de elementos. Com sua forma peculiar de falar do “fogo” a partir de uma perspectiva contrária a este elemento (uma perspectiva “da água”, poder-se-ia dizer), o poema exhibe aquele gosto pelo compósito que é uma característica da imaginação material:

A imaginação material, a imaginação dos quatro elementos, ainda que favoreça um elemento, gosta de jogar com a imagem de suas combinações. Quer que seu elemento favorito impregne tudo, quer que ele seja a substância de todo um mundo (BACHELARD, 1989, p. 97).

É o que acontece em *O bombeiro*, poema no qual se reativa uma das práticas mais correntes da primeira fase modernista, qual seja, a de conceber um texto poético a partir de “realidades” do cotidiano, sobretudo do noticiário – veja-se, por exemplo, o “Poema retirado de uma notícia de jornal”, de Manuel Bandeira, autor de grande ascendência sobre Lêdo Ivo.

Pois também o jovem estreante tinha o seu “poema retirado de uma notícia de jornal”:

Os vespertinos de hoje divulgam rapidamente a morte do bombeiro João  
[Cristóvão da Silva  
ocorrida durante o violento incêndio de ontem.  
Nunca mais o veremos em seu carro vermelho  
junto a escadas que subiam para o céu e para o fogo.  
No Méier, alguém chorará o companheiro morto.  
Ele lutava contra o fogo. E amava o perigo.  
Era o marinheiro do fogo. (IVO, 2004c, p. 65.)

Assim começa *O bombeiro*, inserindo-se na proposta modernista do poema garimpado nos noticiosos, com seu poder de retirar da insignificância os desastres de anônimos, alçados a personagens da narrativa lírica. Este é mais um *clinâmen* na obra de Lêdo Ivo, para usarmos o termo de Haroldo Bloom (1995, p. 80) sobre as relações de influência: aqui, o jovem poeta imiscui sua voz em um dizer anterior, a fim de afirmar a si mesmo. Porque, para além da atitude do imitativa, já se nota uma peculiaridade: a imaginação material que, ao falar desse bombeiro morto, encaminha todo o discurso literário para sua função de “lutar contra o fogo”. Nas enumerações que se encadeiam, vemos aglutinarem-se verbos com cargas semânticas análogas entre si, remetendo à interdição do “fogo”: “incêndios *dominados*”, “*evitou* que as rosas fossem...”, “*salvando* ao mesmo tempo o piano e a fruta, os arquivos judiciais e a cadeira de balanço” (grifamos). São imagens que nos convidam a pensar de forma associativa, a partir do *casamento dos contrários* “água” e “fogo”. Conforme Bachelard (1989, p. 102):

Esse devaneio essencial é precisamente o casamento dos contrários. A água apaga o fogo, a mulher apaga o ardor. No reino das matérias, nada encontraremos de mais contrário que a água e o fogo. A água e o fogo proporcionam talvez a única contradição realmente substancial.

Tampouco a nota sexualizante do feminino, associado à água, em combinação com o masculino, associado ao fogo, escapa ao jovem autor de *O bombeiro*, pois que o poema muitas vezes assume a perspectiva da companheira de João Crisóstomo, a quem este “acariciava com suas mãos ainda quentes” (IVO, 2004c, p. 65).

Tal sentido compósito é o que se vê em *O bombeiro*, a par do sentido de luta contra a matéria – de embate entre matérias, mas também entre o humano e a matéria do fogo. Esse gosto ou pendor de aproximação dos contrários aparenta-se com a concepção criativa de Lêdo Ivo, que não exclui dimensões oponíveis, como racionalidade e sonho. É o que veremos em

momento próprio<sup>49</sup>.

## 2.2 *O caminho sem aventura (romance) e Praia do Sobral (poema): uma aproximação*

Até aqui, mencionamos apenas de passagem um poema de *As imaginações* em que a imagem da água é bastante perceptível: *Praia do Sobral*. Nesse texto, o “eu” lírico recorda o encontro que tivera com uma mulher, nomeada “Doralice”, e as impressões que de tal encontro ficaram. É um texto que merece nossa atenção detida: *Praia do Sobral* não é apenas um exemplo entre outros, de ocorrência do imaginário hídrico no então jovem autor, mas o próprio despertar da imaginação material. E é o primeiro ponto daquela linha contínua de lírica amorosa que irá encontrar, depois, o *Soneto de abril* e o *Soneto da vazante*, de *Acontecimento do soneto*, para refundir-se em *Ode e elegia* e *Cântico*, quando se estabiliza.

A par disso, e como já observou Moreira (2010), é também a primeira menção à cidade de Maceió na poesia de Lêdo Ivo, já que o próprio topônimo corresponde a uma praia urbana, em cujas cercanias, como é muito comum na região, encontra-se uma lagoa. Esses dois dados – o despertar da imaginação material e a referencialidade – merecem, ambos, nossa atenção, porquanto anunciam tudo o que há por vir. Deixemos, porém, a referencialidade para um momento mais propício; fiquemos agora apenas com a imaginação material.

Não tanto como amostra da linguagem poética do autor – que logo se afastaria de certa facilidade associativa desse poema –, mas pela significação que possui como ponto de partida para outros textos, vale a pena transcrevê-lo na íntegra:

### PRAIA DO SOBRAL

Esperava que ela afastasse de mim os seios puros  
e passeava com ela pela praia e a beijava  
e enfeitava seus cabelos com uma flor.  
Permanecia tranquilo mesmo junto de sua carne  
pois no litoral Doralice era a flor esquiva  
que restaurava em mim o obscuro desequilíbrio.

Misteriosamente claros seus seios tentavam  
minha mão direita que a louvaria em verso  
e minha mão esquerda frágil e inconsistente  
inútil quando não a acariciava.

<sup>49</sup> No **Capítulo 3** desta **Segunda Parte**, ao relacionarmos essa aproximação de opostos com o conceito bachelardiano de dialética material.

Praia debruçada sobre o seu corpo,  
 o amor era a gratidão marítima  
 e as ondas obedeciam ao fremir de suas coxas.  
 Doralice era a utilidade que sob o sol  
 ou sob a lua me afastava do céu.  
 Era o crepúsculo invasor de alguma manhã.

Sonhos caminhando, tardes náufragas, noites grandes,  
 Doralice era como a lagoa da terra em que nasci:  
 me perturbava e me acendia.  
 Era a areia quente  
 onde o sol de minha infância se nutria.

A noite vinha do sexo de Doralice  
 para o litoral que era  
 como um colchão onde se amava.  
 Depois Doralice vomitou a infância  
 e eu fiquei, menino, na praia sonhando (IVO, 2004c, p. 50-51).

Há algo de narcísico neste poema, em que o “eu” se remira na mulher-paisagem, com o próprio amor identificado à praia. Existe o conhecimento do Outro, existe toda uma sexualização da paisagem a partir do feminino, mas prevalece a marca do “eu”: um Narciso que se remira e se rememora. É um primeiro Lêdo Ivo, articulando os signos de sua origem, ao mesmo tempo compondo um quadro como “estado de alma” – e sinalizando: sou de outro lugar. Em meio a referências da praia, fala-nos da lagoa, uma perturbadora lagoa que também o acende – e o verbo, aqui, parece bastante sugestivo, remetendo a uma ideia de luz, de *lucidez* no devaneio que informa a vida criativa.

Interessante é observar, também, a incoincidência do momento da escrita (ainda que, porventura, ficcionalizado) e o da paisagem referida: a Doralice rememorada é paralela à terra natal do símile (... *era como// ... me perturbava e me acendia*). De outro modo: mediada pela distância temporal, a amada ganha forma a partir de uma imagem submetida à distância do espaço, encontrando-se com uma remota experiência da percepção (visual, mas sobretudo tátil), mal compreendida e perseverante em sua força: a da lagoa.

Este momento do “eu” diante da lagoa, expresso pelos verbos “perturbar” e “acender” em suas formas flexionadas, deixa entrever a vocação criativa de sua voz poética. Parece haver, aí, a fixação de um despertar, o correlato imagístico encontrado pelo poeta para representar a peculiaridade de sua criação, estritamente ligada à imaginação da matéria. Como nos conta Bachelard – a propósito de suas próprias experiências:

[...] o ser é antes de tudo um despertar, e ele desperta na consciência de uma impressão extraordinária. O indivíduo não é a soma de suas impressões gerais, é a

soma de suas impressões singulares. [...] Foi perto da água e de suas flores que melhor compreendi ser o devaneio um universo de emanação (BACHELARD, 1989, p. 8).

Perto da água, diante da água-espelho, também Lêdo Ivo liricamente representa a sua própria experiência estética, transmutado em um “eu” que se autoenuncia, mas, ao mesmo tempo, abre-se como signo e símbolo múltiplo. E, como uma escrita ela mesma identificável à água, o tema de *Praia do Sobral* seria revisitado pelo autor no romance *O caminho sem aventura* – que, como demonstramos em capítulo anterior, fora o seu primeiro na ordem de composição.

O enredo dessa obra romanesca gira em torno do protagonista Geraldo, que se sente na iminência de partir ou ficar na região alagadiça da Ilha de Santa Rita, onde sua família tem uma fazenda. Vejamos um trecho em que o narrador em primeira pessoa nos conta uma experiência com certa personagem feminina, de nome Bárbara:

Bárbara e eu tomávamos banho de mar todas as manhãs, e às vezes nos aventurávamos pela praia, até perto do Sobral.

[...]

Era como em qualquer dia de minha infância, principalmente naquelas tardes em que, fazendo gazeta, íamos tomar banho de mar na praia do Sobral, ali onde o Salgadinho se encontrava com o oceano. A água alegre não me entregava o segredo de seu equilíbrio, não me ensinava a lição que me faria viver dentro dela, em sua luz viageira, sem submergir. Bracejando, como outrora, no mar avarento, era como se meu dia não fosse uma usurpação do tempo, mas uma coisa durável e antiga, como a efígie das moedas (IVO, 1983, p. 23-24).

Por esse pequeno trecho, é possível compreender a insistência da crítica na clave de leitura da “prosa de poeta”. Existe aqui, como aliás em outras obras de Lêdo Ivo, aquela “lei da imagem e do ritmo” de que nos fala Octavio Paz (2012) e que, presidindo algumas obras em prosa com um “vaivém de imagens, acentos e pausas”, confere a estas a “marca inequívoca da poesia” (PAZ, 2012, p. 78).

Voltando, porém, para nossa questão: atente-se para o verbo utilizado agora, ainda que sob forma negativa – “ensinar”. Diz o narrador que, naquele momento, a “água não (lhe) ensinava a lição [...]”. Ora, é de se considerar, *contrario sensu*, que há uma lição a ensinar – e o narrador nos diz qual, o que também faz supor que já a aprendeu, ao tempo da escrita: a de que o dia é uma usurpação do tempo, e não “uma coisa durável e antiga como a efígie das moedas”. Uma lição de mobilidade, portanto.

A crítica posteriormente chamaria a atenção para o uso reiterativo da palavra “lição” na obra lediana (TELES, 1989; CHAMIE, 1976). Para nós, esta representação do poeta-aluno (embora “aluno relapso”, como no título de um de seus livros), reenvia aos primeiros contornos de uma *poética da água*. É o que decorre de uma *lição da água* – em que parece estar implícita uma *moral da água*, como a formula Bachelard (1989, p. 139-156), embora, na sua análise específica para o ponto, Bachelard se detenha no maniqueísmo inconsciente da *água pura* e da *água impura*. Em Lêdo Ivo, o que a *moral da água* tem a *ensinar*, aquilo que em seu arcabouço *é moralmente bom*, parece ser a constatação da fugacidade, da mobilidade implícita na experiência humana diante do tempo.

Lembrando aqui um famoso poema de João Cabral de Melo Neto, poderíamos dizer que se trata, agora, de perquirir *o que a água sim ensina*, é dizer: uma aproximação da escrita com certo sentido de mobilidade e fluência, uma *poética da água*, que, no caso particular do exemplo retirado do romance *O caminho sem aventura*, pode ser aproximado ao poema *Praia do Sobral* – cotejo que aponta para essa característica fundamental de Lêdo Ivo: o trânsito de gêneros.

Pouco importa, também aqui, a possível factualidade dessa experiência: se na Praia do Sobral *realmente*, se com uma Doralice ou mulher de outro nome etc. “Doralice”, aliás, parece uma palavra escolhida em função da melopeia de seu significante, em aproximação com a palavra “litoral”<sup>50</sup>; enquanto a escolha daquela “Bárbara” seria talvez presidida por outros critérios, possivelmente ligados ao étimo do nome, à sua aproximação com a forma adjetiva etc. Sobreleva, contudo, o *retorno* ao tema, a reescrita, como operação de raspagem e reconfiguração, a aproximar a obra de um grande palimpsesto, um território sem fronteiras – ou de fronteiras constantemente rasuradas. E se tivermos em conta que Geraldo, o protagonista de *O caminho sem aventura*, tem suas angústias de partir ou ficar pensadas em função do “marco” que no romance é a Ilha de Santa Rita, a mesma que o poeta Lêdo Ivo conhecera na infância – como nos contaria anos depois, utilizando um “eu” autobiográfico em *Confissões de um poeta* (IVO, 2004b, p. 66-67) –, estaremos diante de uma reescrita ficcional da memória, que perturba o estatuto de ficção do romance: uma vez que sua composição precede a das *Confissões*, torna-se difícil saber quem reescreve o quê: se o memorialista reescreve o romancista, ou se este reescreve ficcionalmente o vivido.

---

<sup>50</sup> É o que nos ocorre diante do verso “pois no litoral Doralice era a flor esquiva”.

### 2.3 A água-espelho na *Ode* inicial de *Ode e elegia*

Por tudo o que vimos até aqui, é possível afirmar que a primeira associação fundadora da imaginação material, em Lêdo Ivo, é a da lírica amorosa com o imaginário hídrico. É esta associação que irá perpassar – como já notamos – as páginas do *Acontecimento do soneto*. Mas, em *Praia do Sobral*, poema do primeiro livro do autor, a água já é o *espelho* em que se remira o “eu”, ali ainda bastante narcísico. Na sequência, Lêdo Ivo comporia um poema em que a água aparece como espelho do Outro: o índice de alteridade em que o “eu” já não se percebe narcisicamente, mas onde contempla as mudanças da amada e as que ela desperta nele, amante. É o que ocorre no segundo livro do autor, *Ode e elegia*, precisamente no poema de abertura, intitulado *Ode*.

Há, então, algo como uma retomada da água-espelho, mas, pelo menos na *Ode* de abertura, esta já desempenha papel de princípio imagístico, conduzindo todo o poema a um encadeamento que remete a um devir de água corrente, visto opositivamente em função da imagem da água parada – água da lagoa ou poço que é, tal como em *Praia do Sobral*, o núcleo imagístico fundador.

A *Ode* é um poema longo, de metrficação regular, composta em 17 décimas de rimas variáveis. Todo o poema é um momento significativo de imaginário hídrico, a exemplo da estrofe a seguir:

[...]  
 Piedade inaudita, poço estável  
 onde se banha teu corpo desnudo,  
 espelho de mil faces, anjo amável  
 que no rosto sem voz reflete tudo,  
 eu te ofereço trovas e canções.  
 Leva para a distância a minha mágoa  
 e me sacode entre as constelações  
 para que eu fique, mas desapareça,  
 e como a água que corre, não feneça,  
 mas solitária esteja em outra água (IVO, 2004c, p. 80).

As imagens se organizam dentro do campo semântico da água, tomada, inicialmente, como emblema do espelho – a água-espelho do “poço estável” – para a qual, logo em seguida, a voz poética reclama uma mobilidade: “Leva para a distância a minha mágoa/ e me sacode entre as constelações”. Aqui se nota um caminho ansiado, um *devir* que já se antecipa, podendo o poema ser lido, de certo modo, como passo adiante em relação ao narcisismo



contemplativo de *Praia do Sobral*. E tudo leva a crer, mesmo, tratar-se de uma retomada, pois que alguns elementos do poema anterior são retrabalhados agora. Como em *Praia do Sobral*, entrevê-se o relato da iniciação sexual (todavia, agora mais expressa) nas cercanias de uma lagoa, havendo menção à infância do “eu” masculino, coincidente com a voz poética. Na *Ode*, porém, amplia-se o desenho da mulher desejada – agora mais despojado de metáforas:

[...]  
 Que aos meninos de outrora se transplante  
 a flor que alimentaste com teu riso,  
 quando, na ausência, teu corpo ondulante  
 guardar a gravidade de um sorriso.  
 Eras de muitos homens, tinhas vícios  
 infames e perversos, mas deixaste  
 em nossas vidas sem amor algum  
 inapeláveis e cruéis resquícios,  
 pois corpos jovens, tu os violaste  
 e os amaste sem amar nenhum (IVO, 2004c, p. 80).

A mulher que frequenta a *Ode* é um arquétipo feminino, espécie de Cármen que desliza nas memórias do “eu” lírico. Sua licenciosidade ou permissividade atordoam a voz lírica, e nisso a mulher (sem nome) difere muito, por exemplo, da Adriana mencionada em *As imaginações* (IVO, 2004c, p. 72-74), musa sobranceira que “não se prostitui”<sup>51</sup>. Contrariamente, a diva da *Ode* aproxima-se da mulher que ronda o poema *Praia do Sobral*, daquele mesmo livro.

Esse é o problema em se afirmar que Lêdo Ivo teria uma fase de poesia idealizada, impoluta, e outra mais carnal e concreta; o problema de se estabelecer um marco ou pavimento para essa obra, que parece ter tido a pretensão, aliás bastante afim com sua poética do excesso e do transbordamento, de albergar múltiplas vozes, múltiplos *pontos de vista* – para usar uma expressão mais corrente nos estudos de teoria da narrativa. Pode-se, no máximo, detectar prevalências, maior ou menor incidência de uma concepção etc. Sem ter lançado mão do recurso da heteronímia, este é um poeta diverso de si mesmo, como aliás disse de si em muitos poemas.

Voltando à *Ode*, vejamos, ainda, que todo o caminho das imagens é o de um *devir* móvel. O poema conduz o estático à mobilidade, chegando a antever o “corpo ondulante” na ausência, ou seja: que, por efeito da distância e da passagem do tempo, a imagem guardada na retentiva se fizera fugidia – e o adjetivo “ondulante” é aqui particularmente sugestivo da água.

<sup>51</sup> A personagem aparece nos poemas *Justificação do poeta* e *Descoberta do inefável*.

Gaston Bachelard (1989), estudando associações entre a imagem de Ofélia e a mobilidade que, nesse exemplo da tradição literária, vai implícita na cabeleira que *ondula*, dá-nos a dimensão exata da distinção que estabelece entre *imaginação material* e *imaginação formal*:

No tema que estamos desenvolvendo, fica muito claro que não é a forma da cabeleira que faz pensar na água corrente, mas o seu movimento. A cabeleira pode ser a de um anjo do céu; no momento em que *ondula* ela traz naturalmente sua imagem aquática (BACHELARD, 1989, p. 88, grifo do autor).

Tal distinção é importante para perquirirmos sobre a imaginação material em Lêdo Ivo, já que o próprio Bachelard advertira, nos primeiros momentos de *A água e os sonhos*: “Uma poética da água, apesar da variedade de seus espetáculos, tem a garantia de uma unidade. A água deve sugerir ao poeta uma obrigação nova: *a unidade do elemento*” (BACHELARD, 1989, p. 12). Ora, parece ser bem este o caso da retomada de *Praia do Sobral* na *Ode* de abertura de *Ode e elegia*.

As sugestões de mobilidade são, nesse ponto, um acréscimo significativo. Se a mulher de que fala o “eu” lírico parecia transmitir um sentido de transitório, dada a volubilidade de suas relações, posteriormente ela mesma, ou sua imagem apropriada pela memória do “eu” lírico, sugere a este um apelo de permanência – e nisso está a tensão da *Ode*, o sentido de luta desse devaneio, que não fica apenas no mero uso do imaginário hídrico.

O poeta agora deixa mais clara a sua *moral da água*, já entrevista também no romance *O caminho sem aventura*. Isto porque a *Ode* não é, apenas, um quadro evocativo, nem a mera reversão axiológica da figura social da prostituta, ou da mulher dita “fácil”, como ocorre em muitos momentos de nossa lírica moderna e pós-moderna. O que importa mais é a *ondulação* que a conduta “promíscua” da personagem feminina, apenas sugerida, comunica ao “eu” lírico, o qual se volta contra sua mudança posterior, exigindo-lhe a extensão da inconstância também para os afetos; quando, porém, a parceira demonstra desejar o contrário – a permanência:

Queres que eu permaneça junto a ti  
pois nasceste na beira destes lagos  
para aos meninos dar rudes afagos  
misturados aos lírios, como se  
boiasses nestas águas transmudadas  
a fim de ser amada com a constância  
que tua alma imortal jamais quis ter.

Onde o reinado mágico das fadas  
que dominaste outrora, sem temer  
a sombra que cobria tua infância?

[...]

Sinto a germinação de um fruto arfante  
que fosse pelos ventos arrastado  
para um lugar perdido no momento.  
Mesmo as sementes são por frio vento  
levadas para algum lugar perdido.  
Jamais o sonho quando a morte existe.  
Tu me deixaste o sonho, mas partiste  
sem contemplar teu rosto refletido  
na água podre de minha infância triste.  
Jamais a morte quando o sonho existe (IVO, 2004c, p. 80-82).

Estas outras estrofes, que são também as últimas da *Ode*, parecem não deixar dúvidas: trata-se de nova escrita do quadro de *Praia do Sobral*, poema de *As imaginações*. Mas não se leia, aqui, a hipótese de um *método*; nada há, nas declarações do autor ao longo de sua vida literária, que faça supor o propósito consciente de tais retomadas. A ocorrência tampouco é um retorno ao *mesmo*, uma “variação sobre o mesmo tema”: com a omissão de qualquer topônimo, existe na *Ode* um foco maior no evento narrado, ampliando os característicos da personagem feminina, e marcando mais a relação estabelecida entre esta e os anseios do “eu” lírico. A voz poética ambiciona evadir-se, migrar, transpor. Recolhe de sua própria experiência, do que lhe sugere a “mesma” mulher que parece conduzi-lo à permanência (associada à água estática das lagoas), a força de mobilidade que se familiariza com os mundos sonhados da infância. Assim, assimila um *destino da água* que parece mesmo configurar, na linguagem do verso, o pensamento bachelardiano: “[...] a água é um *tipo de destino*, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser” (BACHELARD, 1989, p. 6).

Por isso, o “eu” lírico da *Ode* sente “a germinação de um fruto arfante/ que fosse pelos ventos arrastado/ para um lugar perdido no momento”. Há uma ânsia de transitoriedade, oponível às sugestões de fixidez da mulher nascida “à beira destes lagos”.

Quando dissemos, porém, *moral da água*, estamos aqui ultrapassando o sentido moral de relações homem/mulher. Não é exatamente a apologia do comportamento promíscuo da personagem lírica. É o que o “eu” retira da contemplação poética – já mais ou menos despegada dos eventos: aquilo que lhe comunica mais amplamente, de modo conceitual. Dito de outro modo: se há um sentido mobilidade, extensível a uma percepção mais ampla do

mundo fenomênico, este não exclui, dialeticamente, as forças da fixidez. Está dialogando com elas, “namorando” em certo sentido; mas também lutando.

Fica a sensação de que a reescrita dos motivos de *Praia do Sobral* se faz em função desse jogo de forças, que dimana das imagens hídras – forças lá pressentidas, no romance expostas em negativo, na *Ode* finalmente evidenciadas. Tudo isso, mais o que antes foi dito sobre o *Acontecimento do soneto* e suas relações com o romance *As alianças*, confirma a imaginação material da água já nos primeiros anos da produção literária de Lêdo Ivo. Um palimpsesto que perpassa mais de um gênero e no qual a operação de *refazer-se* configura aquele *ser em vertigem*, de que também nos fala Bachelard (1989): o ser da água.

## CAPÍTULO II – QUANDO O MAR LAMBE OS PÉS DO POETA: O CAMINHO DA IMAGINAÇÃO MATERIAL

Perturbadoras lagoas, marés vazantes como a ânsia de amor, litorais que “impedem a alegoria” – apesar disso tudo, não se poderá negar que, na poesia inicial de Lêdo Ivo, a materialidade da imagem, já perceptível em numerosos exemplos, convivia com certo viés idealizante. Não que houvesse exatamente uma alienação do “real” – isto que implicaria, no extremo político, alienação das demandas do ambiente de pós-guerra; mas o sentido afirmativo da poesia do autor, àquele momento, parecia socorrer-se de certa idealização, aliás afim com sua afirmação de um lado incognoscível da existência – mas, nem por isso, livre dos riscos da idealidade. “Jamais a morte quando o sonho existe” – assim termina, como citamos no capítulo anterior, a *Ode* inicial de *Ode e elegia*. O que parece continuar, seja dito agora, a mesma linha de uma *Justificação do poeta*, poema do livro de estreia – *As imaginações*: “ontem um menino espanhol foi despedaçado por uma bomba/ amanhã se encontrarão poemas no bolso do suicida sonhador/ e nenhuma oscilação haverá na Poesia” (IVO, 2004c, p. 73).

Essa ideia, de que “nenhuma oscilação haverá na Poesia”, informa a concepção literária do Lêdo Ivo inicial, podendo ser melhor compreendida pelos versos seguintes, que persistem numa suposta imobilidade do poético, algo sobranceira e não despida de certo platonismo (no mau sentido, corriqueiro, de uma idealidade venerável), quando o poeta diz que “ela [a Poesia] ficará em equilíbrio porque os ritmos a amparam/ e Adriana não se prostitui.” Ao que se segue o verso final, em que o “eu” proclama sua insuspeita dimensão política: “Sou um comício. Sou uma revolução” (IVO, 2004c, p. 73).

Adriana é uma espécie de musa que o poeta menciona de inopino, como a tirar partido da referência súbita. Ao leitor do primeiro Lêdo Ivo, que se indaga – “quem é Adriana?”, o poeta responde no texto seguinte, intitulado “A descoberta de Adriana”, quando a descreve como a “pátria da Poesia, o magnésio dos fotógrafos, a voz que atende ao S.O.S.”, declarando também que não a quer “aprisionada pela métrica pois assim a libertarei”.

A preocupação do jovem Lêdo Ivo, diante do contexto de pós-guerra em que começava a escrever e publicar, parece ter sido a de fazer uma poesia afirmativa, que pudesse apostar na capacidade humana de (re)criar o mundo. É uma resposta que repudia o niilismo, portanto. Tal é a conclusão a que chega Maicon Araújo dos Santos (2012), em dissertação de mestrado na qual se ocupa de um *corpus* de poemas ledianos da década de 1940, sobretudo o *Canto da*

*imaginária janela aberta*, em que o poeta afirma: “Oh! não me perguntem nada, escutem-me se quiserem, e olhem a imaginária janela aberta./ Ela não existe. Olhai o que não existe. Criai-o, e sereis poetas!” (IVO, 2004c, p. 112.) Para Santos (2012), passagens como tais são emblemáticas justamente do contexto de sua emergência, que era o pós-guerra, e Lêdo Ivo estaria afirmando uma potência criativa da linguagem e da arte diante do mundo arruinado.

A interpretação que reconhece no caráter afirmativo da poesia lediana – especialmente a dos primeiros anos – uma reação à tendência niilista do pós-guerra, no que implicaria de atitude criadora do sujeito lírico, assumindo o desafio de perseverar na arte como forma de reconstrução subjetiva e até coletiva, é uma leitura que assimilamos aqui, na linha da concepção adorniana que – lida menos como interdição do que como provocação para o *novo* – pode sugerir<sup>52</sup>. É, ademais, consentânea com a visão do próprio Lêdo Ivo, como vai dito na entrevista ao jornal *El mercurio*, que citamos no **Capítulo V da Primeira Parte**, ali com ênfase maior nas questões formais da poesia lediana. Porém, não podemos deixar de convir em que havia, sim, uma nota idealizante naquela obra em formação. De resto, essa também é a opinião do autor, quando, já idoso, reviu mais de uma vez seu trajeto, em numerosas entrevistas, referindo-se à primeira fase de sua produção como “muito bizantina”. O problema talvez esteja em admitir-se uma solução única: naquele primeiro momento, parece ter havido o convívio inicial de duas vertentes: a negação do niilismo, com a afirmação da capacidade criativa do humano (o que significa um gesto político, em sentido amplo) e alguns traços idealizantes, nos quais se percebe algo como uma transcendência vazia ou platonismo de ocasião, traços esses de que o autor se livraria ainda na primeira década de sua vida editorial, mas que não podem ser negados, até porque simplesmente não desapareceriam por completo: naquilo que supõem de uma busca transcendente, permaneceriam, em novas direções e com novas consequências.

Para nossos objetivos, que contemplam o percurso da imaginação material em Lêdo Ivo, com o incremento de um sentido concreto que não exclui a dimensão onírica e incognoscível – pois esta materialidade não é materialismo, é justamente o contrário: a porta para um *algo mais* que suplanta a lógica da razão –, releva especialmente observar esse percurso decisivo da imagem na obra do autor. É o que tentaremos fazer nos itens seguintes.

---

<sup>52</sup> Aqui, remetemos o leitor à discussão trazida no Capítulo 3 da Primeira Parte.

## 1 “À MARGEM DE RIMBAUD”

Para entender o viés idealizante (e a seu modo transcendente) da primeira produção de Lêdo Ivo, inafastável é considerar a importância de Rimbaud na formação do autor brasileiro. Dá-nos testemunho disso o próprio Lêdo Ivo, ao final do estudo introdutório às suas traduções do poeta de Charleville:

Talvez, na raiz das traduções a que nos aventuramos, se consubstancie um ato de fidelidade a um colegial que, certa noite, na cidade do Recife, entrou na Biblioteca Pública para ler, pela primeira vez, as poesias de Jean-Arthur Rimbaud e, à medida que percorria as páginas do livro, sentia faltar-lhe a terra aos pés, presa da vertigem de um abismo florido e azul (IVO, 2004d, p. 48).

Note-se o termo utilizado: “vertigem”. Talvez por sua carga semântica, que supõe tanto a desorientação rimbaldiana quanto a nota de transcendência, possamos entender por quais caminhos, ou descaminhos, o “ser em vertigem” da imaginação material votada à água, com que Lêdo Ivo já se indentificava em muitos poemas de sua primeira década editorial, tenha, no mesmo período, intensificado o viés idealizante.

Voltemos momentaneamente às páginas da *Revista Orfeu*. Ali poderemos rastrear como, no jovem Lêdo Ivo, a transcendência de inspiração rimbaldiana o conduzia à perquirição de um plano vago, o Além-palavra referido pelo termo “Inefável”. Porque, nesse primeiro momento, não é o Rimbaud dos poemas fesceninos ou aquele que poetiza os dejetos, o viés repulsivo da existência – o Rimbaud *maudit* – que interessava a Lêdo Ivo: este outro será depois redescoberto pelo poeta brasileiro, que o converterá em interlocutor constante. Mas sua atenção inicial recaía no Rimbaud ocupado em “expressar o inexpressível”, conforme as palavras do próprio Lêdo Ivo, no artigo intitulado *À margem de Rimbaud*, com que se abre do número 4 da *Revista Orfeu* – um dos veículos mais importantes da Geração de 45, como vimos na **Primeira Parte**.

No pequeno artigo, é descrito o esforço poético de “expressar o inexpressível” – tal seria, para Lêdo Ivo, o “sonho de Rimbaud”, leitura que se torna mais significativa se tivermos em conta certa preocupação, perceptível já nas primeiras obras, com o tema dos limites da linguagem. Se em *As imaginações*, o primeiro volume de poemas que traz escrito quando

chega ao Rio de Janeiro, já vemos a influência de Rimbaud desde o título e a epígrafe<sup>53</sup>, será no poema *Descoberta do Inefável*, publicado no livro seguinte, *Ode e elegia*, que se formula uma primeira tentativa de tematizar a própria linguagem e seus limites.

Vejam os versos iniciais: “Sem o sublime, que é o poeta? Sem o inefável,/ como pode louvar, não traindo a si mesmo,/ a plena e estranha juventude da moça que ama?” (IVO, 2004c, p. 82.) Mais adiante, conclui, em tom de advertência: “O sobrenatural ainda existe. E não seremos nós/ que alteraremos a indizível ordem das coisas”. Em isolado, estes versos podem ser lidos como um partido que o sujeito lírico toma, partido do reconhecimento de uma dimensão incognoscível, trespassada pelo mistério e pela sugestão – algo altamente confirmado pela poesia posterior de Lêdo Ivo. São ventos inefáveis (“*ineffables vents*”) os que impelem o barco bêbado rimbaldiano na estância vigésima do famoso poema.

Essa palavra, que pode ser associada ao indizível, ao domínio da sugestão e do sonho, é termo que ocorre em Baudelaire e Mallarmé, integrando também o vocabulário poético de simbolistas brasileiros, como Cruz e Souza ou Alphonsus de Guimaraens. Pode-se, também, associá-la ao universo de Rilke, naquela bifurcação a que referimos no **Capítulo 2 da Primeira Parte**, e que contempla uma vertente transcendentalista. No Lêdo Ivo inicial, a palavra *inefável* às vezes sugere um sentido platônico – de planos modelares, com seus modelos e cópias –, ou apenas é utilizada como sinal ou índice de um imponderável que perpassa a existência e a criação literária. Difícil é situar o que pretendia o jovem poeta com seu uso, em textos dos primeiros livros, que não autorizam concluir por um sentido unívoco. A oscilação ou deslizamento de sentidos pode ser atribuída tanto à própria busca transcendente, de matiz simbolista, quanto ao momento preliminar da lírica lediana, quando o universo poético do autor ainda se conformava.

De um modo geral, no uso do termo *inefável* nas primeiras obras – pois o abandona o poeta, logo na década de 1950 – parece relacionar-se à convivência de dois planos: tanto o da afirmação do incognoscível (aos moldes de uma transcendência vazia ou de interrogação aos limites da linguagem), quanto o da transcendência que encontra um sentido religioso (nesse caso, de matizes cristão-católicos).

Acompanhando a continuidade do poema *Descoberta do Inefável*, podemos identificar um momento sintomático. Dá-se quando o Inefável se faz relacionar à imagem do anjo: “É inútil pensar que os anjos morreram/ ou se despaisaram, buscando outros lugares” (IVO,

<sup>53</sup> O título *As imaginações* guarda semelhança com o rimbaldiano *Les Illuminations*, o que se confirma pela epígrafe: “*Je suis maître em fantasmagories*” (“Eu sou mestre em fantasmagorias”, numa tradução literal).



2004c, p. 83). A ocorrência de tal imagem, a *necessidade* dela – “temos necessidade de anjos, para ser poetas”, dirá também – é por si indicadora do caminho próprio que havia tomado, em Lêdo Ivo, uma tal “descoberta do Inefável”. Esse é um caminho claudeliano. Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna* (FRIEDRICH, 1978), investiga como uma dicção de ruptura e dessacralizante, que é a de Rimbaud, teria colaborado para a transcendência em Paul Claudel:

Claudel deve a ele [a Rimbaud] o impulso inicial à conversão; desta, só Claudel é responsável. Rimbaud pode, ainda menos que Baudelaire, ser interpretado como cristão, embora sua poesia contenha forças análogas à do êxtase religioso. Tais forças, nele, se perdem no Nada de um sobrenatural vazio (FRIEDRICH, 1978, p. 61).

Concordando com a leitura que faz Ivan Junqueira (2004) sobre as primeiras obras de Lêdo Ivo, haveria nelas, entre outras características, “uma redescoberta do catolicismo”, até certo ponto aproximável de boa parte da poesia “que se escreveu entre nós durante a década de 1930 e no início da de 1940” (JUNQUEIRA, 2004, p. 30). Seria demasiado falar em “conversão”, no caso de Lêdo Ivo, que nunca chegou aos lindes da “restauração da poesia em Cristo”, como seu conterrâneo Jorge de Lima. Tendo já experimentado crises de cunho religioso, que o afastaram do catolicismo praticante, ainda na primeira juventude – antes mesmo de estabelecer-se no Rio de Janeiro –, Lêdo Ivo, contudo, não estabelecera uma ruptura completa com a fé de seus pais, como nos informa em *Confissões de um poeta*. Nessa obra, sabemos, ao contrário, que as crises eram bem próximas à publicação de seus primeiros livros, já que só na Páscoa de 1939 (um ano antes<sup>54</sup> dos primeiros poemas de *As imaginações*) parara de confessar-se. Até antes disso, tinha sido um “católico praticante”, a tal impelido pela vivência familiar, a que se somavam os catecismos de um colégio católico: “[...] eu era obrigado a acompanhar as procissões compungido e fardado” (IVO, 2004b, p. 76).

São traços biográficos que, de certo modo, ajudam a entender sua peculiar absorção da vertente transcendental rimbaldiana – de transcendência vazia, como insiste Friedrich – e contudo “preenchível” pela religiosidade de fundo cristão (uma religiosidade que, de resto, não era estranha ao menino das procissões alagoanas).

No livro de estreia, *As imaginações*, Deus é mencionado algumas vezes; e é ainda o Deus da fé familiar, sem maiores questionamentos, como só mais tarde os faria Lêdo Ivo. Encontramos, na *Justificação do poeta*, o verso que diz – “só eles [os poetas] permanecerão

---

<sup>54</sup> Indicações do início da escrita constam sob o título de cada obra, na *Poesia Completa* (IVO, 2004c).

inalterados diante das musas e de Deus” (IVO, 2004c, p. 73); e, no poema dedicado ao irmão morto, Éber Ivo, o estreante admirador de Rimbaud esquece momentaneamente a desorientação dos barcos bêbados para afirmar, com uma imagem bastante expressiva nesse ponto, que “os poetas continuam sendo os timoneiros do mundo”, adiante chamando ao irmão de “timoneiro do barco de Cristo” (IVO, 2004c, p. 58).

Todavia, nem essa posição de matiz religioso pode ser entendida *a priori* como alienação ou descompromisso – porque fé e política não são necessariamente excludentes, como a alguns pode parecer –, nem Lêdo Ivo permaneceria muito tempo nessa chave, uma vez que a relação de sua imagística com os elementos naturais iria, tal como com a dimensão social e política, congregar também esse núcleo temático em novas e singulares formulações.

Se tivermos em conta, porém, que poemas como *Descoberta do Inefável* e outros de igual fatura são coetâneos da *Ode* inicial de *Ode e elegia*, com sua marcada imaginação material da água, parecemos estar diante de um conflito: de um lado, uma voz lírica ascensional e até idealizante; do outro, o poeta que via no encontro da matéria o seu gesto fundador.

Não admira, portanto, que em dado momento – e que será o livro *Cântico* – o autor tivesse que resolver essa contradição fundamental, formulando expressamente seus impasses. Caso isso não fosse feito, a obra de Lêdo Ivo não exibiria as contradições férteis que exhibe, como é o caso, por exemplo, da aproximação de opostos em dialética não excludente – *dia* e *noite*, *razão* e *sonho* etc.; exibiria, menos que isso, uma incoerência ou contradição em seus próprios fundamentos, o que seria incompatível até com a própria consciência criativa de um escritor que sempre refletiu, em sua faceta ensaística, sobre a obra de outros e a sua própria.

## 2 UM CÂNTICO DE MUDANÇAS

De fato, não foi o que ocorreu. Lêdo Ivo formula seus impasses em *Cântico*, obra de 1949, e resolve-os em *Linguagem*, livro publicado em 1951, quando se define, em sua escrita, aquele sentido de imaginação material que já o acompanhava, sentido esse em que o elemento *água* parece ser o mais emblemático. Essa opção, claro, coloca de pronto outro problema: o de saber-se que rumo tomaria a inquietação metafísica do poeta, uma vez que tal *materialidade*, como já sublinhamos, não significa *materialismo*. Portanto, são muitos os pontos a analisar nesse percurso da imaginação material em Lêdo Ivo. Vejamos, inicialmente,

a linha que se intensifica em *Cântico* e segue adiante na obra do autor.

*Cântico* é uma obra tensa, um grande autoquestionamento. Em um dos poemas em forma sonetística, o *Soneto de azuis*, temos a medida clara dessa crise:

#### SONETO DE AZUIS

Horizontes, colinas, azulverde  
e mar visto dos altos, de penedos!  
Tudo aquilo era meu, mesmo os rochedos  
onde a vaga imitava o florescer

de primícias marinhas, e o crescer  
de ciclone em falésias de degredos.  
Tudo aquilo era meu, mesmo os segredos  
do mar não visto, mais azul que verde.

E por ter tanto foi que me perdi,  
rolando pelo abismo sem que o ar  
em mim pregasse as asas do milagre.

E depois disso nunca mais me vi.  
Sou um fantasma. Busco-me no mar,  
trilha à procura da água que a consagre (IVO, 2004c, p. 227).

Esse “mar visto dos altos, de penedos” é a metáfora que o poeta constrói contra si mesmo, contra aspectos de sua produção anterior. É uma *dobra* metaliterária diante da qual, mirando-se, experimenta algum dissabor em constatar uma *falta*, a da perda ou retraimento da materialidade pelo caminho obsessivo de transcender, ou tentar transcender, os limites da linguagem, na busca por um “Inefável” cada vez mais idealizado – daí o sentido de altura. Reconhece, com autoironia, que se perdera “por ter tanto”. E, na imagem do ar que não lhe pregara “as asas do milagre”, podemos ler a vacuidade em que recaíra (a seu juízo, pelo menos) sua transcendência de matiz religioso, fazendo com que o “eu” se declare agora “um fantasma”. Este que sente a necessidade de retomar caminhos ensaiados – de “procurar a água”, como na feliz expressão soneto.

Em muitos momentos de *Cântico*, o poeta reformula seus impasses, às vezes a modo de constatação; outras vezes, lançando novas interrogações. Como contraponto, sempre, imagens que nos remetem à materialidade, deixada de lado nos momentos em que se dedicara à transcendência idealizante, à busca do “Inefável”. Tal materialidade, mais ou menos evidente no “mar não visto, mais azul que verde” do *Soneto de azuis*, reaparece, por exemplo, no poema abaixo:

## A PALAVRA E A GRAÇA

Além das palavras,  
ó palavra, estás.  
Teu nome, Inefável,  
em mim se compraz.  
Por que me persegues  
se meu desejo é  
ser direto e lógico,  
claro, doce e firme  
como a Coleção  
Terramarear?

Vai-te embora, vai,  
deixa-me tranquilo,  
sem anjo invisível,  
sem ninguém que guarde  
meus passos na vida.  
Fique eu tão sozinho,  
pobre e abandonado,  
que seja impossível  
me visite a graça.  
A Graça de Deus.

Mas isso é possível,  
terramarear?  
E tu, Inefável,  
me abandonarás? (IVO, 2004c, p. 228.)

Como se vê, trata-se de uma rejeição à transcendência vazia, um exorcismo do “Inefável” – inclusive com sua implicação peculiar de remeter à religiosidade. O poeta não deseja, apenas, banir a transcendência vazia, mas, especificamente, banir aquela “redescoberta do catolicismo”: proscrever os anjos, proscrever mesmo a Graça (maiusculizada) de Deus. Abrindo-se em interrogações, numa formulação que remete à célebre frase atribuída ao imperador Júlio César, o poeta como que se dá conta de uma traição: o abandono iminente – agora, do “Inefável” a ele, poeta –, mesmo após tê-lo desejado com tanta intensidade.

Partindo de uma “confusão” fundamental, a daquele caminho claudeliano que soma a transcendência vazia de Rimbaud à formação católica de Lêdo Ivo, esse poema se esforça, em suas interrogações, por sondar o que seria o futuro, no momento mesmo em que o poeta se volta para uma materialidade. Etapa necessária, até mesmo imprescindível, de autoindagação do “eu”, embora possa parecer “leve” e desfrutável, pelas imagens ali agenciadas.

A referência à Coleção Terramarear também merece nossa atenção detida. Não é imagem gratuita, ou mera remissão à enciclopédia infantil de variedades culturais que incentivou os hábitos de leitura de muitos escritores brasileiros do Século XX. Ser “direto e lógico,/ claro, doce e firme” é aspiração que remete ao lado diurno e racional da existência

humana, mas, note-se, o “paradigma” é um acróstico dos elementos – “Terramarear”. Tal conexão é a seguir aproveitada, pois, quando o poeta indaga se “isto é possível”, sua indagação volta-se para “terramarear”, o que admite pelo menos duas formas de leitura: ou o neologismo é um vocativo, caso em que sua minúscula inicial indicaria substantivo comum; ou é um verbo no infinitivo. Na primeira hipótese, o poeta se dirigiria a uma elementaridade, indagando à matéria como quem se mira em um espelho; na segunda, perguntaria (a si mesmo, também) se “isso é possível”, ou seja, se é possível para ele, a partir de então, “terramarear” – *escrever*, talvez, uma poesia mais atenta à materialidade que ao “Inefável”. Nos dois casos, há o registro de uma inquietação, de um *movimento para*, um *dever* na lírica lediana e, admitido isso, o sentido primeiro de uma coleção *infantil* sobreleva: ao mesmo tempo em que é um passo adiante, “terramarear”, verbo ou substantivo, abre-se como emblema de uma lira que pretende voltar-se sobre um começo, sobre uma *infância*. Mas que são os elementos primordiais, para as antigas cosmogonias, senão a *infância* do mudo?

Não admira que, nesse *Cântico* em crise, os anjos também sejam proscritos, como no poema *Tomávamos banhos de mar*, um dos que haviam saído em primeira mão na *Revista Brasileira de Poesia* (1948b), junto com *Ode à brisa*, *Balada insolente* e *O sol da solteira*. Em *Tomávamos banhos de mar*, ao que parece, o poeta mais uma vez revisita a cena praiana de *Praia do Sobral* e da *Ode* que abre *Ode e elegia*. O deslocamento desse poema, já escrito à época da publicação de *A jaula*, em 1946, para *Cântico*, obra de 1949, sugere, talvez, que o autor não o julgara exatamente consentâneo com o livro anterior. É uma possibilidade; de qualquer modo, estrofes como estas, com que se arremata o poema –

Morrer contigo longe, onde não chegam as lágrimas.  
Perder-me na magia irregular de tua adolescência  
e secar-me para sempre em tua umidade.

Não mais os anjos, o violento, o longínquo.  
Na calma das pedras as nuvens cobrem o céu  
e teu corpo cobre o sono, o tédio, os grandes sonhos (IVO, 2004c, p. 217-18).

Estrofes como estas, dizíamos, parecem confirmar a leitura que até aqui fizemos de tal percurso, com foco nas primeiras obras de Lêdo Ivo: autor de imaginação material, tendo experimentado a luta contra os limites da linguagem em busca do “Inefável”, busca que acabara por reduzi-lo (todavia não sem exagero de sua autocrítica!) a um *fantasma*, pois esse poeta agora proscovia “os anjos, o violento, o longínquo”, em prol de uma demanda mais elementar – a “procura da água”.

Como se verá, porém, no decorrer desta reflexão e nos demais capítulos, tal encontro com a matéria não excluiria um sentido transcendente, de modo que a própria matéria – a *água*, principalmente – acabaria por assumir contornos de uma hierofania, isto é, de caminho ou portal para o algo mais que Lêdo Ivo nunca deixou de buscar.

## 2.1 Mudanças na lírica amorosa a partir de *Cântico*

Outra possibilidade de interpretação daquele gesto que desloca o poema anterior (de 1946) para o livro publicado três anos depois, é a constatação de que, a partir de *Cântico*, a lírica amorosa de Lêdo Ivo muda substancialmente. O ente amado agora não é só uma pessoa evocada, *de quem* se fala, mas uma pessoa *a quem* se fala (“morrer contigo” etc.); ocorre um encontro que parece resolver aquela ânsia de reciprocidade da poesia anterior.

E, talvez por isso, uma obra de crise da transcendência terá se chamado *Cântico*, sendo a evocação bíblica muito mais tributável à lírica amorosa do poema supostamente escrito pelo Rei Salomão (*Cântico dos Cânticos*), do que a outra qualquer intertextualidade. Não será um exagero de biografismo afirmar que a reciprocidade afinal se pacifica ao tempo da união do poeta à companheira de toda a vida, D. Lêda Sacramento de Medeiros Ivo, falecida em 2004. *Cântico* é dedicado a Lêda – nele, há muitos poemas em que, como *Tomávamos banhos de mar*, o “eu” lírico celebra um encontro, sem que deixe de lançar um olhar para as mudanças, idas e vindas, da existência própria e alheia. Mas o amor conduz agora a uma estabilidade, nos versos hiperbólicos de um *Epitalâmio*: “A terra cessa de girar, para que eu te ame//[...] O mar não clama, embora ainda exista” (IVO, 2004c, p. 246).

Haverá, porém, convivendo com esse novo momento, textos que se alinham àquela busca de reciprocidade anterior, como uma *Balada do homem*, em que o amante é continuamente preterido pela amada; e, na lírica posterior a *Cântico*, ainda há algumas ocorrências, das quais o maior exemplo será o poema longo *Os amantes sonoros*, de feição narrativa, em que se conta a história de um amor interdito. Com a matéria narrada, ao final, identifica-se parcialmente o “eu” lírico-narrador:

E aqui termina, patricios,  
mais uma história de amor,  
cantada por um poeta  
que nos versos se purgou  
da mais louca das paixões

que na cidade encontrou (IVO, 2004c, p. 432).

Assim termina esse poema longo, que é dedicado ao companheiro de geração José Paulo Moreira da Fonseca, e foi originalmente publicado em edição conjunta com o livro *Magias*, em 1960. Com subtítulo de *ballet*, talvez pelo ritmo binário das redondilhas, o “enredo” é o amor de um jovem interiorano, duplo do autor (mais um, dentre os muitos de sua poesia e ficção), que vai estudar no Rio de Janeiro, e ali se apaixona por uma mulher casada “ou melhor, por desquitada” (IVO, 2004c, p. 421), o que lhe rende repreensão paterna no ambiente moralista de então. O pai obriga o filho a retornar à terra natal e o amor, portanto, é interdito, com a separação forçada. Nesse ponto, qualquer especulação biográfica se encerra, devendo ser tomada por autoficção do “eu”; porque Lêdo Ivo, o autor, jamais regressou do Rio de Janeiro; o que parece haver, ao contrário de uma escrita biográfica, é mais uma investida no tema da errância, em suas tensas relações com o lugar de nascimento, tema este recorrente em poemas e narrativas de Lêdo Ivo.

Mas aquela identificação catártica do autor com o personagem – o poeta “que se purgou” – será, ao tempo da publicação de *Os amantes sonoros*, algo distônica com a poesia amorosa do autor à época (e mesmo depois), em que sobreleva um sentido celebratório do encontro, da correspondência entre os dois amantes, sem qualquer interdição. Por isso, cremos que *Os amantes sonoros* partem do aproveitamento poético de alguma vivência anterior, dentro daquele sentido rememorativo geral da lírica, de que já falava Emil Staigher (1993), estendendo-se a uma dimensão de alteridade que, desbordando do factível, revisita o tema da errância.

De um modo geral, porém, os poemas sobre o amor em que o “eu” se pronuncia e assume o lugar principal de fala – e são a maioria em Lêdo Ivo – serão, a partir de *Cântico*, a celebração do encontro de um amor finalmente correspondido. Exemplo maior disso é um *Soneto puro*, no qual as associações do amor com as marés, como as feitas em *Acontecimento do soneto*, retornam em novo diapasão:

Fique o amor onde está; seu movimento  
nas equações marítimas se inspire  
para que, feito o mar, não se retire  
das verdes áreas de seu vão lamento.

Seja o amor como a vaga ao vago intento  
de ser colhida em mãos; nela se mire  
e fiel ao seu fulcro, não admire

as enganosas rotações do vento.

Como o centro de tudo, não se afaste  
da razão de si mesmo, e se contente  
em luzir para o lume que o ensolara.

Seja o amor como o tempo – não se gaste  
e, se gasto, renasça, noite clara  
que acolhe a treva, e é clara novamente (IVO, 2004c, p. 206).

Aqui se nota a grande coerência imagística da obra de Lêdo Ivo. Novamente, são as marés chamadas a símile do amor; agora, porém, o “eu” se comporta de outro modo, no estabelecimento de analogias. Não mais relaciona diretamente, criando identidades, como no *Soneto da vazante*<sup>55</sup>, de *Acontecimento do soneto*: agora observa com certo distanciamento reflexivo e como que dispõe dos limites da analogia entre amor e marés. Usa o imperativo: “Fique o amor onde está”, admitindo com isso – e paradoxalmente, com tal “imobilidade” – que continuará estabelecendo os nexos de mobilidade, nexos entre o amor e o movimento das equações marítimas. O que muda? Muda que, no novo olhar, esse ir e vir corresponde a uma *constância*, ou seja, o movimento do amor, como o mar, não o subtrai de seus característicos, antes o informa. É outra mobilidade: não estamos mais diante daquele *amor líquido*. Na segunda estrofe, a comparação entre o amor e a vaga reforça uma fidelidade, a fidelidade a uma essência que, embora atçada pelo vento, também a ele resiste, isto é, não cede a rotações enganosas. Finalmente, nos tercetos, a comparação se estabelece entre a luz e o tempo, requisitando para o amor uma capacidade de renascimento: é algo bem diferente, portanto, do “eterno enquanto dure” de Vinícius de Moraes, no famoso *Soneto de fidelidade*: para o Lêdo Ivo de *Cântico*, a permanência não está sujeita à duração, mas a uma potência de renascimento e de absorção de contrários (luz/treva). Os tercetos confirmam o poeta que via no movimento das marés não mais o símile do perdimento, do amor fanado, mas justamente uma lição de permanência na mudança. É, portanto, um novo e desconstrutor sentido de *pureza*, e o adjetivo do título – *Soneto puro* – se abre em nova perspectiva, após lido todo o poema.

Mas, pelo menos dois “eus” convivem: o do *Soneto puro*, mais realizado e estável, ainda divide espaço com o anterior. Como já assinalamos, em *Cântico* há momentos que se conectam à ânsia de reciprocidade. Há também vários poemas de forte conotação sexual, como uma *Cantiga do derrubamento*; ou poemas em que um vocativo – Clara, Marta – parecem ajudar na composição de um donjuanismo insistente, e não isento dos estereótipos da

<sup>55</sup> Relembremos os versos iniciais: “No meio da vazante, a alguém faltou/ coragem de entregar-se ao meu segredo./Flor nascida na enseada, teve medo/ de compartilhar o sonho que não sou.” (IVO, 2004c, p. 116-117).



virilidade conquistadora.

Momentos há, porém, em que o poeta ultrapassa mesmo esta tendência narcísica, e compõe peças únicas. É o caso da já referida *Balada do homem*, com seu ritmo em que a monotonia colabora para o clima de desolação do “eu” preterido:

A mulher que dança  
dança com outro.  
A mulher que anda  
anda com outro.  
A mulher que sorri  
sorri para outro.

É noite. Vais dar-me  
espasmo e espanto.  
Vais prostrar-me, inerte,  
sob teu acalanto.  
[...] (IVO, 2004c, p. 196).

Aqui retorna o tema anterior, o *espanto* diante do amor não correspondido. A obra de Lêdo Ivo possui essas glosas do si-mesmo, que já estabelecem alguma diferença: no tratamento do tema, na posição mais reflexiva ou irônica do “eu”, na maior consciência da matéria de fundo ou dos recursos técnicos. É outro ponto que se poderá, talvez, chamar de “excesso”, em uma avaliação aligeirada; mas que, de fato, acena com um modo peculiar de escrita, um acúmulo de camadas às vezes alinhadas em sentidos contrários. No caso da lírica amorosa de *Cântico*, dá-se algo como uma contraforça: o poeta convive com duas dimensões distintas, a que acena com o futuro de sua lírica, e outra, remissiva aos desencontros do amor cantado antes.

Em um poema longo no qual se vale da técnica do refrão, Lêdo Ivo remira aquela sensação de espanto que perpassa seus livros anteriores, constatando que havia sido o próprio amor – entendido de uma forma muito específica e sexualizada – que lhe deixara atônito:

O que me espantou não foi  
a morte na lua  
o canto do trimotor.  
Foi o amor.

Estava desprevenido  
na baía do abandono.  
Era nuvem inusitada.  
Foi o amor.

Não foi o vento nas palmeiras

onde canta o sabiá.  
Calabouço, poço  
foi o amor.

[...]  
Não foi água na restinga.  
Foi um rosto, foi um corpo.  
Vi mulher na minha frente.  
Foi o amor.  
[...] (IVO, 2004c, p. 228-229).

Nesse poema, de que citamos apenas algumas estrofes, novamente confirmamos a recorrência da água na imagística do autor – *baía do abandono* – *poço* – *água na restinga* – aliando-se a outras imagens para compor essa reflexão ou dobra, em que podemos ver a lira anterior codificada, naquilo que tinha de perplexidade diante do amor: o sentimento é agora equiparado a uma percepção encantada da alteridade, do corpo e do rosto da mulher, e por isso o poema se chama *Mulher na sua frente*. Este amor que o espantara é o desejo pela mulher, pela diferença de um ser em que o “eu” não se espelha diretamente.

Já no poema *Iluminações*, do livro *Um brasileiro em Paris*, vemos estes versos: “Muda-se a noite em dia porque existes,/ feminina e total entre os meus braços,/ como dois mundos gêmeos num só astro” (IVO, 2004c, p. 340). Justamente, é essa diferença que prossegue celebrando o poeta, agora com ênfase no ajuste que parece reviver o mito das almas gêmeas. Por isso, sustentamos que, a partir de *Cântico*, prepondera esse sentido de encontro, que podemos associar à união do poeta com sua companheira homônima, Lêda. Espelho da diferença e geminação da alteridade, a coincidência do nome próprio parece confirmar essas ambivalências de noites mudadas em dias.

## 2.2 *Cântico* e a nova consciência da linguagem

Olhando-se bem, o caminho que reconduz a uma materialidade e o que encontra a correspondência do ser amado convergem para o mesmo ponto, no caso de Lêdo Ivo: o de uma poesia da percepção, da vivência dos sentidos, da celebração do fenomênico. E tudo se faz com recurso a imagens hídricas: o encontro do amor e a descida dos penedos do Inefável. O poeta começa a conjugar amplamente seu verbo neologístico: *terramarear*. Resta indagar: que consequências isso desencadeia no sentido metafísico da escrita lediana e, naquele outro, de sondagem dos limites da linguagem – ambos congregados, na lira anterior, na palavra “Inefável”?

Começamos pelo segundo ponto. Em *Cântico*, livro angular na produção do autor, a inquietação do Além-palavra parece sofrer subversão: cede espaço ao momento inicial da percepção fenomênica, remissivo às primeiras impressões da infância. É o que vemos no poema intitulado *A infância redimida*, quando fala da primeira visão do mar – “grande coisa é descobrir-se o mar, vê-lo existir no mundo” (IVO, 2004c, p. 200). Mas o momento mais significativo dessa “virada” vai ser um texto intitulado *A linha d’água*, cuja transcrição completa é necessário fazer:

#### A LINHA D’ÁGUA

Só quando ninguém o contempla o mar é la mar,  
pura linha estendida à água, entre o rochedo e a jangada.  
Os peixes caminham como sonâmbulos ao encontro do pescador.  
E que colheremos do mar, e que colheremos da vida?  
Devagar e sempre, um pouco de nada.

Liberta do ritmo, da emoção, da semelhança,  
a vida poderia prescindir de palavras  
e existir sem que o pensamento a representasse.

A vida – la mar! – igual à Beleza  
ou ao amor sem a forma que o ajusta ao efêmero  
como a luz se ajusta ao dia.

Jamais veremos o mar que o mar oculta.  
Seremos sempre cegos à rosa que está na rosa.  
Jogada a rede ao mar, um pouco de piedade,  
espelho partido e nada mais (IVO, 2004c, p. 202-203).

O Lêdo Ivo de 1949 fala-nos da disjunção entre os signos e as coisas representadas, com ênfase para seu universo poético onde a *água* em geral, e o *mar*, especialmente, sempre estão em primeiro plano. Seu sujeito lírico deseja, por um momento, que a vida prescindisse dos signos, em um encontro direto com a matéria: e aqui pode estar, nesse desejo fadado ao insucesso, mais um índice da busca material do autor. Em todo caso, conclui ele mesmo pela impossibilidade, e assim afirma a condição de “espelho partido” do real.

É impressionante como estes versos se alinham às reflexões de Michel Foucault em *As palavras e as coisas* (FOUCAULT, 1999), obra originalmente publicada em 1966, quando o filósofo aponta essa disjunção fundamental, ocorrida no Renascimento, entre as coisas e os signos. Para Foucault, o exemplo maior dessa rasura seria o Dom Quixote de La Mancha, a buscar analogias entre o “real” absorvido nas novelas de cavalaria e o seu entorno. Por isso assestava contra moinhos de vento: não se apercebia de que os signos já haviam deslizado.

O caminho do Quixote, porém, é um caminho cego. Cervantes intensifica, na errância do fidalgo, o efeito tragicômico de sua teimosia: a constante busca de uma correspondência entre o mundo da leitura dos romances de cavalaria (mundo das palavras) e aquele que o personagem tem diante de si. É o caminho de quem *não sabe* (ou resiste à consciência, já que ao final fará sua *mea culpa*). Já o “eu” lírico expresso em *A linha d’água* parece estar todo o tempo de olhos abertos: ele parte de uma constatação, formula uma hipótese e retoma circularmente o ponto de partida. Porém, há aqui um dado a considerar: a compreensão dessa diferença ou dissimetria não o conduz a revoltas; se imagina uma vida sem palavras, só o faz como hipótese devaneante, usando o futuro do pretérito e o subjuntivo – pois de antemão subentende a impossibilidade do projeto: “Liberta do ritmo, da emoção, da semelhança,/ a vida *poderia* prescindir de palavras/ E existir sem que o pensamento a *representasse*” (IVO, 2004c, p. 203; grifamos).

O “eu” que constata a impossibilidade de ver as coisas “em si mesmas” prossegue em suas especulações. Em uma *Meditação de Robinson*, no mesmo livro, vemos outro momento importante:

Satélite do espírito, a ilha  
 não existe no mar. Funda-a a ideia  
 de uma corola sobre o horizonte,  
 milagre que transforma a água em rochedo.

Como buscar o pensamento a filha  
 de sua própria imagem habitável  
 nas verdes vagas musicais do mar  
 se as viagens são sempre sóis efêmeros? (IVO, 2004c, p. 243.)

A ilha, antes de ser ocorrência geológica, seria conceito, *cosa mentale*, como na frase atribuída a Leonardo Da Vinci sobre a arte. Mas o poeta-Robinson sabe que essa ilha “filha do pensamento” parece não conectar-se “às verdes vagas musicais do mar”: a um mar que é, portanto, emblema do material, a ser percebido simultaneamente pelos sentidos (por isso, *verde e musical*). Nos tercetos que se seguem – o poema é um soneto –, a interrogação morre, e o poeta se identifica com o próprio Robinson Crusóe, o personagem, criatura de papel:

O pensamento vai, voa entre as águas,  
 e retorna a si mesmo, pois que a ilha  
 não é feita de terra, mas de espírito.

E assim, inabordável aos navios,  
 ela me acolhe, a mim que a inventei,

e ao atingi-la me transformo em Robinson. (IVO, 2004c, p. 244.)

E aqui está o passo adiante em relação ao poema *A linha d'água*. Se não podemos prescindir da linguagem, na relação com um real que escapa às analogias, temos a arte. Esta não é apenas a cópia esmaecida de um mundo real: sua potência estética a faz participar dos dois mundos: não é mera cópia de cópias. A ilha de Robinson Crusóe, ilha “feita de espírito”, tem também a sua realidade; não é a mesma da coisa, mas também não é uma mera derivação. Ela, essa ilha inventada, acolhe o poeta que antes formulara a disjunção entre as palavras e as coisas. Somos todos, em certa medida, como Robinson Crusóe: somos um personagem de nós mesmos, de nossas invenções subjetivas e culturais, de nossa linguagem, habitando uma ilha também ela construída pela linguagem, *locus* ao mesmo tempo coisa e ideia: ilha geológica e conceito de ilha. Será a arte, como uma *dobra* dessa mesma linguagem, que poderá dizê-lo de um modo menos precário, por imagens de sentido múltiplo. Estamos, portanto, como o “eu” lírico, em um devir que nos transforma em Robinson; estamos no mundo de nossa linguagem, que *é e não é* o mundo real. E esse mergulho, essa inserção do sujeito-inventor no próprio cenário da invenção é como um discurso metalinguístico: tal como um Velázquez a representar a si mesmo na tela *As meninas* – cena que sugere a Foucault (1999) as reflexões iniciais de *As palavras e as coisas*.

Será *Cântico*, talvez, um dos momentos de maior ocorrência de metaliteratura em Lêdo Ivo. Já vimos, na **Primeira Parte**, o poema *As estátuas*, que parece uma reflexão sobre a questão formal em poesia. Mas essa grande sondagem dos limites da linguagem, feita em *Cântico* de modo muito mais consciente que na produção anterior, vai mais longe: desloca o Além-palavra para um aquém do mundo das coisas. É, portanto, uma sondagem feita como tomada de partido, como compromisso do sujeito lírico em múltiplos níveis. No poema de abertura, chamado *Os frutos da imobilidade*, o poeta já advertia aos seus leitores:

[...]  
 Não me inclino às harmonias  
 descobertas no tédio, elipses  
 de voos comunicáveis.  
 No vasto chão do acaso  
 eu lícido apanho a rosa.

Ei melodia! e o mar  
 ao meu lado comparece  
 com todos os seus navios  
 inclusive os naufragados  
 que retornam com seus mastros  
 aos preâmbulos de nuvens

[...] (IVO, 2004c, p. 192).

Por essas estrofes, já se percebe também o quanto de metaliteratura está presente em *Cântico*, na decisão de não se aliar às elipses e aos “voos incomunicáveis”. É uma tomada de posição em relação ao *paideuma* da Geração de 45, que analisamos na **Primeira Parte**. O verso em que o poeta fala sobre apanhar a rosa no “vasto chão do acaso” é uma fulguração da inteligência estética: diz-nos, em uma inversão sintática: “eu lúcido apanho a rosa”. E esta anteposição do predicativo o valoriza, ressaltando para o leitor uma peculiar concepção em que o imponderável convive com a lucidez.

Na segunda estrofe citada, o poeta toma o partido de um mundo ao mesmo tempo sensorial e suprassensível. Seu mundo imaginário, onde comparecem “todos os navios/ inclusive os naufragados” é o mundo da melopeia. A palavra musical, aproveitada em seu poder de sugestões, de sinestésias, como o fora a palavra simbolista.

Citemos ainda, a propósito disso, um trecho do poema *Vogante*, quando Lêdo Ivo se entrega à musicalidade para refletir sobre uma existência que parece, ela mesma, vogar sobre as ondas:

[...]  
Assim vamos vagos  
e assim vamos virgens  
comparsas do mar  
vogante.

Somos tão simpáticos,  
tão cheios de nós,  
e a vida nos larga  
a nós.

Falece-nos ter  
olhos rasos d'água.  
falta-nos sofrer  
à larga

para que ela, a vida,  
nos aceite, humanos  
refugos da glória  
que amamos (IVO, 2004c, p. 198).

Nesses versos, toda a reflexão se estabelece sobre metáforas hídricas: a água é, primeiro, um suporte de imagens. Mas é também um aporte, um princípio fundador: com nossos “olhos rasos d'água” somos todos “comparsas do mar” nas suas ondulações, naquilo

em que, como ele, *vamos*.

*Cântico* é esta confirmação de uma metapoética da água em Lêdo Ivo: toda a mudança em relação ao “Inefável”, bem como à lírica amorosa, passando ainda pela reflexão sobre a linguagem, tudo isso se socorre, não apenas de um imaginário hídrico, não apenas de um *suporte* de imagens hídricas, mas de um *aporte* das mesmas imagens. É o devir da água que está subjacente ao devir do sujeito. O mar-coisa, visto em sua infância, guia as reflexões sobre a impossibilidade de um retorno completo a essa primeira percepção; a ilha não existe no mar: é o milagre que transforma *a água* em rochedo. Mar que todavia perpassa tudo, como conceito e coisa, memória e reinvenção. Ele é o elemento central: é o ente que comparece “com todos os seus navios”, imagem em que podemos ler um sentido de partida, uma mobilidade fundadora.

Tudo isso é um cumular, uma concentração de sentidos. Será em *Cântico* que, pela primeira vez, o poeta irá compor uma peça celebratória do sentido de excesso que, já então, guiava sua concepção literária e, pode-se dizer extensivamente, também sua concepção de mundo. Antes mesmo do quadro em negativo do poema *A lacraia*, de *Magias*, com que abrimos nossas reflexões na **Primeira Parte**, há em *Cântico* um poema intitulado *Chove sobre a cidade* – este que segue:

Chove sobre a cidade  
e a chuva inunda o asfalto, difunde o desastre e o desencontro  
e procura abater as palmeiras que do fim da tarde  
queriam apenas – graça plena – as estrelas.

Os trovões reboam, espantando os pássaros  
que vieram refugiar-se no meu quarto.  
Os relâmpagos, fotógrafos do absoluto, iluminam as pessoas que passam  
– são outros rostos, minha irmã, são as faces  
revoltadas porque as divindades impossibilitaram os idílios,  
a chegada pontual a uma casa, o já adiado trespassse com o inefável.

As sarjetas recebem finalmente a Poesia. Como são belos  
e nítidos os barcos de papel  
que navegam buscando os reinos fantásticos, os inacessíveis!

A chuva tem uma canção. Jamais uma elegia  
para saudar sua gentileza. Jamais uma ode,  
um himeneu, uma écloga deploratória.

Meu irmão, deixa que a goteira molhe tuas últimas  
poesias. Pouco importa que amanhã te reconcilies com os grandes temas poéticos.  
O amanhã é inconsumível. A chuva ensina  
a ser invariável sem se repetir (IVO, 2004c, p. 194).

Este é um momento importante: na *lição da água*, naquela moral da água que a chuva comunica, temos a estética do feio (“as sarjetas recebem finalmente a Poesia”), a afirmação de um componente ao mesmo tempo dionisíaco e corriqueiro, cotidiano para a lírica (“a chuva tem uma canção/ jamais uma elegia” etc.) e, finalmente, o que aparece apenas com mais clareza nos versos finais: o sentido de multiplicidade, nesse “invariável sem repetir”, que pode ser lido, *contrario sensu*, como um sentido de diferença na repetição. É, portanto, uma direção metaliterária para outro grupo imagístico centrado na água – antes, a do mar; agora, a da chuva –, com que o poeta, voltando-se para um interlocutor imaginário (que pode ser o seu leitor de ontem e de hoje, mas podem ser também os coetâneos de sua geração), insinua a potência positiva do excesso em sua linguagem.

Portanto, estão colocadas em *Cântico* as questões principais da poesia de Lêdo Ivo até aquele momento. Concentra-se a busca material; a lírica amorosa sofre mudanças; a especulação sobre os limites da linguagem se volta para os momentos da percepção primeira. E o caráter metaliterário que, sem solapar as demais temáticas, é bem notável nesse livro, parece preparar o caminho para a obra seguinte – *Linguagem*, cujo título já nos acena para suas relações de convergência com a obra anterior.

### 3 UM ASPECTO DE *LINGUAGEM*: A PACTUAÇÃO COM A MATÉRIA

A consciência da centralidade da linguagem na constituição daquilo que chamamos de “real” é uma característica de várias correntes filosóficas, psicanalíticas e antropológicas da modernidade e pós-modernidade. A isso se chama *linguist turn*, expressão de língua inglesa traduzível por “virada linguística” ou “giro linguístico”. Obras de Freud e, posteriormente, de Lacan, sobre o papel do inconsciente e do Outro na formação do “eu”; a filosofia de Wittgenstein e Schopenhauer, ou, na Antropologia, a descoberta das estruturas comuns a várias culturas por Lévi-Strauss, são alguns exemplos de diferentes contribuições que colocam a linguagem no centro do debate sobre o “real”, rasurando em definitivo a aceitação de uma transparência dos signos, como antes se acreditou (e pela qual os objetos nomeados corresponderiam direta e univocamente às palavras atribuídas).



Esta virada seria, depois, seguida de uma *desconfiança* mais ou menos generalizada em relação à linguagem, *desconfiança* que já teria sido em muito antecipada pela literatura<sup>56</sup>. Mas a intensa ênfase nessa atitude de *desconfiança* pode redundar em um excesso, como o de uma linguagem autocentrada: por indagar-se em demasiado, por se perseguir obstinadamente. Reabre-se, então, a velha questão da *mimesis*, ou seja, das relações da arte com real, mas com o risco de minorar-se em demasiado este “real” (desde então, e talvez para sempre, entre aspas). Tal diretriz desborda para a interpretação e mesmo para o ensino de literatura, por vezes afastando o estudante do mundo literário, uma vez que agora percebe romances, contos e poemas como “objetos de linguagem fechados” – é o diagnóstico de Tzvetan Todorov em *A literatura em perigo*: “Não se pode mais, nesse caso, afirmar que a literatura não descreve o mundo: mais do que uma negação da representação, ela se torna a representação da negação” (TODOROV, 2009, p. 42). Assimilada pelos criadores literários, a “representação da negação” pode simplesmente implodir a narrativa ou o poema; ou, no mínimo, acarretar a profusão de narrativas e poemas *sobre* narrativas e poemas, isto é, um circuito estéril que, à força de denunciar dessemelhanças, opacifica toda e qualquer analogia.

Sem furtar-se à percepção de um real que é construído da linguagem, Lêdo Ivo entretanto jamais sucumbiu à negação da potência criativa do humano. Ao contrário, é numa perspectiva de positividade que pensamos poder situar o livro a que chamou *Linguagem*, publicado 1951. O que lhe vai interessar não é tanto a *desconfiança* diante de um real construído, mas a celebração da possibilidade criativa dessa construção, jamais completa e jamais perfeita. Desse modo, o poeta se mantinha fiel a seu projeto inicial, quando começara a escrever em inflexão celebratória ainda na década anterior – no imediato pós-guerra. Abandonaria, porém, o sentido de transcendência vazia, já não mais recorrendo ao termo “Inefável”.

O sujeito lírico que se enuncia em *Linguagem* é um dionisíaco. Vive o gozo intenso do seu poder criador: amplia o mundo e não pretende parar nunca. Esse gozo é o do devaneio fenomênico, material: como dirá em um dos poemas, a vida é uma “baía cavada com as unhas”, e o próprio mar, submisso, vem lambendo os pés do poeta (IVO, 2004c, p. 272; 325). Imagens hiperbólicas que dão conta de uma euforia, um momento muito mais próximo de sentidos plenos do que de estados de angústia. Vejamos este poema exemplar:

#### O MAR LAMBE OS PÉS DO POETA

---

<sup>56</sup> Como situa Foucault (1999), a propósito do *Dom Quixote*, em *As palavras e as coisas*, texto a que referimos anteriormente.

No esgoto das lembranças, tomo pé  
em mares não sonhados.  
Recordo o que não vi, lembro o distante  
que nunca esteve próximo.  
Andei longe, de pálpebras fechadas,  
em dias que eram deltas,  
estive aqui, ali e em qualquer parte  
no perto ou longe iguais.

Bebe, vida, na fonte das imagens,  
que o tangível te explica.  
Come, vida, no cocho do efêmero,  
que o transitório é eterno  
e sempre existirá unido ao tempo.  
Vive o mar de ser mar.  
Quero-o assim, cristal rastejante  
que vem lambe-me os pés (IVO, 2004c, p. 272).

O *perto* e o *longe* se relativizam no momento mesmo em que o poeta pactua com a matéria. Ao fazer a opção pelo tangível e pelo efêmero, Lêdo Ivo revaloriza a experiência humana, experiência de percepção e conhecimento do mundo. O “eu” lírico se compraz com a animalidade, com o contato com a matéria, aproximando o sonhado e o vivido, compreendendo ambos de forma conjunta, sem hierarquizar.

*O mar lambe os pés do poeta* é um momento especial de *Linguagem*, momento de decisivo compromisso com uma ordem de imagens, que nos convida a empreender alguns “saltos” na obra, observando como, posteriormente, uma afirmação crucial aí exposta – “o tangível explica a vida” – encontrará ressonâncias. Há, nesse poema, uma tomada de partido: pequeno, mas significativo instante metaliterário, em que o poeta afirma sua materialidade e deixa, ao mesmo tempo, uma fresta aberta para redimensionar, posteriormente, suas concepções no que toca à metafísica. O ponto é importante, porque, como vimos nos capítulos precedentes, Lêdo Ivo parte de uma concepção cristã-católica, a que se mescla sua especulação sobre os limites da linguagem – a busca do “Inefável” que tanto ocupou os primeiros anos de sua lírica. Mas é preciso ter cuidado: não há, nesse poeta, uma completa negação da transcendência de fundo cristão. Quando diz que “o transitório é eterno”, vemos aí o índice de uma *participação* no eterno – conclusão a que chegamos pela escrita posterior do poeta, e que poderemos demonstrar um pouco no item seguinte, de par com reflexões posteriores.

O que parece resolver-se, banido para sempre, é o sentido idealizado da própria linguagem:

Não tenho mais canções de amor.  
Joguei tudo pela janela.

Em companhia da linguagem  
fiquei, e o mundo se elucida (IVO, 2004c, p. 269).

Assimilada como está a concepção de que é a linguagem que cria a nossa percepção do real, será preciso algum cuidado para não julgar, diante de tais versos, que se esteja apostando em correspondências diretas entre os objetos do mundo e a linguagem humana, no (renovado) parentesco entre as palavras e as coisas. Essa é uma interpretação a que se poderia chegar apenas descontextualizando a estrofe do resto do poema, e este da obra inteira. No verso seguinte desse *Canto grande*, dirá Lêdo Ivo que do mar guardou “a melhor onda/ que é menos móvel que o amor”. Mais ainda:

De tudo quero o essencial:  
o aqueduto de uma cidade,  
rodovia do litoral,  
o refluxo de uma palavra (IVO, 2004c, p. 269).

E aqui recorre à velha enumeração triádica para três vezes afirmar a centralidade da *água* em seu imaginário: água do aqueduto, água do litoral e água do refluxo. Em todos os três, o sentido móvel da “melhor onda” – no *aqueduto*, que é engenho condutor; no litoral, que é margeado por uma *rodovia*; e no *refluxo*, movimento de ir e vir das marés. Esta ontologia que o poeta busca reencontrar é um “ser-aí” e “ser-com”, ou seja, um ser relacional, em fluxo contínuo, como o do elemento que está na base de sua imagística.

#### 4 DEUS NA ÁGUA – OS CAMINHOS DA TRANSCENDÊNCIA A PARTIR DE *CÂNTICO* E *LINGUAGEM*

Encerremos este capítulo com a reflexão que falta fazer, anunciada durante o texto e até aqui adiada: abordemos, de modo panorâmico, os rumos da transcendência na poesia que Lêdo Ivo produziria depois de *Cântico* e *Linguagem*. Afinal, se o poeta parecia pactuar definitivamente com a imaginação material, escrevendo coisas como “bebe, vida, na fonte das imagens/ que o tangível te explica”, é preciso indagar que sentido tomaria aquela perquirição de uma transcendência, tão evidente nas primeiras obras, pois tais versos, a um primeiro olhar, encaminham o leitor para o contrário – a imanência.

Quando ocorre o deslizamento de sentido da busca do Inefável, em *Cântico*, e o poeta esbarra no Aquém-palavra que o conduz ao tangível de *Linguagem*, é como se deixasse algo

por dizer. Porque aquele Inefável inicial congregava, em sua imprecisão, tanto o Além-palavra (que seria subvertido) quanto a crença de fundo religioso. Era, ao mesmo tempo, uma metafísica da linguagem e uma transcendência existencial. No segundo caso é que resta o espaço a preencher. E Lêdo Ivo o faria, na obra posterior.

Não lemos o momento expresso em *Linguagem* como uma tomada de posição meramente panteísta ou, o que seria mais radical ainda: ateuísta. Nossa hipótese é a de que a poesia lediana se encaminha, a partir de então, para um peculiar sentido de transcendência: está na natureza, não fora dela, o índice de um Absoluto. Isto não corresponde, exatamente, a imanentismo; é um sentido a mais que sua imagem material vai assumir. Um pequeno poema do livro *A noite misteriosa* – agora, saltamos décadas: primeira edição de 1982 –, poderá ajudar-nos a compreender esse movimento que se inaugura em *Linguagem*:

#### OS SINAIS

Saibam quantos vivem  
neste mundo imenso:  
Deus não cheira a incenso.  
É no estrume fresco  
e na alga viscosa  
que devemos ver  
os sinais divinos  
com os de quando  
éramos meninos (IVO, 2004c, p. 679).

Em nossa interpretação, não se trata propriamente de panteísmo, porque a matéria *não é* Deus, mas **sinal** de Deus. E, notemos: este sinal reenvia ao primeiro tempo da percepção fenomênica, isto é, à infância. Como sinal, é suficiente para a referência a que conduz, fazendo parecerem desnecessários ou ridículos todos os esforços de representação. É o que já dizia o poeta algumas décadas antes, em *Os anjos da Igreja do Rosário*, poema de *Finisterra*:

Os anjos são feios.  
Seus braços roliços  
estendem-se para  
o vazio que finge  
ser o Paraíso.  
Anjos de madeira:  
os seus pés inchados  
têm elefantíase?  
Suas asas tortas  
são de passarinhos  
mortos a pedradas?  
[...] (IVO, 2004c, p. 548).

Na sequência, será dito que “O forro da igreja/ é a maior altura/que o olhar humano/em busca de Deus/consegue alcançar.” Ora, tal conclusão confirma que o poeta não abandona sua inquietação metafísica, em que Deus é um *ente*: aliás, o próprio fato de escrever *contra a representação* atestaria o contrário. Nesse poema de *Finisterra*, como em outros nos quais escarnece da figura angélica, o que parece haver é um Lêdo Ivo a confrontar-se com as formas tradicionais de representação do metafísico; mas, nunca exatamente, um materialista ou imanentista. O poeta se aparta de uma leitura analógica do mundo: constrói, pelo mecanismo do estranhamento, novas analogias, que lança como interrogações. Ao cabo, o que denuncia como falso é o “céu-forro-de-igreja”; mas não, *ipso facto*, a crença em Deus.

O problema da representação é um ponto de desajuste entre várias religiões. Dentro do cristianismo, é um dos que afastam o rito católico do ortodoxo; e o Islã, uma das três grandes religiões monoteístas, criou os arabescos para suprir a interdição da representação. Em nenhum dos casos, porém, há ateísmo, panteísmo ou, mesmo, agnosticismo.

Na escrita de Lêdo Ivo, esse gesto contra a representação do metafísico vai no mesmo sentido de uma nova vivência da experiência transcendente – mas não, insistimos, a de sua negação. É o mesmo movimento que, estando já insinuado em *As imaginações* (no poema *Fuga*, quando dizia “fujo sem anjo da guarda/ para o país acordado”), perpassa discretamente *Acontecimento do soneto* (no *Soneto da rebelião*: “serei feliz, feliz! E anjo da guarda/ verá provada a sua incompetência” – IVO, 2004c, p. 127). Tal crise da representação, que se volta sobretudo contra este ser mítico – o anjo, ou a concepção de anjo da tradição cristã-católica – iria desdobrar-se, também, em autocrítica do próprio fazer literário, no poema *Nenhum anjo*, de *Magias* – livro publicado na década de 1960, o mesmo de onde retiráramos, ao início desta tese, o poema *A lacraia*. Agora, porém, o que interessa ao poeta é problematizar uma suposta fonte supraterrênea da criação literária. Ali vai dito que –

[...]  
Nem de vista nem de chapéu  
conheço o sobrenatural  
sócio com direito à metade  
de minhas minas de cristal.

A suspirante divindade  
não tem em mim seu porta-voz.  
De nenhum rio celestial  
eu me proclamaria a foz.

[...]

Neste universo de vidência  
seria uma coisa sobrate  
um anjo, que mora tão longe  
e sempre tem um ar distante.

É nas minhas fontes totais,  
tal o vinho nascido da uva,  
que me fabrico. Sei das nuvens  
que juntam a água desta chuva.

Pois de nascentes desoladas  
é que surge, para o papel,  
o dia escrito em celulose,  
sol raiente num negro mel

que ora é fuligem dos navios  
tornada tinta, ou secreção  
de mil abelhas em colmeia,  
amor ferido, e emulação.  
E no papel faz sua cama,  
e entre lençóis faz seu arranjo,  
o hieróglifo que não é letra  
da cartilha de nenhum anjo (IVO, 2004c, p. 383-384).

Parece-nos uma linha contínua essa que, partindo de *O mar lambe os pés do poeta*, de *Linguagem*, vai dar em *Nenhum anjo*, de *Magias*, reagregando momentos insinuados nos livros anteriores. Seu cúmulo seriam peças como *Os anjos da igreja do Rosário*, de *Finisterra*, obra publicada em 1972. Nem sequer o gesto do escritor que reclama para si a única e exclusiva *fonte* de sua criação literária faz desaparecer o rastro do divino: os rios *celestiais* não deixam de existir – são, no mínimo, parâmetro da ironia –, ainda que o poeta lhes negue ser a foz.

E todo o poema, com seu tom bem-humorado, provocando um efeito risível que ainda não atingira a aspereza das interrogações de *Finisterra*, sequer autoriza a que neguemos o viés transcendente na concepção do autor; nem mesmo se chega a negar a inspiração: esta, porém, não é a mensagem angélica – não é o presente divino. Mas existe: vem das “nascentes desoladas” do si-mesmo, das únicas “fontes totais”: aquelas em que claridade e sombra se conluíam (“sol raiente em negro mel”).

Em *Finisterra*, porém, o poeta vai mais longe: distorce a percepção, fazendo com que o barroco das imagens da igreja do Rosário *represente*, não aquilo a que se destinava – um céu bem-nascido, de anjos roliços – mas a miséria e a doença humanas; e até o mal, na imagem dos passarinhos “mortos a pedradas”. Voltemos a esse poema:

As róseas bochechas

dos anjos gorduchos  
 prolongam o sorriso  
 de beatitude.  
 E uma luz vermelha  
 no sacrário escuro  
 guarda o coração  
 do Deus invisível  
 que suspende os anjos  
 e deforma os homens (IVO, 2004c, p. 548).

O róseo das bochechas vai encontrar o vermelho da luz que, no catolicismo, significa a Presença do Espírito Santo no ambiente físico da igreja. Um Deus que parece ao poeta apartar homens e anjos e consentir, ou até causar, a injustiça – pois *deforma* os homens. É um Deus invisível: não se deixa representar, malgrado a luz vermelha que lhe guarda o coração.

Lêdo Ivo parece ter estado, aqui, a um passo do gnosticismo, em sua feição mais corrente, isto é, aquela que explica a injustiça do mundo não como obra do Criador, mas como a de um demiurgo inferior, responsável pelo mal e pela injustiça. Contudo, o poeta não avança além dessa proximidade, e o verso soa como um momento isolado na obra, podendo ser lido mais como expressão de perplexidade ou revolta pontual do que como um núcleo informativo, com desdobramentos posteriores. De qualquer modo, admitir o demiurgo não é negar a transcendência ou a metafísica e, sim, formulá-la em outros termos.

O que iria prosseguir e intensificar-se, porém, é a negação da funcionalidade dos templos tradicionais, como “porta aberta” para a comunicação com Deus – aquilo mesmo que se entende por *hierofania*. Estudando o simbolismo religioso em *O sagrado e o profano*, Mircea Eliade (1992) explica que “todo espaço sagrado implica uma hierofania, uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o torna qualitativamente diferente” (ELIADE, 1992, p. 20). É essa potência que o poeta busca atacar, afirmando depois – no poema *Os sinais*, por exemplo – que a “porta aberta” estaria dispersa na natureza, sem a consagração hierarquizante de *um lugar*.

*Finisterra*, o livro em que se encontra o poema *Os anjos da igreja do Rosário*, tem primeira edição em 1972. Podemos aproximar esse livro das palavras do poeta Kerry Shan Keys, tradutor americano de Lêdo Ivo, sobre o seu traduzido, a quem conheceu em 1974, no Rio de Janeiro:

[...] um homem que [...] proclamava que os deuses não existem, mas que se empenhava numa conversa com um Deus não-existente em sua poesia, uma conversa quase tão insistente quanto a do capitão Ahab em *Moby Dick*. E os materiais desse discurso não eram apenas a língua e a retórica do português, de que

ele é sem dúvida um mestre, mas as coisas ao seu redor, as coisas sensuais, as coisas do mundo, as odes elementares de sua existência diária (KEYS, 2000, p. 11).

Esse “retrato”, que se encontra no texto de apresentação ao volume *O rumor da noite*, livro de poesia de Lêdo Ivo publicado no ano 2000, diz muito para nós. As palavras de Keys apontam para uma contradição, a contradição entre o que lhe recomendava o poeta e aquilo que, como leitor, ele percebia diverso na poesia de quem lhe recomendava... Se atentarmos bem para as implicações dessa direção percebida por Keys, direção que nos parece bastante evidente a partir de *Linguagem*, temos a constatação de que a obra lediana se volta para um sentido peculiar de transcendência, porque intui o divino na matéria, que o sinaliza, mas, quando se esperaria um retorno cabal aos parâmetros *dentro/fora*, um retorno à verticalidade, o poeta esbarra no incognoscível. Assim, Deus é percebido, mas não conhecido; um Deus a que só podemos chegar por nossa capacidade intuidora.

O livro *A noite misteriosa* é uma retomada. O autor volta às inquietações de ordem metafísica, mas agora não mais exhibe o tom categórico de antes, quando dizia, em *As imaginações* – o livro de estreia – que o irmão falecido se tornara “[...] o timoneiro do barco de Cristo” (IVO, 2004c, p. 57-58). Em *A noite misteriosa*, na seção intitulada *A vida de sempre*, o incognoscível é reafirmado em versos não destituídos de humor: “Quem é Deus? Deus é Quem. Deus é a pergunta/ que responde a todas as respostas” – poema *Carteira de identidade* (IVO, 2004c, p. 671).

Recorramos aqui ao livro *Meditações do Quixote*, do filósofo espanhol Ortega y Gasset, para pensar esse verso. Pergunta-nos Ortega: “Quando nos abandonaremos à convicção de que o ser definitivo do mundo não é matéria, nem alma, nem coisa alguma determinada, e sim, uma perspectiva? Deus é a perspectiva [...]” (ORTEGA Y GASSET, 1967, p. 51).

Esse Deus-perspectiva pode ser o Deus-pergunta de Lêdo Ivo. E será na água que encontrará seu *locus* preferido. Não que coincida com ela; mas esta é o signo mais representativo da circunstância do poeta, o elemento mais caro à sua memória afetiva e, ao mesmo tempo, mais apto a representar metaliterariamente sua concepção de escrita. Uma escrita híbrida, misturada; prosa, poesia, memorialismo. Por isso, estas não serão águas puras – o poeta aqui reinsere um discurso teogônico na antilira que, já àquela altura, dominava sua escrita (*A noite misteriosa*, lembremos, é de 1982). Assim, Deus está “oculto no pântano,/ entre os borrachudos” (IVO, 2004c, p. 675), ou “em qualquer lugar./ Até na água leve/ da



usina nuclear” – imagem com que brinca diante do nome que a água comum recebe nos reatores nucleares, utilizada que é como refrigerio no momento da fissão.

Reencontrar Deus na água seria, portanto, o culminar de um percurso. Tendo começado com uma transcendência rimbaldiana (transcendência vazia, como ensina Hugo Friedrich), mas eivada de matizes cristãos-católicos hauridos na sua formação familiar, o poeta viu aguçar-se uma muito sua vocação fenomênica, compondo peculiaríssimo caminho: aquele que, sem recair na negação da transcendência, ou mesmo no panteísmo, encontraria na natureza a sua hierofania.

### CAPÍTULO III – DUALIDADES, DIALÉTICA MATERIAL E EXCESSO

Na escrita de Lêdo Ivo, há um gosto reiterado pela aproximação de opostos: dia e noite, sono e vigília, razão e sonho etc. Longe de ser um expediente ocasional ou acessório, tais articulações constituem a visão de mundo do “eu” lírico, também desdobrado em narradores de prosa ensaística, romanesca e memorialística. A voz que conta ou se enuncia em verso está constantemente a afirmar que os opostos não se excluem, que a convivência entre os antípodas é possível e até criadora de sentidos.

Seria um barroquismo? Essa foi a primeira indagação que nos fizemos. Há ressurgências barrocas na literatura contemporânea: poderia ser este o caso de Lêdo Ivo. E as atenções que o autor sempre dedicou ao passado literário pareciam reforçar a suspeita.

Ocorre que, se o estilo barroco vive de paradoxos, essa relação está constantemente sob o signo da angústia. Ao perceber o mundo como dual, o homem barroco sente-se inclinado a caminhos contrários e, porque deve decidir (porque *julga dever*), condena-se ao dilema. Em Lêdo Ivo, porém, não há dilema, precisamente porque não há o que escolher: o sentido provém da aceitação das dualidades, da aproximação cumulativa de antípodas. Muito ao contrário, há a celebração dionisíaca das intersecções, das amálgamas, das *mélanges* de todo tipo.

Mas outro aspecto afastaria ainda mais qualquer aproximação com o barroco. Se tomarmos uma ideia recorrente em muitos versos ledianos – a de que o domínio do imaginário *é constitutivo da realidade*, não sendo mera projeção ou representação do real –, teremos aí uma diferença grande em relação ao pensamento barroco. A concepção a que referimos se mantém relativamente estável desde o primeiro livro do poeta, *As imaginações*, em que as situações oníricas, os elementos díspares e um “eu” que não se identifica com o real “terra a terra” proclama sua diferença:

Oh, não perguntes meu nome!  
Eu sou o rosto de alguém  
num baile que não prossegue.  
Sou a morte, sou a porta  
de todas as imaginações (IVO, 2004c, p. 48).

O baile *que não prossegue* pode bem ser um baile *criado* pelo poeta. Ou *modificado* por suas *imaginações* – a estrofe, aliás, faria com que o ensaísta Willy Levin sugerisse ao jovem

Lêdo Ivo o título do volume<sup>57</sup>. É esse domínio do imaginário que se encontra na base da concepção criativa de Lêdo Ivo, e jamais de modo excludente em relação à atividade de labor do intelecto. Podemos relacioná-lo, não propriamente a traços neobarrocos, mas àquilo que Claude Courtot (1999), no ensaio *Situação do Surrealismo...*, chama de “mais realidade”: “Longe de ser uma negação da realidade, o surrealismo é a superação dessa realidade mutiladora” (COURTOT, 1999, p. 43). Com atenção a tal premissa, poderemos reler estes versos do poema intitulado *Canto da imaginária janela aberta*, da obra *Ode e elegia*:

[...]  
 Cantarei entretanto a imaginária janela aberta  
 onde ela se debruçava para me dar adeus *quando eu não passava*,  
 cantarei os campos *que não vi* mas estavam cobertos de orvalho no momento em que  
 [os imaginei  
 [...] (IVO, 2004c, p. 110; grifo nosso).

Já havíamos-nos referido a essa passagem, ao debater o sentido afirmativo da primeira produção lírica de Lêdo Ivo. Agora, convidamos o leitor a rever os mesmos versos, com outro olhar: com atenção para o que, neles, possa haver de ecos surrealistas; e, mais longe ainda, de ecos romântico-simbolistas.

O mesmo Courtot (1999) nos lembra que o *Segundo Manifesto Surrealista*, escrito em 1929 por Breton, já defendia aquilo a que chama de “mais realidade”:

Tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito de onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo deixam de ser percebidos como contraditórios. Ora, em vão procurar-se-ia na atividade surrealista um fim outro que a esperança de determinar esse ponto (*apud* COURTOT, 1999, p. 43).

Assim, faria parte da dicção surrealista a aproximação dos opostos. Na junção de elementos díspares, estaria não apenas um recurso formal, mas uma concepção de mundo. Tal sentido de dualidade foi algo tão importante para o Surrealismo que significou, mesmo, o ponto de contato entre esse movimento e a redescoberta, pelo mundo europeu, da arte indígena. Agora quem o diz é José Pierre (1999), um dos integrantes do movimento entre 1951 e 1969 e assistente de Breton. No ensaio *A América indígena e o surrealismo*, Pierre lembra que, em um texto de 1943, Claude-Lévi Strauss já detectara o dualismo na arte indígena da Costa Noroeste (Colômbia Britânica), referindo a um “dom ditirâmico da

<sup>57</sup> Como o autor depois esclareceria, em entrevista concedida a Ricardo Vieira Lima (2004).

síntese”. Os surrealistas teriam sido os primeiros a deslocar tais obras do estatuto de artefatos etnográficos para o de objetos de dileção estética e reflexão filosófica (PIERRE, 1999, p. 83). Desse modo, o gesto surrealista é principalmente o de uma releitura.

É possível pensar essas questões, hoje, com referência a aspectos da filosofia oriental, sobretudo a de feição metafísica, que faz conviverem os opostos, como no *Yin-yang*; há, contudo, uma constante “busca de equilíbrio” nessas concepções, o que nos parece um tanto estranho ao sentido de *mais realidade* surrealista, mais relacionável à plethora, ao excesso, ao “desequilíbrio” daquilo que ultrapassa o real. Se tivermos em conta as relações da proposta surrealista com a sua própria matriz europeia, veremos que tais dualidades podem ser pensadas como herdeiras de vínculos simbolistas – vínculos entre o real e o imaginário – que seriam, por seu turno, “uma segunda cheia da mesma maré” romântica, na feliz expressão de Edmund Wilson em *O castelo de Axel* (WILSON, 2004, p. 28). “O mundo que vemos em derredor estava, de modo mais íntimo do que habitualmente se supõe, imbricado naquilo que se passa em nossas mentes” – é o que conclui Wilson sobre a obra de Gérard de Nerval (WILSON, 2004, p. 36).

No plano estilístico, aqui também nasce outro vínculo – e ainda com Nerval: o vínculo da prosa com a poesia. Ou, melhor: aqui se borram os vínculos, rasura que irá encorpar-se com a obra do poeta-crítico e contista Edgar Poe, e depois com a de seu tradutor Charles Baudelaire.

Lêdo Ivo se faz herdeiro, no sentido ativo e criativo, dessa revolta: ser o rosto de alguém no “baile que não prossegue” é estabelecer vínculos entre o real e o imaginário, é ser “a porta de todas as imaginações” e criar “a imaginária janela aberta”. A metáfora subjacente – metáfora da casa, do abrigo do homem – está reiteradamente voltada para uma *mais realidade*, na qual o sujeito que se enuncia impõe sua específica individualidade.

Atentando para o trânsito de gêneros em que se insere a escrita lediana, a pervagar da poesia à prosa, da ficção ao ensaísmo e ao memorialismo, teremos o desdobramento formal das dualidades constitutivas. Releva notar, por exemplo, o empenho que o escritor dedicou ao estudo das *Canções sem metro* de Raul Pompeia, publicando-as com um ensaio introdutório em que defende um romance aparentado com a prosa – a que chamou de “romance poemático”, forma aliás de sua preferência, enquanto narrador ficcional: daí o subtítulo de “história mal contada” que dá a *Ninho de cobras*, seu romance publicado na década de 1970. E é um tal “romance poemático” o que Lêdo Ivo sustenta haver em ensaios e prefácios dedicados a outros autores, como quando estuda o romance *À beira do corpo*, de Waldir

Ayala (IVO, 2009, p. 304), ou *O romance poemático de José de Alencar* (IVO, 1982, p. 61-66).

No volume que o poeta publica em 1951, a que chamou *Linguagem*, há momentos ainda mais evidentes daquela dualidade real/imaginário, expressa no plano conceutivo, de visão de mundo – uma visão que proclama o vínculo entre as duas esferas. Fiquemos com alguns rápidos exemplos:

Que a vida seja um sonho, e os sonhos sejam sonhos/ do sonho desdobrado dos que vivem (p. 262);

Sinto-me estranho a todos os nativos./ Venho de um lugar onde nunca estive/ Quero retornar ao que não vi (p. 277);

[...] meu coração sempre bateu no silêncio da noite/ dizendo que estava aqui, real como um sonho (p. 284);

[...] desde sempre viajo entre o sono e a memória (p. 289);

[...] pequeno deus, eu invento um universo onde nada existiria (p. 296);

[...] fazendo-me viver das existências/ onde a vida real é imaginada (IVO, 2004c, p. 319).

Se há uma vida vivida e outra sonhada, para Lêdo Ivo ambas se conluíam, sem oposição. Não só de suas lembranças se serve o poeta; como dirá muitos anos depois – em 1997, no posfácio à terceira edição do romance *Ninho de cobras*: “[...] a vida e o texto, o vivido e o lido, compõem um só e único universo na existência física e intelectual de qualquer criador literário” (IVO, 1997, p. 178).

Ora, tudo isso difere muito do barroco. A metafísica de um barroco paradigmático – o espanhol Calderón de la Barca, por exemplo –, faz com que, ao dizer no título de um livro que “a vida é sonho”, esteja a comunicar-nos a concepção de que a realidade humana (e, por extensão, a da criação humana), venha a ser uma cópia, no sentido platônico, de planos superiores, ideais. Por isso, como diz o personagem Segismundo: “toda a vida é sonho/ e os sonhos, sonhos são” (CALDERÓN DE LA BARCA, 2013, p. 101; grifo nosso). Isto é, os sonhos humanos não passam também de ilusões, sem qualquer essencialidade. Cópias de cópias, portanto. É a concepção do Teatro do Mundo, concepção que orientou o *Siglo de Oro* espanhol, como esclarece a tradutora e poeta Renata Pallotini, em texto introdutório (PALLOTINI, 2013, p. 99). Portanto, a linha que vai dar ao lediano “baile que não prossegue” é outra – embora tangencie, aqui e ali, a dicção barroca, em que os paradoxos e oximoros

abundam, o sentido de *convivência dos contrários* dá-se de modo a compor um acúmulo de *mais realidade*, com feitió surrealista.

## 1 IMAGINAÇÃO MATERIAL E DUALIDADES

A dualidade *vida vivida x vida sonhada* é, porém, uma dentre as muitas que encontramos na obra de Lêdo Ivo – e não é sequer a mais relevante para nosso estudo. Se referimos a ela, é apenas para evidenciar as diferenças entre a concepção do poeta e a da literatura barroca, buscando compreender que caminhos a aproximação de opostos terá percorrido, até se tornar um dos pontos-chave dessa escrita.

A questão seria talvez marginal a nossos propósitos, se Lêdo Ivo não tivesse feito dela algo tão insistente, mas, sobretudo, se não a tivesse relacionado tanto às forças naturais, aos elementos *água, terra, fogo, ar* e aos opostos *dia e noite*, em tantas obras. Ou seja, estamos diante de um ponto extremamente importante para a compreensão das relações da escrita lediana com a materialidade que, como situamos nos capítulos anteriores, percorre suas imagens literárias e orienta o olhar de narradores e “eus” líricos. Mesmo o contraste entre real e imaginário obedece, na formulação peculiar desse autor, a tal ligadura com a matéria elementar. Em poema sobre sua própria condição de poeta-crítico, temos um bom exemplo disso:

### PERTO DE MACEIÓ

Como um farol aceso em pleno dia  
à espera dos navios que não passam  
como um farol aceso que alumia  
o mal caluniado e a ira do espaço

assim eu me vigio quando sonho  
e a mim mesmo me olho com os olhos  
de quem desperta e sonha e no outro sonho  
se vê boiando num mar de sargaços

ou é onda que se quebra entre os abrolhos  
vela que o mar medonho danifica  
ou mudez dos navios afundados

e sendo água é terra e entre os escolhos  
sempre espera a passagem dos navios  
como um farol aceso em pleno dia (IVO, 2004c, p. 914-915).

A oposição *vigília x sono* é o núcleo do soneto *Perto de Maceió*. Na dicção do poeta, a vigília corresponderia à reflexão metaliterária, à atividade crítico-ensaística, enquanto o sonho seria a própria criação artística. É o que também podemos confirmar com aproximações intratextuais, feitas com dois excertos da prosa do autor. Em *O aluno relapso*, obra híbrida de poesia, memorialismo, pensamento aforismático e ensaísmo literário, temos essa passagem: “Em cada poeta habita um crítico. No meu caso, esse crítico vigilante, que escolhe os materiais e organiza o poema, reside no inconsciente: no lugar específico em que o poema se elabora” (IVO, 1991, p. 18).

No mesmo sentido é o já citado *Posfácio a Ninho de cobras*, um texto acrescentado pelo autor à segunda edição do romance, em que reflete sobre sua concepção criativa:

Pertengo à linhagem dos poetas e prosadores para os quais a criação não colide com a crítica. Dentro dessa perspectiva, minha visão crítica integra o meu universo poético, faz parte do meu ofício, é o *eu* que fica acordado quando estou dormindo, é o espectador que me vê sonhar, é a mão desperta que descreve o meu sonho ou o meu pesadelo. E a minha atividade poética obedece às leis dessa vigília. O meu desempenho criador é regulado pelo fluxo e refluxo da indolência e da excitação, pelo frêmito formal de uma estética do desejo (IVO, 1997, p. 81).

Sonho, portanto, é o poema, conto ou romance; vigília é a crítica, seja a dos ensaios ou artigos, nisso incluindo-se a metaliteratura. A imagem é a mesma do poema *Perto de Maceió*: o poeta “se vigia” quando sonha, conjuga razão à sua “estética do desejo”.

Podemos ver aí um ponto de contato entre a poesia de Lêdo Ivo e o pensamento filosófico pré-socrático. Para Jaeger (2003, p. 225-226), sonho e vigília compõem o “contraste favorito” de Heráclito, que defendia haver um cosmos idêntico e unitário para os despertos e para os adormecidos, sendo que os próprios sonhos compunham um mundo do sonho. Vejamos, então, qual é a linha mais remota desse sentido dual a que se filia Lêdo Ivo: do surrealismo para o simbolismo, deste para o romantismo; mais remotamente, dos três para o pensamento pré-socrático, pouco importando remissões ou referências diretas, mas como ressurgências modernas e pós-modernas daquele substrato inicial.

Notemos como, no poema citado, os elementos materiais ou remissivos à natureza se encadeiam como termos de comparação que substituem os pontos de partida: o “eu” começa por se comparar a um farol aceso *em pleno dia*, passa a uma imagem naufraga (de alguém boiando em um *mar*), a seguir já é onda, vela *danificada pelo mar* ou silêncio prenhe de sentidos (*mudez de navios afundados*), para, finalmente, dizer que *sendo água é terra*.

Estamos no domínio do híbrido, dos opostos aproximáveis, das convivências elementares. O fluxo da dicção poética, que em tal soneto segue uma linha contínua, sem interromper o jorro com pontos-seguimento, compõe um símile a mais, uma paridade estilística com as aproximações de conteúdo.

O poema *Perto de Maceió* se localiza na seção intitulada *Dia e noite* do livro *Curral de Peixe*, de 1995. Ressaltemos a evidente preocupação do poeta com aquela oposição: ela estará também entrevista na epígrafe de Victor Hugo que abre o volume: *Un soir mysterieux touche à l'aube suprême*<sup>58</sup>. Eis então a matriz romântica da linha posterior, simbolista-surrealista. É a escuridão de mistura com a claridade, o conluio dos opostos de que já falavam os pré-socráticos e que ressurge em ecos românticos, simbolistas e surrealistas, o que vai interessar a Lêdo Ivo.

Se retrocedermos, agora, à produção inicial do autor, veremos que daquela mesma mistura de *noite e dia* dimanam os versos da *Ode ao crepúsculo*, poema longo que compôs em 1946. Não é outra coisa o que diz a estância V:

[...] Os outros não observam ou meditam  
o exemplo da natureza. Após a noite  
vem o dia, que floresce sem se submeter  
aos fachos do sol, à audácia das árvores volantes.  
Como deveríamos regular o nosso tempo? Guiados pela noite ou orientados pelo dia,  
[sustentáculo do vento sul,  
quando, sobre o telhado das casas,  
desaba o tédio em flor?  
Poucos se preocupam com esta sabedoria  
que deve existir para que a escolha se realize  
e os faça viver de uma humilde realeza.  
Os dados desse estranho jogo estão diante de nós  
para que fundemos um reino na mesa do Nada. (IVO, 2004c, p. 147-148.)

A “escolha” de que fala o poeta será, porém, na sua obra posterior, a própria ausência de escolha. Nas horas mistas de dia e noite, como na madrugada que conhece os primeiros raios de sol, ou nesse crepúsculo do entardecer, Lêdo Ivo encontra o correlato imagístico para sua leitura do “exemplo da natureza”. O primeiro momento – o final da madrugada – aparecerá em inúmeros textos, dos quais poderíamos citar, como exemplo, o da cena inicial do romance *Ninho de cobras*, em que uma raposa é perseguida e morta a pauladas nas ruas de Maceió, na “manhã raiante”. Saindo da ficção para o ensaísmo: no texto *A república da desilusão*, do livro homônimo, Lêdo Ivo analisa um artigo de Raul Pompeia sobre o exílio da família real,

<sup>58</sup> “Uma noite misteriosa toca a aurora suprema”, em tradução literal.



após a proclamação da República, ressaltando os efeitos que o autor retira do *momento* em que o coche do imperador D. Pedro II se dirige ao cais, pela peculiar mistura de luz e sombra daquela manhã final (IVO, 1995, p. 111). Lembremos, sempre: Pompeia é um ícone para Lêdo Ivo, o emblema brasileiro do escritor híbrido, a transitar da prosa para a poesia.

Quanto ao crepúsculo, este é o grande signo que orienta a voz lírica da *Ode* composta em versos de todas as medidas, e majoritariamente livres. Um refrão, marcado em itálico, persegue o texto, anunciando o crescimento do crepúsculo e o desaparecimento do “eu”:

*Cresces em mim, ó crepúsculo.  
Cresces, também cresço.  
Cresces novamente  
e desapareço* (IVO, 2004c, p. 147, grifo do autor).

Esse crepúsculo totalizante, que engolfa o próprio “eu” lírico, nada tem a ver com a acepção convencional de decadência. Estamos diante de uma ode: é o território poético da celebração e do canto. Nele, o poeta afirma a “sabedoria” do “estranho jogo” que nos conduziria ao oximoro: “humilde realeza”, como uma condição nova para o ser, em sua formulação paradoxal. O “eu” que aqui desaparece é o “eu” individualizado, diante do sentido de *mais realidade* que lhe comunica o crepúsculo: sentido de excesso, de acúmulo de sentidos.

As dualidades persistiriam em Lêdo Ivo. O poema que vimos anteriormente, *Perto de Maceió*, integra uma seção chamada *Dia e noite*, do livro *Curral de peixe*, de 1995. Esta se justifica pelo tema daquele e de outros poemas: a aproximação entre o lado criativo e analítico, entre a faceta diurna e solar e a noturna, plena de sugestões do sonho. Tal amálgama de criador e crítico é um derivativo do somatório *dia e noite*. E é o Lêdo Ivo crítico de si mesmo, analisando a formação de outro texto do mesmo livro, o que encontraremos no ensaio intitulado *Entre luz e sombras*, em que se ocupa do poema *As ferragens*. Vejamos um trecho do ensaio e a citação do poema feita pelo próprio autor:

Desde a infância eu desejava exprimir a divisão do mundo em luz e treva, em razão e desrazão, em origem e lugar de nascimento, em partida e evasão; eu desejava proclamar a ligação obscura entre as chaves de fenda, as porcas e os parafusos e as constelações do céu sempre curvo de minha cidade natal. Foi preciso esperar mais de sessenta anos, para poder dizer, no poema “As ferragens”, que

*Em Maceió, nas lojas de ferragens,  
a noite chega ainda com o sol claro  
nas ruas ardentes. Mais uma vez o silêncio  
virá incomodar os alagoanos. O escorpião*

*reclamará um refúgio no mundo desolado.  
E o amor se abrirá como se abrem as conchas  
nos terraços do mar, entre os sargaços.  
Nas prateleiras, os utensílios estremeceem  
quando as portas se cerram com estridor.  
Chaves de fenda, porcas, parafusos,  
o que fecha e o que abre se reúnem  
como uma promessa de constelação. E só então é noite  
nas ruas de Maceió (IVO, 2009, p. 90-91; grifos do autor.)*

O poema é um quadro descritivo. O *chiaroscuro* de um pintor, evocado em função de uma cidade situada em sua memória afetiva. A compreensão da unidade entre dia e noite faz-se mais expressiva ao influxo da lembrança de uma visita do menino Lêdo, conduzido pelo pai, a uma loja de ferragens. O passar dos anos, que o poeta, ao remirar sua própria escrita, afirma como necessário para a elaboração do poema, relativiza uma vez mais as distâncias temporais – o *hoje* da escrita e de seu comentário atualizam de modo novo a percepção da infância.

Interessa, porém, observar que, após o contraste *luz e treva*, o poeta-ensaísta encadeia outras oposições: razão *x* desrazão; origem e lugar de nascimento *x* partida e evasão. Faz uma espécie de sequência paralelística, metafórica, depois afirmando, para além do mero contraste, a *ligação obscura*, cujos símiles vai buscar em utensílios do cotidiano: chaves de fenda, porcas, parafusos; mas também em uma imagem convencional da lírica: as constelações.

Esse trecho é especialmente exemplar da concepção estética do autor. Por ele, podemos perceber como a escrita de Lêdo Ivo passou a assimilar o inusitado da imagem, que remete à fatura surrealista, valendo-se também de uma poesia do cotidiano, ao mesmo tempo afim com lira e antilira – com o “elevado” e o corriqueiro, redundando, portanto, em uma horizontalidade, uma equiparação entre dois registros.

A convivência entre as duas ordens de signos, por mais que pareça contraditória à primeira vista, faz-nos pensar também naquele sentido de excesso, de acúmulo de imagens, sentido esse que guarda íntimas relações com o conteúdo veiculado pelo poeta: a unidade entre os opostos. Ao escolher suas imagens, o escritor como que pratica aquilo que conceitua e defende, o seu olhar para um mundo que lhe parece excessivo – até paradoxalmente excessivo, mas, ao cabo de contas, uno em suas aparentes oposições.

Note-se, por fim, a utilização dos referenciais: “Maceió”, “alagoanos”. Como em *Perto de Maceió*, o topônimo avulta: durante o pôr do sol, a cidade assume uma dimensão mítica, como se fora um palco ou cenário especial, o que se pode entender por um movimento do

“eu” em busca de ressignificar seu arcabouço memorialístico. É o que esclarece ainda o escritor, no mesmo ensaio:

Eu estava entre a luz e a sombra. Menino, costumava acompanhar meu pai em suas peregrinações pelos cartórios e outros lugares de sua faina forense ou cotidiana. Mas, de todos os lugares citados, os que mais me atraíam eram as lojas de ferragens, na Rua do Comércio.

Eram espaços habitados pela solidez e materialidade da vida: lâmpadas, chaves de fenda, martelos, roscas, baldes, comutadores elétricos. Nos balcões e prateleiras, uma galáxia de instrumentos e objetos estava à espera da necessidade dos homens. E, cegos e expectantes, eles me seduziam: coisas espessas, impenetráveis. Por mais que eu interrogasse a sua mudez, não respondiam. Eram formas silenciosas. Uma escuridão as envolvia, abrangendo toda a loja, mergulhada na penumbra.

As visitas às lojas de ferragens eram quase sempre ao entardecer, quando meu pai fechava a porta do seu escritório de bacharel e, guardando no bolso uma chave que parecia ser a dona de numerosos pequenos destinos, descia comigo a escada rangente e começava a cumprir as últimas obrigações miúdas (IVO, 2009, p. 88-89).

A visão das lojas de ferragens na penumbra do entardecer forneceu ao menino uma experiência marcante, que mais tarde seria reelaborada poeticamente. A circunstância do entardecer, casual no relato biográfico, presa às conveniências da rotina paterna, ganharia depois papel decisivo na formulação literária. Lêdo Ivo situa *As ferragens*, o poema, como um texto dos que “terão sido gerados no inconsciente do poeta no tempo em que este, menino, ainda não dispunha de uma linguagem para exprimi-los e estabelecer, através deles, a comunicação com os seus semelhantes” (IVO, 2009, p. 90). E, por isso, teriam sido necessários “mais de sessenta anos” até sua escrita, na obra *Curral de peixe*, originalmente publicada em 1995.

Se o tempo foi necessário para uma reelaboração das percepções primeiras, o poeta-ensaísta oblitera, porém, que o *chiaroscuro* de *As ferragens* sempre havia estado em sua obra, de vários modos. É disso, afinal, que trata na *Ode ao crepúsculo*, livro de 1946. No poema longo, estão os bondes (que faziam parte do cotidiano dos anos 1940), os automóveis, os ônibus etc., enfim, a “vida mesquinha”, lado a lado com o crepúsculo, com os últimos raios de sol no céu; finalmente, com a noite.

Trata-se de uma mesma linha discursiva, tanto temática quanto formal, embora assimile diferenças estilísticas com os anos. O que prevalece, como orientação da escrita lediana, é um acúmulo de sentidos afim com as dualidades surrealistas, que pode ser compreendido de muitos modos – sendo o nosso, particularmente, com recurso à *dialética material*

bachelardiana – como veremos adiante – e afim com o pensamento pré-socrático – como já situamos. Avulta, como singularidade formal e conteudística de Lêdo Ivo, o gosto do excesso: dos encadeamentos descritivos, dos adjetivos que parecem escolhidos com apuro inclusive melódico – como podemos notar já pelo trecho em que narra, no ensaio *Entre luz e sombra* (alusivo à escrita de *As ferragens*), o momento em que o pai o levava à visita da Rua do Comércio. Os destinos supostamente guardados pela chave paterna são *numerosos* e *pequenos*; a escada em que descem pai e filho é *rangente*; as obrigações a cumprir depois do trabalho eram *últimas* e *miúdas*. Há aí uma variedade fonética que comunica às frases ritmo e melodia, aproximando a prosa da escrita em verso. Trechos de prosa como esses parecem avizinhar-se dos “versos longos” que chamaram a atenção da crítica da década de 1940. E de fato lembram momentos da *Ode ao crepúsculo*, ali quando o poeta fala dos “fugitivos privilegiados, dos aviões/ que a torre de controle atrai para a melancolia da terra” ou dos “anúncios com sua carícia comercial na escuridão” (IVO, 2004c, p. 159-160). É um crepúsculo em que pululam palavras, uma plethora de substantivos, de adjetivos – estes que, se não seriam tão numerosos na escrita amadurecida de *As ferragens*, entretanto já ocorriam antes dela, em livros que precederam *Curral de peixe*, e ressurgiriam depois, como no ensaio que comenta o poema. Alia-se, portanto, uma peculiar visão de mundo à dimensão estética do excesso vocabular: ao escritor, interessa representar opulentamente um mundo de opulência. A forma é mimética do conteúdo: exhibe-se em variedade *porque o mundo é vário*. Esse é um ponto central da escrita de Lêdo Ivo, que não chegou “pronto” ao ano de 1995, com a publicação de *Curral de peixe*. Antes, corresponde ao culminar da afirmação de uma singularidade que remonta aos primeiros anos de publicação do autor, a um sentido de excesso e cúmulo que o fazia afirmar, ao final da estância IX da *Ode ao crepúsculo*: “E a noite que vem, antes de ser noite, é minha” (IVO, 2004c, p. 160).

## 2 “DEVANEIO LABORIOSO”: A DIALÉTICA MATERIAL

Para melhor entender o peculiar sentido das dualidades na escrita lediana, faz-se necessário retroceder ainda mais na cronologia das obras: antes mesmo da *Ode ao crepúsculo*. Tomemos uma estrofe de *O laboratório da noite*, poema do livro de estreia, *As imaginações*:

Ó livro de poesia,  
meu didático instrumento

de solidão e de dor,  
 és mecânico à noite  
 e náufrago voltado à praia  
 ou clima sem intuição (IVO, 2004c, p. 48).

Na estrofe, temos um predicativo que parece conciliar os opostos, neutralizando a potência onírica: “mecânico à noite”. Bem ao tempo em que fosse mais possível o domínio dos sonhos, das sugestões arbitrarias – durante a noite –, o livro de poesia é “mecânico”, adjetivo que sugere engrenagens e roldanas: um princípio compositivo lógico, racional. Logo em seguida, ajunta-se outra imagem – a do náufrago voltado à praia –, igualmente evocativa de um ideal estável, de normalidade e ordem. E ambas parecem reunir-se no “clima sem intuição” do verso final, numa leitura (que nos parece a mais adequada) em que a conjunção *ou* se emprega não em função alternativa, mas como introdutora de uma síntese, como na locução *ou seja*.

A escolha por este poema, na análise retrospectiva que buscamos fazer, não foi casual. Ele é a pedra angular de um estudo fundador, *A indecisão semiológica de Lêdo Ivo*, de Gilberto Mendonça Teles. Entende Teles (1989) que essa estrofe abre caminho para afirmar o que seria uma *indecisão semiológica*, cujo percurso nunca teria demarcado uma opção decisiva por qualquer de duas correntes insinuadas, mantendo em si a dupla ebulição do ambiente intelectual de 1945: tanto o viés que parte do racionalismo de Valéry, quanto o que se abebera no devaneio de Rimbaud. Para o crítico, o Lêdo Ivo que já exibía essa “indecisão semiológica” desde o livro de estreia, insistiria depois nela, compondo obra singular, em certo sentido “indecisa”, havendo aí “inconstância e hesitação” (TELES, 1989, p. 293) – isso, apesar do conteúdo axiologicamente positivo que Teles confere a tais atitudes, pois as relaciona com uma postura de “independência” do poeta em relação a forças contraditórias.

A linha interpretativa de Teles ressoa no trabalho pioneiro de Elizabeth Rennó<sup>59</sup> (1989, p. 70-72), quando situa que a oposição *dia/noite* é mesmo uma das chaves de compreensão da imagística do autor. Mas, este caminho interpretativo começa talvez um pouco antes, e seu primeiro enunciador, Sérgio Buarque de Holanda, já ponderava: “Todavia, a indecisão notada aqui pelo nosso poeta [Lêdo Ivo] pode ser ilusória, e dependerá unicamente dos termos falsos em que uma divisão tradicional teria colocado o problema da ‘inspiração’ e da reflexão” (HOLANDA, 1996, p. 174).

---

<sup>59</sup> Trata-se da primeira e, por algum tempo, única dissertação de mestrado sobre Lêdo Ivo. O referencial teórico principal é Teilhard de Chardin.

Sérgio Buarque de Holanda prossegue, citando Maurice Blanchot, para quem “a diferença entre aqueles dois termos não se deve medir, com efeito, pela maior ou menor dose de atividade consciente que neles se exprime” (HOLANDA, 1996, p. 174). Mas, talvez a problemática seja ainda anterior: dê-se não propriamente o caso de *oposição*, entendido o termo como alternância, mas *convivência* dos contrários (inspiração e reflexão). O que parece uma mera troca de palavras pode ser uma diferença crucial de leituras, porque o primeiro termo nos dá um poeta cindido, ou, como diria mais categoricamente Gilberto Mendonça Teles, *indeciso* (isto, ainda que sempre ressalte a força criativa de tal indecisão); mas, no segundo caso, teríamos um poeta dual.

Partindo de uma assimilação peculiar daquele que é, como vimos, um dos pontos principais do movimento surrealista – o dualismo –, Lêdo Ivo parece ter reelaborado sua visão poética de modo a aproximá-la de uma materialidade crescente. Será da natureza, da observação dos opostos que nela convivem, que o poeta irá retirar, a seu modo revigorada, a percepção de um mundo dual aportada por aquela vanguarda, transformando a lição surrealista em algo diferente e próprio – mas remissivo, como vimos, a dualismos mais remotos, a um pensamento simbolista, romântico e até pré-socrático. Ao cabo, restará um traço ou vestígio, que já não dirá tanto do Surrealismo que o desencadeou, quanto da imaginação material a que foi conduzir, com sua dialética peculiar, em que as oposições retiram dos elementos da natureza uma “lição” de convivência renegada pelo discurso logicista.

Por isso que, em nossa perspectiva, o caminho da dicção poética de Lêdo Ivo não foi o da *indecisão semiológica*, mas o de uma dualidade haurida no Surrealismo e reelaborada em função de um pendor de imaginação material. Pela *indecisão*, o poeta estaria dividido, alternativamente, entre um polo e outro – fazendo a opção pela “tangente” ou pelo “meio termo”, como ainda defende Teles (1989, p. 294). Porém, se pensarmos em termos de uma dialética bachelardiana, podemos compreender de outro modo a justaposição de contrários – incipiente, claro está, naquele primeiro livro de poemas, mas largamente confirmada por tudo o que Lêdo Ivo escreveria depois. Como esclarece Jean-Jacques Wunenburger, ao referir-se a uma “poética dos contrários” em Bachelard:

No conhecimento científico, Bachelard já nomeia dialética o trajeto de ida e vinda da ideia à experiência; o devaneio porém não se alimenta mais de um diálogo entre o sonhador e o mundo, mas exige um verdadeiro combate com a resistência da matéria. [...] Bachelard substitui o fantasma noturno freudiano por um modelo de devaneio laborioso [...] (WUNENBURGER, 2010, p. 52).

“Devaneio laborioso”: a expressão parece ajustar-se à perfeição ao lediano *laboratório da noite*. É o espaço da investigação e da análise, mas é também o do sonho e da sugestão. Esse dualismo, evidentemente, não teria chegado a Lêdo Ivo como decorrência de uma afinidade direta com o pensamento bachelardiano, cujas primeiras formulações no terreno de uma filosofia da literatura ocorreram na mesma década de 1940, quando o poeta brasileiro começava a publicar. A porta de entrada, no caso, parece ter sido outra: a que já apontamos, a vanguarda surrealista, onde seu temperamento de criador literário encontrou o primeiro roteiro de expressão, antes de consumir-se como linguagem própria.

Ao comentar *As imaginações*, o livro de que retiramos *O laboratório da noite* – já escrevia Sérgio Milliet (1981, v. II, p. 99):

O que caracterizava, como ainda caracteriza muito deste livro de estreia, é a prolixidade, é o derramamento verbal, o acúmulo desbragado de imagens, é o abuso surrealista dos desencontros, é a exploração desmedida do intelectualismo.

Mais adiante no mesmo artigo, veremos que o crítico parece reprovar também o trânsito textual que, desde a estreia, marca a atividade literária de Lêdo Ivo, relacionando-o ao mesmo excesso antes condenado, pois aquele estreante,

[...] cuja inteligência se espraia em artigos, ensaios e críticas sutis, precisa aplicar-se na síntese de sua expressão, no corte impiedoso de seus excessos, para alcançar sempre o que já alcançou às vezes: a poesia (MILLIET, 1981, v. II, p. 99).

Desse modo, a crítica parece traçar uma linha contínua entre o excesso *da forma* literária e o excesso *de formas* literárias. Ao “acúmulo desbragado de imagens”, ao “abuso **surrealista** dos desencontros” (grifamos), seguia-se uma *performance* autoral também múltipla e, por isso mesmo, excessiva.

Esse tipo de advertência, porém, não fez com que Lêdo Ivo repensasse sua escrita, adaptando-a a uma perspectiva crítica impositiva, e expurgando sua obra do pendor surrealista que já exibía. Ao contrário, em ensaios e entrevistas, podemos constatar a importância que o autor concedeu ao Surrealismo, ao longo de sua vida e atividade literária. Ressaltou, em várias oportunidades, que tomara conhecimento dos manifestos e dos poemas no período em que, muito jovem ainda, vivera no Recife, frequentando o grupo que se reunia no Café Lafayette,

em torno do pintor Vicente do Rego Monteiro e do ensaísta Willy Levin. De passagem, ao chamar a atenção para a absorção de uma vanguarda europeia em lugar diverso do eixo Rio-São Paulo, Lêdo Ivo parecia insistir em uma modernidade mais descentrada, não apenas tributária da formulação que teve em 1922, com a *Semana de Arte Moderna* – o que vimos ao mapear parte de sua ensaística no **Capítulo 4 da Primeira Parte**.

No ensaio *Os jardins enfurecidos*, do livro *O ajudante de mentiroso*, o poeta historia sua amizade com João Cabral de Melo Neto, ressaltando as leituras comuns de juventude, nas quais se incluíam André Breton, Jean Cocteau, Apollinaire “e uma profusão de surrealistas” (IVO, 2009, p. 340). Nesse texto, mesmo a longa amizade com João Cabral de Melo Neto é vista sob uma perspectiva dual: “Foi uma atração de contrários, na longa travessia de mais de meio século. Nenhum dos protagonistas do longo convívio influenciou ou modificou o outro” (IVO, 2009, p. 339). Mas reivindica, para o caso do amigo, uma perspectiva crítica que ponha mais em evidência a importância do Surrealismo na expressão cabralina, sobretudo nos primeiros poemas, em que “o sono e as figuras e objetos do sono e do sonho desfilam desembaraçadamente [...], detentores de insólita carga fantomática e suprarreal” (IVO, 2009, p. 340). Por fim, restaria acrescentar, como mais um exemplo das inclinações estéticas de Lêdo Ivo, sua admiração por Pablo Neruda, pois considerava, nesse poeta, que “a junção de surrealismo e barroco era um dos acontecimentos maiores da criação” (ALMEIDA, 2002, p. 40).

Evoquemos, agora, a obra que elegemos como ponto de articulação entre as duas partes deste trabalho – *Acontecimento do soneto*, livro com primeira edição brasileira de 1948. Ao referirmo-nos, de passagem, ao *Soneto da aurora*, de *Acontecimento do soneto*, mencionamos, no **Capítulo 1 desta Segunda Parte**, a dualidade ali expressa, associada ao imaginário hídrico (na imagem da noite como “aquário”). Acrescente-se, então, que esse característico da dualidade, em Lêdo Ivo, já não era apenas uma temática, mas a própria visão de mundo do sujeito poético, mais uma vez se insinuando. É associável a uma concepção de excesso, porque um mundo em que os contrários convivem desborda da expectativa clássica de equilíbrio, aquela que diz estar, a virtude, “no meio” (*in melius*), preferindo, a seu turno, afirmar uma potência positiva da *hybris* – a do excesso que também pode ser visto como trânsito, ambivalência, dialética em sentido material, isto é, não excludente.

Resta indagar qual a relação entre a dualidade já expressa em *As imaginações* e a recorrência do imaginário hídrico, que evocamos nos capítulos anteriores. É certo que, nas páginas daquele livro de estreia, as duas dimensões convivem, entrecruzam-se, mas não se



estabelece ainda um vínculo mais estreito; e também está claro que a aproximação feita no *Soneto da aurora*, de *Acontecimento do soneto*, não avança além do procedimento compositivo, ou seja, não deixa ver um liame a conectar as duas dimensões. Isto, porém, irá ocorrer na *Ode ao crepúsculo*, o poema longo a que nos referimos já muitas vezes, primeiro grande momento em que a dualidade é abordada pelo autor. Após nosso recuo estratégico ao livro de estreia, é a hora de retomar a *Ode*, vendo-a mais detidamente, com ênfase nas relações que lá estão entre dualidade e imaginário hídrico.

### 3 A ODE AO CREPÚSCULO

A primeira estância da *Ode ao crepúsculo* é uma reflexão sobre o fluir do tempo. O plural é utilizado para aproximar o leitor do “eu” lírico, juntos na ânsia humana de permanecer: *somos* os “combatentes do efêmero”. Mas a grande angústia não está ainda aí: o poeta a situa em uma dimensão perdida da linguagem e da capacidade conceitual do ser humano, que teriam sido subtraídas de sua criatividade intuicionante, negando ao sonho uma potência de conhecimento. O “eu” lírico expresso nessa primeira estância se mostra perplexo, insatisfeito e cheio de interrogações. Lamenta uma incapacidade de *afirmar* e a relaciona com essa perda da inclinação para o fantástico. Vejamos um momento de sua expressão:

Enquanto dormíamos, uma nova ordem se impôs  
 contra o fantástico.  
 Estávamos nos preparando para despertar no momento propício,  
 trazendo nos bolsos os objetos feéricos do sono, quando tudo nos foi arrebatado, e  
 saqueados e nus (IVO, 2004c, p. 132).  
 [acordamos

O poeta relaciona essa perda de um sentido do fantástico à construção de certa metafísica que seria, em si mesma, uma representação à imagem e semelhança do humano: o “céu” como uma *criação* desse homem que perdeu o sentido maior de suas intuições e sonhos, ou seja, como uma criação substitutiva. A relação pecado/arrepentimento/recompensa pós-morte, com um Outro Lado onde se redime esta vida seria, portanto, o reflexo de uma perda:

Oh! Nós criamos o céu, com as nossas mãos sangrentas  
 e úmidas das indeclináveis tarefas noturnas.

Anjos decaídos, desferimos voo e vamos subindo em nossa própria Queda.  
 [...]
   
 À luz irreal do mar, fomos crianças chorando
   
 e escutamos essas cantigas atualmente ouvidas apenas pelos mortos que acreditavam
   
 no Outro Lado (IVO, 2004c, p. 132-133).

Seria precipitado, pensamos nós, extrair de tais versos uma crítica direta a esta ou aquela religiosidade; começa aqui, de fato, o embate de Lêdo Ivo *contra a representação*, a que referimos no **Capítulo 2** desta **Segunda Parte**. Estão nestes versos da *Ode ao crepúsculo* os germens de poemas como *Os anjos da igreja do Rosário*, de *Finisterra*, que ali citamos. O que parece importar ao poeta, aqui como lá, é o diagnóstico da perda de uma capacidade intuicionante; ele supõe causas e afirma aquilo que lhe parece ser o remédio para a angústia em que se debate: “era preciso cantar sem desprezar a alquimia dos acontecimentos pessoais”.

Tal é sua ânsia e objetivo. Esse impulso para o lado mágico da existência, para aquilo que escapa à compreensão racional *e já está no mundo fenomênico*, nem por isso implicando forçosamente esta ou aquela concepção religiosa, encontraria formulações possíveis em uma entrega à escrita poética: “Consumir-se no próprio canto”; “dar-se inteiramente” (IVO, 2004c, p. 133). É o que fará na sequência (estância II), quando se deixa arrebatar por uma enumeração caótica em que perfila, num grande tumulto de imagens, vários momentos possíveis da existência, articulados à percepção do tempo. São versos longos, exclamativos, em que o caráter *nonsense* das imagens ganha espaço, como demonstrando essa pactuação com o sonho, por meio de justaposições de gosto surrealista. Um exemplo:

Hora da travessia, do jogo de damas, de sair de pijama azul;  
 hora dos sobressaltos e do endereço da bem-amada sobre o envelope aéreo.  
 Hora da escrituração mercantil, do sangue reativado, das músicas enfurecidas.  
 Hora de cultivar os cogumelos da dúvida, de ser amordaçado.  
 Hora nupcial, hora da introdução no jardim gongórico das cartomantes.  
 Hora da fumaça e da garganta.  
 Hora de adormecer tranquilamente  
 como a criança que não fomos no quarto da infância que somos (IVO, 2004c, p. 135).

Façamos aqui um parêntesis estilístico. Ao comentar a *Ode ao crepúsculo*, que Lêdo Ivo publicara em 1948, Sérgio Milliet ainda insistia na linha de advertir ao poeta sobre os males de sua estilística do excesso: “[...] essa litania das horas, que merecia ser sintetizada em uns poucos versos admiráveis” (MILLIET, 1981, v. VI, p. 230). Mas, longe de se constituir em caso isolado, a avaliação de Milliet se articula com um panorama bem mais amplo. Vimos, na

**Primeira Parte**, como incomodava ao *paideuma* da Geração de 45 o caráter *derramado* de Lêdo Ivo – e como esse *paideuma* se articulava com a crítica.

A concisão como paradigma ou modelo do “bem escrever”, porém, terá começado bem antes de 1945 – e de fato ainda prossegue, dificultando ainda hoje a recepção de um poema como a *Ode ao crepúsculo*. A crítica, no caso, parece trabalhar com o pressuposto de que o poema longo seria, no mínimo, desnecessário – ou sempre passível de síntese. Analisando essa ideia no texto *O elogio da síntese*, Carlos Felipe Moisés identifica continuidades que remetem a Edgar Allan Poe:

A clássica definição de Edgar Allan Poe, segundo a qual o poema longo não passa de uma sucessão de poemas curtos, tem sido encarada como antevisão da poética dominante no Século XX, não obstante seja (ou exatamente por ser) uma definição que, levada às últimas consequências, supervaloriza o poema curto, fazendo recair sobre o poema longo a suspeita de fraude ou falsificação (MOISÉS, 2010, p. 48).

É essa “supervalorização do poema curto” que encontramos, também, em Sérgio Buarque de Holanda, quando, no artigo intitulado *Soledade*, originalmente publicado em 1948, defende que a unidade da *Ode ao crepúsculo* é “exterior e deliberada”, e “deixa, não raro, a impressão de ter sido artificialmente alongada para atender a um plano prévio” (HOLANDA, 1996, p. 81). O raciocínio, claro está, persevera na ideia de que o poema seria “longo por artifício”, ou, como na reflexão de Carlos Felipe Moisés, por “fraude”. Ponderáveis ou não, todas essas leituras possuem um traço comum: a defesa do poema curto.

Em nossa leitura, porém, entendemos que o plano formal da *Ode* ajusta-se a um projeto maior: o de uma aposta na ênfase imagística, a fim de provocar no leitor, à força da diversidade e surpresa dos encadeamentos, um efeito de aproximação com o feérico do cotidiano, buscado pelo “eu” lírico. E aqui voltamos do parêntesis para retomar nossa análise de fundo. Porque a anáfora (“hora de...”) é agrupada a imagens insólitas, e estas encadeadas a outras. Por vezes, o leitor sente alguma ligação lógica; mas, no momento seguinte, percebe que o vínculo fora aparentemente desfeito, e de novo está no território do *nonsense*. Há riscos em uma estilística do excesso – mas Lêdo Ivo *vive* deles, retira deles a sua força. A isso chamaria, em algum lugar da obra híbrida *O aluno relapso*, de “erro fecundo” (IVO, 1991). Porque o excesso é a expressão formal de sua concepção criativa e sempre foi o *devir* incessante de sua escrita.

No **Capítulo 2** da **Primeira Parte** historiamos a relação de Lêdo Ivo com o recurso da

*enumeração caótica*: vimos como já se interessava por isso, citando o estudo de Leo Spitzer sobre Pedro Salinas, ao escrever sobre o poema *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, no texto *Rol de insulíndias*. Então discorremos sobre como o ensaísta deixava perceber sua própria concepção de criador literário, quando afirmava a necessária presença das “duas ilhas” numa escrita: a da “Razão” e a da “Visão”, sem as quais uma tradição poética não seria “legítima e completa” (cf. IVO, 1978b, p. 92).

Dizíamos então que a tal somatório o poeta-crítico Lêdo Ivo almejava, manifestando-o na malha ensaística, a propósito de obra alheia. E procuramos demonstrar como aquela amálgama de Razão e Visão se percebia já na sua *Ode ao crepúsculo*, de que analisamos algumas passagens. Uma delas, valerá repetir agora:

[...] Antes, advogamos  
a primazia do poético sobre outras primazias menores,  
a aceitação do encantatório, as descobertas repentinas,  
a descida ao país dos espelhos, a conversa com as fadas, que não têm o problema da [inspiração pessoal,  
o duelo entre a inspiração e o dicionário (IVO, 2004c, p. 145).

Momentos como tais, que falam em “duelo entre a inspiração e o dicionário” levaram, talvez, a crítica a afirmar uma indecisão ou hesitação em Lêdo Ivo, já nas primeiras obras. Aqui, como em *O laboratório da noite*, estaria o poeta da “indecisão semiológica”, como sustenta Gilberto Mendonça Teles (1989); mas tais indecisões, ou duelos anunciados, não se resolvem jamais. Os “tiros” não são dados – as escolhas não são feitas! – porque Lêdo Ivo é o próprio *duelo*, ou seja, o gesto dúplice, a força e a contraforça: a convivência de contrários – a “vida verdadeira, difícil de ser definida”, como dirá na estância III da *Ode ao crepúsculo*. Ali, vemos também manifesta uma deliberada vontade de volver a certa dimensão mágica, imemorial, do humano em contato direto com a natureza:

A vida não é apenas isto. E eu não a quero  
imitando o verdadeiro que não pôde ser colhido.  
Que venha ter comigo, triunfal como uma galera,  
a vida verdadeira, difícil de ser definida,  
porque só a sua fruição elementar pode explicá-la.  
Venha o tempo em que o amor era o encontro fecundo após a separação,  
e havia descobertas e aventuras e intimidade com o maravilhoso  
[...]  
e os homens estavam diretamente ligados com os montes e os rios e os bichos e as [estações  
(IVO, 2004c, p. 141.)

É nesse panorama de encontro com a matéria, com uma notável (mas não excludente) preponderância da dimensão intuitiva, que, na estância V, a voz lírica irá situar os *topoi* privilegiados do momento em que o *crepúsculo*, signo central do poema, irá crescer, até engolfar o “eu”. E é na *água* e em lugares evocativos desse elemento que o “crepúsculo”, emblema da dualidade, irá ascender em relação ao “eu”, sobrepondo-se a ele:

No rio de areia, no rio maior,  
cresces, também cresço.  
No rio do sul, no rio do peixe,  
no riacho do fogo, no riacho das almas,  
cresces, também cresço.  
Na Ponte Alta do Sul (povoado)  
passa quatro, passa tempo, passa sete, passa tudo  
– passagens de areia!  
cresces, também cresço.

Na várzea das moças, na várzea da posse,  
no ribeiro das voltas, no ribeiro da rosa,  
cresces, também cresço,  
e enquanto cresces, ó elegia,  
palavra, desapareço (IVO, 2004c, p. 148).

Rio, riacho, ponte, várzeas, ribeiras – tudo remete à água, e somos colocados diante de um fluxo verbal tão variado quanto intenso, que parece querer mimetizar o *elã* a que a voz poética se entrega, celebrando (é a exclamação que dá o tom) o caráter passageiro das coisas do mundo. Os designativos – *de areia, maior, do sul, do peixe, do fogo, das almas, Alta do Sul, das moças, da posse, das voltas, da rosa* – jogam com mecanismos da linguagem popular na nomeação de topônimos, recorrendo às minúsculas iniciais (em sua maioria) como a torná-los, de próprios, substantivos comuns; e aí se podem ler os emblemas de uma generalidade. “Em qualquer lugar” – poderíamos dizer, substituindo sinteticamente a enumeração do poeta – “em qualquer lugar *de água*”, melhor dito, o signo crepúsculo (leia-se: a aproximação dos opostos) irá crescer desmesuradamente, convertendo-se em um canto, no qual caracteres individuais passam a segundo plano – assim entendemos o “desapareço” em que insiste o poeta. É a elegia do si-mesmo, do “eu” que percebe sentidos maiores.

Na estância de número IX, há outro momento em que Lêdo Ivo reafirma sua vinculação ao imaginário hídrico:

Se a chuva cair, caminharás pela rua como uma aparição grandiosa,  
irás visitar no necrotério as tuas namoradas da tarde,  
irás pelo rio numa iole, ou pálido dentro de um fole,  
e no mira, miradouro,

mirarás o miramar.

As naves estão desertas. As naus  
partirão enfim, levando-te para as povoações  
do vir-a-ser, do outro que há em ti, e beberás  
a água adivinhada. O córrego do sítio de tua infância,  
entre canções e empurrões, te ofertará  
a água purificadora.  
Te banharás então no último desastre (IVO, 2004c, p. 158).

Essa passagem, uma das selecionadas por Mário Chamie para a antologia *Central poética*, publicada em 1976, parece conter, com seus verbos no futuro do presente, uma narrativa predicativa do “eu” lírico, que se antevê *caminhando na chuva* ou *navegando*, ou contemplando o mar, ou contemplando um mirante sobre o mar (miramar).

Se pensarmos, por exemplo, que o poeta escreveria aquele poema *Chuvas de janeiro*, na década de 1980 – um dos que citamos ao início da **Primeira Parte** –, em que se coloca “andando na chuva e na contramão”; ou se lembrarmos do poema *Chove sobre a cidade*, de *Cântico*, obra com primeira edição de 1949 (que vimos no **Capítulo 2**, anterior, desta **Segunda Parte**); se pensarmos em títulos como *Finisterra*, livro de 1972, cujo nome remete a um mirante natural, a “ponta da terra” de onde se avista o mar; ou ainda se considerarmos os títulos de *Mar Oceano* e *Curral de peixe*, livros das décadas de 1980 e 1990, respectivamente, ambos plenos de imagens hídricas – teremos em tudo isso o “outro que há em ti” (que já havia no poeta), prometido na *Ode ao crepúsculo* – e amplamente cumprido, em reinvenções sucessivas do “eu”.

#### 4 DUALIDADES NA LÍRICA POSTERIOR

Para que tenhamos uma ideia de como as dualidades prosseguiram, avancemos em exemplos da lírica posterior. Vejamos, por exemplo, um momento do livro *A noite misteriosa*, livro de poemas da década de 1980, que citamos a propósito dos novos caminhos da transcendência na obra do poeta (item **4.0 Deus na água**, do **Capítulo 2** desta **Segunda Parte**). Nesse livro, há muitos outros poemas que poderíamos trazer à reflexão; mas, vejamos como a imaginação da matéria se alia a um sentido dual, de convivência dos contrários – sentido de *dialética material* –, nesse poema que se chama *Natal no brejo*:

NATAL NO BREJO

A lama negra foi a neve  
de minha infância.  
Da gosma funerária da paisagem  
eu via surgir a vida.

Deus está atrasado.  
Ele ainda não veio  
separar a água e a terra  
de minha pátria fermentada.

Nesta noite sem manjedoura  
algo aparece e cobra  
a promessa da vida.

Mas como distinguir  
no brejo apodrecido  
homem peixe ou bicho? (IVO, 2004c, p. 676).

É outro Natal, esse do brejo: em relação aos textos de base – os evangelhos e o Gênesis –, é outro porque lhe falta a manjedoura, a construção fixa sobre a terra, mas principalmente porque desconhece a separação dos elementos de que trata o primeiro livro bíblico – e por isso Deus estaria “atrasado”. Como podemos compreender essa insurgência radical do “eu” lírico lediano?

O que parece estar em jogo, nesse e em outros momentos em que Lêdo Ivo afirma a potência da mistura de elementos, contrapondo-a a aspectos da teologia cristã (tal como o poeta parece tê-la assimilado), ou apenas a uma atitude analítica, religiosa ou não – o que parece estar em jogo é muito mais uma aversão de seu “eu” lírico à chamada Lógica Formal do que, propriamente, uma negativa da transcendência, ou afirmação de imanência panteística.

O filósofo Mário Ferreira dos Santos, em capítulo da obra *Tratado de Simbólica* sobre o binarismo, escreve que...

Ao procurarmos a Unidade, encontramos sempre a Dualidade. A individualidade afirmada é uma separação do que não é ela (ex. *eu* e *não-eu*). A antítese apresenta-se inevitavelmente. O que se individualiza, distingue-se do outro. Para que algo se afirme é preciso excluir. A Lógica Formal é uma lógica de excludência e uma ideia só se torna nítida, distinta, quando se separa e se afasta de outra, que lhe é contrária. A *segregatio* é inevitável, como o é a dicotomia, a separação, a *crisis* aberta (SANTOS, 2007, p. 204).

Nas indagações ou comentários de cunho metafísico que afirmam a potência dos elementos conluiados, o “eu” lediano parece estar constantemente insurreto no que toca à

*segregatio*, a esse princípio de individuação. Ora, é possível supor que o “Deus atrasado” seja muito mais um olhar do poeta para a teologia cristã, ou para certo modo de considerá-la – pois, como ainda esclarece Mário Ferreira dos Santos, a Díada é comum a todas as grandes religiões, de Oriente a Ocidente; e, quanto ao Gênesis, observa-se que a criação já é *binária* porque corresponde “à passagem do que não *era* para o que *é*” (SANTOS, 2007, p. 204).

Diz ainda Mário Ferreira dos Santos, sobre a universalidade da simbólica dual:

No *polemós* de Heráclito, no Yang, *ativo*-passivo e no Yin, *passivo*-ativo, da filosofia clássica chinesa, nas palavras de Ecclesiastes: “considera as obras do Altíssimo: elas são assim duas a duas e opostas uma a outra”, no dualismo aratustriano (do Zoroastro persa), de Ahura Mazda e de Ahriman (bem e mal), a dualidade das expressões linguísticas (divergência, diferença, etc.), no Purusha (ativo) e no Pakitri (passivo), dos hindus, no Amor e Ódio de Empédocles, nas duas serpentes do caduceu de Hermes Trismegistos, nas duplas divinas de Osíris-Ísis, dos egípcios, e de Baal-Astarté dos mesopotâmios, em toda parte há sempre uma simbólica da Díada (SANTOS, 2007, p. 205).

A essa simbólica universal e atemporal o “eu” lediano adere, contaminando-se por ela, e assim reescrevendo sua infância (seu próprio Gênesis ou Natal). Não aceita ou não compreende, porém, o sentido que o seu terceiro termo, no qual, aliás, tanto insiste – seja o *crepúsculo* (dia + noite) ou a *lama peganhenta* (água + terra) – pudesse ter de metáfora do Ternário, do Um em que desemboca o binarismo nas várias culturas e sistemas teológicos: por isso, é que supõe um Deus “atrasado”, quando Ele estaria mesmo, pode-se dizer, bem à vontade e desde sempre, na lama peganhenta dos maçaíós de Lêdo Ivo: para o cristianismo pelo menos – como ainda conclui Ferreira dos Santos – “tudo é *de Deus*” (SANTOS, 2007, p. 205, grifo do autor).

Mas, se Deus está “atrasado” para o poeta, não é senão porque este toma o mangue como um emblema do mundo preliminar, imemorial; um resquício da Unidade primeira, esquecida nas Alagoas “por descuido”. De modo transversal, pode-se ler o “atraso de Deus” como uma hipérbole de implicações sociais: na pátria pobre, *até Deus está atrasado*. Tudo isso comporta o pequeno poema, em seu poder de síntese de toda uma poética do autor.

Lêdo Ivo insistiu em outros e muitos momentos nessas e em outras oposições – com tal constatação encetamos o presente capítulo. O ponto corresponde a uma abertura fundamental da obra, que dá margem a múltiplas interpretações, cujos desdobramentos são os mais diversos, implicando na leitura que se possa fazer do veio metafísico dessa escrita; tudo, porém, decorre da perspectiva com que sejam encaradas as dualidades fundamentais do autor.



Signos como *dia* e *noite*, não seriam, em nossa visada, emblemas de “oposições” fundamentais, como os enuncia RENNÓ (1989, p. 70-72); tampouco lemos *crepúsculo* e *aurora* como índices de uma “suspensão de sentido” – conforme a interpretação que os considera “horas intervalares” (NÓBREGA, 2011, p. 50). Embora diversas, ambas as leituras parecem trabalhar com uma dialética autoexcludente: *ou dia ou noite*, no primeiro caso; *nem dia nem noite*, no segundo. Palinódia ou panteísmo – a contradição como fundamento da poética, ou uma poética da essência dispersiva, jamais fixa, são as decorrências lógicas, mais ou menos expressas, de cada uma dessas pautas interpretativas.

As possibilidades instigam à compreensão do poeta. De nossa parte, entendemos o *crepúsculo* e a *aurora* ledianos como *dia e noite*, isto é, horas-cúmulos, horas-somatórios: o que, aliás, parece decorrer da estância IX da *Ode ao crepúsculo* – lembremos: “Mais alto que a Morte, canto este crepúsculo que desce./ E a noite que vem, antes de ser noite, é minha” (IVO, 2004c, p. 160).

Ora, se o significado antecede o significante – se a noite é do poeta antes mesmo de ser “noite” – é porque já a possuía no dia crepuscular. Este já era noite, sendo dia. Signos de uma visão excessiva que se coadunam com sua poética da água e que mais tarde encontrariam, no outro signo *mangue*, uma formulação nova, o correlato espacial daquelas temporalidades, então agregando um dêitico da origem alagoana<sup>60</sup>. Não se trata apenas de jogo de palavras: evidentemente, *dia* e *noite* são oposições; *crepúsculo* e *aurora* são momentos intervalares – mas não é isso que pomos em relevo. Deslocando a ênfase para o excesso – o que nos parece mais consentâneo com todos os exemplos que citamos – não reconhecemos oposição nem suspensão e, sim, acúmulo (uma *mais realidade*, de matriz surrealista). Consequentemente, *crepúsculo*, *aurora* e o posterior *mangue* seriam indícios do Ternário – o que justifica a imagística de um poema como *Natal no brejo*, mesmo que se possa, e talvez se deva, considerá-lo em termos de “desconstrução” ou dessacralização.

Perseverar apenas nas oposições, como esclarece Mário Ferreira dos Santos, conduz o pensamento a uma “dualidade pura”, caminho de muitas aporias (SANTOS, 2007, p. 207). Lêdo Ivo não é infenso a este risco: grande parte de sua obra a partir da década de 1970 está à beira da insistência aporística, ou até mesmo em meio a ela (o que pode provocar, reconhecemos, algum fastio no leitor menos afeito à questão). Contudo, nunca há crise e, sim, reiterado júbilo; não se dilacera, porque não oscila. E não oscila justamente porque intui ou persegue um terceiro termo (e ainda que não o reconheça como tal!). Este é o *mangue*, ou a

<sup>60</sup> Na mistura de *água* e *terra* tão contraditória em Alagoas.

*água salobra*, como fora a *aurora*, ou o *c crepúsculo*, todos eles emblemas do Ternário: água doce e salgada; terra e água; dia e noite. Em Lêdo Ivo, há uma espécie de *demanda implícita* pelo Ternário. Prosseguindo na linha traçada por Ferreira dos Santos: mesmo “o *polemós* (a luta) de Heráclito necessita de um ponto de encontro, lhe é mister um ponto de univocidade” (SANTOS, 2007, p. 207). Pensando nisso, parece flagrante que, apesar das muitas ironias que pululam na obra lediana – quando “Deus está atrasado”, ou quando o poeta se interroga se Ele “é o grande mudo” ou “fala pelos cotovelos” (IVO, 2004c, p. 676) – toda essa lírica, que jamais exclui o termo – Deus, maiusculizado – possui uma contraforça, a remeter ao Ternário, ao Um que se segue ao Dois ou à Díada. Até a aversão do poeta à *segregatio* e sua afirmação das intersecções aponta para essa busca, tal se desejasse uma compreensão de Deus *diferente* daquela que lhe foi transmitida pela cultura: algo como um conteúdo traumático que retorna insistentemente, batendo-se contra a *segregatio*.

Temos de convir, porém, que este talvez tenha sido um ponto mal resolvido em nível filosófico, pelo escritor – um tema jamais pacificado, preferindo o poeta entregar-se à sua faina criativa. Não se trata de negar esta ou aquela interpretação para o ponto – uma obra literária comporta sempre e necessariamente múltiplas interpretações e angulações; e mais a de Lêdo Ivo, infelizmente ainda pouco explorada pela crítica acadêmica. Admitimos que nosso olhar advém de ênfases que a obra *também* permite. Por estas, pensamos ser a caminhada de Lêdo Ivo, apesar dos momentos dessacralizantes – que são muitos! –, uma caminhada, sim, teísta. Pois uma poética muitas vezes trabalha na contracorrente de suas aparentes afirmações, como parecem denunciar as recorrências temáticas e, no plano estilístico, o uso da ironia, tão comum em Lêdo Ivo. A sua seria, pois, uma caminhada com destino metafísico-transcendente, intuindo o Ternário e o Uno: uma caminhada por Deus e para Deus. Tropeçando, rindo, galhofando, interrogando, mas circularmente abordando o inabordável. Aliamo-nos, portanto, aos termos de um ensaio recentemente publicado, de autoria da poeta e tradutora para o italiano de Lêdo Ivo, Vera Lúcia Oliveira, quando, por outros fundamentos, conclui: “Toda a poesia de Lêdo Ivo é, na verdade, um canto de louvor ao universo, em toda a sua dimensão de beleza e dor, é uma espécie de oração laica de um céptico que nunca deixou de buscar Deus” (OLIVEIRA, 2013, p. 98).

“Canto de louvor ao universo” e “oração laica” são expressões cuja capacidade de síntese não nos parece possível ultrapassar. Nelas está toda a problemática metafísica da obra lediana. É *canto* a poesia de Lêdo Ivo porque se compraz no sentido mais ancestral da lírica, a melopeia, que a aproxima dos cancioneiros populares; é *louvor ao universo* porque sempre se

manteve infensa ao niilismo: sua inflexão, inclusive ao falar da morte e até mesmo nos momentos mais desconsolados de *Réquiem* e *Mormaço*, guarda uma nota dionisíaca, escarnecendo da perda. É também *oração* porque está constantemente a dirigir-se a Deus e, sendo *céptico*, o “eu” não abandona jamais a atitude da prece. Uma prece irônica, passível de ser assimilada por crentes, agnósticos, panteístas etc., graças ao componente de laicidade que é seu risco e sua riqueza.

## 5 “NO BREJO”

Voltando ao pequeno e significativo *Natal no brejo*, observemos agora outra ordem de questões. Notemos que as referências implícitas a Alagoas se fazem evidentes: ela é a “pátria fermentada”, o *locus* privilegiado onde o poeta passa a recolher imagens para expressar sua visão dual. Embora sem a marca do topônimo, um “eu” pronunciado se comunica aos outros “eus” ledianos, autorizando ler na própria menção ao “brejo” um referente, pois, como já mencionamos em outro momento, este é o sentido do nome da cidade de Maceió (o sentido do étimo, na língua indígena).

Subvertida está a expectativa de um Natal puro, de uma origem segregante. A própria ideia de pureza fica afastada, uma vez que a lama é o elemento nutriz: dela, da gosma *funerária*, é que paradoxalmente vai surgir a vida. O poema nos lança uma interrogação: como distinguir *homem peixe ou bicho?* – e aqui a falta de vírgulas e o pleonismo (peixe / bicho) parece falar desse mundo ao mesmo tempo elíptico e excessivo, em que uma *falta* (a da pureza esperada) se faz substituir por acúmulos que vão muito além do signo faltante.

O poema *Natal no brejo*, inserto em *A noite misteriosa*, traz-nos um Natal que parece ter começado em *Linguagem*, obra de 1951, no encontro de um sentido tangível para a vida, uma natureza mais como “portal”, como hierofania; e tudo parece remeter, indiretamente, à *Ode ao crepúsculo*, poema longo publicado ainda em 1948, quando o autor fala expressamente de sua concepção dual.

Poemas como esse *Natal no brejo*, de *A noite misteriosa*, ou *As ferragens*, ou ainda *Perto de Maceió* – estes últimos de *Curral de peixe* –, fazem parte daquela mesma linha discursiva, que já identificamos; mas somam camadas de sentido crescente. Vimos como, na epígrafe hugoana de *Curral de peixe*, os sentidos de *dia* e *noite* se conjugam; e aquela epígrafe, que aliás já fala em “noite misteriosa” (“*soir mysterieux*”) de certo modo conecta os

dois livros. *Dia e noite*, seção de *Curral de Peixe*, traz-nos o poema *Perto de Maceió*; e, quanto a *As ferragens*, está o poema na primeira seção do livro, chamada *Os terraços do mar* (também aí um disfarçado oximoro).

Notemos, aliás, no caso de *Curral de peixe*, que há uma dualidade expressa já no título da obra. Esse título já tem o princípio compositivo do oximoro, se levarmos em conta a expectativa de leitura da palavra *curral*, seu primeiro termo, que remete ordinariamente à fixidez, à terra, ao bucólico. Mas, sendo *de peixe*, esse curral é outro. Como forma, mantém os espaços entreabertos de qualquer curral; e é forma que *encurrala*, embora de modo diferente, pois permite o ir e vir da água. Portanto, *Curral de peixe* pode ser lido como metáfora da arte poética: presa e livre, medida e sem metro. É uma possibilidade a mais em um livro de poemas como esse, fortemente marcado pela fluidez da expressão; se olharmos novamente o poema *As ferragens*, agora com atenção a aspectos formais, veremos que seu verso é fronteiro, próximo de uma prosa descritiva.

Dualismo de forma e de conteúdo. Esse característico aporta na dicção de Lêdo Ivo desde sua primeira obra, *As imaginações*, prosseguindo em constantes reformulações, até configurar-se em um exemplo peculiar de recriação poética de uma dialética não excludente, com ênfase nos elementos materiais das antigas cosmogonias – uma *dialética material*. Foi o que vimos com o seu primeiro grande exemplo que é a *Ode ao crepúsculo*; mas isso também é o que retorna, com revigorada força, em poemas de menor fôlego, como *As ferragens*.

*Curral de peixe* é obra na qual já se percebe um sentido concentracionário de imagens remissivas à água, quando se aglutinam o sentido material e também a referencialidade alagoana, ausente ou semiescondida na produção inicial do autor. Desde o título, essa obra remete ao imaginário hídrico e também a um sentido referencial: a pesca “de curral” é uma técnica indígena, ainda hoje praticada em Alagoas. Em carta para sua tradutora Vera Lúcia Oliveira, depositada no Instituto Moreira Salles, vemos a explicação do autor para o título do livro:

Curral de Peixe é um cercado destinado à pesca e criação de peixe, no mar alagoano, perto da praia. Naturalmente, ao adotá-lo como título de um livro de poemas, abro para o eventual leitor a perspectiva de entendê-lo não apenas como uma realidade topográfica, mas num plano em que se inscreve a minha terra natal, como lugar de nascimento, raiz, origem. Creio que, traduzindo-o literalmente, você também o estará traduzindo como metáfora. É como o *Ossi di Seppia* de Eugenio Montale. No Dicionário do frei Domingos Vieira, de 1872, figura curral como “cercado para apanhar peixes nos rios”. E, por extensão, no mar, já que se trata de prática que se perde no dia e na noite dos tempos (IVO, 12 set. 2001).

Observe-se a recomendação de Lêdo Ivo: ao traduzir literalmente, Vera Lúcia Oliveira também estaria traduzindo o “curral de peixe” como metáfora. É dizer, a potência metafórica da expressão “curral de peixe” está já no seu referente, a partir do deslocamento operado pelo escritor, que seleciona do real, entre infinitas possibilidades, *um* título. O estranhamento que a expressão comporta, sua dimensão de paradoxo, por si mesmo já acena para a linguagem poética: um curral, sim, mas não para animais da terra, para bois ou cavalos: um curral para peixes! Dessa forma a *trouvaille*, o “achado”, faz-se intraduzível, ou traduzível apenas se mantida a literalidade, dadas as relações com o “plano em que se inscreve a terra natal, o lugar de nascimento, raiz, origem”.

Como no gesto de releitura surrealista, de que fala José Pierre no ensaio *A América indígena e o Surrealismo*, ocorre aí algo como um “deslocamento do estatuto de objetos etnográficos para objetos de dileção estética e de reflexão filosófica” (PIERRE, 1999, p. 83). É o que parece ter buscado Lêdo Ivo, beneficiando-se daquele “dom ditirâmico da síntese” da cultura indígena – agora, na feliz expressão de Claude-Lévi Strauss.

Contudo, na comparação entre as dualidades iniciais da obra lediana – em *As imaginações*, *Linguagem* ou *Ode ao crepúsculo* – e as posteriores – em *A noite misteriosa* ou *Curral de peixe* – um diferencial parece avultar: a referencialidade, quase ausente na produção anterior do autor – e tão marcada em *As ferragens*, ou no poema *Perto de Maceió*, que são textos, como já referimos, da década de 1990.

A esse tempo de nossa reflexão, portanto, uma questão avulta: no horizonte de materialidade crescente e de aproximação de opostos, como pensar a emergência do lugar de nascimento na escrita de Lêdo Ivo? E como articulá-la com os traços principais de sua imagística – com predomínio de imagens hídricas – e de sua estilística – na qual o excesso e o constante trânsito de gêneros dão o tom?

Este é o tema de nossa análise no capítulo seguinte.

## CAPÍTULO IV – O NOME DO LUGAR: A REFERENCIALIDADE ALAGOANA

O modo discreto e parcimonioso com que aparecem dados referenciais nas primeiras obras de Lêdo Ivo pode ser em parte compreendido dentro do quadro geral de emergência da Geração de 45. Havia um empenho em rever e interrogar os caminhos assumidos pelo Modernismo de 1922, alguns dos quais teriam conduzido, segundo a leitura de muitos – Lêdo Ivo, inclusive – ao domínio do exótico e do pitoresco: a “cor local” utilizada como um valor em si mesmo.

Vimos uma panorâmica dessa crítica, também extensível a aspectos formais, ao mapearmos a ensaística de Lêdo Ivo, na **Primeira Parte** deste trabalho. Antecipamos, naquele momento, que, a despeito delas, a produção literária lediana iria se reaproximar, de modo crescente, dos signos caros à origem do autor, revolvendo um imaginário de águas remissivo ao seu local de nascimento – Alagoas. Vejamos, agora, como se deu esse percurso.

Um dado temporal parece relevante: as obras poéticas em que ocorre uma reaproximação de elementos remissivos ao lugar de nascimento do autor começam a surgir ainda em 1951, enquanto que sua produção ensaística mais crítica à “cor local” viria a partir da década posterior (o *Epitáfio do Modernismo*, inclusive). Portanto, não se pode exagerar na relação entre as duas facetas – a criativa e a crítica –, de modo a supor que uma referendasse ou contradissesse a outra. Ambas fizeram parte de um mesmo e complexo movimento de revisão cultural, mas, também, de revisão da subjetividade poética de Lêdo Ivo, diante sua cultura.

O contexto de estreia não explica tudo. É possível pensar esse distanciamento inicial de Lêdo Ivo também com ênfase em sua trajetória, isto é, sem hipertrofiar o ponto de contato com os debates da Geração de 45. Uma reflexão muito a propósito do filósofo espanhol Ortega y Gasset nos adverte: “Os que vivem junto a uma catarata não percebem seu estrondo; é necessária distância entre nós e o que nos rodeia imediatamente, para que isto adquira sentido a nossos olhos” (ORTEGA Y GASSET, 1967, p. 50).

Se trocarmos a catarata pelas lagoas de Maceió, o aldeão “desapercebido” pode ser o poeta que ora estudamos. Nascido em um *locus* onde os contrastes sociais já eram muito evidentes, e também onde as forças naturais ainda se encontravam bastante amalgamadas à cultura urbana – como ocorre com a vida pesqueira, por exemplo –, o percurso de Lêdo Ivo havia de ser significativamente diverso, por exemplo, dos escritores que, oriundos de São

Paulo ou do Rio de Janeiro, já tinham diante de si a grande cidade – ainda que em proporções dos anos 1940. Mas seria também diverso do que foi o da grande parte dos escritores nordestinos – como aqueles do chamado Romance de 1930, exemplares de um Nordeste menos aquífero e, até mesmo, seco.

Pelo imaginário hídrico elencado nos capítulos anteriores, em obras como *As imaginações*, *Ode e elegia*, *Acontecimento do soneto* ou mesmo na *Ode ao crepúsculo*, pode-se dizer que Alagoas já estava referida, às vezes subliminarmente, às vezes com mais evidência; mas esta é uma leitura retrospectiva, pois já leva em conta a produção posterior do poeta. Sabendo-se que Lêdo Ivo revisitaria o *locus* de sua terra natal em obras como *Finisterra*, *Mar Oceano*, *Curral de Peixe* – onde figuram os poemas *As ferragens* e *Perto de Maceió* –, ou no romance *Ninho de cobras*, ambientado na capital alagoana, de pronto reconhecemos nas praias e lagoas das primeiras obras o gérmen de uma referencialidade, apenas confirmada por um ou outro topônimo, como a *Praia do Sobral* que dá título a esse texto de *As imaginações*. Há mesmo o caso curioso, no livro, de um poema em prosa intitulado *O cavalo morto*, cuja cena descrita com laivos oníricos não permite reconhecer, no título, o nome de um areal de Maceió, aliás referido também por Graciliano Ramos em *Infância*. Por fim, o universo miasmático dos mangues alagoanos, tão caro ao Lêdo Ivo das últimas obras, com seus extremos de vida e morte, de doença e força vital, este já estaria em latência na “água podre de minha infância triste”, verso de *Ode e elegia* que se acresce de sentido, se lido em aproximação com a obra posterior.

Houve uma mudança. E esta se deflagra na última ode-livro do autor, a *Ode equatorial*, lançada em 1951. Como as demais, é um poema celebratório e, como a maioria, vazado em versos livres e longos; agora, porém, o tema é a Floresta Amazônica, referida ao final por seu antigo nome – “Hileia” – e celebrada sobretudo a partir das imagens ligadas à “água”. O primeiro verso – “Aonde quer que eu vá encontro sempre os rios” (IVO, 2004c, p. 251) – parece antecipar a lírica posterior do autor, na qual a imagem hídrica, se até ali ocorria com certa regularidade, passa a ser cada vez mais presente.

Nessa *Ode equatorial* há uma espécie de historicização do “eu” poético em relação à imagem da água e aos motivos caros a um projeto de literatura nacional, em versos como “durante muitos anos, andei despaisado/ mas finalmente regresso a ti, ó terra primordial/ e cívica, rasgada pelas marés, cortada pelos rios” (IVO, 2004c, p. 252). Um tom de *mea culpa* pode ser entrevisto, conduzindo momentaneamente o poeta a certa inflexão idealizada do nacional; é possível supor que, àquele tempo, o peso cultural da Semana tenha cobrado seu

preço a Lêdo Ivo: não admira que esse poema, dedicado ao escritor belenense Haroldo Maranhão, parecera a um leitor como Manuel Bandeira “puro 22”.

Assis Brasil, que contou com a participação do biografado em *A trajetória poética de Lêdo Ivo*, esclarece que o autor da *Ode equatorial* fizera de fato uma viagem a Belém do Pará, em 1949 (ASSIS BRASIL, 2006, p. 81). A ambiência da *Ode* é mesmo a Região Amazônica, e a referência expressa a uma cidade é feita a Belém do Pará: “entende o meu amor por ti, Belém do Pará/ quando me envolves no bernal de teu mormaço.” (IVO, 2004c, p. 255). Mas, em outro momento, antevê-se um discurso sobre a terra natal do autor – Alagoas –, nestes versos: “E os rios me levavam e me traziam,/ os rios de minha terra trágica, onde o verão e o inverno medem a beleza de tudo” (IVO, 2004c, p. 253).

A marca intertextual, que remete à tradição literária, também está presente nesse poema, na utilização do adjetivo “ínvio” (embora no feminino plural), o mesmo que se vê na primeira estação do poema *Juca Pirama*, de Gonçalves Dias, quando o maranhense fala em “ínvios caminhos”. Como lembrando a trágica morte por afogamento em rio de Gonçalves Dias, lemos na *Ode equatorial*: “Perco-me nas léguas de um círculo de troncos/ E de águas ínvias que repartem a dádiva da morte” (IVO, 2004c, p. 254).

Esta referência se confirma se tivermos em conta os versos da primeira estrofe de *I – Juca Pirama*, combinados com os da estação IV do mesmo poema. Diz o poema de Gonçalves Dias: “No meio das tabas de amenos verdores,/ Cercadas de troncos – cobertos de flores” (GONÇALVES DIAS, 1998, p. 379); e, depois, na estação IV: “Por ínvios caminhos,/ “Cobertos d’espinhos”/ Chegamos aqui!” (GONÇALVES DIAS, 1998, p. 382).

Mas, ao contrário de Gonçalves Dias, o que narra o “eu” lírico da *Ode equatorial* é a trilha de um “caminho de águas”, também ele “ínvio”, só que de outro modo. O “círculo de troncos” remete à Floresta Amazônica, ou talvez ao transporte de toros pelas águas dos rios amazônicos, modo pelo qual se faz tradicionalmente a primeira etapa do comércio de madeira.

É assim, parece-nos, que se processa o retorno de Lêdo Ivo à referencialidade da imagem, com uma formulação compósita muito evidente neste poema: “Retorno à terra pelo caminho das águas” (IVO, 2004c, p. 252). Em outro momento, percebe-se breve referência ao tifo, endêmico na terra natal do autor, Alagoas: “Conheço muitos rios; meus pés ainda estão sujos deles; de seu laço de febre na vertente impura” (IVO, 2004c, p. 252), com o que se retoma um traço fundador da simbologia das águas: a oposição *água pura* x *água impura*, já antevista na *Ode* inicial de *Ode e elegia*, quando o poeta denunciava a “água podre de minha



infância triste” (IVO, 2004c, p. 82).

Há na *Ode equatorial* uma espécie de reencontro do poeta consigo mesmo. Lêdo Ivo precisara buscar-se em Belém do Pará, cidade grandemente marcada pelo imaginário das águas, para reencontrar-se, abandonando o “fantasma” daquele Inefável que parecia desviar seu estro da materialidade. Operando um deslocamento extremamente significativo, tamanha é sua adesão ao tema tratado, que acaba por exclamar, confundindo as referencialidades: “Terra natal! Terra natal! Assim te chamo/ e tudo em ti é um agora, rio de águas impávidas” (IVO, 2004c, p. 254).

A visão do rio-mar Amazonas fora impactante. O poeta exclamava “Terra natal!” (IVO, 2004c, p. 254) como num grito de “Terra à vista!”, enfim anunciado de sua gávea. Isto, embora se dirigisse à cidade-motivo (Belém), identificada com sua própria terra natal pelo dado comum do imaginário hídrico de ambas (evidentemente, guardadas as peculiaridades de cada uma). Era o Brasil que retornava, nesse poema longo contemporâneo ao livro *Cântico*, de que vimos as implicações no percurso da imaginação material do autor (no **Capítulo 2** desta **Segunda Parte**).

Se a materialidade da imagem já estava a caminho – digamos agora, com Ortega y Gasset (1967), que começava a ocorrer “a reabsorção da circunstância” por Lêdo Ivo: o retorno a uma referencialidade. Para Ortega y Gasset, o que chama de “reabsorção da circunstância” é “o destino concreto do homem” (ORTEGA Y GASSET, 1967, p. 51). Entende por tal movimento de reabsorção a nova perspectiva do lugar de nascimento, que se adquire com alguma distância. Dá-se quando enfim se pode “buscar para nossa circunstância, tal e como ela é, precisamente no que tem de limitada e peculiar, o lugar acertado na imensa perspectiva do mundo” (ORTEGA Y GASSET, 1967, p. 51).

Tal sentido perspectivado possibilita o ato criativo, uma vez que já não se está preocupado apenas em repetir uma cultura adquirida. E é justamente isso o que ocorre em Lêdo Ivo: um sentido diverso, singular, no panorama da representação literária do Nordeste brasileiro. O seu será, sobretudo, um *Nordeste de águas*; mas serão águas também metaliterárias, a dizer de mil formas que o excesso possui uma potência positiva. Nesse ponto, é um retorno beneficiado pela distância; a “volta tática” de que também nos fala Ortega: “Todo o genérico, todo o aprendido, todo o alcançado na cultura é só a volta tática que temos de tomar para nos dirigirmos ao imediato” (ORTEGA Y GASSET, 1967, p. 50).

Em um poema da década de 1980, inserto no livro *Mar oceano*, Lêdo Ivo nos fala por

imagens desse retorno ou reconfiguração do dado local em sua escrita:

#### O LADRÃO

Quando deixei Maceió, fechei a porta do mar  
e enxotei os navios que insistiam em seguir-me.  
Tive de aninhar o vento nos corredores  
das casas brancas que guardam lacraias.  
Mas o mar me acompanhou até nos sonhos,  
igual ao sol azul que sustenta o mormaço.  
O vento veio voando e era um bando de pássaros.  
A chuva de minha infância continua caindo  
com o seu séquito de tanajuras e caranguejos.  
Até as dunas caminham ao meu encontro  
e me rodeiam, exigindo que eu devolva  
a chave de areia e o oceano roubado (IVO, 2004c, p. 772).

As imagens dispensam muita análise: concretas, quase palpáveis, são de uma simplicidade extrema – porta, mar, navios, vento; corredores, casas, lacraias, sol, azul etc. Mas é uma simplicidade articulada de modo categórico, até inquisitivo, na *volta* que é o retorno a uma subjetividade solicitante, a um “eu” que persegue o que a si mesmo negara, cobrando espaço.

Parece bem evidente, em *O ladrão*, que houvera uma rejeição inicial: o poeta “enxotara” a referencialidade. Outro dado a considerar, e que talvez responda pela magia desse poema – sempre citado e declamado quando se evoca Lêdo Ivo –, é que ele parece mimetizar o discurso do louco, pois contém algo como uma “esquize” do olhar. Sobretudo a partir do ponto em que o poeta diz: “O vento veio voando e era um bando de pássaros”. Aqui ocorre o recurso da contaminação imagística, no *voar* que antecipa os pássaros seguintes, o que se reforça pela conjunção coordenativa – “e” – a conectar os dois planos como uma igualdade. Tamanha é a força da circunstância, que reivindica o “eu”. À vontade inicial, que deliberadamente havia afastado de si os signos do lugar de origem, outra se sobrepõe.

Contudo, o efeito das imagens no poema *O ladrão* tem algo de repentino que, se funciona bem no poema, diz pouco da trajetória poética livro a livro. Se pensarmos naquela materialidade crescente que iria definir-se em *Cântico e Linguagem*, como vimos no **Capítulo 2** desta **Segunda Parte**, poderemos considerar que esse retorno ou “volta tática” não se fez de um só golpe. E, se lembrarmos das relações entre a dialética material da *Ode ao crepúsculo*, com sua convivência de contrários que depois emergiria no poema *As ferragens*, de *Curral de peixe*, poderemos pensar a “reabsorção da circunstância” como um movimento crescente,

cumulativo.

Vejam os a seguir um pouco mais de um livro fundamental nesse processo, *Linguagem*, livro que já abordamos parcialmente em momentos anteriores. Com suas seções iniciais – *A terra total* e *A terra natal* –, o volume publicado por Lêdo Ivo na sequência da *Ode equatorial* abriga o próprio sentido de ir e vir, dramatizado na macroestrutura do livro.

## 1 LINGUAGEM E A REABSORÇÃO DA CIRCUNSTÂNCIA

Para um leitor especial –, João Cabral de Melo Neto, a quem é dedicada a primeira seção da obra –, *Linguagem* parecia abrir novos caminhos na produção do amigo: “[...] De todos os seus livros, é aquele em que você mais se inova. E creio que é aquele que anuncia o que será sua maturidade. Quero dizer, sua poesia futura.” (MELO NETO, 2007, p. 55). A carta não esclarece em que Lêdo Ivo parecia inovar-se e anunciar seu porvir – Cabral se desculpa do laconismo alegando uma forte gripe, e assim nos deixa um hiato, a lacuna sugestiva a preencher com outro olhar.

Sendo obra importante no percurso de imaginação material de Lêdo Ivo, *Linguagem* é também o primeiro livro a tematizar o movimento de ir e vir em relação aos dados referenciais – a terra natal e o solo estrangeiro se nomeiam, mas também se justapõem em função de uma *persona* viajante. Mais que um tema, porém, este movimento responde pela organização interna da obra: é o conteúdo feito forma. As duas seções iniciais de *Linguagem* deixam ver um esforço no sentido de reelaborar buscas poéticas, mesmo porque não são grupos estanques de poemas, mas conjuntos intercambiáveis; aqui se aprimora aquele *método disjuntivo* – vamos chamá-lo assim – que aproximava os sonetos díspares da *Rosa clássica* e da *passageira*, em *Acontecimento do soneto*. Agora, em *Linguagem*, a *terra natal* já aparece na *total*, e as menções a um “eu” viajante ocorrem na parte que seria dedicada exclusivamente à memória do chão de nascimento. *Natal* e *total*, desse modo, são índices também de uma rasura, de um adelgaçamento de paradigmas; e são, a mais disso, opostos que se aproximam, em uma dialética não excludente. Vejam os uma estrofe do poema *O homem vivo*, da seção *A terra total*:

Entre o sono e o mar total, na paisagem celeste,

soltei minha pandorga.  
Vi o farol de minha terra, e minha infância inteira  
estirada em cem léguas diante do mar (IVO, 2004c, p. 262).

Agora, alguns versos de *Barra do rio*, poema da seção *A terra natal*:

E a noite cosmogônica me guia  
neste passeio que me leva a desarmar todas as peças da paisagem  
e a juntá-las de novo num espetáculo absoluto (IVO, 2004c, p. 301).

O ir e vir entre o local e o estrangeiro é reiterativo e não anula ou neutraliza quaisquer dos termos: nem o da percepção de uma espacialidade sem fronteiras, como uma terra lisa –, que, na formulação particular do poeta, seria a *terra total* –, nem o de um horizonte cartografado, estriado por mapas e rotas – a *terra natal*, para perseverarmos na formulação das duas primeiras seções de *Linguagem*. Tudo isso ajuda a compor uma *persona* viajante, situada entre a partida e o regresso, e que jamais se reconhecerá como pertencente a um único chão:

Sinto-me estranho a todos os nativos.  
Venho de um lugar onde nunca estive.  
Quero retornar ao que não vi.  
Devolvam-me a paisagem inédita.

A que país pertencço? De que céu, de que inferno  
me vem a nostalgia de ter visto em plena infância  
essas paisagens que não se encontram nas paisagens?  
Sem amor e sem esperanças, eis-me aqui, mundo torpe.  
Glória aos teus aeródromos e mendigos, gêiseres e labirintos.  
Ó pobre mundo incompleto, que vive agora o oitavo dia da criação,  
de minuto a minuto, eu te aumento incessantemente.  
Glória a mim mesmo que torno o mundo maior e não pretendo parar nunca (IVO,  
2004c, p. 277).

Peculiar concepção de totalidade que não supõe um universo fechado, completo e acabado: é uma totalidade em aberto, e a brecha que se insinua é a da criação artística, capacidade de “tornar o mundo maior” – justamente, porque atento ao pequeno, ao aparentemente insignificante (e, de novo: a *mais realidade* surrealista). Ainda como pensa Ortega y Gasset: “a perspectiva nos aperfeiçoa pela multiplicação de seus termos e a precisão com que reagimos ante cada um de seus planos. [...] Para quem o pequeno nada é, não é grande o grande” (ORTEGA Y GASSET, 1967, p. 51).

É nesse horizonte perspectivado que ocorre a “reabsorção da circunstância” na obra de Lêdo Ivo, isto é, a emergência do dado referencial, remissivo à memória do lugar de nascimento. Vejamos agora o primeiro poema da seção *A terra natal*, de *Linguagem*, por ser este um momento fundador: ali o poeta tanto se identifica com as águas correntes quanto relativiza a oposição entre sonho e realidade, afirmando uma potência de devir em sua relação com o elemento *água* e com a memória da terra natal:

#### O RIO

Meu coração, forâneo, imita as águas  
das corredeiras que jamais verei,  
no ritmo do horizonte percebendo  
o que vai entre as margens.

Ninguém estava perto quando vi  
o igapó consumido pela estrela  
e o pasto na invernia completar-se  
nos travessões da tarde.

De olhos fechados, vi coisas inéditas  
que não eram nem sonhos nem verdades:  
serragem de lembranças, candelabros  
dos sóis de minha vida.

Viver é para mim falar de coisas  
que armazenei durante mil solstícios,  
entre os bóreas e a ilha, no mar verde  
fronteiro ao continente.

Na forquilha do tempo me apoiei,  
para ouvir o antecanto destas horas.  
Os ponteiros são d’água – canta o rio  
nas gamboas serenas.

Meu coração prefigura a tarde.  
Consome-se escutando a água do rio  
na invisível paisagem, no remanso  
onde tudo é silêncio.

Seja a morte bem pouco para mim  
e a vida se resuma nalguns símbolos.  
Passa um rio em meu sono e se desperto  
vejo um rio; sou águas (IVO, 2004c, p. 294).

O poema estabelece uma primazia do imaginário: pouco importa aquilo que de fato foi visto. Estamos no território do devaneio, dos dados inverificáveis (“ninguém estava perto...”), quando o próprio coração é forâneo – isto é, estrangeiro, deslocado, desreferenciado. O pensamento intuitivo, não analítico, parece ser o preponderante: o poeta percebe “o que vai entre as margens”.

E que podemos dizer dessa imagem de coisas armazenadas em “mil solstícios”? Aqui está, pensamos, o caminho do arquetípico, dos signos imemoriais, de um sentido transubjetivo. O relato de visões “de olhos fechados” reclama um estatuto ambíguo, entre o sonho e o real, e que pode ser lido em consonância com a ambiguidade do próprio fazer poético, o *devaneio laborioso*, devaneio de natureza material (“falar de coisas”) que não cede à lógica da razão, mas também não é mera obra da imaginação desarraigada. Se *Linguagem* romperia com o plano puramente idealizado, não romperia com essa potência do sonho. Retoma e amplia o caminho insinuado nas interrogações, nas dissimetrias da obra anterior, e que parecia fortalecer-se na *Ode equatorial*: o daquele devaneio laborioso, a *rêverie* que Bachelard (1988, p. 27-28) distingue do próprio termo “sonho” (*rêve*).

Apoiar-se na forquilha do tempo – o gesto da estrofe que vem na sequência da anterior – parece confirmar nossa hipótese da vinculação com os arquétipos. Agora o poeta observa um relógio cujos ponteiros são *de água*, é dizer, o próprio fluxo do rio evocado marca o decurso do tempo, ele mesmo é sua clepsidra: a existência do rio, a convivência com o rio. E essa convivência se organiza em serenidade e silêncio: *remanso* e *gamboa* são as palavras utilizadas, nomes que levam as ditas *águas morrentes*: quando cessa o movimento, quando se aninham em alguma concavidade natural.

O signo totalizante – água –, reveste-se de uma dimensão mágica. O “eu” que se enuncia é um vidente, aparentado com os sentidos mais antigos do fazer poético: o poeta como *vate*, como nos lembra o Mário de Andrade ensaísta, ao referir à etimologia do termo *vaticínio* (ANDRADE, 1955). Esse poeta “prefigura a tarde”: na imagem, podemos ler a antecipação do que será o ser nos momentos finais – “tarde” sendo lida como metáfora do tempo de declínio. Mas não nos diz o que vê, esse vidente: prefere descrever uma circunstância, a circunstância de sua contemplação, feita de silêncio e água. É como se traísse as nossas expectativas; só no seu desejo final – e que, pela forma verbal subjuntiva, mitiga a força do que seria vidência –, podemos ler que é o devir de água aquilo que prefigura, e que sua profecia não pode ser formulada em termos estanques. Afinal, naquele “forâneo” do primeiro verso – palavra que líamos apenas em seu sentido de deslocamento –, também subjaz o atributo de tudo o que é próprio da foz dos rios. Águas que se comunicam com outras águas: águas do lugar de nascimento que se reabsorve, águas contínuas.

## 2 A BELEZA DA TERRA

Já vimos que *Linguagem* é o livro em que ocorre a pactuação decisiva com a matéria: não será difícil compreender o mecanismo pelo qual se aglutinam, na obra de Lêdo Ivo, o dado referencial, remissivo à memória do lugar de nascimento, e a materialidade de sua nova opção ética e estética, conducente, como também vimos, a um sentido peculiar de transcendência. Bastante significativo dessa amálgama é o poema seguinte:

### A BELEZA DA TERRA

Como as costas de um anjo caído,  
 assim te vejo, terra natal.  
 das gargantas de sono e solidão, saúvas despertas, chuvaradas e estios,  
 vens, doce terra perdida e recobrada  
 com tuas ilhas verdes entre canais  
 e canoas, navios, palmas, praias.

Longe mudado em perto, como todos  
 os longes verdadeiros.  
 Ó longe que é da Terra, como em pão se mudam as farinhas.  
 Existo na distância, e meu olhar  
 bebe a sombra de luas e invernias (IVO, 2004c, p. 300.)

O olhar distanciado que o poeta exercita procura sobrelevar signos que não tenham relação direta com aqueles dados culturais tidos por típicos, pitorescos. E aqui o Lêdo Ivo crítico do Modernismo encontra em algo muito seu, muito alagoano, o poeta elementar, comunicado a elementos primordiais de que retira sua força imagística. Como esclarece Bachelard, o poeta que se entrega ao devaneio material “já não vê sua origem”. Ao recobrar as imagens de sua carne infantil, ao revisitar o universo das percepções primeiras, “uma força o atravessa, e o leitor, sem pensar nisso, participa dessa força original” (BACHELARD, 1989, p. 10). Assim, a geografia lagunar, a vida praiana e ribeirinha de Alagoas, as técnicas de pesca, a convivência do ser humano com a fauna e a flora litorânea trarão para a poesia de Lêdo Ivo uma imagística que estenderá seus sentidos para além de um *locus*, procurando recolher elementos que, sendo embora marcantes na terra natal, possam deflagrar outra ordem de associações.

Em *Linguagem*, são lançadas as bases desse porvir. É interessante notar que, no mesmo gesto com que pactua definitivamente com a matéria, abandonando a idealização, o poeta

volta-se para o imaginário de águas de sua terra natal. Como não ver, na imagem que compara a terra natal às “costas de um anjo caído”, o ressaibo de imagens anteriores?

É um volver de olhos sobre si mesmo, sobre seu percurso anterior, às vezes insinuado em uma imagem – porque o gesto de escolha do poeta não deve ser tomado por aleatório. É com suas novas escolhas, ou com as velhas escolhas reelaboradas, que se reinventa o sujeito lírico. Em *Linguagem*, teremos agora um “eu” que se identifica abertamente com a água, um “eu” *que é água*. Maceió e, por extensão, Alagoas, como dito em versos que já citamos anteriormente, são *a fonte*, isto é, a água primeira, de onde o poeta parte do “real para o possível”.

Ocorre, assim, um falar de si que é tanto índice da imaginação material, em sua potência de vertigem, de devir constante, quanto signo de uma origem. Materialidade e referencialidade se encontram. E não poderia ser diferente, já que a água, o elemento mais identificador da geografia e mesmo da cultura pesqueira do litoral alagoano, é também o signo arcaico de *fons et origo*, fonte e origem, como nos ensina Mircea Eliade, ao estudar a estrutura do simbolismo aquático, na obra *O sagrado e o profano*: “As águas simbolizam a soma universal das materialidades. São *fons et origo*, o reservatório de todas as possibilidades de existência; precedem toda forma e sustentam toda criação” (ELIADE, 1992, p. 65).

*A beleza da terra* é a celebração de um retorno, mas retorno mediado pela experiência do longe, da distância. É uma distância criativa: a farinha em que se torna o pão. *Costas*, *gargantas*, e um olhar *que bebe* são ainda marcas dessa relação corpórea, tangível, que confirma a imaginação material (no sentido bachelardiano) em Lêdo Ivo. É no corpo, diz Bachelard (1989, p. 9), que se gravam as primeiras imagens materiais. Trata-se de uma memória física. Memória das entranhas da paisagem:

#### AS ENTRANHAS DA PAISAGEM

Clima d’água e de estrela revolvida,  
seguro-te em meus braços e te empurro  
para a boca dos rios.

Te vi, cana caiana, junto às águas  
que cegaram ao sol de tua lâmina,  
moeda solta no ar.

Água salobra envolta em pés desnudos,  
nascente palma, cômodo plantado  
nas areias natais!

Tudo isto é minha fonte, azul e verde  
de canal e de mangue, terra e início



de lembranças pensadas.

Desse real parti para o possível  
de evasivas paisagens inventadas  
às luzes do artifício.

Novo modo de estar no início, fim!  
Ante a mesma janela são perenes  
os climas transitórios (IVO, 2004c, p. 294-295).

Ao leitor de um primeiro contato com esse outro poema de *Linguagem*, as estrofes iniciais podem parecer “despaisadas”, até enigmáticas. “Clima d’água e de estrela revolvida” – que vem a ser isso? Percebemos, pela estrutura sintática, que a imagem é um aposto, é dizer, corresponde a outra coisa – um “tu”, a quem o poeta se dirige, e que na segunda estrofe encontra correspondência na *cana caiana*; já na terceira, na *água salobra*. Sabemos que a cana-de-açúcar é a monocultura dominante no litoral alagoano: a *cana caiana* da imagem remete, portanto, à monocultura canavieira, que ainda responde por toda a faixa originalmente ocupada pela Mata Atlântica. Os latifúndios se estendem tanto ao norte como ao sul do Estado, percorrendo quilômetros à beira-mar. Na estrofe marcada pela visualidade, o brilho do sol nos canaviais se sobrepõe ao brilho das águas, cegando-as; e a “moeda solta no ar” é o correlato do valor econômico dado ao plantio de cana, como um níquel rebrilhando ao sol. Desse modo, a “cegueira” das águas pode ser a das rotas comerciais marítimas, a de todo um litoral rendido à monocultura, desde o período colonial e até a contemporaneidade.

Já as misturas de águas doces, vindas de lagoas comunicantes e de rios, com a água do mar, ocasionam a ocorrência das águas salobras em grande parte daquele litoral. E então a exclamação do poema sobre as “areias natais” fecha o primeiro fluxo da dicção: o “tu”, portanto, é a terra natal alagoana. Mas, que se pode entender por “água e estrela”?

Ao voltar-se para o imaginário da terra natal, Lêdo Ivo inicia um movimento constante de reapropriação e ressignificação de vários signos. E um texto de base, constantemente revisitado pelo autor, é o hino oficial do Estado, que, formulado em moldes parnasianos, conforme a tradição mais ufanista dessas composições, reitera a imagem da “estrela” algumas vezes. Nas palavras de Luís Mesquita, autor do hino, Alagoas é a “Maga estrela entre as estrelas irmãs”, ou seja, uma estrela “magna” entre as demais – os outros Estados, representados por estrelas na bandeira da República. A imagem do hino alagoano teria, mais tarde, correspondência heráldica na bandeira oficial, onde se vê em destaque uma estrela de cinco pontas.

Assim, na poesia de Lêdo Ivo, aproximar “água” (pelo imaginário hídrico) de “estrela” (pela simbologia estatal) é fazer uma remissão indireta a Alagoas, por perífrase. O poeta procura tirar diferentes proveitos da “decantação” que faz desse simbolismo: em um poema de livro anterior, *Cântico*, Lêdo Ivo ressaltara a artificialidade da imagem: “De quanto quis deter, como quem puxa as rédeas de um cavalo/ ficaram uma estrela que não vi, um pouco de mar célere” (IVO, 2004c, p. 197). Agora, em *As entranhas da paisagem*, a “estrela” já está revolvida: o poeta a “segura com os braços” e empurra para “a boca dos rios”, imagem em que podemos ler uma ânsia de movimento, de maior desestabilização dos signos. Jogar algo em um rio é saber que estamos submetendo esse algo a um fluxo, a uma corrente – com destinos imprevisíveis.

Como vimos no poema *O rio*, a aproximação entre “água” e “estrela” seria aproveitada para comunicar ao leitor um sentido mágico da experiência criativa, inexplicável: “Ninguém estava perto quando eu vi/ o igapó consumido pela estrela”, onde “igapó” concentra o sentido da água, pois corresponde a mata alagada. Já em *Finisterra*, o livro em que mergulha na própria biografia e também no *ethos* alagoano, referindo à violência e à desigualdade social muitas vezes, dirá o poeta: “Fagulhas de estrelas caíam/ nos coqueirais do tifo” (IVO, 2004c, p. 527). E, no livro híbrido *Confissões de um poeta*, Lêdo Ivo rememora o aprendizado obrigatório do hino alagoano, registrando com sarcasmo uma percepção da infância: “Nenhum de nós sabia o que fosse ‘filha donosa’, e alguns, à guisa de correção, cantavam ‘magra estrela’” (IVO, 2004b, p. 295). De “maga estrela” para “magra estrela”, temos a curva que vai do discurso oficial edulcorado para o literário; se o escritor registra a “correção” infantil, é porque já a está refundido em ironia artística.

Assim, uma formulação inicial percorre a obra, transitando desde o momento em que o poeta se volta para a materialidade e, com esse gesto, também para a referencialidade, até o ponto em que traz para a sua literatura os desníveis sociais que acarretam sofrimento e morte por uma enfermidade endêmica – o tifo –, a qual se beneficia inclusive da multiplicidade de córregos e charcos, em situações de saneamento precário. São matizes como esses que perturbam o que possa haver de convencional na imagem da *fonte* – o ideal de pureza, de origem impoluta. A fonte de Lêdo Ivo é efetivamente marcada pela mistura: é azul e verde, como no poema que viemos de analisar, onde também a chama de “salobra envolta em pés desnudos”. Note-se: não são os pés que estão envoltos em água, molhados ou “calçados”. É a água que envolve os pés. Dediquemos atenção a esse pormenor.

A imagem parece corresponder a uma hipálage, recurso assim definido por Massaud Moisés, no *Dicionário de termos literários*: “designa um expediente retórico próprio da poesia, mediante o qual uma palavra troca o lugar que logicamente ocuparia na sequência frásica por outro, junto de um termo ao qual se vincula gramaticalmente.” (MOISÉS, 1974, p. 275).

Observe-se, contudo, que o exemplo lediano não é o de um uso inocente ou meramente ornamental da figura retórica. Nesta pequena inversão, que pode passar despercebida em uma leitura apressada, pode estar uma referência discreta, mas certa, à pobreza; e mais demonstrável será, se lembramos que a estrofe anterior se ocupara dos latifúndios de cana. Quem conhece as marcas deixadas na sociedade alagoana por séculos de monocultura e latifúndio sabe que, ao percorrer o litoral, entre o mar e os canaviais, a visão da pobreza é certa, na população muitas vezes descalça. Assim, lida em sua literalidade, a hipálage tem uma força expressiva talvez maior, já que parece sublinhar a pobreza dos pés desnudos, que “envolve” a própria água salobra de Alagoas.

Em outra possibilidade de análise, temos a reafirmação do corpo. “Pés” são corpo: este que se contacta à matéria, ao “chão” primeiro, à terra natal. A corporeidade, aliás, está em todo o poema, em que o lugar de nascimento é, ele mesmo, uma criança, a quem o poeta “segura nos braços” e a quem vai, no gesto seguinte – como um pai *desnaturado* –, empurrar para a *boca* dos rios. É uma luta braçal, a necessidade de formular algo novo e diferente com a matéria primeira. Diz-nos Bachelard (1989, p. 09) que o “devaneio material”, partindo muitas vezes desse recobrar de uma infância – do “materialista nato” de toda criança – atinge outras dimensões. Um real que é ponto de partida para o possível, como dirá Lêdo Ivo em outro poema.

### 3 DO REAL PARA O POSSÍVEL: AS *MARINHAS PEREMPTAS*

A partir de *Linguagem*, alguns procedimentos criativos se estabelecem ou se aprimoram: procedimentos que são novos princípios construtivos, *modos de fazer* refundadores da escrita lediana. Cumpre-se, ao menos desse modo, o prognóstico do amigo João Cabral: “[...] De todos os seus livros, é aquele em que você mais se inova. E creio que é aquele que anuncia o que será sua maturidade. Quero dizer, sua poesia futura” (MELO NETO, 2007, p. 55).

Vejamos um procedimento muito específico, reiterativo a partir de *Linguagem*: o de compor cenas a partir de certo dado referencial – o nome de uma praia, por exemplo – e tomá-lo como espécie de ponto de fuga, de “gatilho” para divagações que transcendem o regional sinalizado pelo título, ou pelos versos iniciais.

É uma retomada, com maior amplitude, do princípio construtivo que já está em *As imaginações*, no poema *Praia do Sobral*, que citamos em capítulo anterior. Porém, de *Linguagem* em diante, os “desvios” do título ficam muito mais radicais, até o ponto que se vê em obras como *Curral de peixe*, onde, num poema intitulado *Porto de Pedras* (nome de uma cidade alagoana), Lêdo Ivo não fala exatamente de mar, nem de portos, mas – de amor.

Por tratar-se, na quase totalidade, de cenas praianas, podemos batizar esse procedimento de *marinhas*, aqui tomando o termo de empréstimo à pintura. Mas não são *marinhas* atuais – embora sempre atualizáveis pela força de significação atemporal do poema. Para ressaltar sua peculiaridade evocativa, chamaremos ainda tais *marinhas* de *peremptas*, adjetivo colhido no léxico de uma delas, o poema *Ponta Verde*, de *Linguagem*:

#### PONTA VERDE

De cardume de peixe e cata-vento  
e céu liberto do torpor do outono,  
eis-me, ponta da terra, Ponta Verde,  
nesta simulação de hora sonhada.

Um rasto de salsugem intimida  
o cuspe do oceano pelas tardes.  
Palma de sal e seiva, minha infância  
te viu, coqueiro, sombra simulada.

Regressando ao perempto, não procuro  
o antigo mar: arraias e tainhas.  
Onde me vi assim, entre que fragas  
a vida apareceu sem ser chamada?

Ladeando a sombra que trouxe de longe,  
este pouco de sul, oferto-o ao mar  
reagrupado em antes e depois.  
E o antigo vento voa, ressurrecto.

Oh porta do outro lado, estrela e estátua  
de centro e pedestal plantados n'água!  
Parti-me deste sol, vim desta sombra,  
e a vida bebe os ares, como as palmas (IVO, 2004c, p. 305).

Este poema é emblemático do que podemos chamar de *marinha perempta*. Para usar uma linguagem fílmica, poderíamos dizer que o poeta elege uma *locação* como ponto de

partida de seu percurso “do real para o possível”. Diga-se, a propósito, que Ponta Verde é nome de um bairro costeiro da cidade de Maceió, o que o poema não esclarece – omissão que deixa para o leitor outras possibilidades de significação. Àquele que conheça a obra memorialística de Lêdo Ivo, restaria, porém, esse esclarecimento:

Lugar de permanência e de evasão, minha cidade surgiu dos maceióis. Por isso, ressoam em sua topografia os nomes de água: Levada, Trapiche da Barra, Ponta da Terra, Vergel do Lago, Bebedouro, Poço, Riacho Doce, Pontal da Barra, Bica da Pedra, Volta d'Água (IVO, 2004b, p. 40).

É esse o léxico de “nomes de água” que interessará a Lêdo Ivo, na urdidura de seus quadros evocativos. Se o estilo lírico, para Emil Staiger (1993), caracteriza-se sobretudo pela sua função de *recordação*, que de certo modo atualiza o vivido, aproximando sujeito de objeto (Staiger nos fala em um-no-outro lírico), aqui nos deparamos com uma singularidade da escrita lediana. Porque existe um exercício de distanciamento no que toca às paisagens evocadas: a partir de uma referencialidade “cartográfica”, o poeta parece buscar um devir, algo que ultrapasse as sugestões mais óbvias, notando-se, todavia, a preocupação de não incorrer na mera negação da potência sugestiva, ou seja: não busca oferecer ao leitor um mero *avesso* desreferencializado da mesma paisagem (como parece ser o caso do poema em prosa *O cavalo morto*, do seu livro de estreia, em que nada evoca a especificidade do lugar-título).

Assim é que a expressão “Ponta Verde” é aproximada de outra, no poema: “ponta da terra”. E que é a “ponta da terra”? Seriam os cabos, as “pontas da terra”: aquele extremo do continente que avança para o mar. Essa outra expressão – *ponta da terra* – é retomada em vários momentos da obra lediana, que com ela marca seu ponto de inflexão para o imaginário de águas marinhas: porque o extremo da terra também é o começo do mar.

Em *Linguagem*, a referência a esse lugar limítrofe já estava naqueles versos que citamos ao início do presente capítulo: “Perto dos confins da terra” – dizia a passagem que então citamos. Mas a igual expressão aparece também em um *Soneto da ponta da terra*, do mesmo livro.

Esse procedimento, cada vez mais comum em Lêdo Ivo a partir da década de 1950, será retomado, por exemplo, em peças de *Curral de peixe*, como naquele *Porto de Pedras*, ou em um homônimo poema *Ponta Verde*. O poeta, que declarava não ter o hábito da reescrita, de certo modo compõe “reescritas” involuntárias, no retorno a seus temas e léxico poético – retorno que, todavia, não é jamais uma volta ao Mesmo.

Exemplo maior é essa retomada do *locus* “ponta da terra”, de que Ponta Verde, o bairro, é uma expressão. Na poesia, ultrapassa a força significativa da nomenclatura geográfica, desgastada pelo uso comum diário, que oblitera o sentido primeiro do topônimo. Com sua reinvestida semântica, já não estará o poeta a falar, exatamente, do lugar *Ponta Verde*, mas de uma ponta da terra imaginária, a metáfora sinestésica de um extremo.

A ideia de uma “ponta da terra” será depois identificável à palavra *finisterra*, termo colhido por Lêdo Ivo no imaginário cartográfico ptolomaico, que informou os mitos sobre o Mar Oceano dos antigos portulanos, seguidos e desafiados pelos navegantes ibéricos. E seriam ambos os termos – a *finisterra* e o *Mar Oceano* (como já fora chamado o Atlântico) – futuros títulos de Lêdo Ivo, em constante reelaboração de seu substrato poético.

É possível ler, também, na insistência da imagística relativa aos cabos na malha textual lediana, o símile da atitude do poeta que, após forçar as fronteiras da expressão em busca de um “Inefável” (já por isso inacessível), retoma o limite da *linguagem*, no livro que tem essa palavra no próprio título.

A “ponta da terra” seria, assim, o mirante da matéria: de onde o poeta vê a água do mar, mas, como diz no poema, não por buscar o “antigo mar” – o mar da sua infância, ou o mar de glosas clássicas – mar literário. Não visa a reconstituir um passado, senão reinventá-lo a partir do presente, “reagrupando antes e depois”. É quando parece começar a cumprir a direitura que traçava para si na *Ode ao crepúsculo*, em cuja estância IX lê-se:

[...]  
 ...no mira, miradouro,  
 mirarás o miramar.  
 As naves estão desertas. As naus  
 partirão enfim, levando-te para as povoações  
 do vir-a-ser, do outro que há em ti, e beberás  
 a água adivinhada (IVO, 2004c, p. 158).

Não há, nesse livro de 1946, uma referência clara à imagem da “ponta da terra”, à *finisterra* que, somente com *Linguagem*, iria se formular, sendo assim chamada, pela primeira vez, apenas em poema de *Um brasileiro em Paris*. Mas os mirantes, os miradouros, lá estão. Já se vê para onde apontava a gávea lírica de Lêdo Ivo: para um sentido de vir-a-ser, um devir que encontra na imagem do “miramar” o seu correlato geográfico, em demanda da “água adivinhada” que seria, depois, o centro de sua imagística, elemento informativo de toda uma poética.

Voltaremos logo mais ao poeta da “ponta da terra”<sup>61</sup>. Por ora, importa ressaltar que, a partir de *Linguagem*, as marinhas, quadros evocativos “em aberto”, proliferam-se na obra do autor. É possível, mesmo, detectar um *modo de fazer*, uma estrutura reiterativa fundamental, como princípio de composição: encimado por um título que corresponde a logradouro de sua Alagoas natal, com particular preferência para a geografia litorânea e lagunar deste Estado, o desenvolver das estrofes logo trai a expectativa do leitor que, motivado pela referência *local*, esperaria, talvez, encontrar outros índices de regionalidade. O que há, porém, é uma pista falsa. No gesto seguinte, o poeta nos oferece um quadro psicológico, uma percepção peculiar de dado aspecto da vida, agenciando elementos que, um tanto imprecisamente, “pincelam” a anunciada *paisagem*, sem que se saiba, afinal, onde está, ou como é a praia ou lagoa do título (Em outros casos, o próprio nome de cidades e vilas do litoral alagoano, já que muitas delas são “nomes de água”, como diz o próprio Lêdo Ivo no trecho anteriormente citado).

Este é o princípio de construção de todo um *corpus* de poemas, do qual podemos, exemplificativamente, elencar algumas peças, a começar por *Linguagem*, de 1951, e seu *Ponta Verde*, que analisamos. Mas seriam também *marinhas peremptas* os seguintes textos: *Passo de Camaragibe*, *Porto Real do Colégio* e *Pajuçara*, de *Finisterra*, em que os dois primeiros são nomes de cidades alagoanas e o terceiro, nome de bairro de Maceió; *Paripueira*, nome de praia nas proximidades de Maceió; *Porto de Jaraguá*, porto de Maceió; *Porto de Pedras*, cidade litorânea de Alagoas, e um homônimo *Ponta Verde*, como já mencionamos – todos estes, do livro *Curral de peixe*. E seriam ainda *marinhas peremptas* os poemas *Volta a Jaraguá*, *Pontal da Barra* e *Maragogi*, de *Mormaço*, um dos últimos livros do autor, de edição póstuma no Brasil.

#### 4 O POETA VIAJANTE

As primeiras obras que se seguiram a *Linguagem* parecem concentrar um mesmo núcleo temático: o périplo de uma *persona* viajante, já ensaiada nas páginas daquele livro. É essa *persona* que o poeta irá desenvolver em livros como *Um brasileiro em Paris*, *O rei da Europa* e até no poema narrativo *Os amantes sonoros*, cujo personagem principal é um emigrante. Um Lêdo Ivo já reencontrado com sua circunstância de origem parte em caminhos ainda mais

---

<sup>61</sup> Para um percurso do termo *finisterra* até sua colocação no título da obra de 1972, veja-se o capítulo seguinte.

amplos, estabelecendo verdadeiro ritornelo: o ir e vir constante. Em *Um brasileiro em Paris*, o poema intitulado *Alfabeto* traz esta significativa estrofe –

Meus pés, sujos de barro,  
cruzam canaviais.  
Ó praias, abram alas!  
Farol, iluminai-me.  
Vou buscar no horizonte  
o sul que o sol dissolve.  
À paisagem presente  
acrescentam-se palmas.  
Inventei-me, crescendo,  
e a infância, blusa ao vento,  
propõe-se a seduzir-me,  
vai estender-se atrás  
da porta do meu quarto  
e muda-se, no solo,  
numa sombra de pássaro (IVO, 2004c, p. 346).

Tamanha presentificação da memória de um lugar – o Brasil, a terra natal alagoana – em um livro pleno de dêiticos europeus – a Paris do título, mas também Londres, Gênova, Amsterdã etc. – é o dado que confirma esse *olhar viajante*, guardando em si, no estrangeiro, as camadas superpostas do “eu” anterior. Cruzar fronteiras é algo que repercute muito fundamente na consciência lírica: “Sei agora afinal que a vida não é sonho/ e o mundo é um só.” (IVO, 2004c, p. 352). Note-se também como está advertido, o sujeito lírico, contra a “sedução” da infância: sem negar seu apelo, não estabelece um vínculo nostálgico, pois que a meninice vai tornar-se *sombra de pássaro*, no voo em que podemos ler a própria faina poética.

Lêdo Ivo viveu em Paris entre 1952 e 1953. Em um tempo de distâncias mais difíceis de vencer, de comunicações mais custosas, o poeta experimentava a percepção direta de uma Europa que estivera na base de sua formação literária. Nesse sentido, é particularmente importante registrar que, estando lá o seu sujeito lírico, vislumbra palmas e canaviais acrescentados à paisagem; e reafirma o poder criador do sujeito, naquele “inventei-me, crescendo”. Há, portanto, um sentido de autoconstrução bem presente no momento mesmo em que está face a face com signos daquilo que pode ser chamado de “herança” ou “legado” cultural.



Não há dúvidas de que um eurocentrismo responde pela formação de Lêdo Ivo; mas este se torna, na escrita criativa do poeta, uma herança reelaborada, pelo herdeiro que (re)faz a si mesmo<sup>62</sup>. É significativo, por isso, o começo do poema *Sentimento europeu*:

Da Europa guardo mais do que a visão  
do Tâmisia cativo entre as muralhas  
ou do Sena empurrando a primavera  
para as fontes do mar, entre as falésias.

Guardo o sol que lavou um monumento,  
dos tempos extraíndo a intimidade  
dum torso nu, da forma necessária  
à redenção da minha mão culpada (IVO, 2004c, p. 339).

São duas estrofes emblemáticas de um choque cultural, e que registram o componente de vontade, de querer, que faz selecionar memórias de viagem. Trabalhando com seu imaginário hídrico, Lêdo Ivo refere a dois grandes rios – o Sena e o Tâmisia – em visões que remetem à monumentalidade humana e natural (muralhas/falésias) para, como por contaminação, dizer que guarda o sol – o sol *que lavou* um monumento, isto é, despojou-o dos acréscimos de sua pujança intimidadora. A visão do torso nu de um monumento europeu comunica ao observador – o poeta atento a dados culturais – uma intimidade não interdita, as formas do corpo nu representado em épocas antigas. Por isso se redime a “mão culpada”, isto é, a mão do escritor que emerge de uma cultura em que interdições são muitas, em que o corpo é silenciado e escondido. Mas, note-se, em tudo há uma escolha, há uma seleção e um constante remirar-se. *Um brasileiro em Paris* é pleno de momentos como esse, que nos dão um Lêdo Ivo extremamente hábil nas formas poéticas e consciente de sua condição de brasileiro e de ser humano do mundo. E as águas, como sempre, guiam as escolhas – águas de lá e de cá, de rios e mares, desde cidades-símbolos da Europa – Paris, Londres etc. – até uma obscura aldeia de pescadores (poema *Retrato de uma aldeia*. IVO, 2004c, p. 359) E, quando menos se espera, surge uma *ars poetica* com o sugestivo nome de *Maré* –

#### MARÉ

Na praia de papel  
respiro o ar do mundo.  
Letras.

<sup>62</sup> Remetemos, aqui, o leitor aos termos da carta de Lêdo Ivo a Manuel Bandeira, citados no Capítulo 2 da Primeira Parte, carta essa de outubro de 1953, que documenta o entusiasmo em conferir *in loco* o acervo cultural de que o poeta tinha notícia pelo “saco de gatos” (*sic*) que havia sido a Geração de 45.

Na ortografia vive  
 todo o meu mistério.  
 Tinta.

O mar azul vomita  
 algas e medusas.  
 Signos.

A sujeira do mar  
 é meu patrimônio.  
 Canto (IVO, 2004c, p. 360).

Considerando-se que tal *Maré* reboa em livro que celebra no título certa cidade sem mar – Paris –, já vemos como a escrita lediana opera torsões, ajuntamentos, superposições de todo tipo. O viajante anunciado em *Linguagem* agora compunha para si uma “praia de papel” em que “o ar do mundo” era respirável; e se assume avaro, não de uma pureza marinha, mas da “sujeira do mar”, como o são algas e medusas, metáforas da matéria-prima de sua atividade artística.

Do mesmo ano de *Um brasileiro em Paris* é o volume *Magias*, de que já citamos *A lacraia* e *Nenhum anjo*, sendo ambos os poemas remissivos ao imaginário hídrico. E muitos outros haveria, em um *corpus* que se pode dizer gigantesco, no qual a água conduz a divagação poética; mas será preciso, afinal, estabelecer uma continuidade em nossa argumentação, a fim de não nos perdermos nas muitas vertentes de Lêdo Ivo: esta será a da investigação sobre os caminhos que unem a materialidade da imagem à referencialidade do lugar de nascimento, encontrando também a discussão metaliterária que, utilizando-se do imaginário hídrico, valoriza o excesso.

É possível afirmar haver uma grande coerência nessa obra, embora se admitam as tensões com que tenha lidado o autor – algumas delas, já por nós explicitadas. E um dos aportes da coesão que pretendemos afirmar reside na peculiar forma com que Lêdo Ivo se relaciona com o substrato de memória, com o vivido. A escrita lediana parece afastar-se gradualmente daquela ênfase no caráter *recordativo* do estilo lírico, que de certo modo reforça uma *causalidade* da imagem poética. Recorrendo mais uma vez a Bachelard, veremos que a novidade de sua proposta filosófica para o poema abrange, também, a crítica à causalidade poética, que estende consequências à transsubjetividade da imagem, isto é, à propriedade de “uma imagem poética singular poder reagir em outras almas” (BACHELARD, 2008, p. 3). Vejamos esse trecho elucidativo, da Introdução de *A poética do espaço*:

a imagem poética não é o eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um dinamismo próprio (BACHELARD, 2008, p. 2).

Esse dinamismo da imagem está presente no gesto do poeta que, lançando mão de um dado referencial – o nome de um bairro de sua terra natal, por exemplo – utiliza-o, não para reiterar o convencionalismo do discurso nacional, ou recair em mero descritivismo naturalizante, senão para tecer quadros reflexivos sobre o ser que se pensa nas relações de passado e presente, de perto e longe, de local e nacional ou estrangeiro.

## 5 O *DEVIR-CRIANÇA* E O IMAGINÁRIO DE ÁGUAS

Como, porém, podemos pensar essa dimensão mais ampla, que ultrapassa o mero gesto de rememoração e vai conectar-se com sentidos repercutidos de um passado comum, elementar, imemorial – que não é apenas do Lêdo Ivo sujeito lírico, mas de todos nós, de modo transubjetivo – tendo em vista numerosos poemas em que o “eu” lediano parece rememorar a infância e o universo das primeiras percepções? Porque todo esse percurso de retorno a um imaginário da terra natal se beneficia de um movimento muito específico do “eu” lírico lediano: quando se (re)aproxima de um modo de ver e sentir infantil. É na ressignificação de um arcabouço de memória da infância que o poeta reencontra a lama dos mangues; então é como se retomasse a viagem na barca do pai.

Mas este *como se* está aqui mal empregado. Podemos pensar em termos de imitação, quando o caso seria outro. Em Lêdo Ivo, os poemas que de algum modo estabelecem conexão entre o olhar do “eu” lírico e o universo infantil, reagenciando os signos tanto de uma materialidade quanto de uma referencialidade, tais poemas não nos autorizam a falar, diretamente, em uma nostalgia da infância, conectando o “eu” lírico àquela atividade de rememoração, como entendida tradicionalmente. O sujeito lediano que, sobretudo a partir de *Linguagem*, veremos sondar o universo do olhar infantil, parece exercitar-se em termos de um *devir-criança*, advertido como está dos perigos da “sedução da infância”, das temáticas meramente nostálgicas.

O conceito de *devir-criança*, como aqui o utilizaremos, está em Deleuze e Guattari, que o elaboram em *Mil Platôs 4*. Para Deleuze e Guattari, filósofos e escritores estabelecem, em

seus textos, múltiplos devires: *devir-criança*, *devir-mulher*, *devir-animal* são alguns exemplos. Estes se constituem em uma zona de vizinhança ou de co-presença com algo, não em uma analogia: um devir não é um *como*, é um processo de desejo. Deleuze e Guattari nos dão um exemplo do cinema, especialmente esclarecedor:

O ator De Niro, numa sequência de filme, anda “como” caranguejo; mas não se trata, ele diz, de imitar o caranguejo; trata-se de compor com a imagem, com a velocidade da imagem, algo que tem a ver com o caranguejo (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 64-67).

Um exemplo de *devir-criança* na literatura de língua inglesa seria o de personagens de Henry James. Nesse autor, uma estrutura narrativa basilar é a da *criança-que-descobre-um-segredo*. Assim, o *devir-criança* seria uma zona de coexistência da criança no “eu” criador artístico. No caso do poeta, um “eu-criança”, coexistente com outros “eus”. Evidentemente, estamos falando de uma característica comum a muitos autores. Por esse caminho, recairíamos novamente em Staiger – na atividade de rememoração. Já o *devir-criança* é algo mais: é um ponto de onde o poeta reconstrói seu olhar. Ao avizinhar-se da percepção infantil, não reativa a nostalgia dos “verdes anos”, mas procura recompor a novidade, a surpresa, o entusiasmo de uma relação revigorada com o conhecimento. A criança está vendo o mundo pela primeira vez; está descobrindo nomes e coisas. E o poeta que exercita o *devir-criança*, ao retomar signos de sua infância, ao mesmo tempo os recria.

No particular de Lêdo Ivo, esse *devir-criança* (como será também o caso de seus devires-animais), tais signos conectam-se com sua imaginação material, no mesmo gesto pelo qual o poeta se volta para a materialidade – e, muitas vezes, para a referencialidade. Isto parece, aliás, liricamente explicado em um *Soneto da ponta da terra*:

À infância retornado, posso agora  
cruzar as alagoas, labirintos  
de tempos e recifes, sol da hora  
supressa pelos fogos indistintos.  
[...] (IVO, 2004c, p. 294.)

Mais tarde, no livro *Magias*, temos este outro exemplo, ao final do poema longo *Marola*:

[...]  
 E sou a palavra de amor,  
 a canção da criança na roda,  
 a fogueira.

Sopro onde posso. Respiro entre  
 meus dons confusos: dia, belo  
 cogumelo.

Além da capital do tifo,  
 da meiga chuva de caju,  
 sou menino.

E menino empino a pandorga (IVO, 2004c, p. 91-94).

Notemos a peculiar amálgama de infância, materialidade e referencialidade. O gesto de retomar a memória infantil se confunde com a identificação com a matéria: o poeta *é* a criança na roda, diz; e, logo depois: a fogueira. Estamos diante do fogo, de seu sentido iniciático, com toda a sua simbologia de força, de desejo vivo. E logo estamos diante do ar: “sopro onde posso”. Já no passo seguinte, vemos essa “chuva de caju”, imagem que carrega em si uma metáfora elementar: a safra copiosa que evoca uma *chuva*. Mas é também importante sublinhar esse “além da capital do tifo” – em que “capital do tifo”, já podemos imaginar, corresponde a uma perífrase de Maceió.

Em outro poema de *Linguagem*, intitulado *Terra quadrada*, a imagem da infância “como um chicote” parece ser o exemplar do jogo entre aproximação e afastamento, que se vale da metáfora visual do chicote, instrumento que se distende e contrai. Vejamos a primeira estrofe:

Manejo minha infância perdida como se fosse um chicote.  
 Nunca estive tão longe de mim mesmo sem me desejar tanto!  
 No chão das armadilhas, a vida é sempre imediata,  
 ó vida minha, domínio fustigado pela cólera,  
 pé que chuta o mar num continente antigo (IVO, 2004c, p. 301-302).

Insista-se: no momento mesmo em que o poeta retoma o imaginário de águas, o *devir-criança* exsurge com toda a força em sua lírica. A forma como Lêdo Ivo recobra a infância é afim com a diretriz geral de ressignificação que orienta sua escrita – é um ponto de partida. Recorrendo mais uma vez a Bachelard, agora em *A poética do devaneio*, podemos tentar compreender esse novo rumo da poesia de Lêdo Ivo, quando se volta para um acervo memorialístico e, no mesmo gesto, marca o distanciamento de seu olhar e a necessidade de reinvenção. Diz Bachelard:

A memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações. Toda a nossa infância está por ser reimaginada. [...] Portanto, as teses que queremos defender [...] visam todas a fazer reconhecer a permanência, na alma humana, de um núcleo de infância, uma infância imóvel, mas sempre viva, fora da história, oculta para os outros, disfarçada de história quando a contamos, mas que só tem um ser real nos seus instantes de iluminação – ou seja, nos instantes de sua existência poética (BACHELARD, 1988, p. 94).

Isto ocorre em Lêdo Ivo. Um *devir-criança*, que começa a se delinear em *Linguagem*, cria uma *zona de coexistência* com percepções primeiras, materiais e (em certa medida) referenciadas. Como *devir*, é um movimento do desejo que recobra e ressignifica constantemente imagens, lembranças, impressões; a relação do autor com sua terra natal, o “berço” de que ora se aproxima, ora se afasta.

O culminar desse movimento, na obra do autor, pode ser localizado nos poemas a que intitulou *O chegamento do varão*, uma seção da obra *Estação Central*, publicada em 1964, em que celebra o nascimento de seu filho<sup>63</sup>. É quando uma voz nova se urde, entre jocosa e prescritiva, aconselhando e mostrando coisas de modo inusitado. O conjunto de poemas dedicados ao nascimento do menino reapropria o arcaísmo “chegamento”, corrente na língua quinhentista, articulando-o com a palavra também desusada “varão”, isto é, o filho do sexo masculino. O jogo com tais palavras nos diz muito: o passado é trazido de volta, no momento de celebrar o filho recém-nascido. Vejamos um elenco das insólitas prescrições que lhe dita o pai-poeta:

Teu dever é este: durar como a luz  
do farol que varre  
a escura alagoa.  
[...]

Respirar o salitre  
do antigo universo  
ao longo das águas  
e dos coqueirais.

[...]  
O mundo é viagem  
entre as ondas ávidas,  
ovelhas que muge  
no pasto marinho.

[...]  
Sangue do meu sangue,

---

<sup>63</sup> Gonçalo Ivo, que viria a tornar-se conhecido artista plástico.

boca do meu pão,  
a água que te dou  
mata a minha sede (IVO, 2004c, p. 488).

A seleção acima evidencia apenas algumas estrofes em que o elemento *água* surge como central, nos aconselhamentos poéticos dados ao filho. A leitura completa do poema sugere outras possibilidades – seria redutor imaginarmos que a obra lediana *apenas* se construa em função do elemento *água*. Mas este é um núcleo informativo e orienta as demais imagens. É nele que se conjuntem o traço biográfico dessa escrita, a referencialidade alagoana que este traço implica e também a imaginação material do autor, pois que *água*, nesse caso, é elemento que serve tanto à referencialidade quanto ao biografismo, abrindo-se em signo maior, nas comparações totalizantes que fazem do mundo uma viagem sobre ondas, e transmudam bucólicas ovelhas em gado marinho. Na última estrofe citada, a *água* tem o duplo papel de coisa dada e recebida, uma ambivalência que a faz sinônima do próprio poema: ao escrever um poema para o filho, o poeta se doa e se ganha como poeta, no mesmo gesto.

Nos demais poemas, já pelos títulos, percebe-se a direção da escrita: *O zumbido junto ao berço*, *O menino no jardim zoológico*, *A saudação dos ancestrais*, *A passagem do menino*. É nessa malha textual especialmente eivada de um componente biográfico que Lêdo Ivo exercita o seu *dever-criança*. Quanto à corporeidade e ao sentido de contato direto com a matéria, estarão na estrutura de poemas em que se tematizam os sentidos da percepção humana: *A um nariz*, *A boca*, *O ouvido*.

Em *O zumbido junto ao berço*, a reflexão dirigida ao filho se ocupa do tempo, que para o pai-poeta é a “soma de perto e longe, sempre e quando”, conforme sua peculiar concepção de uma dialética não excludente. A leitura dessa seção de *Estação Central* não se faz sem um sorriso nos lábios: é difícil resistir ao efeito de contraste que as concepções do poeta, dirigidas a esse interlocutor imaginário – seu filho – estabelecem com o leitor, a quem é conferido um lugar de observador privilegiado. Este frui os descentramentos, as rasuras, a peculiar hierarquia de valores do pai – em que, por exemplo, a natureza e os elementos valem mais que bens de capital –, com a surpresa de uma expectativa traída, pois que o discurso se afasta do convencional moralismo da relação pai/filho. Existe, assim, uma *inadequação* proposital do discurso, que cria efeitos de sentido a todo instante.<sup>64</sup>

<sup>64</sup> O tom entre jocoso e prescritivo, que gera esse efeito de *inadequação* proposital, seria também um dos aportes da dicção posterior de Lêdo Ivo, que faria mais e mais poemas supostamente “prescritivos”, com verbo no

E o poeta está sempre se lançando ao *devir-criança*, para tanto utilizando o imaginário de águas, eivado de referencialidade e materialidade. Ele, pai, é o “menino, velho,/ quase arqueológico”, a dizer “seu segredo/ a outro menino”. Em dado momento, o “eu” se apercebe do sentido que suas palavras assumiam, refratando-se:

E a infância de teu pai volta entre as nuvens  
e é tua novamente. Olha o farol!  
Na praia imensa corres, sargaceiro,  
entre homens comedores de terra e siris que fulgem  
nos degraus do meio-dia.  
O **mar material** lambe-te os pés  
na paisagem mole, de caranguejos,  
e sobrevoada por caga-sebos (IVO, 2004c, p. 491; grifo nosso).

Essa passagem é especialmente rica para nossa análise. No poema de *Estação Central*, o tema de *Linguagem* retorna: o mar – e dito *material* com todas as letras. É um retorno ao mar que, no livro anterior, lambe os pés do poeta: agora também o faz em relação ao filho recém-nascido. Notemos como uma metapoética da água se estabelece: é a água o elemento que “contamina tudo”, como diria Bachelard: por sua força, pai e filho se identificam no *devir-criança* e o discurso, voltando-se para o filho, faz com que este seja o *sargaceiro* – isto é, o homem que se emprega na apanha de sargaços (espécie de algas marinhas); e, no verso seguinte, vemos a menção a “comedores de terra” e “siris que fulgem/ nos degraus do meio-dia”. Aqui, o poeta cria um estranhamento de gosto surrealista: para quem não conheça peculiaridades da humilde população praiana de Alagoas, teremos apenas uma imagem onírica, sem cognição direta. Mas é sabido que os mariscos se alimentam de terra e lama; daí, quem os come seria indiretamente “geófago”. O também alagoano poeta Jorge de Lima, ao comentar o enredo de sua novela *Calunga*, de 1935, que tematiza essas comunidades, referiu-se em uma entrevista a tal “gente geófaga”:

Ainda morava, porém, em Salvador, quando, numas férias de fim de ano, de volta a Maceió, aproveitei para percorrer todo o rio S. Francisco até Pirapora: quer dizer: fiquei conhecendo a zona sertaneja, a zona heróica, a zona do cangaceirismo, que fora outrora a região do pastoreio, dos bandeirantes e missionários. Atravessei meu Estado até à faixa ganglionada de lagoas e rios. Foi quando fiquei conhecendo a indigência dos tiradores de sururu, comedores de mariscos, descendentes dos caetés. A miséria observada entre essa gente geófaga mais tarde me sugeriria o assunto da novela *Calunga*.<sup>65</sup>

---

imperativo. Quando diz, no poema *Aproveitamento da sucata*, de *Finisterra*: “Não jogue nada fora/ aproveite a sucata/ a nova forma exata/ entre refugos mora” – é o poeta de *Estação Central* que também se recicla.

<sup>65</sup> Disponível em: < <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/JorgedeLima.htm> >.



Pela declaração de Jorge de Lima, podemos reconsiderar o jogo que Lêdo Ivo faz em sua poesia: como se utiliza de uma imagística de gosto surrealista, lançando mão de conexões imprevistas, mencionar “comedores de terra” *é e não é* falar de Alagoas; e os “sirís que fulgem” (uma imagem visual do brilho solar na carapaça de quintina desses crustáceos) se somam aos “degraus do meio-dia” – aqui, sim, uma imagem aparentemente indecifrável, afastada de qualquer lógica ou referência mais imediata<sup>66</sup>.

Na obra posterior, Lêdo Ivo iria pontualmente retomar suas memórias de infância, sempre amalgamadas ao imaginário hídrico alagoano que é ao mesmo tempo paisagem, tema e signo aberto, pleno de significações. Não há idealização – a infância rememorada não é o “melhor da vida”, tempo a ser perseguido nostalgicamente. Bem diferente, é o momento do encontro do poeta com a dimensão material da existência; momento este que, inclusive, corresponde a um ato solitário, inflexão do si-mesmo em busca de um sentido, operando rupturas com o universo familiar. É disso que nos fala um poema como *Mausoléu de família*, quando contempla as lápides de seus pais:

Eles nada me ensinaram. Não responderam às minhas perguntas.  
Foi tateando nas trevas que fiz a primeira carícia  
e os meus sonhos tinham a dureza da água.  
Como todos os que jazem aqui, eles nada aprenderam.  
A vida e a morte não são lições para nós (IVO, 2004c, p. 665).

É por meio de imagens como a em que fala da “dureza da água” que constamos o quanto de tátil instrui a percepção desse poeta. Conhecer é um ato do corpo, é um “tatear”: as perguntas feitas aos pais haviam ficado sem resposta. Conhecimento corporal que se “formula” (diríamos, à falta de termo melhor) em termos de imaginação material: sonhos duros *como* a água. O sentido de devaneio material que têm estes sonhos é mais concreto, mais persuasivo que o discurso de vida e morte transmitido na linguagem familiar. Vida e morte que não são “lições” – não são conhecimento de apostila ou de conselho: o conhecimento mais importante é o que decorre das percepções fenomênicas diretas, dos tateamentos que encontram o paradoxo do mundo, a matéria dual a expressar na linguagem poética.

---

<sup>66</sup> Podemos supor, como hipótese, que a imagem tenha relação com a ilusão de ótica criada pelo zênite, quando a evaporação da água parece compor estratos no horizonte.

## CAPÍTULO V – O HÍBRIDO E O INACABADO: EM DEMANDA DA *FINISTERRA*

Em seu caminho de retorno ao imaginário de águas alagoano, Lêdo Ivo estará, como quando na barca paterna a que refere em *Confissões de um poeta*, sempre circunvagando pelo terreno alagadiço dos mangues, mistura de água e terra que carrega em si ambivalências fundadoras. Na escrita lediana, o *mangue* será o próprio signo da dualidade, o seu novo *crepúsculo*: agora recambiado para uma imagística mais remissiva à sua terra natal, Maceió, cujo nome tupi significa *charco* – como sempre observava o poeta. Se o verso em que falava da “água podre de minha infância triste”, em *Ode e elegia*, parecia ainda não se revestir de ambivalência, prevalecendo o sentido negativo, já em um *Soneto imediato*, com que arremata *Cântico* (obra de 1949), notaremos alguma mudança:

Fonte da noite, embora sempre escura,  
és tudo, menos fonte – claridade  
onde a fome do céu rebenta e apura  
o agora quando ainda eternidade.

Delta de minha vida, sombra pura  
que ao sol não se desfaz, presa à vaidade  
do transitório que não transfigura  
a nudez inocente, sem maldade.

Fonte de gozo que ninguém fecunda,  
a noite, sendo luz, é sempre tua,  
clame embora o Parnaso, que te odeia.

Eis que te louvo, ó mangue sob a lua:  
a noite, deusa autêntica, receia  
que tua sombra seja mais profunda (IVO, 2004c, p. 246-247).

As ambivalências lá estão: a fonte não é fonte, é delta (e aqui podemos ler o sentido de chegada, o desaguar das nascentes memorialísticas, no poema); a noite é luz: o sombrio, aquilo que convencionalmente é visto com valor negativo, passa a positivar-se; e o mangue, sendo “fonte de gozo”, não é fecundado por ninguém – nota em que podemos ler algo como a crítica à lira, uma tomada de partido antilírica, já que o mangue não se enquadraria na ideia de um *locus amoenus*. O poeta Lêdo Ivo é que irá “fecundá-lo”: com seu gesto novo, sua criação literária. Lembremos os versos de *Linguagem*, quando se estabelece o caminho do “real para o possível”: “Água salobra envolta em pés desnudos”, diz-nos ali, a seguir enfeixando: “Tudo isso é minha fonte, azul e verde/ de canal e mangue/ terra e início/ de lembranças pensadas” (IVO, 2004c, p. 295).

Essa terra de mangues, terra que Lêdo Ivo chamará depois de *peganhenta*, participa dos binarismos de sua concepção literária: dia e noite, vida sonhada e vida vivida, mas, sobretudo: vida e morte. Em uma passagem da prosa imagística de *Confissões de um poeta*, vemos bem nítido tal sentido:

Somos as nossas imagens. [...] O marulho das águas negras de uma laguna, que eu ouvia durante a minha infância em Maceió, e tornei a escutar em Veneza, impõe em mim a dicção de um universo em que os elementos mais contrários reclamam adesão e conluio.

A presença de mundos apartados, de matérias situadas antes das partilhas, é como a respiração dos amantes após o amor: ainda enlaçados e aprofundados um no outro, e misturados em suas águas cúmplices, já se acham contudo agastados pela súbita supressão do êxtase. Na lama fétida da lagoa, escondem-se a água universal do oceano e a areia profanada pelos miasmas desagregadores (IVO, 2004b, p. 341).

É, portanto, uma reelaboração da concepção dualista que já se percebia na *Ode ao crepúsculo*. Agora, é na *lama fétida da lagoa* que o poeta reconhece o emblema da dualidade: juntas estão, em sua escrita, a linha discursiva de sua origem – o falar de si que remonta à terra natal –, e a concepção dualista.

Por isso, naquela seção a que referimos no capítulo anterior, seção da obra *Estação Central* intitulada *O chegada do verão*, em que o poeta celebra o nascimento do seu filho, recobrando memórias de sua própria infância alagoana, essa dimensão do compósito exsurge muito clara, em um daqueles momentos de bem-humorada advertência. Voltemos à insólita *berceuse*:

E enquanto dormes no teu berço infante,  
tão longe de levadas fedorentas  
as tarrafas do tempo são jogadas  
em locas peganhentas.  
Coisa salobra, a vida se traduz  
em perdas e achamentos sucessivos  
na ancestral sesmaria, no esôfago dos mangues,  
onde os coqueiros dançam entre as águas (IVO, 2004c, p. 491).

Observemos como se articula o “conselho” do pai para o filho: ao enunciar um “sentido da vida”, o poeta situa a distância do interlocutor para elementos que constituem sua própria infância (dele, pai), distância esta que se converte em aproximação no discurso, pois é dela que se retira a metáfora necessária: tanto na ideia de mistura presente no adjetivo *salobro*, quanto na imagem do “esôfago dos mangues”. Há então um retorno às “locas peganhentas”,

um retorno à *massa*, à mistura fundadora de água e terra – e tal retorno se estabelece como objeto de um *devir-criança*<sup>67</sup>, no desejo de transmitir uma experiência, todavia dissonante, por não reafirmar ideais assentes de pureza.

É desse mergulho no si-mesmo e no encontro do Outro que nasce a imagística do *salobro* e do *peganhento* em Lêdo Ivo. Na imbricação das águas doces com as salgadas, e da água com a terra. Pois a lama é água e terra; do mesmo modo, a água salobra é aquela que viu turbada sua doçura. Para Bachelard (1989), a lama ou massa é a mistura fundamental do materialismo<sup>68</sup>, pelo que implica do poder de ligar, pela comunhão de vínculos íntimos (BACHELARD, 1989, p. 109); e, detendo-se na mistura de água doce com sal, diz-nos o filósofo: “O sal entrava um devaneio, o devaneio da doçura, um dos devaneios mais materiais e mais naturais que existem. O devaneio natural reservará sempre um privilégio à água doce, à água que refresca, à água que dessedenta” (BACHELARD, 1989, p. 162). Portanto, o mundo que o poeta apresenta a seu filho não é o das divisões claras, nem mesmo o de uma pureza sem entraves: é um mundo salobro e viscoso, mundo híbrido pleno de força criadora.

Esse movimento, que iria manter-se como uma tônica na obra lediana, dando margem a textos como aquele *Natal no brejo*, de *Curral de peixe*, a que já referimos no **Capítulo 3** desta **Segunda Parte**, teria sua culminância na obra que Lêdo Ivo publica em 1972, *Finisterra*, com a qual ganhou o prêmio Jabuti do ano seguinte, 1973.

*Finisterra* concentra tanto esse sentido compósito, que vai buscar no salobro e na lama dos mangues a dualidade de um mundo que (só) aparentemente se apresenta antagônico, quanto reorganiza os signos da proveniência alagoana – pode-se dizer que é, mesmo, o livro do grande mergulho nos dados remissivos à terra natal. Nomes de logradouros, cidades, bairros; nomes de peixes, de igrejas; dados históricos e até elementos do brasão de Alagoas são glosados na dicção do poeta, que os comenta entre ácido, melancólico e reconhecido. Mas é também nessa obra que o sentido de uma escrita em trânsito – e por isso também híbrida, porque indefinida entre a prosa e a poesia, entre a ficção e o memorialismo – encontra na paisagem as imagens de seu devir: os istmos, as penínsulas, as “ilhas inacabadas” que são as ilhas peninsulares – despegadas do continente na maré alta, voltando a insular-se na baixa-mar. A lediana concepção dual, de dialética não excludente, abriga-se em tais signos; e também se exercita numa particular concepção literária, de escrita em trânsito, em diálogo

<sup>67</sup> Definimos esta expressão no capítulo anterior.

<sup>68</sup> Nunca será demais lembrar: materialismo no sentido bachelardiano, de imaginação *da matéria*, entendida esta em referência aos elementos primordiais das antigas cosmogonias.

constante entre os gêneros. É o discurso do híbrido: o literário apenas participa da cosmovisão do escritor.

Vejam um pouco dessa obra, de que já antecipamos o viés dessacralizante ao nos referirmos ao poema *Os anjos da igreja do Rosário*, no **Capítulo 2** desta **Segunda Parte**. Porque, se *Finisterra* foi o momento em que Lêdo Ivo debateu-se contra a representação do metafísico – como já dizíamos anteriormente –, preferindo afirmar a impotência humana na busca de atingir o divino, foi também a obra em que mais ampliou sua dicção “alagoana”, em que mais recambiou os signos de sua proveniência – dentre eles, a lama dos mangues, que mais tarde seria também um elemento hierofânico no poema *Natal no brejo*. E tudo conjuminado a uma dimensão metaliterária, em que está defendida sua escrita em trânsito, aquela que não separa “o que é da terra e o que é da água”.

## 1 EM DEMANDA DA *FINISTERRA*

O livro *Finisterra* pode ser visto como obra para a qual as anteriores, a partir de *Linguagem*, já apontavam; e o primeiro dado a comprovar isso é a reapropriação da dimensão simbólica desse termo, que é citado de modo mais ou menos ocasional – em todo caso, significativo – na produção anterior.

Já referimos à recorrência do termo “finisterra” na obra lediana. Fazendo agora um histórico mais minudente, podemos situar que a primeira menção ao termo não se encontra na poesia do autor. É uma passagem do romance *O caminho sem aventura*, que, como vimos no **Capítulo 1** da **Primeira Parte**, foi o primeiro romance escrito por Lêdo Ivo (embora publicado em segundo lugar). Trata-se de uma divagação de Geraldo, o personagem principal, que por alguns momentos hesita entre a decisão de abandonar Alagoas ou permanecer na terra natal, administrando uma propriedade familiar:

Que **finisterra** seria a minha, além das águas vivas que representavam o enlace da eternidade do mar com o próprio instante, no horizonte aberto a todas as maréações? Que Ásia obscura estaria a esperar-me, a mim que a deixara ancestral, na extrema de tudo? Que ávido ultramar me propunha, na sombra, a sua suserania? (IVO, 1983, p. 70; grifo nosso.)

Essa indecisão, que depois se resolve pela permanência, constitui o núcleo temático do romance, também lhe justificando o título: sem aventura é o caminho dos que ficam, dos que se negam a partir. O mesmo tema será depois retrabalhado em *Ninho de cobras*, o romance de 1973, que, como esclarece o autor em várias entrevistas e no posfácio à 3ª edição, é a história dos alagoanos que não emigram e amam a terra natal “como as cobras amam os seus ninhos de pedra” (IVO, 1997, p. 181).

Assim, desde a primeira aparição, como imagem literária, *finisterra* é o lugar do devir, da evasão, da partida. Em *O caminho sem aventura*, o trecho que citamos ocorre após um vasto desfiar de imagens remissivas a viagens: “Mapas, astrolábios, velas, bússolas, todo o aparato das viagens de descoberta desfilava diante de mim”. Essa divagação, a que se entrega o personagem em uma espécie de transe onírico, abre-se em dúvida, ao tempo em que seu futuro ainda se encontrava pleno de possibilidades.

Posteriormente, ainda que sem menção ao termo *finisterra*, é a ideia de um ponto extremo, de um “confim”, que será aproveitada poeticamente em *Linguagem*. Vejamos uma estrofe do poema *Canto grande*:

Longe dos céus, mesmo dos próximos,  
e perto dos confins da terra,  
aqui estou. Minha canção  
enfrenta o inverno, é de concreto (IVO, 2004c, p. 269).

É um novo lugar de fala que se inaugura. Longe dos céus, perto da terra. Os termos parecem confirmar aquela mudança, já por nós abordada, pela qual o poeta se volta para um sentido crescente de materialidade: esse é o livro em que se diz, lembremos, que o tangível “explica” a vida.

A palavra *finisterra*, contudo, aparece em poesia, pela primeira vez, na obra *Um brasileiro em Paris*, livro que, como vimos no capítulo anterior, intensifica a configuração de um “olhar estrangeiro” na obra lediana:

[...]  
Meu grito vai perder-se em **finisterras**  
que me iluminaram, por não tê-las visto  
junto ao não-mar perpétuo que me cerca.  
[...] (IVO, 2004c, p. 352; grifo nosso.)

Mas, o que seria de fato a *Finisterra*? Literalmente, “fim da terra”, expressão usada pela antiga toponímia marítima para os cabos continentais. Haveria, portanto, muitas finisterras: conforme o pesquisador José Cunha Oliveira, que mantém na internet a página “Toponímia Galego-portuguesa e Brasileira”, o Cabo Carvoeiro, o Cabo da Roca, o Cabo Espichel, o Cabo de São Vicente, dentre muitos outros, seriam alguns desses lugares que, mundo afora, foram chamados imprecisamente “finisterra”. Contudo, apenas três cabos, um no extremo da Galícia (*Fisterra*), outro no extremo francês da Bretanha (*Finistère*) e o inglês *Land's End*, na Cornualha, teriam mantido a semelhança etimológica.

Como na geografia, na literatura também há muitas finisterras. Na língua italiana, em 1943, Eugenio Montale publicou a sua; em português, já depois de Lêdo Ivo, o poeta luso-brasileiro Carlos de Oliveira daria esse título ao seu romance póstumo, de 1978; e, em espanhol, no ano de 1982, o poeta mexicano Carlos Montemayor faria da expressão mais um homônimo livro de poesia. Fiquemos com esses três, em uma rápida pesquisa, apenas para demonstrar, desde logo, que a *Finisterra* lediana é uma ressignificação, uma apropriação pessoal de termo circulante no imaginário, mito de lugar que percorre antigos portulanos e migra para a literatura.

Diante dessas possíveis aproximações, formulamos, por carta, a indagação a Lêdo Ivo, perguntando-lhe sobre a gênese desse livro capital, e se tivera conhecimento da coincidência de outros poetas se terem servido do mesmo e mítico lugar como título. Respondeu-nos o poeta em 16 de outubro de 2012, pouco mais de dois meses antes de seu falecimento. Seguem as palavras de Lêdo Ivo<sup>69</sup>, sobre o título *Finisterra*:

No tocante a ‘Finisterra’, lembro-me de que o fim da terra figurava ou figura entre as minhas preocupações. Quando menino, li que o mundo acabava no meio do Atlântico. As naus portuguesas que ousassem enfrentar o Mar Tenebroso caíam num abismo, no fim da terra. Em Maceió, havia um arrabalde então distante, chamado Ponta da Terra. Aliás, em ‘Linguagem’, essa paisagem marinha, esvaída, renasce num soneto, como você notou<sup>70</sup>. Quando morava em Paris, fui com Lêda a *Finistère*, na baixa Bretanha, lugar de pescadores, balneário marítimo, etc. Lá, vi ou tomei conhecimento de uma indústria relojoeira, que fabricava um relógio de marca famosa, internacional, chamado Roscoff<sup>71</sup>. O curioso é que, na gíria brasileira, ‘roscoff’ corresponde a relógio vagabundo, desses que são vendidos nos camelôs. E se não me engano, no ‘Ninho de cobras’ menciono um relógio desse tipo. Finalmente, para não cansá-lo, alguns anos após ter publicado o meu ‘Finisterra’,

<sup>69</sup> Aqui, citamos apenas um trecho da carta, que se encontra na íntegra em nosso **Anexo A**.

<sup>70</sup> Trata-se do *Soneto da Ponta da Terra*, a que referimos na carta remetida ao poeta. Citamos deste soneto uma estrofe no capítulo anterior.

<sup>71</sup> Trata-se, na verdade, da relojoaria *Roscoff Patent*, famosa por seus relógios de algibeira. A saborosa digressão a que se entrega Lêdo Ivo parece guardar discreta analogia com o assunto principal – a permuta de nomes *Finisterra* em vários acidentes geográficos e várias obras literárias, promiscuamente.

encontrei num alfarrábio de Chicago a ‘Finisterra’ do Montale, na edição original, e que é uma das preciosidades de minha biblioteca.

Tudo isto documenta a minha familiaridade com a palavra e com o que ela abarca. A você, professor e ensaísta, e exegeta poético, foi oferecida a oportunidade de extrair ilações dessas lembranças e ponderações, cabendo ainda lembrar que, na minha infância, eu via as imagens da *The National Geographic Magazine*, que meu pai, então professor de inglês, comprava mensalmente ou assinava. É possível que outras finisterras invocadas por você tenham passado pelos meus olhos ou pela minha curiosidade de criança. (Ouso sugerir-lhe que leia o capítulo ‘Tasmânia’, de ‘Confissões de um poeta’).

Tudo isto há de significar que a poesia é feita dessas experiências profundas, dessas imagens longínquas que se metamorfoseiam em linguagem. Ainda em tempo: o livro de Carlos Montemayor (‘Finisterra’) é posterior ao meu ‘Finisterra’. Ele foi o meu primeiro tradutor para o espanhol (‘La imaginaria ventana abierta’) e um dos meus amigos mais queridos. Teria havido algum contágio? (IVO, 2012, s.p.)

Aceitemos o generoso convite de Lêdo Ivo. “Tasmânia”, o capítulo de *Confissões de um poeta* a que refere no parêntesis, é uma reflexão memorialística sobre o poder encantatório das palavras. O escritor sempre voltaria ao tema, em vários poemas e textos em prosa: é esse o assunto de seu conto *A resposta*, em que uma criança é conduzida pelo pai à frente da casa de certo personagem enigmático – “Serafim Costa” – cujo nome ressoa, despertando várias sugestões no menino, que não sabe exatamente do que ou de quem se trata. Esse também é o tema da reflexão que faz, no mesmo *Confissões de um poeta*, sobre um verso de sua *Elegia didática* – “Pensa na chuva, caindo sobre os sítios hipotecados” –, quando esclarece para seu leitor que o adjetivo da linguagem jurídica lhe ficara nos ouvidos, sem que lhe soubesse o significado, a despertar sugestões que mais tarde reaproveitaria em poema. Esse contato da percepção infantil com o mundo da linguagem, contato em que a criança esbarra em palavras que desconhece, podendo, contudo, encantar-se com os significantes, é o próprio assunto de “Tasmânia”, quando Lêdo Ivo narra a impressão que lhe fizera a revista *The National Geographic Magazine*, com todos os nomes de países e lugares remotos – entre os quais a Tasmânia fora a primeira paixão:

Achava-lhe um sabor oceânico de distância, era como se ela fosse a casca acinzentada e veludosa de certa fruta – um sapoti, por exemplo. Não sabia o que havia dentro dessa palavra, ignorava o gosto, a consistência e a cor da polpa, ou a conformação do caroço oculto. Tasmânia. Pronunciava-a uma, duas, cinco vezes. Cansava-me dela, desistia de penetrar no cerne de seu mistério, agarrava-me a outras (IVO, 2004b, p. 167).

E o texto segue, inventariando a “constelação de palavras belíssimas” que fulgia na infância do poeta: Guatemala, Flórida, Insulíndia etc. Um dia, à mesa, o menino pronunciaria



ao acaso a palavra primeira, Tasmânia, provocando espanto no pai, que logo lhe indagaria o significado; mas adivinhou, imediatamente, que a criança o lera na revista importada. Ao pai aborrecia o entusiasmo do menino Lêdo: além de não compreender o encanto com a palavra, quando este lhe explica que a pronunciara simplesmente por “achá-la muito bonita”, o advogado Floriano Ivo a julga um termo como outro qualquer. Pronuncia-a também, não lhe encontrando qualquer encanto. O poeta conclui:

Olhou-me como a um estranho, como se houvesse em mim algo que lhe escapasse. E meu desejo, naquele momento, era abrir a boca e gritar bem alto as palavras belíssimas – Guatemala, Flórida, Insulíndia! – fazer com que todos à mesa partilhassem, comigo, daquele formidável banquete secreto que haveria de alimentar-me a vida inteira (IVO, 2004b, p. 168).

É esse amor pelas palavras e aquele “sabor de distância”, já exercitados pelo menino, que estariam na base da escolha de *finisterra* para título do livro de poesias que Lêdo Ivo publica em 1972. Ali se cumpre a intuição de quem, percorrendo todos os nomes da *The National Geographic*, dizia para si mesmo:

Não, não havia nome para tudo. Um dia seria preciso, talvez, inventar palavras, seguir o mapa de um tesouro e desenterrá-lo, procurar no velho sótão o arcaz empoeirado e retirar dele, amorosamente, os velhos termos por outros considerados imprestáveis (IVO, 2004b, p. 167).

O resgate de uma palavra antiga, ressignificando-a nas malhas da prosa e da poesia perpassadas pelo biografismo, está no gesto do poeta que, mais tarde, faria da *finisterra* a *Finisterra*: de palavra do velho vocabulário cartográfico, a título de um livro de poemas. Nele, como um paradoxo aparente, os referenciais remontam à Alagoas natal: esta é a *finisterra*, o limite de algo, ou começo da viagem. Que também é ponto de retorno.

*Finisterra* é um dos livros em que o prosaísmo mais frequenta a poesia de Lêdo Ivo. Poesia que está em constante diálogo com a prosa – já pelo verso distendido, sem marcação cerrada (de alguns poemas), já pelo tom narrativo (da maioria das composições). Abre-se com uma longa reflexão sobre a terra natal, o poema *Minha terra*, que passamos a analisar<sup>72</sup>:

---

<sup>72</sup> Numeramos as estrofes do poema, a fim de facilitar o acompanhamento pelo leitor.

## MINHA TERRA

- 1 Minha pátria é onde os goiamuns  
pressentindo o cair da noite  
buscam as locas entre os mangues.
- 2 No meu país palustre  
o peso das chuvas encurva os cajueiros  
e o sol calcina lágrimas.
- 3 E uma espinha de carapeba  
arranha a louça do dia  
que a língua do mar lambe.
- 4 Entre casas de maribondos  
e caranguejeiras imóveis  
a tarde me iluminava.
- 5 Eu soletrava a ferrugem  
de navios sem nome que a lama  
das lagoas mastigava.
- 6 Eu percorria as galáxias.  
Fagulhas de estrelas caíam  
nos coqueirais do tifo.
- 7 No chão das ilhas pegajosas  
um planetário búzio avariado  
guardava o aroma do mundo.
- 8 Minha pátria é a água negra  
– a doce água cheia de miasmas –  
dos estaleiros apodrecidos.
- 9 (Na cozinha, a boca alugada,  
soprando carvões, fazia nascer  
o fogo do dia.)
- 10 Quando eu estava dormindo  
e chovia no meu sonho, nos vales  
caíam trombas-d'água.
- 11 A manhã raiante se manchava  
do sangue escuro da raposa  
morta no chão memorável.
- 12 Minha terra é o novo caminho  
que o homem abriu sem querer  
no capim à beira do arrozal.
- 13 Entre lagartos e caga-sebos  
vi as horas caírem sobre as cercas  
que afrontavam os relâmpagos.
- 14 Foi na infância que aprendi a ver-te,  
ó sol que me ilumina. E um arco-íris  
abriu-se entre arraias no céu pálido.
- 15 Foi na infância que aprendi a amar-te,

- fêmea, que o meu espanto confundia  
com as caranguejeiras.
- 16 No meu país de podres arquipélagos  
um cardápio de barro sempre espera  
meus irmãos opilados.
- 17 E, nos monturos, homens e urubus  
na lei da livre concorrência, ganham  
o pão que Deus amassa.
- 18 De cima das dunas eu via o mundo:  
escória azul ao longe,  
mar curvo de navios.
- 19 Como o universo era belíssimo!  
A nuvem que roçava os trapiches  
fulgia no celeiro das águas.
- 20 No fim dos trilhos da Great Western  
entre balduínas sedentas  
e dormentes cravados na água
- 21 o branco farol de minha terra  
clareava jaqueiras acoradas  
sempre grávidas como as lavadeiras.
- 22 Vindo das ilhas inacabadas  
nunca aprendi a separar  
o que é da terra e o que é da água.
- 23 Sempre juntei no mesmo prato  
as espinhas dos meus peixes  
e o sobejo dos meus sonhos. (IVO, 2004c, p. 527-528.)

Com esse poema, abre-se a *Finisterra* de Lêdo Ivo, que possui três seções: *Lugar de nascimento*, *Inteligência do amor* e *Os emblemas do tempo*. Aqui se conjugam algumas temáticas do autor: o falar de si memorialístico, reativando signos de sua origem em dimensão mais aberta, como já exercitava claramente desde a seção *A terra natal*, de *Linguagem*; a seguir, a lírica amorosa, que ocupara suas obras iniciais, em que um imaginário hídrico fornecia a metáfora para a busca de reciprocidade no ser amado; finalmente, o tema do ser diante do tempo, com suas interrogações sobre a eternidade e o efêmero, as quais se agudizam diante de uma sociedade de massas que parece solapar até mesmo a identidade individual: “Ando na multidão e meu nome é ninguém”, dirá no último poema, cujo título é o mesmo do volume, *Finisterra*.

Na seção *Os emblemas do tempo*, vê-se também um “eu” lírico que pervaga outras latitudes, como é o caso das referências a Nova Iorque, com o que podemos pensar estar o poeta a recompor, em nova inflexão, a trilha aberta em *Linguagem*, com *A terra total*, trilha

que perpassara também as páginas de *Um brasileiro em Paris* e *O rei da Europa*, recaindo depois, com a experiência de conhecer a sociedade de consumo americana, na seção *América*, da obra *Estação Central*, publicada em 1964. Este “eu” despersonalizado, que se diz “ninguém”, aliás pode ser lido como um possível eco da poeta americana Emily Dickinson, que em meados do Século XIX já escrevia – “I’m Nobody! Who are you?”<sup>73</sup>, sendo possível supor-se que o período de permanência nos Estados Unidos tenha conectado Lêdo Ivo a essa autora, só mais tarde traduzida no Brasil.

Em *Os emblemas do tempo*, seção de *Finisterra*, todo esse substrato parece continuar horizontalmente, no sentido de novos desenvolvimentos de temas próprios e alheios, ganhando ainda uma verticalidade, quando o poeta se dedica a compor versos sobre o ser contingenciado pelo tempo, ansioso de uma eternidade que também interroga e de que escarnece.

Diante desse arcabouço poético, aqui apenas apresentado resumidamente, nessas linhas gerais que traçamos, a consideração do poema transcrito, *Minha terra*, ganha novas possibilidades de interpretação. *Minha terra* parece funcionar como uma escrita biográfica, um *falar de si* que reúne – se bem atentarmos – todas as três dimensões a serem desenvolvidas no livro que franqueia: a primeira, óbvia desde o título, quando reativa signos da origem, do lugar de nascimento; as outras duas, quando relaciona tais signos aos núcleos temáticos do amor (“foi na infância que aprendi a amar-te/ fêmea, que o meu espanto confundia/ com as caranguejeiras”) e também a um sentido viajante – pelas evocações de navios, trilhos de trem –, e pela visão panorâmica e focada, que ora desce a um lagarto, ora frequenta galáxias.

*Minha terra* parece querer demarcar um lugar de fala e reinventar relações causais que constituem o “eu”: porque vem das “ilhas inacabadas”, nunca aprende a separar “o que é da terra e o que é da água”. Aqui temos a *massa* ou lama, o compósito que, já em *Cântico*, anunciava-se em um mangue louvado sob a lua, a seguir ganhando formulação mais expressiva nas recomendações do poeta-pai ao interlocutor imaginário, seu filho, na obra *Estação Central* (seção *O chegamento do varão*).

Desçamos, agora, a pormenores de construção do poema, a fim de verificarmos os caminhos que nesse texto assume a poética lediana.

---

<sup>73</sup> Literalmente: “Eu sou ninguém! Quem é você?”

O primeiro dado relevante parece a articulação do verbo *ser* com o pronome relativo *onde*. A terra do poeta não está: *ela é*. O que deveria ser um predicativo, oscila como uma estranha oração subordinada: “[...] onde os goiamuns/ pressentindo o cair da noite/ buscam as locas entre os mangues.” Ou seja: a terra não é um conceito: não é uma pátria. É um lugar específico, um *habitat*, no qual as sugestões do sombrio – cair da noite – e do oculto – as locas – configuram um espaço *entre*, sendo que os mangues servem de balizas. De tal forma o texto se articula, que o *onde* parece estar em lugar de *quando*: a ação descrita – os goiamuns que procuram as locas ao cair da noite – está revestida de sentido temporal; esse *onde*, portanto, é um lugar móvel, é o próprio movimento dos goiamuns em busca do mangue, à entrada da noite. Estilisticamente, a permuta entre os dois relativos, a aparente confusão, aproxima o discurso de um tom coloquial, prosaico nesse sentido.

Na segunda estrofe, a terra é nomeada como “país palustre”, isto é, país de lagos, de terrenos alagadiços, de charcos – o que parece conferir relevo à menção feita aos mangues, anteriormente. A especificidade e até a raridade do adjetivo elevam subitamente o discurso. Então é referida uma chuva que, por muito forte, tem *peso* e “encurva os cajueiros”, enquanto o sol, metaforicamente, “calcina lágrimas”. Esta é a primeira grande ruptura lógica do poema, a conviver com os desníveis anteriores. O sol que calcina lágrimas permanece, contudo, obscuro: o leitor ainda não consegue supor o seu motivo como imagem. Adiante, com o incremento de referências à miséria, à violência e à doença do lugar, essa oração adjetiva poderá ser melhor assimilada.

Recordando: tivemos duas substituições relevantes: um *ser* que suplanta o *estar* (um *é* em lugar de *está*) e um *onde* a que se agrega sentido temporal (*onde* que é *quando*). A conviver com tais permutas, que parecem deixadas ao acaso por uma escrita, ao que tudo indica, propositadamente avizinhada do discurso oral, o poeta nos dera o quase preciosismo de “palustre”. É quando passa à especificidade regional do vocábulo *goiamum*, crustáceo endêmico em Alagoas, a que se segue, na terceira estrofe, a menção ao peixe *carapeba*, também endêmico no litoral alagoano.

Lemos agora (estrofe 3) que uma “espinha de carapeba/ arranha a louça do dia/ que a língua do mar lambe”. Aqui o domínio metafórico se instaura: o dia *é* uma louça e o mar *tem* uma língua. Visualidade e sentido tátil: o brilho do sol e a umidade do mar. A espinha parece oferecer ao cenário uma rasura, algo que lhe turba a perfeição; mas o mar se faz presente e, com seu comportamento animalizado, desejante, parece subentender um sentido positivo, que o atrai. Novos seres se ajuntam: marimbondos e caranguejeiras. O “eu” se situa entre as casas

do inseto e a imobilidade do aracnídeo, um e outro, como se sabe, emblemas de perigo, com suas peçonhas e estratégias de ataque (é notório que as aranhas se fazem imóveis para despistar suas presas). Há uma imobilidade, a das casas de marimbondo e a das aranhas, partícipe da mesma natureza dos seus habitantes: uma imobilidade tensa, agressiva, tal como se pode pensar serem perigosas as locas de goiamuns, quando estes seres se recolhem ao entardecer. Imobilidade que está a ponto de desfazer-se; como num *bote* – aquele ponto onde o estático guarda o dinâmico, tudo estando por um triz: a espera é uma máscara. No escuro do ninho, da casa, loca ou nicho onde se imobiliza a alimária, o poeta encontra a sua terra – terra entre os mangues, em meio a chuvaradas e ao movimento do mar, este que “lambe” a louça do dia. Uma terra de águas, portanto.

Como se cumprirá, porém, a expectativa da caranguejeira imóvel? Dá-se uma espécie de epifania. Notemos o verbo característico: *iluminar* (estrofe 4). É a própria tarde (o escurecer, o cair do dia) que *iluminava* o poeta, e então começamos a acompanhar uma narrativa. Será preciso lembrar, aqui, o sentido peculiar, rimbaldiano, dessa “iluminação”. Sentido que mais se aproxima da *iluminura*, estilo de pintura painel, que da tradição racionalista do *iluminismo*. Não estamos no reino da “iluminação” racional, como a entendem os *iluministas*, mas no da “iluminação” artística, a *iluminura*, plena de plasticidade, que só é em parte racionalizável. E se afirmamos que a iluminação lediana é consecutária de Rimbaud, não é senão porque haja muitas provas da remissão ao título *Les Illuminations*, desde o livro de estreia do autor, passando por um poema com título idêntico<sup>74</sup>, até várias menções dispersas; e foi com o termo *Illuminationi* que a tradutora e poeta Vera Lúcia Oliveira reuniu poemas de Lêdo Ivo vertidos para o italiano. Pois essa “iluminação-iluminura” pode ser vista como um marco em *Minha terra*: as estrofes iniciais, a partir de tal marco, podem ser relidas como um tempo diferido: são a conclusão do relato que só agora passamos a ter notícia.

Iluminado *por uma tarde* (ressaltemos, sempre, o paradoxo da imagem), o poeta se comunicará a um mundo em decomposição, mundo em que a própria linguagem parece submergir: “Eu soletrava a ferrugem/ de navios sem nome que a lama/ das lagoas mastigava” (estrofe 5). Como parece evidente: nada mais rimbaldiano. São duas temáticas que se aglutinam: a da viagem, expressa pela nau; e a de elementos da antilira – a poética da deterioração. Vemos, aqui, o núcleo temático de um poema seguinte do mesmo livro – o que se chama *O cemitério dos navios*, alocado na seção *Os emblemas do tempo*, a última de

<sup>74</sup> “Desabo em ti como um bando de pássaros” – este é o primeiro verso do poema *As iluminações*, do livro *Um brasileiro em Paris* (cf. IVO, 2004c, p. 340).

*Finisterra*. O poeta compõe, assim, uma antecipação, uma espécie de “chamada” que, tal como ocorre nas malhas de uma narrativa romanesca, sinaliza evento (no caso, poema) posterior. Nesse outro texto poético, voltará a imagens descritas na estrofe de *Minha terra*:

#### CEMITÉRIO DOS NAVIOS

Aqui os navios se escondem para morrer.

Nos porões vazios, só ficaram os ratos  
à espera da impossível ressurreição.

E do esplendor do mundo sequer restou  
o zarcão nos beijos do tempo.

O vento raspa as letras  
dos nomes que os meninos soletravam.  
[...] (IVO, 2004c, p. 579.)

Pode-se ter, por isso, uma ideia do mundo deteriorado de que *Finisterra* se ocupa. Voltemos, então, ao texto-matriz, *Minha terra*. Na sequência (estrofe 6), o poeta relembra um percurso por “galáxias”, acrescentando que “fagulhas de estrelas caíam/ nos coqueirais do tifo”. Aqui temos a referência à febre tifoide, já mencionada em obras anteriores (*Poema em memória de Éber Ivo*, de *Ode e elegia*; passagens do romance *O caminho sem aventura* etc.), mas a aproximação com a espacialidade sideral gera uma espécie de efeito *nonsense*, com o que o absurdo parece fazer-se hiperbólico: na paisagem adâmica, a doença faz seu estrago. Ilhas pegajosas, água negra, miasmas – o universo pantanoso ressurge, no reforço enfático (estrofes 7 e 8) daquilo que seria a pátria/terra do poeta. O búzio, elemento mínimo e insignificante, é *planetário* e *guardava o aroma do mundo* – aqui o poeta baralha sinestesticamente as percepções, ao mesmo tempo em que parece reafirmar o jogo de ir e vir entre o local e o universal, já estabelecido em *Linguagem*.

Um mundo de intensos paradoxos começa a configurar-se: há contraste no fato de uma “boca alugada” fazer nascer o dia (nº 9); mas há uma analogia surrealista que conduz a chuva do sonho às trombas-d’água dos vales reais (nº 10). Como as duas estrofes se encadeiam, surge um efeito de normalidade, um real que abriga o cataclismo (aparentemente) sem estranhamento.

É quando sobrevém uma raposa “na manhã raiante” (estrofe 11). Essa aurora guarda simetria com as muitas reapropriações que Lêdo Ivo faz, em sua obra, da estrofe inicial do

hino alagoano: “Alagoas, estrela radiosa/ Que refulge ao sorrir das manhãs,/ Da República és filha donosa,/ Maga estrela entre as estrelas irmã”<sup>75</sup>. O poeta, nesse passo, fala-nos que, na manhã radiante, uma raposa manchava, com seu sangue escuro, o chão memorável. Este “chão memorável”, expressão com que incrementa a ironia lançada à terra natal, é também o espaço memorialístico do autor; de uma lembrança infantil – a de ter visto a raposa ser morta a pauladas – faria o emblema de uma sociedade violenta, representada no romance *Ninho de cobras* e referida em muitos outros poemas, como também na sua obra ensaística. Veremos, no item seguinte a esta análise, as relações entre essa estrofe de *Finisterra* e a prosa de *Ninho de cobras*, pois não param aqui.

Notemos, por ora, que a referência é iniciada por um sonho com trombas-d’água (estrofe 10). É, portanto, a *água*, já mencionada antes – nas chuvas, nas lagoas, no “país palustre” – que reinsere novos núcleos memorialísticos na tessitura de *Minha terra*.

Após a evocação da raposa morta, o poeta nos apresenta algo como uma perspectiva do novo, da esperança, e também do acaso: “Minha terra é o novo caminho/ que o homem abriu sem querer/ no capim à beira do arrozal” (estrofe 12). Isso o que nos diz, a seguir compondo uma visão onírica em que as horas *caem* “sobre as cercas/ que afrontavam os relâmpagos” e rememorando o conhecimento do amor – no que o poema antecipa a segunda seção da obra, *Inteligência do amor*, ao mesmo tempo voltando-se retrospectivamente para o percurso das obras anteriores, em que um *devir-criança* estabelece o “ponto zero” da percepção, sempre investigada poeticamente.

Há então um aprendizado que se faz nos primeiros anos: o das forças naturais (sol, arco-íris) e o da alteridade, da sexualidade na descoberta da mulher, também ela aproximável à natureza, na comparação com a aranha caranguejeira (estrofe 15), que aparece aqui pela segunda vez no poema. É de notar-se como Lêdo Ivo traz de volta a palavra “espanto”, termo que, como vimos no **Capítulo I** desta **Segunda Parte**, esteve presente na sua lírica amorosa inicial, quando o “eu” se defrontava com uma malfadada busca de reciprocidade no amor. *Minha terra*, portanto, abre-se como um poema projetivo e retrospectivo: tanto antecipa a própria obra de que é a primeira peça, quanto se articula com a prosa e a poesia anteriores.

A imagem do feminino comparado a uma aranha é conhecida na psicanálise. Freud a isso refere na *Conferência XXIX – Revisão da Teoria dos Sonhos*, citando os trabalhos do colega Abraham, que estudara a simbologia da aranha como a da mãe fálica, castradora: “o

---

<sup>75</sup> Cf. referências à “maga estrela” (ou *magra estrela*) e outras remissões ao hino alagoano em nosso capítulo anterior.



medo de aranhas expressa temor do incesto materno e horror aos genitais femininos” (FREUD, 1986). No poema, o que está em foco é justamente o período inicial da percepção, a infância, mas a “confusão com as caranguejeiras” não interdita o amor: o poeta ama o feminino, afastando-se do que seria uma resposta fóbica. E, como esse animal já compunha a paisagem anterior (estrofe 4<sup>a</sup>), o que se pode depreender disso é uma familiaridade, uma adesão ao ambiente e aos símiles que são fornecidos ao imaginário, de tal modo que o sujeito avança, onde pudera recuar.

Na sequência – estrofes 16 e 17 – vemos a remissão à pobreza e à doença, que de certo modo já se anunciavam nas “bocas alugadas” da 9<sup>a</sup> estrofe (em referência, possivelmente, à subalternidade das famílias). Vimos alguns destes versos no **Capítulo 3 da Primeira Parte**, então analisando aquilo que significam como compromisso social do poeta que, embora conectado à memória afetiva do seu lugar de nascimento, não o submete a uma idealização: a violência, a pobreza e também a doença frequentam sua escrita. Restaria agora acrescentar que, na malha poética de *Finisterra*, elementos do discurso econômico e do adagiário de cunho religioso são reaproveitados ironicamente: a “livre concorrência” é uma disputa famélica entre homens e urubus, pelo pão que Deus – e não o Diabo, como no dito popular – “amassa”. Isso abre uma perspectiva dessacralizante que, em *Finisterra*, parece tomar corpo em outros poemas, como o já referido *Os anjos da igreja do Rosário*. O Deus que amassa o pão para homens e urubus será aquele mesmo “[...] Deus invisível/ que suspende os anjos/e deforma os homens” (IVO, 2004c, p. 548). Também aqui, *Minha terra* antecipa temas e inflexões que estariam por vir na obra que inicia. E, como já sustentamos anteriormente, estamos a um passo do gnosticismo: de um demiurgo criador do mundo terreno (mundo de injustiças) contra quem o poeta lança suas invectivas. Já sabemos, porém, que essa seria uma escala momentânea do poeta – ou, melhor dizendo, um ponto oscilante, pois que mais tarde iria retomar sua reflexão metafísica em outros termos, às vezes afins com certo sentido gnóstico, mas não exatamente esse (o de um demiurgo tirânico e injusto).

A desigualdade, a doença, a fome e a violência não impedem, porém, o “eu” lírico de *Finisterra* de lançar um grito “belíssimo” para o universo, após remirá-lo... “De cima das dunas” (estrofes 18 e 19). É de se notar como o ponto de articulação reenvia à paisagem alagoana: são as dunas, montes móveis de areia, que servem de mirante para o golpe de vista que açambarca tudo, percorrendo das nuvens ao mar. Permanecendo na inflexão dessacralizante, o céu é uma “escória azul”, mas o mar é um “celeiro de águas”.

A 20ª estrofe faz referência às locomotivas a vapor da companhia inglesa Great Western, utilizadas em Alagoas. Esses trens também frequentam a prosa memorialística (*Confissões de um poeta*) e ficcional de Lêdo Ivo (*Ninho de cobras*, p. ex.), sendo sempre representadas como animais sedentos. Explica-se: balduína é uma antiga locomotiva idealizada pelo engenheiro americano William Baldwin, que, por antonomásia, tornou-se sinônimo popular de trem a vapor, no final do século XIX e inícios do XX. De Baldwin, o sobrenome do engenheiro, veio o termo aportuguesado “balduína”, que guarda semelhança com o designativo de uma espécie de macaco (babuíno). Lêdo Ivo sempre as representa com sede, isto é, na necessidade de parar para se abastecer de água; na estrofe de *Minha terra*, aproxima o adjetivo “sedentas” do substantivo “dormentes”, ambos com a mesma sufixação, sendo que o segundo termo corresponde às peças de madeira sobre as quais se fixam os trilhos. O poeta compõe, assim, mais uma imagem paradoxal: a da sede dos trens cujos dormentes estão cravados n’água, isto é, sobre os terrenos alagadiços do litoral alagoano. É uma “sede” que está diante da abundância aquífera, assim como diante da abundância está a fome da população – podemos inferir.

A estrofe 21 nos traz uma imagem cara ao poeta: a do farol de sua terra, símbolo muitas vezes referido na prosa e na poesia lediana. Vários faróis ponteiavam o peninsular litoral de Alagoas; vários faróis são referidos na escrita de Lêdo Ivo. É também uma memória afetiva, uma vez que o autor residira no bairro com esse nome – Farol – em Maceió, como nos conta em *Confissões de um poeta*. O bairro, situado em um terreno elevado, possuía, de fato, um farol, que teria sido demolido. Mas Lêdo Ivo guardara uma fotografia antiga daquele farolete, tão caro à sua memória familiar, e que utilizaria como capa do seu derradeiro livro de ensaios, *O ajudante de mentiroso*. E uma das suas últimas reflexões sobre o ofício de escritor, o texto *Rumo ao farol*, originalmente publicado na *Revista Brasileira* da ABL (depois transposto para o livro *O vento do mar*), faz referência a este marco arquitetônico, ao tempo em que o autor reflete sobre o trânsito discursivo que marca sua escrita. Porque o farol, em Lêdo Ivo, tem também essa simbologia – a do claro/escuro, luz em meio à noite; ou, como no soneto *Perto de Maceió*, pode ser ainda um farol esquecido aceso “em pleno dia”, imagem de que o poeta retira o símile da dimensão autorreflexiva de sua escrita: “como um farol aceso em pleno dia/ assim eu me vigio quando escrevo” (IVO, 2004c, p. 914).

Este farol, que fizera uma primeira e significativa aparição em *Linguagem*, no poema de abertura – “Vi o farol de minha terra, e minha infância inteira/ estirada em cem léguas diante do mar” (IVO, 2004c, p. 262) –, agora ressurgiu clareando “jaqueiras acoradas” que são

comparadas a lavadeiras. O termo de comparação está aqui invertido: em lugar de uma personificação, pela qual as jaqueiras pareceriam lavadeiras *grávidas*, estas últimas é que parecem jaqueiras grávidas. Com isso, o poeta lança mão, novamente, da hipálage, figura a que já referimos ao estudar o poema *As entranhas da paisagem*<sup>76</sup>. Agora, o qualificativo que logicamente estaria ligado à figura feminina (grávidas – lavadeiras) é deslocado para as árvores (grávidas – jaqueiras), que também estão *acocoradas*, tal como seria de esperar-se das pessoas que têm por ofício lavar roupas manualmente, à beira de rios ou lagoas. Aqui como antes, a figura de linguagem parece responder por uma ênfase no quadro de desolação social – no caso de *Minha terra*, porém, o que está em foco é a natalidade descontrolada, a prole multiplicada de uma população que já sofre a miséria e a doença. Isto, em um poema que se debruça sobre a origem, sobre a memória afetiva e até familiar, significa muito: é mais uma rasura, mais um ponto de fuga de qualquer expectativa ufanista.

Ocorre que esta é uma paisagem revisitada pela reflexão lírica. Há camadas superpostas, camadas do percurso poético de Lêdo Ivo, que articulam sua visão distanciada e crítica à memória afetiva. Se não tem mais pejos de referir a dados locais, se afirma seu pertencimento e se desvela um “eu” que parece emocionar-se com a própria recordação da infância e das experiências primeiras, não sonega do leitor uma Alagoas desigual, violenta e doente, e desoladoramente prolífica.

Para Bachelard (1989, p. 9), “a terra natal é menos uma extensão que uma matéria; é um granito ou uma terra, um vento ou uma seca, uma água ou uma luz. É nela que materializamos os nossos devaneios; é por ela que nosso sonho adquire sua exata substância”. Assim, é possível pensar a paisagem descrita em *Minha terra* como este espaço de materialização de um devaneio: no caso, o devaneio da ambivalência, dos paradoxos, dos contrários. Mesmo a convivência da miséria, da doença e da violência em um lugar a seu modo opulento e fértil, em uma *terra de águas*, parece sinalizar para uma dialética de contrários: o poeta, contudo, não adere a isso como uma ordem aceitável, mas, constatando-a, insere desvios ao discurso ufanista. Finalmente, essa paisagem *inacabada* está intrinsecamente ligada ao sujeito lírico, e ele a ela. Não é algo objetual e distante, embora a remire criticamente.

A paisagem em Lêdo Ivo é vivida e sentida. Para compreendê-la melhor, recorramos agora a Michel Collot (2012, p. 13), nas suas reflexões sobre a paisagem e sua representação artística:

---

<sup>76</sup> Cf. Capítulo 4 desta Segunda Parte.

A paisagem não é um puro objeto em face do qual o sujeito poderá se situar numa relação de exterioridade, ela se revela numa experiência em que sujeito e objeto são inseparáveis, não somente porque o objeto espacial é constituído pelo sujeito, mas também porque o sujeito, por sua vez, encontra-se englobado pelo espaço.

Em *Minha terra*, o universo é dito “belíssimo” (estrofe 19). Note-se que o estético não é um atributo direto da paisagem: o poeta lança sua exclamação, não à parte que celebra (toda paisagem é uma parte, como também ensina Collot), mas ao todo, o mais amplo possível: o universo. A “ordem” paradoxal que lhe comunica a *sua* paisagem é o que lhe faz ter uma cosmovisão que redundando na emoção estética, com o adjetivo no superlativo.

Nas estrofes finais do poema, é atribuído um *sentido* à paisagem: este é um sentido de compósito, de mistura, comunicado ao sujeito lírico. Recorrendo mais uma vez às reflexões de Michel Collot (2012, p. 17) sobre as relações entre a paisagem e sua representação:

De onde vem essa *significação* da paisagem? Ela é pura e simplesmente o produto de discursos, de representações, de mitos veiculados por uma sociedade e sua cultura? Tais significações culturais seriam fixadas, caso não houvesse a percepção própria da paisagem como um *chamado aos sentidos*? [...] Ao nível perceptivo constitui uma camada de sentidos a partir dos quais as construções semânticas socioculturais poderão se edificar.

Esse “sentido do sentido” aparece como a resultante de três sistemas organizadores: o da visão (subconsciente), o da existência (pré-consciente), o inconsciente. Se a paisagem percebida significa, é porque é de imediato analisada visualmente, vivida e desejada.

Essa paisagem visualizada, vivida e desejada é a que nos dá o sujeito lírico de *Minha terra*, cujo comprometimento afetivo já se nota pelo uso dos possessivos, pelas exclamações, por todo um *pathos* que percorre o poema. Aliam-se a experiência rememorada, o olhar próximo e distante, a uma reflexão que *atualiza* o vivido ao ponto de comover o próprio “eu” que rememora e enuncia. Não é apenas um cenário, ou mera reativação de “mitos veiculados por uma sociedade e uma cultura”: é o ponto de partida e de retorno para uma reconstrução da subjetividade.

A oração causal reduzida que abre a penúltima estrofe (“Vindo das ilhas inacabadas”) parece apontar para um determinismo, mas o poema se fecha com a consciência retomada: “Sempre juntei no mesmo prato/ as espinhas dos meus peixes/ e o sobejo dos meus sonhos”. Podemos ler aí o gesto de reinvenção do sujeito: é sua decisão, sua atitude, que reconstrói o real, aproximando o factual (as espinhas dos peixes) do inventado (o sobejo dos sonhos). E há também um sentido de excesso, ou reaproveitamento: as espinhas são a *sobra* dos peixes,

participando, portanto, da mesma natureza do *sobejo* dos sonhos. O ser que declara não ter aprendido “separar o que é da terra e o que é da água” é o mesmo que se reconhece no gesto de amalgamar sonho e realidade.

O poema pode parecer, em uma leitura aligeirada, o condicionamento de um ser em função de sua paisagem. Mas o ludismo de *Minha terra* está, justamente, em brincar com múltiplos discursos: o adagiário popular (no “pão que Deus amassa”), o discurso ufanista (nas expectativas traídas de apologia à terra alagoana), o psicanalítico (nas caranguejeiras que não interditam o amor) e, finalmente, o discurso geográfico-determinista: se determinadas condições naturais condicionam temperamentos individuais ou relações sociais, esse é um caminho que articula duas dimensões completas e acabadas, unidas pelo fatalismo. Ao clima frio corresponderiam os temperamentos introspectivos e reflexivos; ao clima quente, tropical, a extroversão carnavalesca – tais são os termos do determinismo. Em Lêdo Ivo, porém, o que decorre de uma adesão do sujeito à paisagem de sua origem é um *não ser*: ele “nunca aprendeu a separar” e, na estrofe seguinte, declara que “sempre misturou”.

Este sujeito lírico, partícipe da natureza dos mangues e das ilhas peninsulares, é o próprio antideterminista: não porque nega o raciocínio causal, mas porque opera um desvio que parece fulminá-lo. A consequência da causa natural vai dar, não em um quadro estável e homogêneo, mas na mistura, na aproximação de opostos, no compósito. Podemos então subverter a leitura que *Minha terra* nos propõe, subverter a própria temporalidade da relação causal: porque o inacabado das ilhas e a lama dos mangues, em sua ambiguidade de vida e morte, seriam muito mais os signos reivindicados por uma causalidade inventada, recriada poeticamente para servir à *tese* metaliterária do escritor.

## 2 NINHO DE COBRAS

Ao ser lançado no ano seguinte a *Finisterra*, 1973, o romance *Ninho de cobras* viria a reativar antigas impressões da crítica sobre a prosa do poeta Lêdo Ivo, que não publicava narrativas longas desde o romance *O sobrinho do general*, em 1964. O próprio autor parece brincar com essa expectativa, com o subtítulo atribuído a *Ninho de cobras: uma história mal contada*.

Em matéria intitulada *Da poesia ao romance, a difícil travessia*, o jornal *O Globo* faz a cobertura da entrega do V Prêmio Walmap a Lêdo Ivo, concedido por *Ninho de cobras*; e o

jornalista aproveita o subtítulo para mencionar “a posição de destaque na poesia brasileira, o que faz com que ele [Lêdo Ivo] seja visto somente como poeta” (DA POESIA, 1973, p. 3). Na mesma página, Antonio Olinto, que compusera o júri do prêmio, ressalta um possível incremento da escrita de Lêdo Ivo, pois, ao tempo de uma narrativa anterior, *As Alianças*, não via o romancista “no mesmo nível do poeta que o autor é” (HOJE A ENTREGA, 1973, p. 3).

Não negamos a leitura que identifica, na narrativa ficcional de Lêdo Ivo, uma *prosa de poeta*. A sua é uma prosa presidida pelas “leis da imagem e do ritmo”, na expressão que usa Octavio Paz em *O arco e a lira* (PAZ, 2012, p. 78), como já assinalamos anteriormente. Será preciso problematizar, contudo, uma decorrência desse olhar: aquela que supõe *complementaridade* quanto aos romances, contos e crônicas de Lêdo Ivo, o que por vezes também se estende à sua produção ensaística.

Esta leitura pressupõe o literário como discurso fechado, sendo a “obra” unidade totalizante, cujos espaços vagos poderiam ser “completados”. Se a produção poética do autor é a mais volumosa, em relação comparativa com os demais gêneros, defender uma *complementaridade* entre prosa e poesia seria, porém, ignorar o caráter híbrido da escrita lediana, em que por vezes o narrar está fortemente presente, mesmo nos poemas. Entendemos ser possível, por exemplo, reconhecer o prosador no poeta – em via de mão dupla, identificando um extenso *corpus* de poemas pleno de narratividade, como é o caso de *Minha terra*, que acabamos de analisar: note-se que, ali, *conta-se* uma história. Mas haveria muitos outros exemplos. Tomemos apenas mais um, do mesmo livro, *Finisterra* – o antológico *Os morcegos*. Vejamos alguns versos:

Os morcegos se escondem entre as cornijas  
da alfândega. Mas onde se escondem os homens,  
que contudo voam a vida inteiro no escuro,  
chocando-se contra as paredes brancas do amor?  
[...]  
Ao morrer, nosso pai nos deixou (a mim e a meus oito irmãos)  
a sua casa onde à noite chovia pelas telhas quebradas.  
Levantamos a hipoteca e conservamos os morcegos.  
E entre as nossas paredes eles se debatem: cegos como nós.  
(IVO, 2004c, p. 533-534.)

Como não ver, aí, a marca do prosador? É uma poesia *que se conta*, em tom marcadamente memorialístico. Para pensar esse tipo de diálogo entre prosa e poesia, recorramos mais uma vez ao ensaísta italiano Alfonso Berardinelli. Agora no texto intitulado *Baudelaire em prosa*, Berardinelli resgata uma expressão de Thibaudet sobre Baudelaire:

“alliance avec la prose” (aliança com a prosa, literalmente). Esta caracterizaria o estilo baudelairiano. Berardinelli sustenta que o autor das *Flores do Mal* compreendia a prosa...

[...] não apenas como aquilo que invade a poesia, minando e perturbando-lhe o sonho de perfeição. A prosa é sobretudo o que sustenta a poesia, conferindo-lhe uma estrutura de discurso que torna a escansão [...] sintaticamente mais dúctil e equilibrada. Não é instrumento do informe na regularidade do verso: é mistura e dissonância de tons, energia intelectual (BERARDINELLI, 2007, p. 44).

É isto o que ocorre com a poesia lediana e, no jogo inverso, deságua na prosa ficcional e memorialística. Se atentarmos, por exemplo, para as relações possíveis entre o romance *Ninho de cobras* e a poesia do autor, podemos observar um jogo em aberto, uma relação, não de complementaridade, mas de *suplementaridade* – e não será apenas uma troca de palavras. Vejamos o que diz o próprio Lêdo Ivo, deixando perceber certo aborrecimento com os rótulos excludentes: “Não sou *também* prosador. Exatamente porque sou poeta é que sou prosador. Sem a minha poesia, a minha prosa não existiria” (IVO, 2004b, p. 286).

Já observáramos as relações entre *O caminho sem aventura* e *As alianças* com a poesia do autor, referindo, também, a paralelos possíveis traçados com o romance *A morte do Brasil* e poemas em que Lêdo Ivo trata da sua percepção da pobreza. Contudo, será a relação entre *Ninho de cobras* (romance) e *Finisterra* (poesia) o exemplo em que isso mais parece evidenciar-se.

A ação do romance começa com a descrição de uma raposa percorrendo as ruas de uma Maceió ainda envolta em sombras – o narrador nos conta um amanhecer, portanto uma hora muito cara àquele sentido de somatório (*dia + noite*) a que já referimos ser um dos núcleos da escrita lediana. A raposa irá vagar a esmo, perdida, despertando suposições sobre sua origem, e mesmo sobre sua identidade, pois não é reconhecida imediatamente como raposa pelas pessoas. Primeiro é confundida com um cachorro e, finalmente, acaba morta a pauladas, com o que o narrador antecipa alegoricamente um dos temas do romance, qual seja, a banalização da violência em Maceió, onde um grupo de extermínio, o “Sindicato da Morte”, fazia suas vítimas, a propósito de garantir a ordem pública.

Voltemos agora à 11ª estrofe do poema *Minha terra*, no ponto em que o poeta evoca o episódio da raposa abatida, a manchar de sangue a “manhã raiante”. Vejamos o que nos diz sobre isso o autor, no posfácio que escreveu à 3ª edição do romance *Ninho de cobras*:

Conto uma história. Em minha infância, fui certa manhã contundido por um episódio que haveria de ficar guardado em mim a vida inteira. No sítio em que morava, uma raposa acusada de assaltar periodicamente o nosso galinheiro foi morta a pauladas. Menino, aprendi a soletrar, naquele momento, a cartilha da injustiça e da perseguição. O inconsciente reteve a imagem insólita para devolvê-la mais tarde a uma página em branco, em forma de vivência amealhada sem a qual inexiste a figura do artista literário. Num dos poemas de *Finisterra*, ela retorna das florestas do olvido e faz a sua segunda aparição:

*A manhã raiante se manchava  
do sangue escuro da raposa  
morta no chão memorável*

Mas um dia essa raposa da infância, símbolo da noite, do sonho e da liberdade, haveria de sair, transfigurada, das profundezas do inconsciente para ser a personagem, talvez principal, de uma história, *Ninho de cobras*, que não ousei chamar de romance. E assim procedi sensível à circunstância de que vivemos num tempo estético marcado pela emergência de gêneros ou textos híbridos, sem nome. (IVO, 1997, p. 167-168.)

Note-se bem como o trânsito de imagens e de narratividade é uma atitude consciente do escritor, que a desenvolve também na inflexão memorialística do posfácio, quando estabelece com seu leitor um pacto diferente dos demais. Agora é o autor quem fala, e por ele sabemos que o que foi memória tornou-se poema, depois prosa, e assim imantado de invenção literária voltou ao discurso memorialístico.

Porém, não é apenas *num dos poemas de Finisterra* que a raposa retorna; também em outro, podemos acrescentar, retificando ou ampliando a menção de Lêdo Ivo: no poema *O caçador* ocorre nova aparição, quando também diz: “*E a raposa amaldiçoada em todos os quintais me acompanha entre as moitas*”. Essa raposa ainda apareceria na prosa híbrida de *Confissões de um poeta*: “Sempre que subo a colina e alcanço as flores uma raposa me espreita com os seus olhos de bronze” (IVO, 2004b, p. 899). É algo como uma imagem obsessiva, de que o autor retira sempre novos núcleos de sentido, em prosa e poesia.

Lembremos ainda: a referência à raposa morta, em *Minha terra*, ocorre na sequência de um sonho de *água*, de um devaneio hídrico. Isso é importante: essa raposa de memória ou trauma literalmente *emerge* (e o verbo vem a propósito) nas páginas da poesia. Só mais tarde, em um posfácio à terceira edição, o “eu” autoral se pronuncia afirmativamente sobre o conteúdo memorialístico que, sob as vestes da ficção e do poema, já havia oferecido mais de uma vez a seu leitor.

As relações entre *Ninho de cobras* e *Finisterra* não param aí. Elencá-las exigiria muito mais paciência e, talvez, um outro estudo, a só isso dedicado. Citemos ainda, como exemplo, que os morcegos pendurados como pêndulos (poema *Os morcegos*, de *Finisterra*, a que



referimos) também frequentam *Ninho de cobras*: “[...] enquanto morcegos balançavam como lâmpadas” (IVO, 1980, p. 10). Já na obra híbrida *Confissões de um poeta*, ocorrem formulações semelhantes ao poema: “[...] os morcegos ocultavam na sombra dos caibros dos telhados a maldição dos sonos diurnos” (IVO, 2004b, p. 25); a diferença está, agora, na relação que o autor estabelece com o leitor: o seu “eu” não mais pactua apenas com o lírico ou com o ficcional, pervagando por ambos (há poemas, também, na malha textual dessa obra) e assumindo, muitas vezes, um *lugar de fala* autobiográfico.

Se prosseguirmos nos exemplos, estendendo-os a outras obras, o que poderemos notar como uma constante é que esses núcleos recorrentes convergem para um mesmo ponto: a memória. É a memória da casa paterna, tomada por morcegos, como fora a memória da raposa morta a pauladas; mas também seria a memória de um menino, alegre com a ascensão do brinquedo chamado papagaio, ou, no vocabulário regional, pandorga: vemo-lo tanto no poema *Pandorga*, de *Cântico*, livro de poesia publicado em 1949, quanto no *Soneto do empinador de papagaios*, de *Magias*, livro da década de 1960, de que retiramos o poema *A lacraia*, citado na **Primeira Parte**. E muitos outros exemplos haveria.

Esse constante jogo discursivo vai do “eu” pronunciado, comprometido com sua memória de autor, aos sujeitos líricos e narrativos de poemas, contos, romances. Há um ponto em que já não sabemos se a evocação é recriada – ou *até onde* é recriada; não sabemos se o pacto com o autor-memorialista permanece intacto, ou se podemos confiar mais (o que não seria absurdo!) no que nos conta o poeta ou o romancista. Isto porque a causalidade entre memória e poema se inverte, ressoando ecos *que partem* da imagem literária; e, não, meramente repercutindo um passado.

Notemos ainda: mais que os morcegos, a pandorga ou mesmo a raposa, o que retorna em Lêdo Ivo, obsessivamente, é o seu elemento de eleição: a água. Esse é o ponto em que a confluência da memória que caracteriza todas as recorrências, citadas e por citar, acaba por abrir-se em dimensão transubjetiva: quando já não mais importa o vivido, o fático, o caráter de documento do sujeito ou de uma época. A água é o signo transbordante, aquele pelo qual Lêdo Ivo, falando de si, de sua concepção híbrida e visão dual, reverbera o passado comum da cultura.

A raposa que percorre, antes de sua execução, as páginas iniciais de *Ninho de cobras*, é um ser atraído pela água:

E, fora, na rua sem aragem, embora não estivesse longe das ondas, a raposa espreitava, ia e vinha. Como se o esponjoso cheiro do mar a tivesse atraído, continuou descendo ruas até atingir a beira da água. Pela primeira vez suas patas conheceram a doçura da areia da praia.

Aproximou-se do oceano, deixou que um rastilho de onda lhe umedecesse as patas, sem enxergar a brancura azulada das nuvens, e sentiu nas unhas secas o estonteante refrigério da água viva. Curvando o focinho, estendeu para as águas a sua vibrante língua sedenta, mas logo a retirou, num movimento de vertigem e náusea. A detonação das vagas parecia conturbá-la.

Afastou-se do mar e seguiu pela praia até os trapiches negros que, cheirando a açúcar mesmo à noite — quando todos os armazéns estavam fechados e não havia nenhum trabalho de estiva — avançavam para o mar, apoiados em estacas verdeneiras que, presumivelmente, jamais apodreceriam e haveriam de entrar para a eternidade com a sua imemorial solidez (IVO, 1997, p. 10-11).

A raposa, animal da terra, sente-se conturbada diante da “detonação das vagas”. Evento predicativo, que antecipa eventos da trama, a rejeição do animal pelo mar, que inicialmente o atraía, pode ser lida como antecipação de um caráter comum a vários personagens de *Ninho de cobras*: a decisão de permanecer no lugar de nascimento, de não se evadir, de não atender ao convite da partida com que o mar da cidade praiana lhes acena. Há uma pretensão nesse ficar: a pretensão da segurança, a garantia de controle que, ironicamente, o narrador estende aos seres inanimados da paisagem humana – os armazéns portuários, que sonhariam com uma solidez imperecível.

A raposa prossegue seu périplo e, um segundo antes de ser trucidada pelos curiosos que não a compreendem ou não aceitam, o narrador se imiscui no que seria um lampejo de consciência do animal, pactuado ficcionalmente com o leitor:

E esta, com os seus olhos cinzentos e uma elasticidade que provinha de seus ancestrais habituados a perseguições bem mais tenazes e cruentas, era assenhoreada confusamente pela noção de que se achava entre a existência e o nada, como alguns minutos antes se sentira situada entre a sede e a água (IVO, 1997, p. 20).

Desse modo, a água ressurgue exatamente na hora final, com sua potência simbólica. Tendo recuado diante do mar, que no poema é o grande *locus* da partida, sonogado pelos personagens a si mesmos, a raposa, bicho da terra, como que prefere a “sede”, ou seja, o desejo, o sonho que não se consuma. Sua destruição pelo povo curioso, medroso ou ignorante então funciona como uma alegoria da autodestruição: a raposa é destruída por sua própria incapacidade de partir, isto é, os humanos a sacrificam como uma espécie de sacrifício catártico em que purgam sua própria decisão de ficar, de não conhecer o que está além do

mar: sua própria opção, também deles humanos, pela “sede”. E esta “sede” é a mesma das locomotivas “balduínas”, mencionadas no poema *Minha terra* e, aliás, também no romance *Ninho de cobras* (IVO, 1980, p. 149; 154): é a demanda por água, entendida aqui como signo de uma elementaridade, como o elemento do transitório, da vertigem, e também como o *veículo*, caminho para o Outro.

Esse parece ser o núcleo alegórico principal de *Ninho de cobras*, cuja leitura, porém, comporta outras e muitas possibilidades, algumas delas coligidas pelo próprio autor, no posfácio à terceira edição, quando passeia com alguma ironia pelas várias interpretações que, iniciando ainda com a primeira edição da obra, atribuem à sua “história mal contada” desde o papel de metáfora do Brasil como nação periférica do capitalismo, até o caráter de romance histórico, psicológico ou policial (IVO, 1997, p. 168-170).

Para o que nos interessa no momento, porém, esse núcleo fundador, em que o elemento *água* ressurge com grande força simbólica, é o mais importante – e mais se tivermos em conta a proximidade temporal da escrita do romance com o livro de poemas *Finisterra*, já que ambos são plenos de imaginário hídrico e de referências ao lugar de nascimento do autor; mas, também e principalmente, porque no plano formal a “história mal contada” de *Ninho de cobras* pode ser aproximada dos versos “mal cantados” de *Finisterra* – o que será, todavia, força de expressão, no caso do metrificador exímio que foi Lêdo Ivo.

Mas apenas o foi quando o quis. Muitas vezes – o que é o caso de tantos momentos de *Finisterra* – seu verso apresentou aquele “equilíbrio oscilante” tão bem definido por Antonio Candido – como já referimos na **Primeira Parte**. Será o tempo, agora, de refletimos, diante do poema *Minha terra*, que reproduzimos neste capítulo, e dos excertos plenos de imagem e ritmo de *Ninho de cobras*, também citados, sobre a dimensão maior dessa oscilação, no plano da obra lediana, e o sentido que o signo *água* desempenha nesse pêndulo.

Voltando de passagem a discussões anteriores, chamemos à reflexão um dos últimos momentos ensaísticos de Lêdo Ivo, quando se debruça sobre sua escrita, em cotejo com o quadro da Geração de 45 e os juízos críticos da primeira recepção de sua obra. Aqui, a reflexão autoral parece rever a si mesma, reafirmando uma escrita em trânsito. O texto se encontra na obra póstuma *Afastem-se das hélices*:

Um verso elíptico ou lacônico não significa a prática de uma desejável concentração ou condensação. Estas podem residir num verso longo e respiratório e que, em seu ritmo, e sustentado em sua musicalidade e sonoridade, se desdobre como uma onda; e possa até alcançar ou invadir o território da prosa: um verso que, sendo ao mesmo

tempo verso e prosa, aspire a abranger a totalidade da linguagem – e seja *proesia* (IVO, 2013b, p. 132).

O excesso de Lêdo Ivo, portanto, nada tem a ver com o adorno ou penduricalho da linguagem. É um excesso que, sendo estilístico, é antes de tudo correlato de sua concepção literária – uma concepção trânsfuga, na qual poeta e prosador se confundem.

Dentre os símbolos agenciados na malha textual da obra heterogênea de Lêdo Ivo, a água que não se deixa conter, água das chuvas, das enchentes, das lagoas comunicantes, desempenha esse papel de falar do literário e da cosmovisão do autor. É ética e estética. Mas não só a água, tomada em sentido puro: também suas misturas, a água *salobra*, e a terra *peganhenta*. O inacabado da paisagem leva ao híbrido: se não há fronteira, há mistura. E voltamos ao gesto em que junta “no mesmo prato” a matéria factível (“as espinhas dos peixes”) e o imaginário (“o sobejo dos sonhos”). O relato e o verso, o ritmo e a história, a prosa e o poema. Vida e morte:

O mar putrefato que se oculta nos mangues. A lama negra. Caranguejos. Arbustos aleijados. Neste universo nativo, de podridões e estagnações que inauguram o processo da vida, a Terra e a Água ainda não acabaram de ser separadas pelo Deus bíblico. Estão em atraso em relação ao ato de criação do mundo.

Noção de um mundo inacabado, que está sendo criado dia a dia, como um poema interminável, um futuro esplendor (IVO, 2004b, p. 230).

Este trecho de prosa é gêmeo ou irmão mais velho do soneto *Natal no brejo*, sobre que já falamos em capítulo anterior<sup>77</sup>. Sobreleva, agora, como mais um exemplo do constante jogo suplementar da escrita lediana: uma reflexão de cunho ensaístico e memorialístico se estende à poesia, para reformular-se com outras ênfases, outras imagens. O escritor parecia demonstrar total consciência disso que era uma opção deliberada de sua escrita, embora sempre vista com alguma ressalva pela crítica:

Seja dito em meu favor: cercado de tantas convicções endurecidas sobre a perenidade dos gêneros literários outrora florescentes, digo que os nomes dos navios devem ser mudados. Ou estão sendo mudados à nossa revelia, entre a maré da tarde e o vento da aurora. Cai aqui a propósito lembrar que, quando escrevi *Ninho de cobras*, não ousei chamá-lo de romance. Preferi apontá-lo como *uma história mal contada* – e na verdade o é, já que escolhi um caminho inverso à clareza narracional dos grandes mestres do romance do século XIX, como se a

<sup>77</sup> O soneto, que integra o livro *A noite misteriosa*, de 1982, foi transcrito e analisado no item Dualidades na lírica posterior, do Capítulo 3 desta Segunda Parte.

minha ficção, fragmentária e esquiva, estivesse fluindo da boca de um cigano ou de um ladrão de cavalos (IVO, 2004b, p. 28).

Este parece ser também o sentido último do signo *Finisterra*, que Lêdo Ivo perseguiu em muitas obras e foi título de um de seus volumes de poesia. Quando, no poema final – homônimo ao livro – o sujeito lírico repete a inquietação do narrador de *O caminho sem aventura*, aquele Geraldo que sonhava com um porvir mas que, de fato, nunca saiu de sua terra natal (e nisso há quase um deslizamento para o tema de *Ninho de cobras*), o que vai encontrar, o sujeito lírico de *Finisterra*, é o deslimite, a canção de “tudo o que parte”. Simbolicamente, essa *Finisterra* não é mais a fronteira; é apenas um lugar mítico de evasão, lugar que pode ser a terra natal, mas pode ser também outro e qualquer país. “Ando na multidão e meu nome é ninguém” – ecos talvez dicksonianos em quem já dizia não separar “o que é da terra e o que é da água”.

A indecisão se torna fundadora: as ilhas inacabadas e os mangues vão, obra a obra, compondo uma paisagem imprecisa, prene de sentido. O poeta, aliás prosador, interroga a si mesmo nas malhas de um livro híbrido, entre a confissão e a ficção, entre o ensaio e a memória – suas *Confissões de um poeta*: “Onde estou? Para onde vou? Quem sou? Ao cair da noite, bebo o vinho de minha ambiguidade e jogo a taça no horizonte indeciso feito de mar e de terra (IVO, 2004b, p. 101).

E, tal como fizera com o poema *Natal no brejo*, estas outras inquietações seriam depois versificadas e ampliadas, agora no poema *O poeta e os críticos*, este do livro *Curral de peixe*: “Onde começo ou termino?/ Quem sou? Quem fui? Quem serei?/ Porque sou um e sou vários/ ora vivo dividido/ ora morto esartejado” (IVO, 2004c, p. 943). A sensação que fica, depois dessas aproximações – que são, todavia, poucos exemplos em um universo de intratextualidades intrincado e difícil de dimensionar – é que Lêdo Ivo escrevia, ou passou a fazê-lo depois de certo tempo, na dupla inflexão de poeta e prosador, este em meio àquele. Não foi a sua, exatamente, uma incursão de experiência ou novidade, quando escreveu romances, contos, ensaios ou memórias, nem quando deles voltou para o poema típico, em verso, livre ou medido.

## REFLEXÕES FINAIS OU O REGRESSO DA LACRAIA: A REVERSÃO DO EXCESSO

Como afirmávamos no **Capítulo 1** da **Primeira Parte**, o estudo do contexto de estreia de Lêdo Ivo, com aquilo que a Geração de 45 significou em termos de ebulição cultural para a os começos de sua produção literária, importa para nossos objetivos não apenas como estratégia de abordagem de um autor pouco estudado (ainda) no meio acadêmico – o que, em parte, pode ser atribuído aos “julgamentos em bloco” a que é submetida sua Geração; mas nos interessa, principalmente, porque, ao observar aquele panorama cultural, já percebemos traços peculiares da escrita lediana, que sob o pano de fundo de 1945 avultam mais nítidos, ora por analogia, ora por contraste. Alguns desses traços, como também antecipávamos com exemplos colhidos da coletânea *O soldado raso*, seriam refundidos na obra posterior, a que pertence aquele volume; mas outros também seriam de se lembrar, nos quais a dimensão metaliterária se alia à cosmovisão do autor, insistentemente dual, como nesse poema de um livro já muito frequentado por nós – *Curral de peixe*:

### PONTA VERDE

A minha noite é dia.  
Sombras são claridades.  
Quando sonho regresso  
como uma lacraia

ao muro de cal  
fincado na paisagem  
entre currais de peixe  
e antenas parabólicas.

Minhas luzes clareiam  
o chão das meáguas.  
A brisa sopra sobre

ilhas que são miragens.  
Livre e cativo. Toda  
liberdade é cárcere (IVO, 2004c, p. 924-925).

A lacraia de *Magias*, poema com que abrimos a **Primeira Parte** de nosso estudo, retorna agora; mas não volta sozinha. Está de par com dualidades naturais – “minha noite é dia/ sombras são claridades” – e não só estas: é também *moderna e antiga*, como queria o “eu” lírico de *Acontecimento do soneto*: no novo poema (que aliás é um soneto), a lacraia passeia na paisagem dividida entre currais de peixe – a técnica indígena de pesca – e antenas

parabólicas: é uma figurante da sociedade de massas marcada pela ascendência da televisão, mas, ao mesmo tempo, não desconsidera o antigo, o tradicional – que, no caso, pode ser lido nos currais de peixe. E, se dizemos *novo* o poema, não o será apenas porque refunde o tema das dualidades ou a personagem lírica da lacraia: é também pelo seu título, *Ponta Verde*, nome de logradouro de Maceió mais uma vez trazido das ruas para a literatura, pois que já o fora antes, em *Linguagem* – como vimos no **Capítulo 4** desta **Segunda Parte**, no item **Do real para o possível**.

O poeta, portanto, persevera no caminho compositivo dos deslocamentos, das reelaborações do substrato de cultura com que trabalha. Pelo seu olhar, o mundo é duplo, ambivalente, intrinsecamente binário. Quando volta, a lacraia de *Magias* transmuta-se no “eu” de sonho do poeta adormecido, que assim reflete sobre seu percurso e nos fala de luz: das luminosidades que clareiam as casas humildes, as “meiáguas” – palavra, aliás, escolhida com precisão, dada a sua etimologia remissiva ao imaginário hídrico. O “muro de cal” da lacraia agora encontra a *água* na *pedra* da palavra. E o sonho não é o espaço apenas do insólito: aproveitando aqui a distinção que Bachelard nos propõe, com base na diferença existente na língua francesa entre *rêve* (sonho) e *rêverie* (devaneio), o sonho de *Ponta Verde* seria uma *rêverie*, um devaneio, no sentido de sonho laborioso, reflexivo (BACHELARD, 1988, p. 27-28)<sup>78</sup>.

Ainda mais: a geografia é lugar real e miragem, pois as ilhas que recebem a brisa podem ser inventadas. Circunstância de uma vida factível jungida àqueloutra, que se imagina, que se recria literariamente. Estamos de novo em meio à longa linhagem que vai do romantismo ao simbolismo, e deste ao surrealismo; assim chegamos aos *currais de peixe*, nos quais a concepção dual de Lêdo Ivo vai reencontrar o universo primário do litoral alagoano.

Como ocorre com a água naqueles cercados, o poeta está livre e cativo, do que conclui: toda liberdade é cárcere. Aqui o sentido desliza no signo, encontrando o seu oposto. Mas o risco interpretativo seria, nesse caso e noutros, afirmar apenas o componente aporístico, sem procurar ver o que tais correspondências trazem à tona. A dualidade de *Ponta Verde* é a de quem se sabe solto e preso: viajante, retorna sempre ao lugar de nascimento porque está preso à sua circunstância e somente com esta consciência, paradoxalmente, é que se liberta.

---

<sup>78</sup> Situemos, porém, que Bachelard enfatiza, no livro *A poética do devaneio*, muito mais a diferença de gênero entre as duas palavras, que há na língua francesa – *rêve* (masculino) e *rêverie* (feminino), correspondendo aos termos *animus* e *anima*, da psicologia junguiana. Porém, não só um sentido de *anima* pode ser admitido na aproximação do “eu” à lacraia nos dois poemas citados de Lêdo Ivo, como o sentido de *rêverie*, o devaneio laborioso, está presente em toda a obra bachelardiana de estudo de imagens literárias.

Constatações que têm um especial sentido na trajetória desse escritor, Lêdo Ivo, tão crítico como fora do primeiro Modernismo. Sabendo-se artista da palavra, na condição de poeta contemporâneo, compõe agora um soneto irregular, tanto pelos metros oscilantes (de cinco, seis e sete sílabas), quanto pelas rimas brancas. Está, portanto – e também formalmente – solto e preso.

Apesar do que possam implicar de curto-circuito para uma leitura que busque linhas filosóficas estáveis ou uma visão teológica afirmada ou refutada, as insistências no binarismo, naquilo que o filósofo Mário Ferreira dos Santos (2007) chama de “Díada” ou, como dissemos por vezes, nas dualidades, podem abrir caminho, em Lêdo Ivo, para visões metaliterárias, olhares sobre o fenômeno artístico que aproximem a atividade intelectual do sonho – e, nisso, serão talvez mais ricas e certamente mais *singulares* no cenário da poesia brasileira pós-Geração de 45.

*Ponta Verde*, poema de *Curral de peixe*, não reescreve apenas *A lacraia*, de *Magias*. Reescreve, sobretudo quanto ao sentido dual, as divagações da longa *Ode ao crepúsculo*, e talvez finalmente Lêdo Ivo estivesse realizando o desejo de Sérgio Milliet, que não viveu para vê-lo condensar a grande *Ode* em “uns poucos versos admiráveis”. Uma leitura sistêmica deste e de outros momentos do Lêdo Ivo final, do poeta ancião de *Curral de peixe*, *Mar Oceano*, *Plenilúnio*, *Réquiem* ou *Mormaço* pode nos oferecer, sob a aparente simplicidade dos oximoros e das metáforas colhidas na natureza – dia, noite, mar, lagoa etc. – um escritor em camadas, reagenciando signos de seu universo lexical.

Todo esse reaproveitamento de temas, de concepções e até de títulos, está impregnado por uma visão metaliterária, que dialoga com o trânsito discursivo a que se entregava o autor – como vimos, no último capítulo: as dualidades já estão na sua prosa ficcional, memorialística e ensaística, e no próprio trânsito aí implicado. Mas tudo se dá em torno daquilo a que chamamos, com Bachelard (1989), de *metapoética da água*, ou seja, o sentido central que o imaginário hídrico ocupa na obra do escritor.

Pela concepção lediana de excesso, a *água* será o grande núcleo, o signo remissivo de uma elementaridade com a qual se identifica o “eu”. Ao analisarmos, no início da **Primeira Parte**, o poema *A lacraia*, observamos como, ali, a *água* é representada como uma *falta*, por ser aquele um momento em que o poeta se voltava ironicamente – e essa é, insistimos, apenas *uma* leitura possível – contra o *paideuma* de concisão da Geração de 45.



Vimos até aqui um pouco da trajetória intelectual e artística de Lêdo Ivo. Como se reaproximou dos signos caros ao lugar de seu nascimento, como intensificou seu pendor pelas dualidades, como construiu, em uma palavra (sua, aliás), um “reino de excesso”. Pelo menos a partir de *Mar Oceano*, originalmente publicado em 1987, a escrita lediana já incorpora essa consciência do “eu” que se autoproclama<sup>79</sup> excessivo, transformando em poema o que já se encontrava disperso em outros registros, e afirmando aquilo que os primeiros críticos condenavam. Se voltarmos ainda uma vez a *Curral de peixe*, de 1995, veremos também o “eu” lírico dizer, no poema *O girassol*: “Sou a sobra e o excesso, como o vento/ ou como a luz incômoda do sol” (IVO, 2004c, p. 905). Nesse reino excessivo, exercendo o duplo papel que concentra o sentido de uma materialidade (a do elemento natural) e de uma referencialidade (a do signo caro ao lugar de nascimento), a *água* que retorna, implícita nos currais de peixe do novo *Ponta Verde*, já é essa do trânsito, da liberdade-cárcere, que inclusive pode ser lida como metáfora metaliterária.

*Curral de peixe*, livro maior dessa fusão do metaliterário com temas e ambiências anteriores, dá-nos mais este outro exemplo, que também vale somar à reflexão:

#### Promontório

Sempre busquei a profusão das chuvas  
e celebrei o excesso.

A porta que se abre à claridade do relâmpago  
divide o dia em partes desiguais.  
Mas entre a luz e a sombra há um espaço  
onde o sonho e a vida acordada se juntam como dois corpos  
separados das almas desunidas.  
É a este lugar que retorno  
quando a chuva cai em Maceió e derruba as folhas dos cajueiros floridos.  
Os goiamuns inquietos percebem nas locas a alteração do mundo  
que oscila entre a lama e as raízes dos mangues  
como duas cores do arco-íris.

Berço de tanajuras, pátria ameaçada pelo trovão,  
dunas sonâmbulas que só caminham à noite,  
mar que umedece os lábios rachados da areia,  
vento que dilacera o promontório,  
longe de vós serei um exilado (IVO, 2004c, p. 890-891).

Quando diz “Sempre busquei a profusão das chuvas/ e celebrei o excesso”, este *sempre* do poema é um atestado em que se pode fiar o leitor. Foi, de fato, um *sempre*, e toda a nossa

<sup>79</sup> Em *Mar Oceano* vai dito: “Meu reino é o excesso, esse rival incomparável do rigor e da medida” (IVO, 2004c, p. 753).

escrita, até aqui, esperamos que tenha podido demonstrá-lo. Porque Lêdo Ivo oscilou muitas vezes, e em grandes questões: oscilou na sua relação com a metafísica, oscilou na sua relação com aspectos atinentes à representação do local ou nacional – em confronto com o “universal”, entendido o termo conforme os momentos culturais diversos em que viveu e escreveu. Um autor que oscilou, poderíamos dizer, em matérias de *terra* e *céu*. Mas jamais em matéria de *água*: este foi o seu método, que não é senão a própria ausência de método, já que a água é o “elemento da vertigem”, como nos diz com tanta propriedade Gaston Bachelard (1989, p. 7). E como escrevia sobre si e seus companheiros um jovem Lêdo Ivo, no editorial da *Revista Orfeu* (1947, p. 1): “[...] é a vertigem de vir a ser que nos tenta e nos congrega”.

“Vertigem de vir a ser”: a expressão da juventude ganha um sentido insuspeito diante do poeta ancião que se reescreve e celebra as águas de seu excesso. Mais tarde, na obra *Mormaço*, de publicação póstuma no Brasil, a confirmação viria nos primeiros versos do primeiro poema: “Como todos os homens, sou inacabado./ Jamais termino de ser” (IVO, 2013a, p. 13).

Para pensar a imagística da *água* em Lêdo Ivo, precisamos considerá-la em suas sugestões de dinamismo e excesso. Esse o “método”, entendendo aqui o *modus faciendi* mais como a disposição para o inacabado, como um devir do “eu”, conscientemente afirmado por meio de símiles e metáforas que reenviam ao seu elemento de eleição. Há mesmo uma *moral da água*, uma “lição” comunicada pelo comportamento do elemento natural ao poeta que a observa, como referimos ao analisar um trecho de *O caminho sem aventura*, no **Capítulo 1** desta **Segunda Parte**.

## POR UMA NOVA CONDIÇÃO-NORDESTE: UM NORDESTE DE ÁGUAS

Será pertinente, agora que nossa reflexão avança para o final, retomar ainda *O caminho sem aventura*, romance dos primeiros anos da vida editorial do autor<sup>80</sup>. Vejamos dele um pequeno trecho, apto às mais insuspeitas aproximações. Referimo-nos à passagem do livro em que o narrador relata a seus leitores, de modo peculiaríssimo, o “método” das lavadeiras alagoanas – vejamos:

---

<sup>80</sup> Primeira edição: 1948.

As águas do canal, sob o sol estendiam-se num brilho morte-cor, ora de um cinza úmido e esverdeado como o do cimento, ora quase amarelas. Nessas águas as lavadeiras mergulhavam as roupas do povo da ilha<sup>81</sup>.

[...]

E elas cantavam, enquanto esparziam anil sobre as fronhas e lençóis que não guardavam mais qualquer lembrança dos segredos noturnos, nem abrigavam o litígio dos corpos que à noite se aproximam, se unem em batalha e se afastam como dois meigos escorpiões. Pingando restos de água, ceroulas e camisas eram penduradas nas cordas e nos arames, e o vento vindo do mar, lá onde havia dunas e fragas e finas restingas, as embalava, impregnando-as do sal de suas lonjuras e gonflando saias. Lenços sem catarro, fronhas libertas dos sinais de cabeças atormentadas, cuecas sem mancha de urina, meias esburacadas, todo o pano das criaturas se estendia ao sol, secando, recuperando cores claras, momentaneamente livre das secreções humanas.

E as canções das lavadeiras enchiam o ar azul, como a água de uma moringa vertida num copo. (IVO, 1983, p. 43-44.)

O tema do lavar como sugestivo de uma dimensão moral não ocorre apenas em *O caminho sem aventura*. Este pequeno romance da juventude do autor, que aliás pode ser visto como uma sementeira de temas e até de léxico recorrente, também se comunica com a poesia que lhe será posterior. É o caso, por exemplo, de certo comentário do narrador, feito no romance *A morte do Brasil*: “A água continuava escorrendo, a água que devolveia a brancura e a limpeza dos lençóis e dos ternos, a água que, *por alguns instantes*, tira a sujeira dos corpos imundos.” (IVO, 2007, p. 17; grifo nosso).

São passagens que apontam para uma direção a mais da imaginação material da água. Nos exemplos tomados, vemos o autor problematizar um *ideal de pureza*, que comumente é atribuído às potencialidades do elemento. Porém, ao situar temporalmente a purificação, ponderando – não sem alguma ironia – que esse apagamento ou limpeza são provisórios, o poeta dessacraliza o rito, subtraindo a idealidade do ato de lavar. E a ideia de contínuas limpezas, necessárias a uma lavagem nunca suficiente, mas reiterável ao infinito, é correspondente também a essa volta da mancha ou nódoa, que ironicamente teima em não sumir – agora, como no poema *A uma máquina de lavar roupa*, do livro *A noite misteriosa*. Nesse texto, depois de descrever que “uma orvalhada chuva de sabão em pó” caía nas entranhas das roupas, limpando mesmo “o esperma escorrido no sonho”, e ainda a mancha de álcool e a lágrima, a voz lírica se sente autorizada a...

[...] pecar de novo, mentir, arrojá-me  
na noite que fulge entre o Cristo taciturno

<sup>81</sup> Parte do romance se passa na ilha alagoana de Santa Rita.

e o meigo clitóris.  
 Posso ganhar o pão com o suor do meu rosto.  
 No altar redondo e branco, um deus sussurrante  
 me limpa e me protege  
 todo santo dia (IVO, 2004c, p. 664-665).

Há ecos de Gregório de Matos (2014, p. 43-44) aqui: “Pequei, Senhor, mas não porque hei pecado,/ de vossa alta clemência me despido;/ porque quanto mais tenho delinquido,/ vos tenho a perdoar mais empenhado” (soneto *A Jesus Cristo Nosso Senhor*). No poema lediano, é a “máquina” que ocupa o altar: ela é *um* deus sussurrante, em minúsculas, a ocupar um interstício, entre o Cristo taciturno e o órgão do prazer feminino. Esse interstício entre uma dimensão de interdição e outra, de prazer, é uma “noite que fulge”, isto é, uma ambivalência de claro e escuro.

Um salto assim, de décadas, na produção de Lêdo Ivo, exemplifica bem a recorrência da metáfora do *lavar* em sua obra. Há uma dimensão moral, mas de moral *a latere* do discurso religioso (de religiosidade cristã) da pureza. E essa moral é expressa em uma linguagem luxuriante, pleonástica, excessiva, na qual os adjetivos e as subordinações se encadeiam, dionisiacamente, sem atenção a um ideal de equilíbrio ou contenção. Se a retórica servira, na prosa brasileira pré-modernista, ao enaltecimento ufanista ou de lirismo fácil, em Lêdo Ivo ela serve à crítica e à antilira. O excesso, portanto, tem uma funcionalidade *nova*, não se presta a esconder ou “fraudar” o real (como diria o poeta João Cabral de Melo Neto, em verso que veremos adiante).

E essa antilira também se ocupa do metafísico. É evidente a dimensão metafísica contra a qual investe a imagem de *A uma máquina de lavar roupa*: mas, repetimos aqui o que antes dizíamos no **Capítulo 2** desta **Segunda Parte**, item **4. Deus na água**: não há exatamente negação. Pode haver uma crítica dos ritos, como antes, nas páginas cáusticas de *Finisterra*, houve uma troça ou zombaria lançada à representação, à iconografia e à arquitetura sacra. Mas haverá muitos outros momentos em que um Lêdo Ivo menos cético se entremostra. E, sobretudo: o que revolta o sujeito lírico, fazendo-o buscar outro espaço para sua inquietação transcendente, é *certo modo* de encarar a fé, modo repleto de interdições e punições. O “Cristo taciturno” pode ser uma face do Cristo; mas Ele está lá, e a miríade dos outros olhares lateja como possibilidade. Vejamos, de um poema de tema idêntico, *As manchas que a água tira*, a primeira e a última estrofes:

Nenhuma borracha apaga

o pecado original.  
Só a água do batismo  
e um punhado de sal.  
[...]

Só Deus limpa e lava  
tudo com a água  
da límpida cisterna  
que é a vida eterna. (IVO, 2004c, p. 678.)

Afora o tom irônico – no “punhado de sal” ou na “límpida cisterna” –, esse já é um momento muito mais aproximável de uma dicção poética de cunho cristão. A ironia não é tal que afaste o sentido conclusivo e afirmativo do texto. Poder-se-ia supor: são dois exemplos de fases distintas, talvez separados por décadas. Mas, não: nós os retiramos do mesmo livro, *A noite misteriosa*. O que, mais uma vez, nos atordoa: quem é esta voz, quem é Lêdo Ivo? Quais são as suas águas? É possível que o poeta, colocando os dois textos em seções distintas (o primeiro, intitulada *Todo santo dia*; o segundo, na seção *Vida de sempre*), objetivasse criar um efeito dialogal. Sendo assim, o segundo momento, retomando o tema anterior, funcionaria mais ou menos como uma palinódia (poema em contraponto) do primeiro. Inclusive formalmente, com seu metro mais regular e “enxuto”.

Como a questão metafísica nessa escrita está em nosso horizonte em nível secundário – o que não significa menos importante, de modo geral, mas apenas para a pauta que nos propusemos –, fiquemos na suposição. Palinódia ou meramente o gosto pelas variantes, o que se tem é um poeta do excesso, voz que se compraz com uma oscilação quase heteronímica de timbres, embora os tenha albergado no seu único nome próprio, para desnorteio (ou renovada fruição) de críticos e leitores. Aqui como antes, o desafio continua o mesmo: interpretar uma escrita que não se pensou em linha reta, mas em constante oscilação, dando azo a momentos diferentes e até confrontantes, se exigirmos dela uma “coerência”.

E isto também é o excesso lediano; ou, melhor dito: é principalmente isto. No texto *O poeta e os críticos*, do onipresente *Curral de peixe*, o poeta ironiza o desnorteio a que submete seus críticos: “Onde começo ou termino?/ Quem sou? Quem fui? Quem serei?/ Porque sou um e sou vários/ ora vivo dividido/ ora morto esquarterado” (IVO, 2004c, p. 943). A questão das variações de perspectiva em Lêdo Ivo parece tão grave que supomos perigosa qualquer antologia do poeta que, guiada por um critério “x”, venha a desconsiderar os contrapontos e as gradações livro a livro, ou até na mesma obra, como é o caso dos poemas colhidos em *A noite misteriosa*. É como se o excesso que constitui o princípio fundante dessa poética exigisse um

leitor disposto a pervagar todas as modulações, um leitor de “Poesia reunida” ou de “Obra completa” – mas, não, de antologias.

Em certa passagem das *Confissões de um poeta*, logo após festejar sua “disponibilidade” e declarar viver da própria “curiosidade”, descrente de religião, política, filosofia e até moral, afirmando que suas “poucas certezas” eram “descaminhos ou erros lavrados”, o poeta se desdiz:

Mas é possível que esta teoria pessoal, que ora levanto, seja uma invenção momentânea, um rasgo fictício. Creio em tudo: nas religiões, nas políticas, nas mitologias espatifadas, nas cosmologias que guardaram o segredo e o mistério das leis que regem desde os sistemas solares às aliteraões do poema. Imperplexo, sou todo crença, fervor, paixão. E, quanto mais sou, mais me ignoro (IVO, 2004b, p. 320).

Daí porque será possível, caso se busque, acentuar esse ou aquele aspecto de um “eu” múltiplo, e que se comprazia em registrar literariamente todas as suas variantes. Haverá um Lêdo Ivo *crédulo* e um *cético*, um ridente *agnóstico* e um piedoso *cristão*. Mas será um equívoco – assim pensamos – afirmar a precedência do cético-agnóstico sobre os outros. Em livro até certo ponto árido como o é *Mormaço* – deliberadamente árido, desde o título – e não livre de alguns instantes desolados, encontramos este bem-humorado *Louvor a Deus* (que não é outro senão o Deus único, cristão):

#### LOUVOR A DEUS

Graças a Deus  
os deuses são temporários.  
Como os trens e os aviões  
cada um tem seu horário.  
Os deuses são como os peixes  
na época da piracema.  
Sei que Apolo já morreu  
e a Vênus que sai das ondas  
é a moça de Ipanema.  
[...]  
não há nenhum deus eterno  
a não ser o próprio Deus  
que rege o amor e as estrelas. (IVO, 2013a, p. 145.)

É possível negar um sentido monoteísta a guiar esses versos? De nossa parte, reafirmamos o que fora dito anteriormente: a natureza e os elementos materiais compõem nessa obra como uma hierofania ou “portal” para um sentido transcendente, sentido esse que

não refuta o uno, o Deus no sentido cristão tradicional. Mesmo quando confere à sua dicção um vezo iconoclasta, o que há, muito mais, é uma crítica à ânsia humana de *representação*: altares, imagens etc.<sup>82</sup> E até quando se indaga, ainda nas páginas de *Confissões de um poeta*: “Por que Deus haveria de *ter respeito* pelos homens?” (IVO, 2004c, p. 318), esta é uma interrogação que já supõe o Deus superior e único, o Ser maiusculizado. Ocorre, porém, que este Deus é indefinível, por vezes inapreensível e mesmo impronunciável – o que, aliás, também remete à tradição bíblica, em que o nome de Deus não é digno da pronúncia humana, que utiliza aproximações. Não parece ser outra a direção do soneto *O tambor*, de que transcrevemos as quadras:

#### O TAMBOR

Quem é Deus não é Quem, nem Que, nem Quando.  
Vive oculto no bosque, como o esquilo.  
Deus não é Isto ou Aquilo. Deus é a lei  
da maré que se eleva na restinga.

Entre água e terra avanço, e na laguna  
procuro Deus, a sombra persistente  
de uma luz apagada de repente  
na casa construída sobre a duna.  
[...] (IVO, 2004c, p. 1019.)

O poeta procura Deus, que escapa à sua apreensão direta: não é Isto ou Aquilo. Imagético, o vate desliza no mundo fenomênico, sem encontrar nele o exato correlato para Deus, mas, de qualquer modo – o que para nós mais importa: sem abrir mão do próprio signo “Deus”, em que “esbarra” em outro poema, este do livro *Crepúsculo Civil* (poema *O esbarro*). A tudo isto, e ao que já foi dito em outros momentos sobre o tema, poderíamos ajuntar o fato, sem dúvida significativo, de ter Lêdo Ivo escolhido um padre católico para sua recepção na Academia Brasileira de Letras: o acadêmico Dom Marcos Barbosa, também poeta, dono de uma lira religiosa conhecida pelo seu sentido alegre e convivial – um lado do cristianismo que sem dúvidas seria mais identificável às buscas de Lêdo Ivo.

Afastemo-nos de novo das inferências metafísicas, desse “esbarro em Deus” – para usar a imagem de Lêdo Ivo. (Pois aqui, como nos poemas, *Quem não é nem Isto nem Aquilo* se interpõe no discurso crítico...) E voltemos a refletir sobre a *moral da água* em um plano composicional, que é um dos núcleos de nossos objetivos: o que parece estar implícito na

---

<sup>82</sup> Sobre isso, ocorre-nos como dado significativo que a foto escolhida pelo poeta para a quarta capa de sua *Poesia completa* mostra-o entre as ruínas da Abadia de Jumièges, na França, justamente abadia a que falta o forro ou zimbório, podendo ver-se o céu no plano superior da imagem.

possível dimensão metaliterária dos exemplos citados, sobretudo no trecho do romance *O caminho sem aventura*.

Ocorre-nos fazer uma pequena digressão: cotejar a passagem em que Lêdo Ivo descreve o ofício das lavadeiras, em *O caminho sem aventura*, com um excerto de prosa de Graciliano Ramos, quando este outro alagoano descreve uma cena em tudo similar – mas, ao mesmo tempo, significativamente diferente nas *lições de água* que lhe sugere. É quando o autor de *Vidas secas* compara o ato de escrever ao trabalho das mesmas lavadeiras de Alagoas:

Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes.

Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota.

Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer (RAMOS, 2005, quarta-capa).<sup>83</sup>

A desconfiança em relação às palavras e o temor de que se possam usar para um falseamento constituem a força reativa que preside essa *moral* e essa *estética*, as quais se servem de imagens colhidas no espaço natural e humano como metáforas quase pedagógicas. Dizemos “força reativa” porque, como parece evidente, existe um tom responsivo nos verbos (“devia fazer”), fazendo supor um *mau uso* da palavra: uso do excesso que é adorno, o “ouro falso”. O romancista contrapõe o velhíssimo paradigma de concisão aos muito conhecidos males da retórica. A rejeição a esta fora uma das pedras de toque do chamado Romance de 30, quando os então novos prosadores do Nordeste ofereciam ao Brasil não apenas a novidade de suas temáticas e ambiência, mas também uma linguagem afastada dos paradigmas estilísticos da literatura produzida durante a República Velha. Alguns, com maior pendor para a oralidade – como José Lins do Rego ou o primeiro Jorge Amado; outros, como Graciliano e Rachel de Queiroz, mais presos a uma construção clássica, até arcaizante no caso do primeiro<sup>84</sup>. Porém,

<sup>83</sup> Originalmente, as palavras são de uma entrevista concedida por Graciliano a Joel Silveira, mais tarde publicada no volume *Linhas tortas*; figuram também na quarta capa de edições recentes do escritor.

<sup>84</sup> Mário de Andrade, escrevendo sobre Rachel de Queiroz em 1939, já salientava “a limpidez excepcional desta filha do luar cearense” (ANDRADE, 1955, p. 116); já Wilson Martins, a propósito de Graciliano Ramos, observa que teria sido um “modernista *malgré lui*”, já que suas crônicas da década de 1940 condenavam amplamente solecismos e outras negligências, chegando mesmo a usar a apossínclise, colocação pronominal típica da língua lusitana, pela qual se interpõe uma ou mais palavras entre o verbo e o pronome oblíquo – e Martins cita exemplo (cf. MARTINS, 2002, p. 317-318).



de modo panorâmico, a dimensão estética do que significou o Romance de 30, ecoando o tom geral de crítica do Modernismo à literatura que lhe foi anterior, bateu-se principalmente contra os “estilistas” que haviam dominado a cena literária do início do Século XX. Estes seriam os que encontravam, na prosa de Coelho Neto, o seu maior paradigma: “língua virtuosística e acumulativa por excelência, voltada para o efeito plástico e sonoro”, como tão bem resume a questão Alfredo Bosi (1970, p. 228), lembrando uma análise de Fausto Cunha.

Havia, também, no plano do conteúdo, a disposição de agradar um leitor hedonista, de gosto superficial, como ainda coloca Bosi (1970, p. 223). Contra tudo isso reage o Romance de 30, cujos temas eram novos no plano da denúncia das condições de um Brasil rural, mas, formalmente, no particular da reação antirretórica, guardava algum contato com ideais clássicos, como de resto serão, em momentos e latitudes diferentes, todas as rasuras que preceituem o despojamento, a clareza, a concisão: é possível traçar linhas paralelas entre Ernest Hemingway e Graciliano Ramos.

O autor de *O velho e o mar*, inclusive, também recorria a metáforas hídricas para descrever seu método, que enunciava como “Princípio do *Iceberg*”, segundo o qual “sempre existe sete oitavos de um *Iceberg* sob a água”; pois a escrita se constitui, justamente, no processo de eliminar essa água:

O que quer que se saiba, pode ser eliminado, e isto somente robustece o nosso *iceberg*. É a parte que não aparece. Se um escritor omite algo porque não conhece, então aparece um buraco na história. *The old man and the sea* poderia ter tido mil páginas a mais, e conter nele todos os indivíduos da aldeia e todos os modos pelos quais eles ganhavam a vida, tinham nascido, sido criados, tido filhos, etc. Isso é feito estupendamente bem por outros escritores. Ao escrever, somos limitados por aquilo que já foi feito satisfatoriamente. Aprendi a fazer algo diferente. Primeiro, tentei eliminar tudo o que era desnecessário para transmitir a experiência ao leitor, de modo que, depois que ele leu algo, esse algo se tornará parte de sua experiência, parecendo-lhe haver verdadeiramente ocorrido. Isso é muito difícil de fazer e exigiu, de minha parte, trabalho árduo (HEMINGWAY, 1982, p. 260).

A escrita seria, portanto, algo como um escoamento ou drenagem, um modo de desbastar o *iceberg* até o núcleo de água sólida. Hemingway não chega a ser exatamente um antirretórico, mas se sente condicionado pela excelência estilística que lhe precede. Se o nosso Graciliano, após a esfrega da lavagem, ainda exige que sejam torcidos os panos uma vez e mais outra, para que a palavra cumpra seu papel de *dizer*, seu colega americano sacrifica a riqueza de quadros descritivos sobre que teria domínio na busca de fazer algo novo e próprio, ao mesmo tempo oferecendo ao leitor uma experiência passível de incorporação pela leitura.

Mas, por que esse repúdio sempre encontra correlato na *retirada* de água? Não haverá aí um repúdio ao devir, àquilo de instável que há no elemento apto a todas as formas?

Voltemos ao texto de Lêdo Ivo sobre as lavadeiras. A aproximação é significativa: enquanto a esfregação, o lavar e bater avultam na narrativa de Graciliano, na descrição lediana prepondera o *canto* que costuma acompanhar os labores repetitivos; enquanto as lavadeiras de Graciliano torcem os panos “até não pingar uma só gota”, as de Lêdo Ivo penduram as roupas ainda úmidas, “pingando restos de água”. No primeiro autor, o ato de lavar é a metáfora de uma escrita depurada de imperfeições; no segundo, apenas significa um esvaziamento da antilira, espécie de esterilização ou depuração das manchas – mas, seja o que for, sempre em caráter *provisório*, como o narrador faz questão de sublinhar, após entregar-se a várias digressões. E nessa antilira *que volta* em meio à retórica estaria o *novo* de Lêdo Ivo, o centro duro do seu *iceberg* – para usar a metáfora de Hemingway.

Em Lêdo Ivo, o que é visto com desconfiança não é o excesso que, pela só existência, reclame uma *lavagem*, para depois, livre de fraudes, merecer a aprovação estética (que corresponde, em última análise, a uma aprovação ética); também não se intimida por aqueles que, tendo exercido a retórica na literatura, descreveram mais e melhor antes dele. A desconfiança lediana volta-se para a própria pretensão purificante, para o próprio lavar: mesmo que se use toda a força na faina de limpar, mesmo que se lave com as mãos humanas ou com a máquina de lavar, com água e detergente ou anil, a almejada “pureza” será meramente momentânea. Um hiato ou lapso até que o renegado “excesso” – que, em Lêdo Ivo, vai encontrar a própria condição corpórea do ser humano – retome seu lugar.

Essa direção imagística e conceitual, direção de uma *poética* em sentido amplo – aquela que, com Bachelard, podemos chamar de *metapoética da água* – é diversa daquela consagrada por Graciliano Ramos, Hemingway ou outros escritores, críticos ou teóricos de prosa literária, que tenhamos notícia. No plano geral da poesia brasileira feita no século XX, temos que lembrar a concepção estética de João Cabral de Melo Neto, em que se associam uma percepção do sertão e da seca a opções formais de concisão e objetividade. Cabral refunde em poesia o ideal de Graciliano, identidade que inclusive leva a extremos em um poema-homenagem que veremos adiante. Notemos, antes de qualquer coisa: o fato de que tenham sido dois poetas oriundos do mesmo ambiente de estreia – João Cabral e Lêdo Ivo – aqueles que iriam exemplificar caminhos tão díspares, e que essa disparidade não tenha significado dissensão no campo pessoal, mas convívio e troca, é algo a testemunhar como horizonte de fraterna diferença na literatura brasileira, como dizíamos na **Introdução** a este trabalho.

João Cabral, afastando-se embora de muitos pontos que constituíram o ideário heterogêneo daquilo que se pode chamar de “Geração de 45”, intensificou, no plano metaliterário, uma de suas pedras de toque: o paradigma da concisão, correlato da proscrição do excesso, um e outra embasados pelo *paideuma* dos então jovens autores – nas obras de Ungaretti, Guillén, Valéry e outros escritores europeus<sup>85</sup>. Se a prosa romanesca de 1930 repudiava a prosa rebuscada da República Velha, o poeta de 1945 repudiava principalmente a lírica solta e acumulativa que, no verso livre, por exemplo, às vezes ultrapassava toda uma linha impressa, obrigando o recurso a colchetes – como é o caso da obra (hoje esquecida) de Augusto Frederico Schmidt. Em tudo, ressurgiu o ideal clássico da brevidade, porque, como já dizia Aristóteles, “maior concisão agrada mais”.

Em um dos muitos momentos nos quais reflete sobre o paradigma da concisão, Cabral assimila a *persona* literária de Graciliano Ramos, que funciona como um desdobramento de sua própria voz. Vejamos o poema “Graciliano Ramos”, em que o poeta discorre sobre a escrita do romancista alagoano:

GRACILIANO RAMOS

Falo somente com o que falo:  
com as mesmas vinte palavras  
girando ao redor do sol  
que as limpa do que não é faca:

de toda uma crosta viscosa,  
resto de janta abaianada,  
que fica na lâmina e cega  
seu gosto da cicatriz clara.

\*\*\*

Falo somente do que falo:  
do seco e de suas paisagens,  
Nordestes, debaixo de um sol  
ali do mais quente vinagre:

que reduz tudo ao espinhaço,  
cresta o simplesmente folhagem,  
folha prolixa, folharada,  
onde possa esconder-se na fraude.  
[...] (MELO NETO, 1994, p. 311-312.)

O poema prossegue em outras direções do discurso: o “para quem” e o “por quem”, por exemplo, todos eles apontando para uma dicção em certo sentido *mimética* da paisagem árida

---

<sup>85</sup> Este resumo pressupõe toda a análise feita do *paideuma* no Capítulo 2 da Primeira Parte.

de um Nordeste ressequido. Assim como o ambiente e o elemento humano a ele condicionado, a forma literária há de ser, também ela, seca: todo excesso é visto com desconfiança, como uma espécie de traição retórica, a busca por embelezamentos preciosistas. Em seu estudo *João Cabral: a poesia do menos*, Antonio Carlos Secchin (1985) ressalta essa vinculação entre forma e temática: “[...] o assunto é solidário à forma que o expressa, na medida em que registra, num sentido literal, o que tinha sido a metáfora mais apta para significar o material: o sol e a secura.” (SECCHIN, 1985, p. 198). Na obra já clássica em que analisa a trajetória de Cabral, também Luiz Costa Lima assinala a identificação entre temática e forma, que o poema expõe:

[...] a participação com o Nordeste se dá, antes de tudo, pela constituição do tecido da linguagem. É pela linguagem que escolhe e pelo modo como a manipula que o autor manifesta sua opção. **A linguagem magra é a maneira de assumir o Nordeste.** [...] (COSTA LIMA, 1995, p. 325; grifo nosso).

Voltando a Secchin, vemos que haveria nesse poema uma espécie de “delegação discursiva de segundo grau”: João Cabral *fala por* Graciliano, que *fala pelo* nordestino: “Falo somente por quem falo”: a mesma palavra repartida entre três emissores. E o “sol” iluminaria todos os segmentos da composição, sendo uma espécie de “signo-síntese da causticidade da condição-Nordeste” (SECCHIN, 1985, p. 199).

Mas, nesse ponto insistimos: a *mimesis* que Cabral empreende, e que constitui pedra angular de sua poética, guarda sintonia – ao menos, inicial – com todo o *paideuma* de concisão e objetividade da Geração de 45. É certo que o revigora, buscando novas possibilidades, como, por exemplo, a de uma identificação temática de fundo social – o que livra o poeta de um formalismo que também seria vazio, evitando com que recaísse na mesma vacuidade da retórica que condena. Porém, não deixa de ser um ponto forte de contato com a estética de Valéry ou de Ungaretti, autores que circularam à exaustão entre os jovens estreantes de 1945, como vimos na **Primeira Parte**. E esse contato é um dado importante para dimensionarmos analogias e diferenças, situando, no particular, uma dissimetria bem marcante no que tange a Lêdo Ivo.

Agora é o momento de estender a apreciação dessa peculiaridade para as relações que mantém com o signo informativo de toda a poética lediana: a *água*, elemento material de que a imaginação do autor lança mão constantemente, sobretudo a partir do livro intitulado *Linguagem*.

Utilizando a expressão de Secchin (1985), poderíamos dizer que, para Lêdo Ivo, a “condição-Nordeste” não se identifica com a causticidade, no sentido de uma temática da seca, associável a uma forma também ela seca. Ao ocupar-se fundamentalmente de outro Nordeste – o das águas abundantes, comunicantes –, Lêdo Ivo articula outra ordem de correlações em sua lírica, fazendo uma apologia do excesso, onde Cabral fizera a da parcimônia.

Mas isto é ainda dizer pouco. Tal como vimos no início destas reflexões, não se trata de uma mera *inversão*, pela qual Lêdo Ivo procurasse apenas trocar os sinais de positivo e negativo, atribuíveis à concisão e ao excesso, respectivamente. Trata-se de uma *reversão*, pela qual, sem negar a crítica feita ao excesso, o escritor procura desrecalcar a positividade que já estava lá, no mesmo excesso que o discurso da contenção e da síntese afastava *a priori*, sem ressalvas.

Para o sentido dessa *reversão* de que falamos, será preciso situar que o termo é aqui utilizado conforme o define Jacques Derrida, como primeiro gesto da operação desconstrutora. A “reversão” (*renversement*), “consiste em desrecalcar o dissimulado e inverter a hierarquia das oposições” (SANTIAGO, 1976, p. 76). Com base nisso, sustentamos que a obra lediana reverteria o sentido negativo do excesso já a partir de seu intenso diálogo com a tradição literária, de onde retira a possibilidade recalcada de um “excesso” não dissociável do trabalho de elaboração artística. O que não nega (nem mesmo implicitamente) a crítica ao excesso-adorno. A reversão lediana se dá não por uma defesa *tout court* da velha retórica, por um revival de sistemas literários passados ou apelo pessoal à potência do verbo, mas pela cosmovisão dual que o autor desenvolveu: para um mundo excessivo, uma escrita excessiva. É, portanto, também e a seu modo uma *mimesis*, embora em tudo diversa da cabralina.

Vimos em exemplos anteriores como um sentido *antilírico* se beneficia de recursos retóricos em Lêdo Ivo. Em *Finisterra*, livro central na retomada do imaginário de águas alagoano, que já refunde temas e vocabulário das obras anteriores, um longo poema intitulado *Fronteira seca* congrega os elementos vitais dessa reversão: antilira, pacto com o universo onírico, sentido dual da experiência humana e da arte, imaginário hídrico, reabsorção do lugar de nascimento, linguagem fronteira entre prosa e poesia – pela fluidez rítmica, pela narratividade.

Para que também falemos com exemplos, vejamos alguns dísticos de *Fronteira seca*, quando o poeta imagina uma viagem onírica ao município de São Miguel dos Campos, em cuja Barra (dita de São Miguel) os caetés devoraram o Bispo Sardinha no Século XVI:

Fui hoje em sonho a São Miguel dos Campos  
e vi todos os meus mortos passeando.

Junto ao oceano azul elas voavam,  
as abelhas que o mel fazia grávidas.

Expliquei-me à paisagem: sou o neto  
de tua filha Laudicéia Plácido.

Da janela do trem imaginário  
atravessei os séculos lacustres.

Os caetés, meu povo antigo, estavam  
esperando por mim entre os barrancos.

Canaviais e casas de farinha  
eram canto, indagados, e cantavam!  
[...] (IVO, 2004c, p. 530).

E o poema prossegue em seus decassílabos brancos, peculiarmente melódicos, em um ritmo fluente de relato oral, de tal forma a métrica e os recursos expressivos são aqui dosados, a fim de não enrijecer a expressão. É como se a voz lírica recém-desperta de um sonho ocupasse o leitor com imagens ainda egressas do universo onírico, onde pervagam referências a um pertencimento que faz com que o “eu” se irmanize à natureza. Vejamos ainda alguns versos, mais ao final do poema:

Meus irmãos caranguejos correm junto  
ao jovem mar que os mitos não laceram.

Gritado por gaivotas, sou a vida,  
sou o mar, sou o sol e a luz do dia.

Ao chegar hoje a São Miguel dos Campos  
tive nas minhas mãos a eternidade.

Era um búzio no mar. E no seu talho  
o olho cego da vida me espreitava.

Cercado pelos ídolos do mar,  
na areia refratária às escrituras,

vi as ideias serem praias puras  
e o mito luminoso ser sargaço.

Ó excesso mudado em parcimônia,

tábua nua sobrando de um naufrágio!

Junto ao meu clã, em São Miguel dos Campos,  
na pútrida lagoa que recebe

a vaga azul do mar universal,  
vejo surgir em pleno dia a estrela

que haverá de caber na minha mão,  
com seu peso e seu fulgor me redimindo (IVO, 2004c, p. 532).

É um encontro com sua matéria de eleição, a água, em especial a água do mar, mas também a água da lagoa salobra (“[...] que recebe/ a vaga azul do mar universal”), lagoa miasmática a converter-se em símbolo de vida. Lagoa pútrida, lagoa antilírica. Nessa grande água (mar ou lagoa) onírica parecem dissolver-se ideais e mitos: todos aderem a uma materialidade imperativa, ocorre uma espécie de reificação geral. Tal encontro com a matéria, nós o lemos na mesma clave daquele que se anunciava em *Linguagem*, no texto *O mar lambe os pés do poeta*. Agora, porém, existe uma ênfase na *reversão* do excesso: é o mundo múltiplo, excessivo, que se concentra na matéria. O naufrago se agarra a uma tábua nua. Como se o poeta nos dissesse que sua pletora fosse necessária para *dar conta*, para resumir o fenomênico em sua diversidade.

É possível ler também o poema em sintonia com o tom geral sacrílego de *Finisterra*, uma vez que, sendo a areia “refratária às escrituras”, estas poderiam ser entendidas no sentido bíblico; mas refutamos tal interpretação, já que o substantivo está sem maiúscula inicial, podendo melhor ser entendido no sentido geral de *escrita*, ou seja, de qualquer registro verbal escrito, literário ou não. A dissolução totalizante da cultura – vista amplamente como conhecimento do mundo, ou tentativa de conhecer o mundo – na coisa – vista em uma percepção elementar e quase desprovida de palavras. Contraditoriamente, ao encontrar essa dimensão de *coisa*, de água marinha e lagunar, passando pela revisitação e acolhida dos seus antepassados, na viagem onírica de *Fronteira seca*, uma estrela caberá na mão do poeta; esta é sua redenção, com a inversão de proporções: o que é  *muito e cósmico* (a estrela) vai caber no *pouco e humano* (a mão). Assim, o excesso se muda em parcimônia: o mundo múltiplo das dualidades se deixa representar, se permite *caber*<sup>86</sup>.

Essa busca de um valor positivo no excesso é a afirmação da singularidade do discurso literário lediano, singularidade que já se exercitava nas primeiras obras e já havia sido, como vimos nos capítulos iniciais, detectada – e rechaçada – pela crítica. Ao acercar-se do

---

<sup>86</sup> Mas a “estrela” possui também – recordemos – simbologia que toca à terra alagoana, como analisamos em outros momentos.

imaginário de águas de forma crescente, afirmando uma potência positiva no excesso, o autor reelabora suas concepções de literatura. Não cede à crítica, que o advertira quanto aos “perigos” de uma escrita “derramada”: antes se apropria do diagnóstico, para reverter o juízo de valor, passando a chamar a si mesmo de “derramado” e a compor textos metaliterários, de prosa ou poesia, calcados em imagens hídricas. Em *Fronteira seca, o derramado é o naufrago* agarrado a uma tábua nua.

Durante o decorrer deste estudo, vimos alguns momentos de manifestações autorais do escritor, sobre sua imagística da água, questões metaliterárias ou sobre o trânsito de gêneros que marca sua obra. Revisitemos, agora, mais este pequeno e significativo exemplo, para o qual chama a atenção Maicon Araújo dos Santos (2012), colhido em uma entrevista concedida por Lêdo Ivo à pesquisadora Leda Almeida (2002, p. 33):

Não aceitei a condenação do excesso e do despojamento, porque, para mim, poesia é ao mesmo tempo excesso e rigor, despojamento e exuberância, ordem e desordem, medida e desmedida. Sempre cultivei uma estética da diferença. Por outro lado, cabe não esquecer que uma geração poética se projeta pela sua capacidade de promulgar diversidades, acolhendo desde os “derramados” e excessivos aos poetas que se autoproclamam rigorosos ou precisos. Em suma, considero-me um poeta exato e preciso, mesmo quando pratico o verso longo e respiratório, o verso convizinho da prosa. Graças a Deus, minha exatidão não é daquelas que cabem numa caixa de fósforos. É a exatidão do oceano.

Impressiona notar como os termos dessa entrevista, concedida em 2002, são em tudo simétricos à que Lêdo Ivo concedera à *Folha da noite*, em de 04 de maio de 1948, e que analisamos na **Primeira Parte** deste trabalho, na qual se vê um jovem poeta protestando contra as tentativas de fazer da poesia uma “atividade tribal” e contra a estética do despojamento, que lhe fazia perguntar, indignado: “Por que não se despojam completamente e não publicam as suas páginas em branco?” (1945 – MARCO DA LITERATURA).

Na nova entrevista, porém, o paradigma do *rigor*, que inclusive informa a poética do amigo João Cabral, passa a assumir um lugar de destaque na elocução de Lêdo Ivo. Passados os anos, e infelizmente esquecidos os demais autores de 1945, a estética cabralina havia logrado um lugar paradigmático na cena literária. Veremos mais detidamente a dimensão dialógica deste paradigma com a escrita de Lêdo Ivo no item seguinte.



## O ESPAÇO DO DIÁLOGO COM JOÃO CABRAL

Sete anos após a publicação de *Finisterra*, Lêdo Ivo reaparece, em 1980, com a obra *O soldado raso*, composta de pequenos poemas de tom satírico, da qual citamos alguns textos no início deste trabalho. A tensão formal destas peças é evidente: em pequenos poemas, o poeta reafirma uma estética do excesso. O paradoxo da forma concisa para falar de um mundo excessivo é um *tour de force* a mais, feito em tom de zombaria, ou até de provocação. Lêdo Ivo alfineta a crítica literária, as verdades estabelecidas, as preferências, o *paideuma*, sempre adotando uma linguagem fluente, próxima da coloquialidade. Um poema peculiarmente interessante é *A verdade crítica*, em que aborda diretamente o *establishment* literário que associa o paradigma da concisão ao *rigor*, e de que o poeta João Cabral de Melo Neto seria o exemplo máximo:

### A VERDADE CRÍTICA

Acusam-me de longo  
e torrencial  
quando sou tão breve  
e me cinjo sempre  
ao fundamental.  
Mas um dia um crítico  
(certo ou errado)  
vindo ao meu quintal  
dirá a verdade:  
que sou mais exato  
e mais rigoroso  
do que João Cabral (IVO, 2004c, p. 611).

Aqui, Lêdo Ivo “alfineta” uma *doxa* ou conjunto de valores estéticos admitidos e partilhados. Por essa “verdade”, a concisão estaria no “cortar palavras” de que o maior representante em linguagem poética seria, entre nós, João Cabral – e o tom de provocação apenas testemunha o espaço de intimidade de ambos os escritores. Mas este hipotético crítico com que sonha o “eu” de *A verdade crítica* não existirá, e isto porque simplesmente os *rigores* são diferentes. Como comparar em termos de *mais* e *menos* grandezas de naturezas diversas?

Décadas antes, Cabral fizera para Lêdo Ivo esse curioso *Epitáfio*:

### EPITÁFIO DE LÊDO IVO

Aqui repousa  
 livre de todas as palavras,  
 LÊDO IVO,  
 poeta,  
 na paz reencontrada  
 de antes de falar,  
 e em silêncio, o silêncio  
 de quando as hélices param  
 no ar.

(MELO NETO, 1976, p. 8)<sup>87</sup>.

Esse outro poema, concebido para integrar um livro só de epitáfios que era projeto de João Cabral, mas que o poeta não levou a cabo, foi publicado por Lêdo Ivo na abertura da antologia *Central poética*, organizada pelo também poeta Mário Chamie. É exemplo eloquente de como a questão do excesso e de seu contraponto, a concisão, esteve no horizonte da convivência entre Ivo e Cabral: apenas morto, estaria o primeiro “livre de todas as palavras” e na “paz reencontrada/ de antes de falar”. A imagem de hélices parando no ar, de grande carga visual, convida-nos a associar essa “parada” da morte a uma interrupção do movimento e, possivelmente, do som. É um silêncio abrupto, um silêncio acidental. Se as hélices param no ar, supõe-se uma *falha*, algo que não estava previsto no maquinismo. Então, de certo modo vai implícito o reconhecimento de que a “máquina” Lêdo Ivo só conheceria o silêncio pela parada brusca da morte. O que corresponde reconhecer uma ontologia, uma diferença constitutiva do amigo.

Em seu último livro em prosa – *Afastem-se das hélices*, Lêdo Ivo retoma reflexões sobre o tema do excesso, estabelecendo uma espécie de continuidade com as já ensaiadas em *Confissões de um poeta*, quando rememora o ambiente de sua estreia: ali vai definida a poesia como “arte de engolir o real”, ao que o poeta declara: “Minha abundância é domada. Ela não me dispersa. Reúne-me.” (IVO, 2004b, p. 226.) E no texto *Rumo ao farol*, originalmente publicado na *Revista brasileira* e depois incorporado a *Afastem-se das hélices*, lemos:

*Poeta derramado!* Era, decerto, uma leitura equívoca. A precisão e a condensação

<sup>87</sup> Mantemos, aqui, os espaçamentos que se veem na antologia *Central poética*.

de um verso não residem no seu número de letras ou sílabas, mas em sua densidade ou intensidade. Um *haiku* pode ser mais prolixo que uma ode; um poema em redondilha menor ou maior pode ter mais excesso verbal do que um alexandrino (IVO, 2013b, p. 132).

O título da obra – *Afastem-se das hélices* – a princípio é advertência estampada nos barcos a motor de sua Alagoas natal<sup>88</sup>. Mas pode ser, também, um espaço dialógico a mais com a poética da concisão, mantendo insuspeito parentesco com o epitáfio cabralino. As hélices continuavam a girar – “perigosamente”, oferecendo um contraponto no cenário da literatura brasileira.

Um autor tão diferente de Lêdo Ivo, como Jorge Luis Borges, que se dedicou a vida inteira à forma concisa do conto, tecera uma reflexão semelhante àquela que citamos, denunciando o que chama de “charlatanismo da brevidade”: “Ouviram dizer que a concisão é uma virtude e têm por concisos aqueles que se demoram em dez linhas breves e não aqueles que manejam uma longa” (BORGES, 2001, p. 214).

Na literatura brasileira, já pelo fato de ter-se desenvolvido em uma dimensão transdiscursiva, envolvendo poesia, prosa ficcional, memorialística e ensaística, parece não haver um paralelo para a defesa – e a prática – que Lêdo Ivo faz do excesso. Este é um dos pontos de afirmação da singularidade do seu discurso literário, desdobrada na própria multiplicidade de formas literárias – poema, romance, conto, confissões, ensaios. E se a crítica o indigitara de *derramado*, o epíteto não poderia ser melhor: ao cercar-se do imaginário de águas de forma crescente, o *derramado* Lêdo Ivo iria reelaborar suas concepções de literatura, ao mesmo tempo em que revisitaria todo um discurso sobre o Nordeste brasileiro, deslocando o eixo das secas para as águas.

O diálogo sobre a questão do excesso persiste como um dos pontos de interesse de um pequeno, mas significativo *corpus* de poemas e dedicatórias recíprocas entre Lêdo Ivo e João Cabral de Melo Neto, que não se resume àqueles dois exemplos. Um obscuro poema do livro *Curral de peixe*, de 1995, chamado *Um inimigo do supérfluo*, pode ser lido como resposta ao *Epitáfio* que lhe fizera Cabral. Ainda vivo – o autor de *Morte e vida Severina* só nos deixaria em 1999 –, receberia de Lêdo Ivo essa troça:

#### UM INIMIGO DO SUPÉRFLUO

<sup>88</sup> Nas *Confissões de um poeta*, Lêdo Ivo antecipa em décadas esse título ou tema: “*Afastem-se das hélices* – esta advertência dos navios ancorados, eu a escolheria para divisa de meu brasão literário.” (IVO, 2004c, p. 290).

Era um poeta  
muito conciso.  
Nem sequer tinha  
dente de siso.

Na sua soma  
mais era menos,  
amor em ca-  
misa-de-vênus.

Em seus poemas  
tudo era mínimo:  
cisco que o vento  
põe num jasmim.

Só e sumário  
agora o esconde  
o excesso póstumo  
de um epitáfio (IVO, 2004c, p. 933).

Sem dedicatória, o que nos autoriza a supor que o hipotético destinatário fosse João Cabral? A referência, na segunda estrofe, à tese do “mais que é menos”, defendida por Antonio Carlos Secchin na UERJ, em 1982, sobre João Cabral, e elogiada pelo próprio poeta. Mas não importa tanto o que possa haver de factualidade ou vida literária nessa troca: sobretudo, porque a amizade de Lêdo Ivo e João Cabral foi algo assim como uma convivência de ursos, em que tais arranhões poéticos faziam parte de cortesias que se mostravam também em dedicatórias de poemas e livros. Lêdo Ivo, tendo publicado o *Epitáfio* que lhe fizera Cabral na antologia *Central poética*, também o reproduziria nas suas *Confissões de um poeta*<sup>89</sup>, onde se lê:

Singrando o oceano de mortos anônimos, assalta-me de súbito a suspeita de que a minha posteridade será este epitáfio. Quando me libertar de todas as palavras (e muitas, como pesam!), *ficarei* na memória dos homens graças a estes versos aparentemente funéreos do grande poeta que, desde 1940, é meu companheiro na viagem da vida, por mais distanciados que estejamos, geográfica ou esteticamente (IVO, 2004b, p. 141).

O começo das trocas poéticas entre os dois autores, além da farta correspondência em parte reunida no volume *E agora adeus*, estará, como já situamos, na dedicatória do *Soneto da mulher e a nuvem*, de Lêdo Ivo para João Cabral – pois este teria desafiado aquele a controlar a expressão na forma fixa do soneto; e tal desafio redundaria, depois, no *Acontecimento do soneto*, com o título retirado – por sugestão de Cabral – do *Soneto das catorze janelas*,

<sup>89</sup> Neste livro, há também a reprodução da dedicatória da primeira edição de *O engenheiro*, em que Cabral registrou o poema, encimado por um “Para Lêdo, com o seu epitáfio”.

seguido do deslocamento de outro soneto para o lugar de destaque, à maneira de uma *ars poetica*.

Há uma amálgama nessa discussão, que é formal e também conceptiva. Se “um soneto não se faz, ele acontece”, como diz Lêdo Ivo, no verso em que Cabral vislumbrara um título, a estância II do poema *Psicologia da composição*, dedicada a Lêdo Ivo, parece dar prova de um contraponto:

II

*A Lêdo Ivo*

Esta folha branca  
me proscree o sonho,  
me incita ao verso  
nítido e preciso.

Eu me refugio  
nesta praia pura  
onde nada existe  
em que a noite pouse.

Como não há noite  
cessa toda fonte;  
como não há fonte  
cessa toda fuga;

como não há fuga  
nada lembra o fluir  
de meu tempo, ao vento  
que nele sopra o tempo.  
(MELO NETO, 1994, p. 93-94.)

O sonho está proscrito e, com ele, tudo o que lembra a *água*: é uma praia pura, essa folha de papel. Onde cessa “toda noite”, cessa “toda fonte”. Há mesmo algo de hiperbólico e quase fáustico na pretensão de fazer cessar o tempo – o fluir do tempo, em que se nota uma imagem hídrica – pelo gesto racional do escritor ante a folha branca. É uma outra *hybris*, uma *hybris* da razão, o que parece haver aqui<sup>90</sup>. O poema associa o lado noturno, onírico, com a *água* – e é isto que se proscree. Tê-lo dedicado ao “derramado” Lêdo Ivo não parece casual. Tenhamos em conta que a *Psicologia da composição* fora publicada em edição conjunta com a *Antiode* e com a *Fábula de Anfion*, no ano de 1947, ou seja, em pleno primeiro tempo da Geração de 45, quando Lêdo Ivo era consensualmente dito “o derramado” e quando já afirmara, em mais de uma obra, sua concepção de criação intuicionante – expressa, mais que

<sup>90</sup> Devemos a uma explanação da Profa. Evelina Hoisel, em sala de aula, a sugestão de haver uma *hybris* racional em João Cabral de Melo Neto.

todas, na divisa “um soneto não se faz, ele acontece”. Pensando em tais circunstâncias, fica ainda mais difícil não atribuir um sentido específico a essa dedicatória: sentido dialogal, em que se imbricam questões estilísticas e conceptivas.

E não há como não pensar nessa cabralina “praia pura”, sem noite e sem fonte, se considerarmos o cenário de desolação da lacraia lediana de *Magias*, finalmente revivificada no poema *Ponta Verde*, de *Curral de peixe*.

A primeira seção de *Linguagem*, de Lêdo Ivo, é dedicada a João Cabral, como já dissemos anteriormente; chamemos agora a atenção para o segundo verso do primeiro poema daquele volume, onde o poeta declara que “professa o imaginário” (IVO, 2004c, p. 261.) Mais tarde, é Cabral quem dedica a Lêdo Ivo o livro *Museu de tudo*, coletânea de poemas de tom marcadamente afetivo, com remissões a personagens e lugares partilhados, como é o caso da cidade do Recife, em que ambos viveram na juventude, e dos mestres Vicente do Rego Monteiro e Willy Levin. Mas esse título – *Museu de tudo* – carrega em si a marca do excesso, no oximoro que faz de um museu – lugar por excelência da ordem e da seleção – transformar-se em receptáculo de *tudo*: a barafunda de memórias é, portanto, um não-museu, com sua “coleção” de excesso. Nada mais lediano!

Para prefaciar uma edição póstuma desse livro, o amigo Lêdo Ivo escreveria *Os jardins enfurecidos*, ensaio em que conclama a uma revisão crítica da obra cabralina:

A razão é o esconderijo predileto da sem-razão e até da loucura. A meus olhos, quem enxerga e festeja em João Cabral de Melo Neto o poeta do cultivo do deserto e do *pomar às avessas*, o aluno a pedra e o lúcido artífice da *forma severa do vazio* vê somente meio Cabral (IVO, 2009, p. 349).

Por tudo isso, parece muito claro hoje que a questão do excesso e da concisão, associadas às que remetem a uma criação artística racional ou intuicionante, configuraram espaços dialogais entre os dois escritores, embora, em certa medida, tenha sido algo como um “diálogo de surdos”, já que cada um se servia do mote para desenvolver poeticamente as respectivas peculiaridades.

## DESCONSTRUINDO O *RIGOR* E RECICLANDO A SI MESMO

Para o que nos interessa, o debate implícito entre os dois poetas se mostra rico porque Lêdo Ivo retornaria a temas congêneres em outros momentos de teor metaliterário, nos quais

avança nisso a que estamos chamando de *reversão do excesso*. É o caso, por exemplo, do poema *Constelação*, do livro *Um brasileiro em Paris*, ou do poema *Exatidão*, do livro *Mar Oceano*. Vejamos o primeiro:

#### CONSTELAÇÃO

O rigor conduz à aventura  
e faz com que nasça no tempo  
a rosa que todos procuram:  
rosa suprema da linguagem,  
alfabeto no firmamento,  
constelação reconhecida  
ou girassol da minha vida (IVO, 2004c, p. 339).

Agora, o segundo poema:

#### EXATIDÃO

Rigor planetário  
de estrelas que passam  
e folhas que o vento  
espalha no chão

Lei das estações  
do frio rendido  
ao fogo erradio  
que acende o verão

Frandoso rigor  
da árvore repleta  
de frutas maduras

Contabilidade  
dos seios exatos  
no corpo desnudo (IVO, 2004c, p. 780-781).

Em ambos os poemas, Lêdo Ivo dá uma nova acepção ao paradigma do *rigor*, ou *exatidão*, que ocorre dispersamente no discurso metaliterário de vários poetas, máxime dos integrantes da Geração de 45. *Rigor* e *exatidão* são termos permutáveis: deslizam no sentido e parecem, os dois, apontar para o mesmo ideal de objetividade. Vimos, na **Primeira Parte** deste trabalho, o quanto a *Revista Brasileira de Poesia*, veículo do grupo paulista da Geração, referia a Valéry e Mallarmé, dentre outros poetas europeus exemplares daquilo que, um tanto imprecisamente – e assumimos a ironia – podemos chamar de “rigor”. Luiz Costa Lima (1995), estudando a poética de João Cabral de Melo Neto, cunhou a expressão “traição consequente”, conceito que utiliza para demonstrar o quanto o poeta pernambucano recriaria

os autores que o influenciaram, de tal modo que as epígrafes citadas em seus livros muitas vezes correspondem a verdadeiros desvios do original. Seria o caso, por exemplo, do espanhol Jorge Guillén, autor de quem João Cabral retira a epígrafe “riguroso horizonte”, citada na abertura da *Psicologia da composição*.

Após indagar-se sobre a importância de Guillén na obra de Cabral, Costa Lima pervaga por alguns poemas do espanhol e por sua fortuna crítica, demonstrando haver, na sua poética, um “sensualismo intelectualizado” (COSTA LIMA, 1995, p. 244), que lhe permite conviver com a existência do caos fenomênico e, ainda assim, compor a poesia de júbilo que se lê em *Cântico*, sua grande obra escrita e modificada durante toda a vida. Transcrevemos:

Sensualismo não gratuito, mas sempre presente pelo indisfarçável realce com que o indivíduo, o poeta, frui o mundo. Em Guillén, a poesia não é posta em questão, o poeta não tem por que duvidar de sua função (COSTA LIMA, 1995, p. 244).

Ora, será precisamente nesse ponto que irá dar-se a “traição consequente” de João Cabral, uma vez que, inicialmente confiando na capacidade de ordenação do mundo pela linguagem poética, como se vê na recriação da fábula que é *Anfion*, na qual “o poeta constrói com sua flauta a cidade dos homens” (*apud* COSTA LIMA, 1995, p. 244), Cabral passará por uma fase que bordeja o niilismo e, finalmente, superada essa “etapa de uma trajetória”, como diz ainda o crítico, irá compor uma lírica em constante problematização da poesia, embora persevere com Guillén na imagística da claridade, das coisas materiais e nítidas. Contudo, o que no espanhol é exultação, em Cabral será uma tensão que elide o mistério: “Se em Guillén não há mistério temático, em Cabral desaparece o mistério da poesia”, diz ainda Costa Lima (1995, p. 311).

Restaria acrescentar que Guillén, pelas características de sua poética, em que há o “registro do esplendor objetivo” (COSTA LIMA, 1995, p. 242), estaria nitidamente separado do resto da poesia europeia, mas de outro modo próximo, pela crença na capacidade ordenadora da poesia, dos simbolistas franceses (COSTA LIMA, 1995, p. 246). Quanto a Cabral, em resumo, pode-se colocar que a “traição consequente” em relação a Guillén faz com que seu *horizonte* seja “mais rigoroso” que o original espanhol. Não é outra a conclusão de Costa Lima, que afirma estar o autor da *Psicologia da composição*, pelo “realismo fenomenológico” de sua escrita, “mais próximo da tradição realista-popular da literatura medieval castelhana” (COSTA LIMA, 1995, p. 246).



É nesse ponto que o pequeno poema de Lêdo Ivo inocula seu veneno poético. Sua exatidão-rigor é um retorno – pouco importa se consciente ou não – a Guillén: retorno ao “registro do esplendor objetivo”. Note-se como o poema *Exatidão* é um quadro descritivo de aparentes contradições (*frio/fogo*), de superabundância (*árvore repleta/frutas maduras*), de mobilidade (*estrelas que passam/vento que espalha*) e finalmente de sensualidade (*seios exatos/corpo desnudo*). Há uma ironia no termo “contabilidade” e na aposição de adjetivos (*planetário e frondoso*, para *rigor*; *exatos*, para *seios*); há também um sentido dual no verbo, quando o poeta refere ao frio *que acende* o verão. Lembremo-nos, agora, daquela passagem do poema *Minha terra*<sup>91</sup>, de *Finisterra*, em que a visão da multiplicidade do mundo – com o belo e o feio, o justo e o injusto – não impede o poeta de exclamar: “Como o universo era belíssimo!” (IVO, 2004c, p. 527.) A confluência com Guillén, em Lêdo Ivo, parece confirmar-se ainda mais se pensarmos que o brasileiro também deu o nome de *Cântico* a um dos seus livros capitais.

De modo que a poética de Lêdo Ivo recupera o júbilo do “eu” com o mundo. Agora, é o poema *Constelação* que nos fala mais alto, com seu sentido de renascimento e floração (do girassol, notemos: uma flor grande, excessiva). E nem se poderá dizer que tal júbilo exclui a crítica, que elide o sujeito latino-americano em face das contradições sociais, gerando uma crença “na capacidade ordenadora do poeta” – ou um “sensualismo intelectualizado” –, porque exemplos muitos da produção poética e em prosa de Lêdo Ivo diriam o contrário –, mas bastaria ficar em apenas dois: as obras gêmeas *Finisterra* (poesia) e *Ninho de cobras* (romance), que já estudamos detidamente em momento anterior.

#### “NA BARRA DE SÃO MIGUEL, DIANTE DO MAR”: UM RÉQUIEM DE ÁGUA

Sem jamais ter cedido ao niilismo, a grande crise de Lêdo Ivo terá sido de ordem metafísica, uma vez que no momento decisivo de sua obra, que é a década de 1950, o livro *Linguagem* reafirma sua atitude dionisíaca e, de então em diante, um sentido de materialidade crescente vai buscar no mundo fenomênico as dualidades de matriz surrealista, dualidades fundadoras, férteis, por meio das quais o poeta revê sua condição humana também dual (vida e morte; alma e corpo etc.). Oscilando sempre, dessacralizando a representação do divino e os lugares sagrados, a grande questão teogônica de haver injustiça no mundo – não só a injustiça

<sup>91</sup> Remetemos o leitor à análise do poema, no capítulo precedente.

social, mas até a natural de estarmos vivos e morrermos inapelavelmente – esbarra em interrogações com as quais o poeta *aprende* a conviver. Em alguns momentos, cede a um ou a outro extremo de fé ou de dúvida, como uma sondagem (quase sempre bem-humorada) da realidade suprassensível; mas, mesmo os momentos mais duros de sua lírica, aqueles que vão escritos em *Réquiem* – este livro-poema em que pranteia a perda da amada e reflete sobre sua própria condição humana –, quando lemos coisas como: “tudo o que perdi, perdi para sempre”; ou: “Somente a morte ensina que os anjos não existem”; ou, ainda, na estrofe final, abaixo transcrita, que aparentemente nega a existência pós-morte:

Agora o silêncio do mundo lacra a minha alma.  
O róseo raio da rósea alvorada  
aponta para a noite escura.  
De mim mesmo afastado pela morte,  
essa concha que não guarda o barulho do mar,  
é aqui que termina, na lama negra dos maceiós,  
o meu longo percurso entre dois nadas (IVO, 2008, s/p).<sup>92</sup>

Mesmo aí, dizíamos, o que parece morrer – e o poeta o reconhece sem qualquer recurso ao sentimentalismo – é o ser relacional, o *ser-aí*, ser do mundo (seja o do poeta, seja o da amada, seja o de qualquer de nós). O “percurso entre dois nadas” é afinal simétrico ao bíblico: do pó para o pó. Assim o entendemos porque, no próprio *Réquiem*, em outro momento, também vai dito que “além da realidade, há outras realidades/ que se desdobram como degraus” e que “Não sabemos onde estamos./ Não sabemos o que somos/ Nada sabemos, a não ser que há uma noite/ pura e vazia à nossa espera;/ uma noite intocável/ além do fogo e do gelo, e de qualquer esperança” (IVO, 2008, s/p).

Notemos: é “na lama negra dos maceiós” que o poeta termina o seu “longo percurso”. Voltando aqui às reflexões de Ortega y Gasset (1967), quando trata dessa percepção perspectivada de cada circunstância, podemos localizar, até com certa surpresa pela coincidência imagística, esta sua rememoração do Mançanares – um dos lugares da memória afetiva do filósofo espanhol: “...esta humílima ribeira – diz-nos Ortega –, esta líquida ironia que lambe as pedras de nossa urbe, leva, sem dúvida, entre suas poucas gotas de água, alguma gota de espiritualidade” (ORTEGA Y GASSET, 1967, p. 52). É a ideia do particular no geral, mas enfatizando o particular – a circunstância. “Pois não há coisa no orbe por onde não passe algum nervo divino; e a dificuldade estaria em chegar até ele e fazer que se contraia”, diz-nos

---

<sup>92</sup> A edição até o momento única de *Réquiem* não possui numeração de página.

ainda Ortega y Gasset (1967, p. 52). Entre todas as coisas, todas as circunstâncias, o *lugar de nascimento* – seja o Mançanares, seja Maceió – acaba por ganhar relevo na mente que rememora.

Pois em Lêdo Ivo, o “nervo divino” estava em sua Alagoas natal, tão longe e tão perto. É significativo notar que, quando o poeta ancião escreve *Réquiem*, as imagens hídras retornam à carga:

[...]  
 Na Barra de São Miguel, diante do mar,  
 só agora aprendi:  
 o dia mais longo do homem  
 dura menos que um relâmpago.  
 O tempo não será mais celebrado  
 entre as constelações.  
 O céu e a terra vão sumir  
 na cinza desapontada  
 dos amanhãs roubados pela morte.  
 E tudo o que amei se dissolve.  
 A nuvem escarlate pousa brandamente  
 entre as casas de taipa e o mar rasgado pelas ondas (IVO, 2008, s/p.).

Ao contemplar a perda, é diante do mar que o “eu” lírico se posiciona. Escolhe a Barra de São Miguel, lugar importante na história alagoana, já frequentado pelo poeta em outros momentos, como naquele poema *Fronteira seca*, a que referimos mais de uma vez. Agora, no *Réquiem*, diz-nos de sua escolha: “Sempre estive aqui/ no meio do meu povo dizimado,/ e minha mãos armaram além das dunas/ a fogueira antropofágica.” (*passim* IVO, 2008). Mas o mar de *Réquiem* é um elemento de dissolução que “apaga todos os naufrágios/ e todo fogo se extingue, todo fogo dourado/ se alastra e se extingue no silêncio do mundo” (*passim* IVO, 2008). São duros os versos elegíacos: “Fui sempre amor no leito memorável/ e agora a minha mão errante só encontra a treva/ no lugar em que estava o corpo bem-amado.” (*passim* IVO, 2008).

O poema longo que é *Réquiem* revive a inflexão das primeiras odes de Lêdo Ivo, o largo fôlego das enumerações, agora submetidas a um timbre ocluso, consentâneo com o tema que o inspira. Para nossos objetivos específicos – observar o percurso da imagística da *água* e refletir sobre o sentido do excesso na lírica do autor – é este um dos grandes pontos de chegada, porque o amor recíproco, ansiado nas obras iniciais e celebrado a partir de *Cântico*, em 55 anos de poesia (de 1949, fim da escritura de *Cântico*, até 2004, quando se conclui

*Réquiem*), foi muito mais que o trocadilho ressaltado pelo amigo Manuel Bandeira<sup>93</sup>, ou o amor dos “acentos circunflexos”, como no *vers de circonstance* de Ribeiro Couto<sup>94</sup>. Com Lêda, Lêdo compôs o “mundo gêmeo num só astro”, e pausou – para celebrar o amor vivido e correspondido – a lira de espasmo e espanto em que se debatia na busca de uma ansiada reciprocidade, àquela hora encontrando nas marés o correlato imagístico de seu ir e vir.

Em *Réquiem*, o retorno ao tema em clave mórbida e meditativa se reorganiza por metáforas hídricas – já que o mar, como também vai dito pelo poeta, lhe fora “substancial como o vinho e o pão” (*passim* IVO, 2008). Ele é o oceano mudo que rodeia a voz lírica desse canto da perda: o mar que lhe serve de mortalha, enquanto “a chuva cai e lava/ as latrinas da morte” (*passim* IVO, 2008). E é diante da Barra – com sua água represada, interceptada – que ocorre a despedida final, no retorno a uma perplexidade que agora se debruça sobre a finitude de modo doloroso – mas, por isso mesmo, intensamente apaixonado.

“Jamais a morte quando o sonho existe” – diria o jovem autor de *Ode e elegia*, diante de uma lagoa; e o poeta ancião, ao meditar sobre a perda da amada em *Réquiem*, dirá com dureza que “Com sua mão sinistra a morte esmaga/ nossos sonhos de insetos deslumbrados” (*passim* IVO, 2008). Por isso, *Réquiem* pode ser lido como uma revisitação do “eu”, o que aliás fica bem claro em alguns momentos, como quando diz: “Vivi sem aprender que tudo é perda e passagem/ e que a maresia apaga o nome dos navios/ e leva para bem longe os rumores da vida.” (*passim* IVO, 2008). A mobilidade volta, agora em sentido cosmogônico, para o gesto de dizer adeus.

#### “NÃO JOGUE NADA FORA”

A crença no sonho, porém, expressa naqueles versos com que se encerra a *Ode* inicial de *Ode e elegia*, suscita-nos outra ordem de questões, já referidas de passagem na **Primeira Parte** de nosso trabalho, e que dizem respeito também ao caminho da imaginação material na escrita lediana. Porque, para chegarmos ao poeta de *Réquiem*, meditativo diante de um mar que para si foi desde sempre como “o vinho e o pão” (*passim* IVO, 2008), não teríamos apenas que indagar o percurso da lírica amorosa; precisaríamos – ou precisávamos, já que este

<sup>93</sup> Conta Lêdo Ivo que Bandeira, ao saber que se chamava Lêda a noiva do jovem amigo, teria feito a *blague*: “Isto não é um casamento, é um trocadilho” (*passim* IVO, 2004b).

<sup>94</sup> “Se Lêda casou com Lêdo/ não foi só atração dos sexos:/ os seus acentos circunflexos/ já se gostam em segredo” (*apud* IVO, 2011, p. 88).

foi nosso objetivo maior – perquirir qual fora o percurso da sua imagem, a que espécie de rasuras se submeteu, conjugando aquele domínio do sonho com um sentido muito próprio de materialidade.

Lêdo Ivo demonstrava ter a exata percepção das dobras de sua escrita, dos reaproveitamentos, das recriações internas de motivos e temas, e também das implicações de seu trânsito entre prosa e poesia. A obra da maturidade está constantemente dialogando com a da juventude, convidando o leitor a uma viagem retrospectiva. Quando, em *Mormaço*, compõe poemas que tratam do silêncio, como aquele em que louva um rádio de pilhas quebrado, o poeta não perde de vista que, anteriormente, fora sempre o cantor dos sons, do ruído do mundo – seu canto jubiloso era deliberadamente musical, formal e tematicamente. Em *Mormaço*, lemos essa verdadeira retrospectiva literária, cujo título pode bem exemplificar o tônus do livro:

#### **A fala final**

Já falei ao dia, hoje falo à noite.  
 Falei ao dia e ninguém me escutou.  
 Os homens passavam apressados  
 cada um com o seu tédio  
 seus embrulhos e suspiros.  
 Falei ao amor e era uma concha  
 que ressoava longe do mar.  
 Os anos de minha vida passaram tão rápidos  
 que nem sequer coube neles um voo de pássaro.  
 Agora só falo à noite e às estrelas.  
 Só falo ao silêncio e à escuridão. (IVO, 2013a, p. 203.)

O poeta que fala ao leitor é uma voz consciente de si mesma. Sabe, por exemplo, que no poema *Água e alegria*, de um livro anterior – *O rumor da noite* – louvava os barulhos do mundo em meio a “pedras silentes/ que ocultam hecatombes/ e chuvas chovidas/ nos chãos amarelos/ de farelo e outono”, pois que “as fontes ruidosas – a água, a alegria – proclamam que a vida/ é um canto incessante” (IVO, 2004c, p. 1004). Se agora, em *Mormaço*, “fala à noite”, anota que antes falara “ao dia”, não tendo sido escutado, já que a pressa e o tédio dos homens disso os impedira. É uma grande lembrança, inclusive metacrítica: lembremos, por exemplo, que a crítica inicial reprovava até o tom jubiloso de sua escrita – como fora o caso de Sérgio Milliet e Mário de Andrade, que citamos na primeira parte de nosso estudo<sup>95</sup>.

<sup>95</sup> Apenas, recordando: Milliet se indagava como... “uma época de desilusões, de ceticismo e igualmente de feroz sectarismo, não atue [tal época] sobre o poeta [Lêdo Ivo], e ainda lhe permita expandir-se em bailados e

Mas não apenas essa autorreflexão existe. No nível da estrutura das obras, em seus títulos, ou na microestrutura do poema, o poeta dialoga consigo mesmo. O próprio *Mormaço* é uma ambiência que já frequentava Lêdo Ivo desde as obras iniciais – é referido, por exemplo, em uma metáfora da *Ode equatorial*, quando o poeta fala do “bortal de mormaço” da cidade de Belém (IVO, 2004c, p. 255).

Os signos se reorganizam, temas secundários viram principais, ambiências de poemas são guindadas a títulos de livros. Essa também é uma face do excesso: a ideia do reaproveitamento, da “reciclagem”, como poderíamos colocar hoje, apropriando-nos do termo corrente no discurso ecológico.

A noção de um sobejo que se reaproveita, porém, já frequentava a obra lediana pelo menos desde a década de 1950, quando, em uma estrofe do poema *Alfabeto*, da obra *Um brasileiro em Paris*, o poeta escrevia: “Entre o humano e o divino,/ criatura utilitária, não desperdiço nada” (IVO, 2004c, p. 344). Mas o motivo, aqui apenas insinuado, logo iria transformar-se em tema constante nas obras seguintes. Em *Estação Central*, livro de 1964, há uma *Ode à sucata*. E Lêdo Ivo faria depois, nas malhas de *Finisterra*, o sonetinho intitulado *Aproveitamento da sucata*, que pode ser lido como um desenvolvimento do núcleo anterior, uma espécie de *coda*, para usarmos a expressão musical. Em ambos os poemas, a ideia de um excesso positivo, um excesso que se reaproveita. Vejamos a *Ode à sucata*:

Guarda a neve que cai em Nova Iorque  
e o resíduo da vida que se oculta  
no ramo ressequido da nogueira,  
e o frio que ilumina a ventania,  
e as pálpebras do cego em Central Park.  
Entesoura o que o outono desperdiça,  
seja granizo ou murcha crisandália.  
Fique contigo o que, não sendo dólar,  
lucro, custo ou despesa, ninguém guarda:  
a ferrugem no fundo do ourinol  
e o fedor popular nos subterrâneos  
quando os homens e os ratos se defrontam  
na suja entranha da ilha de Manhattan.  
Insone, poupa o sonho não sonhado,  
a cinza da limalha, a maçã cega  
que resvalou entre o navio e a doca.  
Em meio ao desperdício e à abundância,  
retém somente o que, de usado ou gasto,  
se torna imune à ofensa da intempérie

---

canções” (cf. MILLIET, 1981, v. VI, p. 232). E Mário de Andrade, em carta na qual comenta *As imaginações*, reprovava no jovem poeta a ausência da “consciência do pecado” (cf. ANDRADE, 2007, p. 129-130).

e, moeda sem efígie, é oferenda  
 no altar das potestades do desgaste.  
 Na Madison Avenue ou contemplando,  
 nas fachadas dementes dos cortiços,  
 o madeirame podre dos terraços,  
 reserva para ti o que ninguém  
 reclama nos perdidos & achados:  
 chapéus velhos, estúpidas bonecas,  
 chaves tortas, baralhos incompletos,  
 as muletas e os óculos quebrados.  
 Pede o excesso, o sobejo, o rebotalho  
 queimados pelo gelo sem piedade  
 na hora em que o fungo se converte em lágrima.  
 Reivindica a sucata, a sobra exata  
 da mercenária forma do utensílio  
 que o vento mercantil corrói no vale (IVO, 2004c, p. 478-479).

Este poema se abebera do *modus faciendi* que se nota na seção *Chegamento do varão*, do livro *Estação Central*, publicado quase uma década antes. Entre a ordem e o conselho, o imperativo verbal guia a dicção poética, na qual tons de ironia por vezes conduzem o texto a uma direção oposta ao enunciado – ou, pelo menos, insinuam direção oposta. Da dicção ainda anterior a *Estação Central*, notamos a presença do recurso da enumeração caótica, usado e estudado largamente por Lêdo Ivo, como já referimos em capítulo precedente. E essas armas formais agora estão a serviço do *poeta viajante*, uma de suas *personas* preferidas, recolhendo impressões da ilha de Manhattan que conduzem a uma noção de reaproveitamento, de reciclagem mesmo – *avant la lettre* ecológica, diríamos –, que subverte o sentido descartável da sociedade de consumo.

A sobra é exata. Do mesmo modo que, na entrevista a Leda Almeida, o poeta dissera preferir a exatidão do oceano à da caixa de fósforos. Trata-se, portanto, de um sentido positivo no excesso: exato será o excesso, porque *dá conta* do múltiplo, do diverso, dos contrapontos do real. A obra posterior a essa *Ode à sucata* sempre insistirá nisso – na “exatidão de oceano” (que, generosamente, sugeriu o poeta para título deste nosso trabalho, inicialmente chamado de *O signo transbordante*).

O manuscrito da *Ode à sucata* fora reproduzido na *Antologia da moderna poesia brasileira*, uma das últimas publicações de teor nitidamente geracional das Edições Orfeu, lançada em 1967. Com organização de Fernando Ferreira de Loanda, que no prefácio mantém as investidas contra o “primarismo desabonador” de 1922, pelo qual se perdera, a seu ver, a própria “noção de valor poético” (LOANDA, 1967, p. 09), a *Antologia* publica pela primeira vez o *Epitáfio do Modernismo*, de Lêdo Ivo, e ainda um estudo de Péricles Eugênio da Silva Ramos, *A Geração de 45*. Seguem-se os poemas, mas não apenas dos poetas surgidos em 45:

são antologiadados também Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Mário de Andrade, Cassiano Ricardo, Ribeiro Couto, Dante Milano, Augusto Meyer, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Henriqueta Lisboa, Augusto Frederico Schmidt, Mario Quintana e Vinícius de Moraes – todos, podendo ser considerados de gerações literárias anteriores<sup>96</sup>. Com Bueno Rivera começam os novos nomes, que incluem Mauro Mota, Domingos Carvalho da Silva, Péricles Eugênio da Silva Ramos, João Cabral de Melo Neto, José Paulo Moreira da Fonseca, Darcy Damasceno, Marcos Konder Reis, Lêdo Ivo, Fernando Ferreira de Loanda e Afonso Félix de Sousa. A continuidade que se estabelece entre os poetas anteriores e os representantes de 45 tem evidente propósito de estabelecer uma linhagem ou, pelo menos, uma sintonia; corresponde à tomada de um lugar, o que aliás se nota no prefácio do organizador, quando diz que a Geração de 45 “nada tem contra a que a precedeu” – e cita alguns nomes – concluindo ser importante “estudá-la e divulgá-la”. É decerto uma antologia que possui explícita vontade de autoafirmação, exibição de capital simbólico etc. Contudo, se tudo isso é demonstrável, restaria notar que a *Antologia da moderna poesia brasileira* é uma força essencialmente reativa: sabemos por um texto introdutório, este de Péricles Eugênio da Silva Ramos, que havia sido publicada, em 1963, outra recolta, esta intitulada *Poesia do Brasil*, contando com participação de certo “jovem ensaísta” cujo nome, diz Silva Ramos, “não lhe ocorria no momento”, mas que, tratando do Modernismo, excluía a Geração de 45, por negar “qualquer valor aos poetas da Geração [de 45]” (RAMOS, 1967, p. 23-24). E Silva Ramos termina marcando sua discordância, mas ponderando com a expressão francesa “*chacun son goût*”, entre reticências e uma citação de Valéry sobre certa Laura, personagem aérea que olha sem ver e não compreende as próprias palavras.

A *Antologia* organizada por Fernando Ferreira de Loanda, com o agressivo *Epitáfio do Modernismo*, de Lêdo Ivo, e esse estudo de Péricles Eugênio da Silva Ramos, mais o gesto subliminar e evidente de estabelecer uma continuidade entre parte significativa do Modernismo e da geração subsequente, com os poetas de 45, é a peça que faltava para compreendermos tanto a questão geracional em que se insere Lêdo Ivo quanto os rumos de sua obra posterior. O “jovem ensaísta” a quem Silva Ramos “esquecia” o nome é José Guilherme Merquior, autor do texto-base que proscree a Geração de 45, já tantas vezes por nós referido neste estudo. Manuel Bandeira, o primeiro antologiadado por Ferreira de Loanda, emprestara seu nome à organização da antologia que tivera Merquior à frente, coerente com sua decisão de excluir o grupo de 45. De modo que já se estabelecia uma clara briga de

---

<sup>96</sup> Considerando, aqui, as estreias “tardias” de Quintana e Milano.



gerações e de discursos críticos, estando, àquela altura – no início da década de 1960, quando a tudo isso se somava o Concretismo –, o território da poesia já entrincheirado e a grande disputa já estabelecida: como *contar* a história, ou como silenciar parte dela.

O clima belicoso que guia a antologia, o tom do prefácio e dos estudos, inclusive o do próprio Lêdo Ivo, todos alinhados no propósito de responder à exclusão da antologia anterior, poderão ter prejudicado – e sem dúvida isso é possível ainda hoje, quando tais textos circulam descontextualizados – a compreensão do momento já configurado e do que já se antevia da lírica lediana (e, por extensão, também dos demais autores).

De Lêdo Ivo, são antologiadados os inéditos *Fronteira seca*, *Os morcegos*, *O usurpador*, *Aos roedores* – todos, poemas que depois seriam, com pequenos ajustes, incorporados a *Finisterra* – e o poema que encerra a antologia, a *Ode à sucata*, reproduzido em letra cursiva do autor, poema que citamos anteriormente, e que seria publicado na obra imediatamente anterior a *Finisterra*, o volume *Estação Central*.

Na seleção lediana da *Antologia*, já era de perceber-se, nitidamente, uma poética do excesso, que inclusive compreende um sentido de grande palimpsesto, de constante reelaboração e reaproveitamento. No tom imperativo dos conselhos de aproveitar a sucata, de tomar para si todos os refugos, tudo o que é rejeitado ou descartado, o poeta tanto lançava um olhar para a sociedade de consumo quanto para a própria literatura, sua e alheia. Dirá depois, no soneto gêmeo à *Ode*, publicado em *Finisterra*, a que chamou *Aproveitamento da sucata*: “Não jogue nada fora/ aproveite a sucata/ a nova forma exata/ entre refugos mora” (IVO, 2004c, p. 583).

São “conselhos” ou “ordens” lançados a um hipotético leitor, mas que podem ser tomados, reflexamente, como invectivas do “eu” a si mesmo e a seus outros “eus”. O poeta começava a rever-se, a reconstruir-se. Por este sentido de retorno, podemos compreender como revigora signos de livros primeiros e obras posteriores, a exemplo da personagem-lírica da lacraia, inicialmente aparecida em *Magias*, e que depois voltaria em outros momentos, como aquele de *Curral de peixe* com que iniciamos este capítulo.

## O EXATO OCEANO

Na mesma linha discursiva de *Ode à sucata* ou do *Aproveitamento da sucata* vai um

pequeno poema do livro *Mar Oceano*, exemplo final que deixaremos a nosso leitor. Chama-se *Dádiva da manhã* e pode ser lido pelo menos em duas pautas: a primeira, a de um hipotético leitor que pela primeira vez tivesse em mãos um livro de Lêdo Ivo, em pleno Século XXI, em meio a discursos ecológicos e ao “politicamente correto” que faz cambiar termos como “mendigo” e “morador de rua”, ora com verdadeira preocupação humanitária, ora com evidentes exageros ideológicos. Essa é a primeira pauta; a segunda será a de quem, conhecendo a trajetória desse escritor, considere o sentido de excesso que lhe é peculiar. Esse outro leitor, já diante do título da obra – *Mar Oceano* – poderá supor aí uma dimensão pleonástica, somada à releitura do termo presente em antigos portulanos, e “pinçado” por Lêdo Ivo para um soneto da década de 1940, a que já referimos; ei-lo novamente, agora apenas nos tercetos:

Evocando-a, na tarde nordestal,  
desenhava-lhe o seio sobre a areia,  
dizendo ao Mar Oceano que a queria.

Eu era fabuloso, e o litoral  
não permitiu que o canto da sereia  
nutrisse o meu amor de alegoria (IVO, 2004c, p. 116-117).

Pois esse “eu” vigoroso do *Acontecimento do soneto* é o que, ancião, dobrado sobre si mesmo, sobre seu léxico e imagens, revendo seu percurso intelectual e afirmando sua singularidade, iria compor essa *Dádiva da manhã* –

#### DÁDIVA DA MANHÃ

Os negros sacos  
de plástico  
sob o viaduto.  
E as mãos deslumbradas  
dos mendigos catam  
ao sol da manhã  
cheia de promessas  
o lixo prolixo  
– a sobra prolífica  
da mesa da vida (IVO, 2004c, p. 760).

Sem ter em mente o que essa anotação lírica pode significar de remissões na poética do autor – sem lembrar da *Ode à sucata*, do *Aproveitamento da sucata* ou de tudo o que veio antes, e viria depois –, muito possivelmente poder-se-ia pensar em um texto de ironia cruel, a brincar gratuitamente com a atividade de coleta dos moradores de rua, a rir do descarte

irresponsável, a glosar o discurso ecológico, ou algo parecido. Ocorre, porém, que o poeta de *Mar Oceano* já havia construído algo como um mundo próprio e já estava falando não só aos referentes externos – literários ou factíveis – mas a seus próprios referentes, a uma dimensão intratextual. O “lixo prolixo” é também o seu olhar para si mesmo, catando em subtemas de livros anteriores, ambiências ou mesmo no léxico, a força nova de outras escritas. Uma prolixidade que ecoa o “excesso mudado em parcimônia” de *Fronteira Seca*, poema de *Finisterra*; um excesso que reafirma a singularidade condenada por toda a crítica das décadas de 1940 e 1950 – singularidade dos “versos longos, desdobrados como ondas”, como dizia poeticamente o temível Álvaro Lins.

Não pretendemos nos arrogar o papel daquele crítico que, indo ao quintal lediano, possa demonstrar ser a sua exatidão *maior* que a cabralina. De fato, não se trata de proporções – não é maior nem menor, é apenas de outra ordem. Pois há uma exatidão em Lêdo Ivo: a exatidão da água, do fluxo que assume todas as formas, que não respeita limites, mas que se ajusta a todos eles – e que a todos dissolve, e que de tudo transborda. Água que invade a praia ressequida onde se esgueira uma lacraia, ou a praia mais úmida dos currais de peixe.

Água bachelardiana da vertigem, água lediana de Alagoas.

Que este trabalho possa favorecer a que o nosso primeiro leitor encontre o segundo. Assim o desavisado, que na expressão “ledo engano” envolve nebulosamente toda a problemática da Geração de 45 e se desculpa de não conhecer Lêdo Ivo, poderá fruir um poema como *Dádiva da manhã* em suas possibilidades intra e intertextuais. Lendo o *Mar Oceano* como um mar do excesso positivo, que enriquece nossa percepção fenomênica e desperta, interroga ou aguça o que possamos ter de inquietação metafísica, de busca transcendente, de pulsão do humano para o ilimitado.

## REFERÊNCIAS

1945 – MARCO DA LITERATURA BRASILEIRA. *Folha da noite*. São Paulo, 18 set. 1949.

ADORNO, Theodor. *Prismas – La crítica de la cultura y la sociedad*. Tradución: Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962.

\_\_\_\_\_. *Notas de Literatura I*. Tradução e Apresentação de Jorge Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003.

ALENCAR, Rosana Nunes de. *O moderno e o tradicional na poesia de Lêdo Ivo*. 2002. 149 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – UNESP, São José do Rio Preto, 2002.

ALMEIDA, Leda. *Labirinto de águas*. Imagens literárias e biográficas de Lêdo Ivo. Maceió: Catavento, 2002.

ALVAREZ, A. (Alfred). *A voz do escritor*. Tradução de Luiz Antonio Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1977.

ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. 2. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1955.

ANDRADE, Mário. Carta para Lêdo Ivo. In: IVO, Lêdo (Org.). *E agora adeus: correspondência para Lêdo Ivo*. Introdução de Lêdo Ivo; prefácio e notas de Gilberto Mendonça Teles. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007, p. 126-130.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES et al. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1981.

ASSIS BRASIL, Francisco. *A trajetória poética de Lêdo Ivo*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade. In: MOISÉS, Massaud. *Machado de Assis: crônica – crítica – poesia – teatro*. São Paulo: Cultrix, 1967.

ATHAYDE, Tristão de. O neomodernismo. *Revista Brasileira de Poesia*, São Paulo, n. 01, 1947.

\_\_\_\_\_. Adeus à disponibilidade literária. In: *Meio século de presença literária*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1969.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

\_\_\_\_\_. *A água e os sonhos – ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins, 1989.

\_\_\_\_\_. *A psicanálise do fogo*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins, 1999.

\_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins, 2008.

BAGETTI, Werner Salles et al. *Imagem peninsular de Lêdo Ivo*. Roteiro e direção de Werner Salles Bagetti. São Paulo: Fundação Padre Anchieta (TV Cultura), 2004.

BANDEIRA, Manuel. O centenário de Stéphane Mallarmé. In: \_\_\_\_\_. *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997b.

\_\_\_\_\_. *Itinerário de pasárgada*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

BARROSO, Ivo. *O Dante da modernidade*. 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2806200909.htm>>. Acesso em: 26 fev. 2011.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da Poesia à Prosa*. Trad. de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Tradução: Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

\_\_\_\_\_. *A angústia da influência – uma teoria da poesia*. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BORGES, Jorge Luis. A supersticiosa ética do leitor. Disponível em: <<http://paulofernandomonteiroferraz.blogspot.com.br/2011/05/supersticiosa-etica-do-leitor-jorge.html>>. Acessado em: 05 jun. 2014a.

\_\_\_\_\_. *Kafka e seus precursores*. Disponível em: <<http://caminhopoetico.blog.com/2013/03/02/kafka-e-seus-precursos/>> Acessado em: 05 jun. 2014b.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte – gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia da Letras, 1996.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 1, mar. 1996.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *A vida é sonho*. Tradução Renata Pallotini. 2013. Disponível em: <[seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/download/2450/2022](http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/download/2450/2022)>. Acessado em: 04 nov. 2013.

CAMPOS, Augusto de. (Introdução.) In: RILKE, Rainer Maria. *Rilke: poesia-coisa*. Introdução, seleção e tradução de Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

CAMPOS, Haroldo de. O geômetra engajado. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANÇADO, José Maria. *Os sapatos de Orfeu* – biografia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Página Aberta, 1993.

CANDIDO, Antonio. Carta para Lêdo Ivo. In: IVO, Lêdo (Org.). *E agora adeus: correspondência para Lêdo Ivo*. Apresentação de Lêdo Ivo; Introdução e notas de Gilberto Mendonça Teles. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

\_\_\_\_\_. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

\_\_\_\_\_. Ungaretti em São Paulo. In: \_\_\_\_\_. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Ed. Unesp, 1992.

CHAMIE, Mário. A uva, a neve, a greve e o resgate da poesia. In: IVO, Lêdo. *Central poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

COLLOT, Michel. Pontos de vista sobre percepção de paisagens. Tradução Denise Grimm. In: NEGREIROS, Carmen et al. *Literatura e paisagem em diálogos*. Rio de Janeiro: Makunaima, 2012.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

CONTRA 22 E CONTRA 45: OS POETAS DA NOVÍSSIMA GERAÇÃO. Folha da noite. São Paulo, 4 maio 1948. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fdn/1948/05/04/1/>>. Acessado em: 08 ago. 2013.

COSTA LIMA, Luiz. *Lira e antilira* – Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

COURTOT, Claude. Situação do Surrealismo para o escritor de hoje. Tradução de Dionéia dos Santos Lages et al. In: PONGE, Robert. (Org.). *Surrealismo e novo mundo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.

COUTINHO, Afrânio. O “neoparnasianismo” da geração de 45. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1986, v. 6.

DA POESIA AO ROMANCE, A DIFÍCIL TRAVESSIA. *Jornal O Globo*, p. 3, 12 set. 1973.

DE MARCO, Valeria. A literatura de testemunho e a violência de Estado. *Lua Nova*. Revista de Cultura e Política, São Paulo, v. 62, n. 62, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível. In: *Mil Platôs*. Capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997, p. 11-113.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins, 1992.

ELIOT, T. S. A função social da poesia. In: *De poesia e poetas*. Tradução e prólogo Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

FELIZARDO, Alexandre Bonafim. *Dora Ferreira da Silva, leitora de Rainer Maria Rilke: aspectos intertextuais*. 2001. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/revistafronteiraz/download/pdf/dora.pdf>>. Acesso em: 09 abr. 2011.

FERNANDES, Ronaldo Costa. Considerações sobre um poeta: Lêdo Ivo. *Revista Brasileira* (separata). Rio de Janeiro: ABL, 2008.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. Tradução Laura de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2004.

\_\_\_\_\_. *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Tradução Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

FREUD, Sigmund. Conferência XXIX – Revisão da Teoria dos Sonhos. In: \_\_\_\_\_. *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos (1932-1936)*. (Edição eletrônica correspondente à Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, XXII.) Rio de Janeiro: Imago, 1986.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GONÇALVES DIAS, Antônio. *Poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

HEMINGWAY, Ernest. II – Ernest Hemingway (Entrevista). In: *Escritores em ação – as famosas entrevistas à “Paris Review”*. Coordenação e Prefácio de Malcolm Cowley. Tradução Brenno Silveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

HOJE A ENTREGA DO V PRÊMIO WALMAP. *Jornal O Globo*, p. 3, 12 set. 1973.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra – estudos de crítica literária: 1948-1959*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, v. II.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2002.

IVO, Floriano. *Carta de Floriano Ivo a Lêdo Ivo*. Maceió. Rio de Janeiro: Acervo Lêdo Ivo do Instituto Moreira Salles, 2 ago. 1949.

IVO, Lêdo. A emergência do velho. In: \_\_\_\_\_. *Modernismo e modernidade*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1972.

\_\_\_\_\_. *A ética a aventura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

- \_\_\_\_\_. *A morte do Brasil*. Belo Horizonte: Leitura, 2007.
- \_\_\_\_\_. A prosa reencontrada. In: LINS DO REGO, José. *O cravo de Mozart é eterno*. Seleção, organização e apresentação Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004a.
- \_\_\_\_\_. *A república da desilusão*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- \_\_\_\_\_. *As alianças*. São Paulo: Parma, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Carta de Lêdo Ivo a Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 05 jul. 1944. (documento LDR 00771cpm0022002177 4504).
- \_\_\_\_\_. *Carta de Lêdo Ivo a Manuel Bandeira*. Paris. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 20 jul. 1953.
- \_\_\_\_\_. *Carta de Lêdo Ivo a Manuel Bandeira*. Paris. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 23 out. 1953.
- \_\_\_\_\_. *Carta de Lêdo Ivo a Wladimir Saldanha*. Rio de Janeiro: arquivo pessoal, 16 de outubro de 2012.
- \_\_\_\_\_. *Confissões de um poeta*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004b.
- \_\_\_\_\_. *E agora adeus: correspondência para Lêdo Ivo*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.
- \_\_\_\_\_. Epitáfio do modernismo. In: \_\_\_\_\_. *Poesia observada – ensaios sobre a criação poética e matérias afins*. São Paulo: Duas Cidades, 1978a. p. 141-149.
- \_\_\_\_\_. *Mormaço*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2013a.
- \_\_\_\_\_. *Ninho de cobras – uma história mal contada*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1980; 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- \_\_\_\_\_. *O aluno relapso*. São Paulo: Massao Ohno, 1991.
- \_\_\_\_\_. *O aluno relapso; Afastem-se das hélices*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013b.
- \_\_\_\_\_. *O ajudante de mentiroso*. Rio de Janeiro: Educam, 2009.
- \_\_\_\_\_. O argumento no muro. In: *Província de São Pedro*, Porto Alegre: Globo, n. 9, 1947.
- \_\_\_\_\_. *O caminho sem aventura*. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- \_\_\_\_\_. *O vento do mar*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Poesia completa*. Estudo introdutório: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004c.
- \_\_\_\_\_. *Réquiem*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008.



\_\_\_\_\_. Rol de insulíndias. In: \_\_\_\_\_. *Poesia observada* – ensaios sobre a criação poética e matérias afins. São Paulo: Duas Cidades, 1978b.

\_\_\_\_\_. Uma temporada em Jean-Arthur Rimbaud. In: RIMBAUD, Jean-Arthur. *Uma temporada no inferno & As iluminações*. Tradução, introdução e notas Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2004d.

JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. Tradução Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

JUNQUEIRA, Ivan. Quem tem medo de Lêdo Ivo? In: IVO, Lêdo. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004.

KEYS, Kerry Shawn. Lêdo Ivo e sua poesia. In: IVO, Lêdo. *O rumor da noite*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

LÊDO IVO, POETA LÚDICO Y RIGUROSO. Entrevista a Mária Teresa Cárdenas. *Revista de Libros El Mercurio*, nº. 619, 17 mar. 2001.

LEVIN, Willy. Magias. *Jornal do Comércio*, São Paulo, 22 jan. 1961.

LIMA, Ricardo Vieira. “Sou o mais jovem dos poetas brasileiros” – entrevista com Lêdo Ivo. *Revista Poesia Para Todos*. Rio de Janeiro: Galo Branco, n. 6, set. 2004.

LINS, Álvaro. A propósito da nova poesia. *Jornal de Crítica*, Rio de Janeiro: José Olympio, 5ª. série, 1947.

LISPECTOR, Clarice. Carta de Clarice Lispector para Lêdo Ivo. In: IVO, Lêdo (Org.). *E agora adeus: correspondência para Lêdo Ivo*. Apresentação de Lêdo Ivo; Introdução e notas de Gilberto Mendonça Teles. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

MILIET, 1958. *O caminho sem aventura*. (Orelha.). In: IVO, Lêdo. *O caminho sem aventura*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Edições Cruzeiro, 1958.

LOANDA, Fernando Ferreira de. Com o advento da Semana de Arte Moderna... (Prefácio.) In: \_\_\_\_\_. (Org.) *Antologia da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

MAMEDE, Zilah (Org.). *Civil geometria*. Bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto (1942-1982). São Paulo: Nobel, 1987.

MARINETTI, Eduardo (Org.). Contra as ditaduras estéticas – Lêdo Ivo por Camila Claro. In: *Escritores – entrevistas*. *Revista Submarino*. São Paulo: Limiar; Submarino, 2002.

MARTINS, Floriano. *Um poeta chamado Lêdo Ivo* (entrevista). 2010. Disponível em: <<http://blog.controversia.com.br/2010/08/17/um-poeta-chamado-ldo-ivo/>>. Acesso em: 05 fev. 2011.

MARTINS, Wilson. Gerações... In: \_\_\_\_\_. *Pontos de vista*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, v. 6, 1993.

\_\_\_\_\_. Lêdo Ivo e a Geração de 45. In: *Pontos de vista*. São Paulo: Queiroz (Ed.), v. 13, 1997.

MATOS, Gregório de. A Jesus Cristo Nosso Senhor. In: TOPA, Francisco. *Edição crítica das obras de Gregório de Matos*. Porto: Edição do Autor, 1999. p. 43-44. Disponível em: <<http://web.letras.up.pt/ftopa/Livros-Pdf/GM-III.pdf>>. Acesso em: 25 fev. 2014.

MELO NETO, João Cabral de. Carta para Lêdo Ivo. In: IVO, Lêdo (Org.). *E agora adeus: correspondência para Lêdo Ivo*. Introdução de Lêdo Ivo e notas de Gilberto Mendonça Teles. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007, p. 29.

\_\_\_\_\_. Epitáfio de Lêdo Ivo. In: IVO, Lêdo. *Central poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

\_\_\_\_\_. *Obra completa*. Marly de Oliveira (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

\_\_\_\_\_. Quinze poetas catalães. *Revista Brasileira de Poesia*, n. IV, p. 29, fev. 1949.

\_\_\_\_\_. Um imortal em busca da sepultura. Entrevista a Jeová Franklin. *Diário de Pernambuco*, Recife, 3º cad., p. 5, 04 maio 1969

MERQUIOR, José Guilherme. Comportamento da musa: a poesia desde 22. In: \_\_\_\_\_. *O elixir do apocalipse*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. p. 172.

\_\_\_\_\_. Prefácio à primeira edição. In: TOLENTINO, Bruno. *Anulação & outros reparos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1988.

\_\_\_\_\_. *De Praga a Paris: o surgimento, a mudança e a dissolução da ideia estruturalista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

\_\_\_\_\_. Uma geração enganosa e enganada: os poetas de 45. In: \_\_\_\_\_. *Razão do Poema*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MERQUIOR, 1998. Prefácio à primeira edição. In: TOLENTINO, Bruno. *Anulação & outros reparos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. 2. ed. São Paulo: Martins; EDUSP, 1981. Vol. I (1940-1943). Vol. II (1944). Vol. III (1945). Vol. IV (1946). Vol. V (1947). Vol. VI (1948-1949). Vol. VII (1949 – 1950). Vol. VIII (1951). Vol. IX (1953-1954). Vol. X (1955-1956).

MILLIET, Sérgio. Reação poética. *Revista Brasileira de Poesia*, São Paulo, n. 01, p. 74, 1947.

MOISÉS, Carlos Felipe. O elogio da síntese. *Revista Celuzlose*, Caderno crítico, n.5, 2010. Disponível em: <[http://wwwhttp://celuzlose.blogspot.com.br/2010/06/celuzlose-05\\_01.html](http://wwwhttp://celuzlose.blogspot.com.br/2010/06/celuzlose-05_01.html)>. Acesso em: 10 abr. 2012.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MORAES NETO, Geneton. *Dossiê Drummond*. 2ª ed. São Paulo: Editora Globo, 2007.

MOREIRA, Fernando Fiúza. Maceió – a cidade lembrada. *Revista Graciliano*. Maceió: CEPAL/Imprensa Oficial, n. 7, p. 28-37, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva* – Da utilidade e da desvantagem da história para a vida. Tradução: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NÓBREGA, Luiza. *Quero ser o que passa: a poesia de Lêdo Ivo*. Rio de Janeiro: Contracapa; Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2011.

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1974.

OLIVEIRA, Vera Lúcia. Um réquiem para si mesmo. *Revista Signótica*, Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, v. 25, n. 1, 2013. Disponível em: < <http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/25711>>. Acesso em: 15 mar. 2014.

ORTEGA Y GASSET, José. *Meditações do Quixote*. Tradução Gilberto de Mello Kujawski. São Paulo: Livro Ibero-americano, 1967.

PALLOTINI, Renata. A vida é sonho: a tradução. In: CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *A vida é sonho*. Tradução Renata Pallotini. Disponível em <[seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/download/2450/2022](http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/download/2450/2022)>. Acessado em 04 nov. 2013.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIERRE, José. A América indígena e o Surrealismo. IN: PONGE, Robert. (Org.). *Surrealismo e novo mundo*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1999.

PORTELLA, Eduardo. A geografia do símbolo. In: PORTELLA, Eduardo. *Dimensões II*. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução: Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

QUILLET, Pierre (Org.). *Introdução ao pensamento de Bachelard*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. Rio de Janeiro: 2005.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. A Geração de 45. In: LOANDA, Fernando Ferreira de. (Org.) *Antologia da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

\_\_\_\_\_. O modernismo na poesia. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1970, v. V.

REIS FILHO, Daniel Aarão Reis. *A revolução faltou ao encontro*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

RENNÓ, Elizabeth. *A aventura poética de Lêdo Ivo*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1989.

REVISTA BRASILEIRA DE POESIA, São Paulo, n. I, dez. 1947.

REVISTA BRASILEIRA DE POESIA, São Paulo, n. II, abr. 1948a.

REVISTA BRASILEIRA DE POESIA, São Paulo, n. III, ago. 1948b.

REVISTA BRASILEIRA DE POESIA, São Paulo, n. IV, fev. 1949a.

REVISTA BRASILEIRA DE POESIA, São Paulo, n. V, set. 1949b.

REVISTA BRASILEIRA DE POESIA, São Paulo, n. VI, jun. 1953.

REVISTA DA BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE, São Paulo, v. 53, 1995.

REVISTA JOAQUIM, Curitiba, n. 20 (ed. fac-similar), out. 1948.

REVISTA ORFEU, Rio de Janeiro: Orfeu, n. 1, 1947.

REVISTA ORFEU, Rio de Janeiro: Orfeu, n. 2, 1948a.

REVISTA ORFEU, Rio de Janeiro: Orfeu, n. 3, 1948b.

REVISTA ORFEU, Rio de Janeiro: Orfeu, n. 4, 1948c.

REVISTA ORFEU, Rio de Janeiro: Orfeu, n. 6, 1949a.

REVISTA ORFEU, Rio de Janeiro: Orfeu, n. 7, 1949b.

REVISTA ORFEU, Rio de Janeiro: Orfeu, n. 8, 1952.

REVISTA ORFEU, Rio de Janeiro: Orfeu, n. 9, 1953.

RIMBAUD, Jean-Arthur. *Poesia completa*. Tradução Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

ROUGEMONT, Dennis de. *O amor e o ocidente*. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

\_\_\_\_\_. *Que fazer de Ezra Pound?* Rio de Janeiro: Imago, 2003.

SANTANA, Évila Reis. *Auschwitz: nunca mais!* Disponível em: <[http://media.wix.com/ugd/b9eda6\\_b9c8c444103053ceeb8859fb157937f4.pdf](http://media.wix.com/ugd/b9eda6_b9c8c444103053ceeb8859fb157937f4.pdf)>. Acesso em: 18 jul. 2013.

SANTIAGO, Silviano (Org.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

\_\_\_\_\_. A permanência do discurso da tradição no modernismo brasileiro. In: \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Schwarcz, 1989.

SANTOS, Luciano Rosa da Cruz. *Verso e controvérsia: a poesia de Paulo Mendes Campos sob o signo de 45*. 2005. 108 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFRJ, 2005.

SANTOS, Maicon Araújo dos. *Uma voz lírica em tempos de crise: a poesia de Lêdo Ivo nos anos 1940*. 2012. 102 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012.

SANTOS, Mário Ferreira dos. *Tratado de simbólica*. São Paulo: É Realizações, 2007.

SARAIVA, Arnaldo José. Apresentação. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Uma pedra no meio do caminho* – biografia de um poema. 2. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

SECCHIN, Antônio Carlos. *João Cabral de Melo Neto: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades, 1985.

SILVA, Domingos Carvalho da. O “Acontecimento do soneto” de Lêdo Ivo. *Revista Brasileira de Poesia*, n. V, p. 77, set. 1948.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

SUSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1993.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. Rio de Janeiro: Vozes, 1977.

\_\_\_\_\_. A indecisão semiológica de Lêdo Ivo. In: \_\_\_\_\_. *A retórica do silêncio I* – teoria e prática do texto literário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

\_\_\_\_\_. Lêdo Ivo – A aventura da transgressão. In: *Contramargem* – estudos de literatura. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

TODOROV. *A literatura em perigo*. Tradução Caio Meira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

TYNIA NOV, J. A noção de construção. In: TOLEDO, Deonísio de Oliveira (Org.). *Formalistas russos*. Tradução de Ana Maria Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1978.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. Bachelard e a sedução dialética. In: SANT’ANA, Catarina (Org.). *Para ler Gaston Bachelard* – ciência e arte. Salvador: EDUFBA, 2010.

**ANEXOS**

**ANEXO A – Cartas de Lêdo Ivo<sup>97</sup>**

Rio de Janeiro, 04 de março de 2010.

Meu caro Wladimir Saldanha,

Estou certo de que esta velha entrevista, concedida a um jornal chileno<sup>98</sup> quando de minha participação num Festival de Poesia de Santiago, haverá de merecer a sua curiosidade.

Estou organizando uma coleção de entrevistas e reportagens em jornais<sup>99</sup> para que a sua informação sobre o poeta alagoano dos caranguejos e morcegos se estenda cada vez mais.

Recebi o roteiro que me enviou e dentro de alguns dias lhe telefonarei para colocar-me à sua disposição, num diálogo telefônico.

Um grande abraço do seu amigo,

Lêdo Ivo.

---

<sup>97</sup> A correspondência que se segue é parte daquela enviada a nós por Lêdo Ivo durante a pesquisa. Seleccionamos apenas os trechos que melhor documentam o diálogo literário. Muitas vezes, o poeta enviou recortes de jornal com dedicatórias marginais, sem carta ou bilhete acompanhando. Em outras oportunidades, o diálogo foi telefônico e, infelizmente, perdeu-se, embora façamos referências a alguns pontos no decorrer da tese.

<sup>98</sup> A carta de Lêdo Ivo se fez acompanhar da entrevista concedida pelo poeta a Mária Teresa Cárdenas, para o jornal *El Mercurio* (LÊDO IVO, 2001). O poeta nos enviou a entrevista em datiloscrito, somente com suas respostas em português.

<sup>99</sup> De fato, dias depois nos chegou um alentado envelope com vários artigos e entrevistas. Mas foi apenas o primeiro de muitos.

Rio de Janeiro, 08 de julho de 2011.

Caro amigo Wladimir Saldanha,

Aí vai a autorização exigida pela burocracia literária<sup>100</sup>.

Espero que já tenha recebido *O vento do mar*<sup>101</sup>, que lhe enviei dias atrás. Estou certo de que ele, com o seu estoque memorialístico, evocacional e ainda com as suas migalhas de fortuna crítica (e as centenas de fotos), possa contribuir para o seu ambicioso projeto, que tanto me honra e envaidece. Diante dele, tão minuciosamente explicitado em sua carta, só me resta agradecer-lhe e colocar-me numa postura reverente. Ajudante de mentiroso<sup>102</sup>, sei quantos horizontes e perspectivas, descobertas e desvendamentos, pluralidades e decifrações oferece um poema ou um romance. Aparelhado para essa operação iluminadora como decorrência de sua condição acadêmica, ensaística e crítica, você merece ser comparado a quem busca e pesquisa o pré-sal. E desejo que você descubra mais do que procura. E, com os meus *eus* multiplicados (mesmo os *eus* extintos) e meus destinos plurais, haverei de ser-lhe sempre grato, já que desde a infância me interrogo e não logro responder-me. Você será um dos que responderão por mim, o que me conforta e me transmite uma antecipada e vaidosa sensação de segurança.

[...]. Desejo saber se você tem a 4ª edição de *As alianças*, edição da Ed. Leitura, que tem o texto definitivo.

Obrigado pela foto<sup>103</sup>. Merecer ser incluída num novo *Vento do mar!*

Seu amigo,

Lêdo Ivo.

---

<sup>100</sup> O poeta se refere à sua autorização para o Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, liberar fotocópias de cartas que pesquisamos no Acervo Lêdo Ivo.

<sup>101</sup> Trata-se de um dos últimos títulos de Lêdo Ivo, um híbrido de antologia e reportagem fotográfica de toda a sua trajetória literária, com organização, pesquisa e seleção de Monique Cordeiro Mendes.

<sup>102</sup> O poeta brinca com o título de seu último livro de ensaios.

<sup>103</sup> Refere-se, aqui, à foto que tiramos em sua casa, por ocasião de nossa ida ao Rio para pesquisar no Instituto Moreira Salles (maio de 2010).



Rio, 31 de maio de 2011.

Meu caro Wladimir Saldanha,

Sou um poeta derramado? Sou um poeta conciso? Sou excesso e desperdício? Sou exatidão e rigor?

Eis a resposta de Eugénio Lisboa<sup>104</sup>.

Um grande abraço de seu amigo,

Lêdo Ivo.

---

<sup>104</sup> O pequeno bilhete em que Lêdo Ivo se interroga (e a seu pesquisador) fez-se acompanhar do ensaio *A noite misteriosa*, de Eugénio Lisboa, publicado em *As vinte e cinco notas do texto* (Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987).

E-mail enviado na terça-feira, 17 de julho de 2012, às 16h17min.

Meu querido amigo e poeta e ensaísta Wladimir Saldanha,

[...]

Quanto a *O Signo Transbordante*<sup>105</sup>, estou certo de que você desceu até as águas mais profundas – especialmente as águas alagoanas, em cuja escuridão se escondem ou se entremostram os goiamuns e os caranguejos. Graças à sua pesquisa reencontrei-me muito no tempo da juventude, em que os jovens e pretensiosos poetas paulistas, hoje sucumbidos pela voragem do tempo (ou do julgamento da posteridade?) me expulsavam implacavelmente e sazonalmente da taciturna Geração de 45. Que Deus os tenha!

O seu livro comprova que no grande naufrágio, continuo me debatendo nas ondas, em busca de um porto seguro. Meu trocadilho com a sua baianidade. Eu teria muito a falar sobre a sua tese tão rica em pormenores. E falaremos dele em outras ocasiões. Agora me limito a agradecer-lhe o ter-me devolvido a maresia e o vento do mar. Afetuoso abraço [...]. Seu amigo,

Lêdo Ivo.

---

<sup>105</sup> Este era o título provisório da tese, que trocamos por *Exato Oceano* refundindo uma sugestão do poeta.

Rio de Janeiro, 16 de outubro de 2012.

Caro amigo Wladimir Saldanha,

Em primeiro lugar, desejo que você e sua família continuem felizes na nova morada. O endereço homenageia dois expoentes da ABL: o grande estadista Rio Branco e Afrânio Peixoto, já que *Rosa Mística*<sup>106</sup> é o título de seu livro de estreia como poeta simbolista que se assinava Júlio Afrânio. Aliás, esse livro, que vi uma vez, não sei onde, foi produzido com tinta roxa, se não me engano. Naturalmente, a intenção do jovem autor era dar aos leitores uma ideia dos melhores e mais bem-sucedidos crepúsculos baianos.

No tocante a *Finisterra*, lembro-me de que o fim da terra figurava ou figura entre as minhas preocupações. Quando menino, li que o mundo acabava no meio do Atlântico. As naus portuguesas que ousassem enfrentar o Mar Tenebroso caíam num abismo, no fim da terra. Em Maceió, havia um arrabalde então distante, chamado Ponta da Terra. Aliás, em *Linguagem*, essa paisagem marinha, esvaída, renasce num soneto, como você notou. Quando morava em Paris, fui com Lêda a Finistère, na baixa Bretanha, lugar de pescadores, balneário marítimo, etc. Lá, vi ou tomei conhecimento de uma indústria relojoeira, que fabricava um relógio de marca famosa, internacional, chamado Roscoff. O curioso é que, na gíria brasileira, “roscoff”<sup>107</sup> corresponde a relógio vagabundo, desses que são vendidos nos camelôs. E se não me engano, no *Ninho de cobras* menciono um relógio desse tipo. Finalmente, para não cansá-lo, alguns anos após ter publicado o meu *Finisterra*, encontrei num alfarrábio de Chicago a *Finisterra* do Montale, na edição original, e que é uma das preciosidades de minha biblioteca.

Tudo isto documenta a minha familiaridade com a palavra e com o que ela abarca. A você, professor e ensaísta, e exegeta poético, foi oferecida a oportunidade de extrair ilações dessas lembranças e ponderações, cabendo ainda lembrar que, na minha infância, eu via as imagens da *The National Geographic Magazine*, que meu pai, então professor de inglês, comprava mensalmente ou assinava. É possível que outras finisterras invocadas por você tenham passado pelo meus olhos ou pela minha curiosidade de criança (Ouso sugerir-lhe que leia o capítulo “Tasmânia”, de “Confissões de um poeta”).

<sup>106</sup> O destinatário acabava de mudar-se de endereço. O remetente poeta aproveitou o nome do novo prédio para esse parágrafo de história literária, afeto e bom humor – isto, a apenas dois meses de seu falecimento.

<sup>107</sup> Esse trecho é citado no decorrer da tese, **Capítulo 5 da Segunda Parte**.

Tudo isto há de significar que a poesia é feita dessas experiências profundas, dessas imagens longínquas que se metamorfoseiam em linguagem. Ainda em tempo: o livro de Carlos Montemayor (*Finisterra*) é posterior ao meu *Finisterra*. Ele foi o meu primeiro tradutor para o espanhol (*La imaginaria ventana abierta*) e um dos meus amigos mais queridos. Teria havido algum contágio?

Muito aprecio que você esteja “perseguido” tanto<sup>108</sup>, guiado por uma palavra. E creio que esta busca foi e está sendo proveitosa, corresponde a novas iluminações, permite-me regressar a mim mesmo e espiolhar tempos perdidos. O seu interesse me honra e estou certo de que já foi, é e será bem-sucedido.

Peço-lhe que me confirme se o seu telefone é o mesmo. Dias atrás, disquei mas não houve resposta.

Um grande abraço do seu amigo agradecido,

Lêdo Ivo.

---

<sup>108</sup> Toda esta carta se refere a uma correspondência enviada por nós, a propósito da recorrência do termo *finisterra* na obra lediana, e também de sua aparição em outros escritores, como Montale ou Carlos Montemayor.

## ANEXO B – *A morte solar de Lêdo Ivo*<sup>109</sup>

Com **Mormaço** (**Calima**, na edição em espanhol), ainda inédito no Brasil, fecha-se o conjunto da obra de Lêdo Ivo (1924-2012) – conjunto até então indefinidamente aberto, desde que, em 1944, um jovem alagoano, recém-chegado ao Rio de Janeiro para estudar Direito, publicara **As imaginações**, a que logo se seguiram dois romances, alguns ensaios e mais sete livros de poesia, até o final da mesma década. Aos poucos, o pai, o advogado Floriano Ivo, que de Maceió lhe pedia por carta notícias sobre recursos interpostos nos tribunais superiores (então com sedes no Rio), ia se acostumando ao caminho abraçado pelo filho poeta, embora às vezes com certo desagrado, por saber pelos jornais ou por terceiros dos lançamentos, dada a demora dos correios.

Sessenta anos depois de **As imaginações**, ao lançar sua **Poesia completa**, em 2004, Lêdo Ivo ainda publicaria **Réquiem** (poesia), **O ajudante de mentiroso** (ensaio), **E agora adeus** (correspondência passiva), **O vento do mar** (seleta de prosa e poesia) e **Alagoa australis** (seleta de poesia com temas alagoanos), traindo reiteradamente o título do alentado volume de quase 1.100 páginas – o que apenas confirma os versos dedicados ao pai, em *Justificação do poeta*, de **As imaginações**: “Pai, meus pensamentos não cabem na tua sala com piano tranquilo a um lado e escuras cadeiras vazias perto da janela”. E por causa de coisas desse tipo, Sérgio Buarque de Holanda diria que aquele jovem era um poeta “de versos longos e nome curto”, em uma geração de “nomes longos e versos curtos”.

Péricles Eugênio da Silva Ramos, Domingos Carvalho da Silva, Fernando Ferreira de Loanda e – o mais famoso de todos — João Cabral de Melo Neto – a que parte da crítica nega sistematicamente o pertencimento à Geração de 45 –, seriam alguns desses “nomes longos” afeitos a uma poética de concisão e à clareza, quadro que oferecia ao crítico o bem-humorado paradoxo. Quanto a Lêdo Ivo, em 1954 já surpreendia Sérgio Milliet, uma das vozes mais prescritivas de então, mas que, diante da coletânea intitulada **Um brasileiro em Paris**, iria elogiar “a forma condensada e fortemente sugestiva do livro”, acrescentando, em tom de *mea culpa*: “percebo que na verdade esse homem é múltiplo e há que esperar dele muitas renovações como a atual”.

---

<sup>109</sup> Primeira resenha publicada no Brasil sobre o livro de poemas *Mormaço*, de edição póstuma em nosso país. O texto saiu na edição nº 155 do *Jornal Rascunho* (março de 2013, p. 18).

### Janela aberta

A multiplicidade, uma das seis propostas de Italo Calvino para o milênio que já foi próximo e é atual, parece ter sido a grande marca da atividade literária de Lêdo Ivo, cujos “versos longos”, mais abundantes nos primeiros dez anos de escrita, continuariam ocorrentes, porém convivendo com formas curtas, medidas ou não, do sonetinho ao haicai, e até os aforismos espalhados em obras de enquadramento difícil (memorialismo? ensaísmo?), como **O aluno relapso** e **Confissões de um poeta**.

É essa variedade formal que se vê em seu último volume de poesia, **Mormaço**, até o momento publicado apenas na Espanha, aonde Lêdo Ivo ia com frequência nos últimos anos, conhecendo ali uma recepção literária mais intensa e entusiasmada que no Brasil do tal milênio. Em solo espanhol o poeta partiu para o desconhecido, deixando inacabada a última viagem, o que talvez agradasse (ou agrade) à sua consciência, já que celebra a incompletude no primeiro poema de **Mormaço**, *O dia inacabado*:

*Como todos os homens, sou inacabado.  
Jamais termino de ser.  
Após a noite breve um longo amanhecer  
me detém no umbral do dia.  
Perco o que ganho no sonho e no desejo  
quando a mim mesmo me acrescento.  
Toda vez que me somo, subtraio-me,  
uma porção levada pelo vento.  
Incompleto no dia inacabado,  
livre de ser ainda como e quando,  
sigo a marcha das plantas e das estrelas.  
E o que me falta e sobra é o meu contentamento.*

Não temos mais o poeta que buscava impactar o leitor com uma imagem *nonsense*, como faz em **Linguagem**, obra de 1951, cujo primeiro verso declara: “Minha vida é uma janela aberta sobre a Ásia”. Entretanto, a janela continuaria aberta, acessível a múltiplas formas e possibilidades criativas: **Mormaço** reúne verso livre e medido, curto e longo, e ao mesmo tempo confirma a *persona* viajante do autor e seu apego ao imaginário de águas da terra natal alagoana.

Esse último tópico, aliás, responde pelo título. **Mormaço** é o clima acachapante, de calor intenso e sem vento: a canícula tão comum em cidades nordestinas, Maceió inclusive. E não é a primeira vez que o poeta tira partido do signo: **mormaço** é palavra que já compunha o vocabulário poético de Lêdo Ivo, aparecendo em obras anteriores, como é o caso da “leve

mortalha de mormaço e salsugem” que, “do nascimento à morte”, cobre os nascidos em Maceió (*Planta de Maceió*, de **Finisterra**).

Deslocado, porém, para título de um livro, a palavra ganha em potencial de significação. Diante de um poema em que se louva o silêncio de um rádio com as pilhas gastas, embora o poeta não reproduza a ambiência da palavra-título, um pequeno trecho de verso – “O sol é silencioso e nos ilumina” – parece lembrar ao leitor que estamos diante de uma atmosfera fechada, mormacenta.

### **Desenlace lírico**

De fato, o título pode sugerir o momento estático de parada, o “ponto morto” ou mesmo o ponto final. Hoje sabemos que Lêdo Ivo tinha saúde frágil – embora sua vitalidade faça a informação soar como uma mentira ou justificativa para a morte de quem, aos 88 anos, dividia seu “tempo livre” entre palestras, viagens dentro e fora do Brasil, colaborações em reedições alheias (como o posfácio sobre Jorge Amado em **Navegação de cabotagem**, comemorando o centenário). Mas possivelmente o autor contava que **Mormaço** iria ser o seu último rebento, embora se afirmasse sempre incompleto e inacabado, com isso estabelecendo uma tensão criativa – para o leitor, sobretudo, que deverá considerar o título da obra precedente, **O vento do mar**, como outro termo simbólico, o último sopro da mobilidade. Em um poema forte e cálido (na dupla acepção de *quente* e *terno*), *O coração presunçoso*, Lêdo Ivo traça o paralelo entre o mormaço e a morte:

*De nada adianta  
negar a verdade.  
Não temos passagem  
para a eternidade.*

*O mormaço avança  
e envolve a cidade.  
Tudo é provisório.  
Nada é realidade.*

*Estamos no escuro  
como no cinema.  
Coração impuro,  
qual o teu problema?*

*Queres ser eterno.  
Como és presunçoso!  
Além das estrelas  
não há nenhum pouso.*

O ritmo binário, mas sem marcação rigorosa, provoca uma espécie de desencontro entre o tema e sua formulação. Quem é esse “eu” que se acerca do próprio coração e de sua *vanitas* diante da morte, como um pai diante do berço? É um Lêdo Ivo que atingira a simplicidade, em que os recursos expressivos de tal modo se encontravam incorporados à sua dicção que nada mais parecia artificioso, forçado. E então o desencontro se converte em encontro, o momento máximo de possível aceitação de nossa condição provisória, demasiado humana. Não há grito nem desespero, e mesmo em uma balada em que glosa D. João de Menezes, o glosador parece deleitar-se em não desesperar:

*Desespero mais houvera  
eu não desesperaria.  
Desesperar é querer  
pois quem desespera espera  
antes que se ponha o dia  
de duas águas beber.  
São águas da mesma fonte  
paridas no mesmo monte:  
a água clara da alegria  
e a água salobra da mágoa  
que, de amarga, sabe a lágrima.*

O conhecimento do final perpassa **Mormaço**, mas não conduz o poeta a nenhum paroxismo. Seu *memento mori* é quase sempre sereno e não raro bem-humorado. Alheio “à vida que poderia ter sido e não foi”, o velho Lêdo Ivo, com sua vida que sempre foi e ainda era, apurava o ouvido e captava em novo diapasão o que pudesse haver de lírico no desenlace. Em um dos poemas mais tocantes, a consciência da morte é como um “estremecimento”, como “algo quase inaudível, rumor brando/ de granizo durante a madrugada/ ou graveto caído de uma árvore”:

*Era um sopro fremente, uma passagem  
desprovida de sombra e identidade.  
Era o pouso no chão de um passarinho,  
o rastejar de um bicho na floresta,  
um ninho derrubado pelo vento,  
um passo tenebroso no caminho?  
Eu não sei se era a vida que partia  
ou a morte que chegava de mansinho.*

Em outros momentos, porém, prevalece o Lêdo Ivo sarcástico, aquele que não hesita em escarnecer da própria morte. Esta é a “puta sôfrega” que “não respeita a nossa privacidade”, como escreve em *A ronda da morte*. E, diante dessa dama a ser ultrajada, alguns temas da



vida literária fornecem o mote para as deliciosas especulações de *O poeta e o professor* ou para as advertências de *Conselho a um velho poeta*: no primeiro, Lêdo Ivo rebate as profecias de um professor-crítico que insiste em lhe negar sobrevivência; no segundo, aconselha seu duplo a despojar-se de todos os arquivos (o que de certo modo fizera ele próprio, ao doar em vida seu acervo ao Instituto Moreira Salles, no Rio, e ao Memorial que leva seu nome, em Maceió).

### Potência visual

Interessante, nesse ponto, ressaltar a coerência criativa de **Mormaço**, pois o livro não é um mero amontoado de poemas escritos profusamente, como um adeus espalhafatoso, de quem procura assegurar-se do aceno. O próprio signo “mormaço”, quando não está diretamente relacionado ao ambiente dos poemas, à sugestão de morte que domina o livro, ocorre discretamente, como quando o poeta replica ao professor:

*Tua rubrica é futrica.  
Teus decretos prematuros  
são erros crassos,  
falácias que o futuro  
e o mormaço  
mudarão em fumaça.*

A sonoridade áspera — “aço” — é uma constante reaproveitada. É por ela que o poeta, em vários momentos desse livro magno, procura comunicar ao leitor a sensação desagradável desse mormaço, não de todo alheio ao medo, embora vivido sem fuga ou lamentações. Aproximando-o de substantivos como “calçada” ou formas verbais como “faço-te” (nos poemas *Os passos na calçada* e *Decerto ou talvez*), Lêdo Ivo faz rebrilhar o que era palavra perdida, moeda azinhavrada nos dicionários ou na oralidade.

Como imagem, em sua potência visual, o mormaço lediano é um signo de clareza mórbida. O poeta divaga sobre praças vazias (*Os sinos de Maceió*) e assassinados pela violência endêmica em sua terra natal, já denunciada desde o romance **Ninho de cobras**, da década de 1970, mas até hoje atualíssima: no último censo, a capital alagoana permanece em destaque nos infográficos de homicídios. Clara, solar, diurna e até celebratória — “Tudo é sol, tudo é sol”, como exclama em *Retorno a Jaraguá* —, a morte, para o Lêdo Ivo final, não encontrou nos signos usuais da convenção literária — escuridão, treva, sombras — o seu

correlato imagístico. O que nos faz lembrar um soneto de 1951, intitulado *da comparsaria*: “A mão da morte pousa no meu ombro/ onde uma cicatriz de luz transborda./ E eu, que sou transitório, vivo o assombro/ da rotina do eterno que me aborda”. Agora, com seu **Mormaço**, a “cicatriz de luz” voltava a transbordar em Lêdo Ivo:

*Sempre caminhei  
entre luzes e sombras  
e agora a claridade  
do mundo me assusta.  
E uma mão invisível  
de Deus? de mim? dos homens?  
pousa no meu ombro  
junto ao mar dourado.*

Foi essa mão invisível e solar que pousou no ombro do poeta na Espanha, às vésperas do Natal de 2012, quando ainda fazia planos – conforme soubemos pelas entrevistas de seu filho Gonçalo – de cruzar a pé uma ponte sobre o Guadalquivir. A nós, brasileiros, resta aguardarmos que a poesia seja repatriada e a viagem se complete.

## NOTA

1. Citações de poemas colhidas na edição bilíngue de **Mormaço**, publicada na Espanha pela Vaso Roto Ediciones, 2011.