UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

NOEMI JAFFE

DO PRINCÍPIO ÀS CRIATURAS –

Análise de A cidade e os livros

de Antonio Cicero

TESE DE DOUTORADO

DEPTO. DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
ÁREA DE LITERATURA BRASILEIRA

ORIENTADOR
PROF. DR. JOSÉ MIGUEL SOARES WISNIK

SÃO PAULO, 2007

Ao João, que me ensinou a cuidar.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, José Miguel Wisnik: que me esclarece e ilumina.

Aos meus filhos, Leda e David: que me alegram.

Aos meus alunos: que me ensinam.

À minha mãe e às minhas irmãs: que me dão coragem e ousadia.

Ao João, que ama e duvida.

RESUMO

A partir do último livro de poemas de Antonio Cicero, *A cidade e os livros*, de 2002, este estudo busca compreender como sua dicção aparentemente classicista se constitui, na realidade, como uma poética contemporânea e “agoral”. Ao mesmo tempo, o estudo estabelece a idéia de que a poesia de Antonio Cicero, em sua tentativa de aproximar-se integralmente da superfície das coisas, pessoas e lugares de que fala, faz com que o tempo relativista da contemporaneidade, em sua “contingencialidade absoluta”, mantenha surpreendentes relações com o tempo absoluto da mitologia.

PALAVRAS-CHAVE

poesia brasileira contemporânea

poesia e cidade

poesia e filosofia

ABSTRACT

By analyzing Antonio Cicero's latest book, *A cidade e os livros*, from 2002, this study tries to understand how his apparently classical language consists, in reality, as a contemporary poetry; a poetry of the "now". At the same time, the study establishes the idea that Antonio Cicero's poetry, in its attempt to integrally approach the surface of the things, people and places of which it speaks, makes the relative time of contemporaneity, in its "absolute contingency", keep surprising relationships with the absolute time of mythology.

KEYWORDS

contemporary Brazilian poetry

poetry and the city

poetry and philosophy

SUMÁRIO

Introdução.....	8
Capítulo 1 – O princípio.....	56
Capítulo 2 – Do lado de fora do espelho.....	73
Capítulo 3 – E daí?	87
Capítulo 4 – Destino e dádiva.....	102
Capítulo 5 – Engenho e sede.....	115
Capítulo 6 – Olhando o olhar.....	135
Capítulo 7 – Eterno agora.....	152
Capítulo 8 – Espaço e memória.....	169
Considerações finais	196
Bibliografia.....	203

Dançar em cadeias

F. Nietzsche

Humano, Demasiado Humano, # 140

INTRODUÇÃO

A POÉTICA DE ANTONIO CICERO

Se o tempo em que vivemos se caracteriza por uma multiplicação indefinida e quase indefinível de dados, fontes, recursos, meios, suportes, leituras; pela ampla liberdade de escolhas estéticas e políticas (o que muitas vezes acaba por configurar um estado de perplexidade mais do que de euforia); pela difusão veloz de linguagens produtivas e críticas; pela dificuldade em separar propriamente o domínio cultural do domínio de mercado, além de inúmeras outras características a estas associadas, torna-se difícil a própria tarefa de selecionar um objeto de estudo. Como se para isso fosse necessário praticar um gesto de “violência” em relação à profusão acima mencionada e determinar-se a escolher programaticamente um único objeto, não sem antes lembrar que qualquer escolha, sobretudo no contexto atual, por mais específica que seja, não pode deixar de levar em conta o mundo do qual ela foi artificialmente retirada, mesmo que sua opção tenha sido separar-se deste mundo. Até mesmo a singularidade tem uma determinação epocal.

A cena da poesia brasileira contemporânea também é múltipla e dificilmente caracterizável. O certo é que, se havia cânones, eles se dissolveram e, se houve vanguardas, elas já se banalizaram. Há espaço para experimentalismos, eruditismos, versos clássicos, prosa de rua, poesia marginal, poesia engajada, poesia erótica, poesia de blog. Há prêmios de diversas naturezas, incentivos, revistas, uma crítica cada vez mais rala, menos espaço nos jornais, menos leitores disponíveis.

Dentro deste quadro inagarrável, alguns poetas destacam-se (pouco, mas destacam-se) pelo uso singular de determinadas formas e idéias. São poetas que não agonizam solitária e nostalgicamente por um tempo perdido, em que, supostamente, as relações humanas e a poesia eram mais íntegras; não estabelecem uma crítica cega ao tempo confuso em que vivemos, mas, ao contrário, conseguem detectar características novas e interessantes em nossa época, a serem exploradas; não se restringem às

conquistas das vanguardas modernistas (verso livre, coloquialismos, queda de tabus lingüísticos e éticos, visualidade, laconismo, grafismo etc.) nem propõem um retorno à antiguidade (versos e métrica fixas, abordagem elevada e representacional da realidade ou das idéias). São poetas que, de alguma forma, conseguem falar de forma contemporânea sobre a contemporaneidade e seus fenômenos (a velocidade, a banalização dos valores, a contingencialidade de todas as relações, a fugacidade etc.) sem abrir mão do conhecimento da tradição e dos recursos clássicos, mas também fazendo uso de elementos modernos e de grande liberdade expressiva.

Antonio Cicero, por ser um filósofo, um letrista de canções populares e um poeta, mas, sobretudo por sua poética, que alia de forma inusitada a dicção clássica (mítica, epicurista, hedonista) à dicção contemporânea (contingencial, coloquial, erótica, urbana), é um destes poetas singulares dentro do quadro bastante dissolvido do cânone da poesia contemporânea brasileira.

Em sua obra filosófica *O mundo desde o fim*, Antonio Cicero descreve sua visão e sua escolha propriamente filosófica. Pode-se resumi-la, bem a grosso modo, como a idéia geral da *apócrise*. Trata-se de um arrazoado lógico, partindo de Descartes e de Kant, que postula a idéia de que se tudo (todos os objetos do mundo, inclusive eu, meu corpo, meu nome) é positivo, acidental, contingente e relativo, é preciso que haja um eu (não pessoal, mas universal) que duvida da existência mesma destas coisas. Este eu, por contraposição à contingencialidade daqueles objetos, é negativo, absoluto, necessário e universal. Duvido de tudo, mas não posso duvidar de que sou eu que duvido. É preciso que haja um eu para que possa haver a dúvida. Ou seja, cartesianamente, é preciso que haja um *cogito* para que possa haver um *dubito*. Além do mais, a idéia do eu dubitante, *natura naturans*, está também e sempre necessariamente ligada à idéia do agora, também, por sua vez, ligado à idéia de *moderno*.

A modernidade é a *agoralidade*, o agora em si, o agora enquanto agora, a essência deste instante, que é o que buscamos. Mas o que é este instante? Este *instante* consiste numa expressão dêictica, isto é, tal que seu significado se

determina mediante referência à instância de enunciação do discurso. Quando alguém usa a expressão este instante, está a se referir ao instante em que se encontra, em contraposição aos instantes em que não se encontra.”¹

E, na continuação, explicita mais a relação entre o *eu* e o *instante* como categorias necessárias e negativas, por contraposição à categorias positivas e acidentais:

“É inconcebível que um instante em que eu não me encontre seja este. Algo que não pode ser suprimido sem que necessariamente seja suprimido este instante mesmo, isto é, sem que seja suprimido o instante a que me refiro como *este*, sou eu. Sou também *condição necessária* para que ele se dê. É este instante, logo sou. (...) Isso quer dizer que a essência do agora sou eu. Se a modernidade é a essência do agora, então não tenho alternativa senão chegar a uma conclusão extremamente insólita: *a modernidade sou eu*.²

Coerentemente com este quadro bastante polarizado entre o eu agoral (negativo, necessário, absoluto, universal) e as coisas de que ele duvida, a *natura naturata*, e que são contingentes, positivas, incidentais e relativas, Cicero propõe, mais adiante no livro, aquela idéia da *apócrise*. *Crise* vem do grego “separação”, assim como também o prefixo *apo*. Sempre que o eu (categoria abstrata e universal) pensa algo (e esse pensar, contrariamente às objeções de Nietzsche contra a máxima cartesiana, inclui o sentir e o querer), ele necessariamente se separa desse algo pensado. Para que algo seja pensado, é preciso que haja alguém (um eu) que o pense agora, únicas categorias absolutas. Para que haja o contingente, é preciso que haja o absoluto que o pensa, que o põe em dúvida. Esta é a apócrise e é em função dela, por exemplo, que Cicero escreve, entre outras coisas, o ensaio “A sedução relativa”, no livro *O silêncio dos intelectuais*, posicionando-se contra alguns relativismos filosóficos contemporâneos que excluíram de sua filosofia a categoria do sujeito, ou do eu, como necessária ao pensamento. Segundo Cicero, este mesmo relativismo, sedutor, como aponta o título do ensaio, seria o responsável por uma duvidosa tolerância em relação a tradições e costumes de outras culturas, de outra forma inaceitáveis num regime democrático ocidental, com o argumento de que não se pode julgar valores de outras culturas sob um ponto de vista

---

¹ CICERO, Antonio. *O mundo desde o fim*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 16.

² Idem, p. 20

hegemônico e unilateral. Desta perspectiva, a própria razão como absoluto negador se encontraria passível de relativização, criando um estado de coisas em que, por furtarmos a juízos de valor, acabaríamos por criar aquilo mesmo que dizemos combater: a injustiça, a desigualdade, a intolerância.

Já em sua obra ensaística, representada, sobretudo pelo livro *Finalidades sem fim* (expressão extraída de Kant, em sua conceituação sobre a finalidade da arte), Cicero escreve principalmente sobre teorias estéticas (literatura, artes plásticas e música), mas também sobre personagens da cena cultural moderna no Brasil (Waly Salomão, Helio Oiticica), sobre as relações entre poesia e filosofia, sobre ética e sobre política. Recentemente, também passou a colaborar quinzenalmente como colunista do Caderno Ilustrada, do jornal *Folha de S. Paulo*, em que geralmente discorre sobre esses mesmos temas. O que se pode depreender de seu pensamento ensaístico, sempre bastante posicionado, é que, à maneira de suas convicções filosóficas, parte-se de arrazoados extremamente lógicos, muitas vezes tão cerradamente lógicos que, por vezes, acabam por assemelhar-se a um labirinto lingüístico, parecendo deter-se mais sobre os marcadores retóricos e sua negação enquanto formulação, do que sobre as próprias idéias em questão³.

Seja como for, o que ressalta em seu pensamento é uma visão compatível, no campo da cultura, da política, do direito e da ética, com a idéia de apócrise apresentada em sua obra filosófica. Tudo aquilo que o pensador aborda – civilização, barbárie, música, religiões, política etc. – são objetos do mundo, relativos, contingentes e passíveis de negação e dúvida, *natura naturata*. Mas, em todas as circunstâncias, Cicero só admite o relativismo destes objetos da cultura e do pensamento, a partir de um ponto de vista apocrítico, negativo, absoluto e universal. No direito como na política, é inegável que deve haver um pensamento negante, absoluto, para que possa haver o relativo. Trata-se, portanto, de um “relativismo relativo”, sempre a partir de ao menos um construto absoluto. No caso da política, a idéia de civilização seria o ponto absoluto a partir do qual se admitem os diversos regimes, governos e sociedades. O que não é

---

³ Por exemplo, num desses artigos, ao discorrer sobre a idéia de novidade do moderno em relação à antigüidade do passado, Cicero retoma um conhecido argumento pascaliano, que propunha que os novos são mais antigos do que os antigos, por estarem mais à frente no tempo e, portanto, terem vivido mais, estabelecendo uma argumentação circular e tautológica, embora lógica, assim sobrepondo-se à idéia principal a ser discutida.

civilização, de acordo com o pensamento de Schiller e também o de Cícero, é barbárie. Não há, portanto, várias civilizações; há somente uma, que é a representação do equilíbrio entre a cultura e a natureza. A barbárie seria o esmagamento da natureza pela cultura, pela naturalização dos costumes, tiranicamente impostos e tomados por todos como se fossem naturais e não artificiais. É, portanto, exclusivamente do ponto de vista de uma única idéia de civilização que se deve diagnosticar o que é politicamente legítimo. Da mesma forma, este recorte apocrítico é válido para o direito e para a ética. Consoante com este pensamento, para que haja liberdades individuais, liberdade de expressão, direitos humanos efetivos e democracia, ou seja, para que haja o relativo do pensamento e da prática democráticas, é necessário que haja o absoluto. Lembrando um trecho representativo de seu ensaio “A sedução relativa”:

Aplicada ao direito, a apócrise significa que não há lei positiva alguma que não seja absoluta e necessária. Isso mesmo, porém, representa uma lei negativa absoluta. Ela decreta que não sou obrigado a limitar minha liberdade – e pouco importa o que se entenda por liberdade – por imposição de lei positiva alguma. Digo isso, porém, seja eu quem for. Conseqüentemente, qualquer um que diga ou pense, ou que apenas seja capaz de dizê-lo ou pensá-lo, tem o mesmo direito que eu. Nisso se fundamenta a lei racional, necessária e absoluta, expressa, por exemplo, por Kant, para quem o direito “consiste no conjunto de condições pelas quais o arbítrio de um pode estar de acordo com o arbítrio de outro segundo uma lei universal de liberdade.”⁴

Assim sendo, por exemplo, Cícero discordaria da visão adorniana expressa em um livro como *Dialética do esclarecimento*, quando se conclui que a modernidade, em seu recalque do mito e em sua confiança absoluta no poder da razão, tenha chegado a fetichizar a razão a tal ponto, que também a tenha transformado num mito e chegado a produzir fenômenos irracionais como o nazismo e o fascismo. Para Cícero, ao contrário, não foi a modernidade nem tampouco a racionalidade que produziram cenários absurdos como o nazismo, o fascismo ou as guerras modernas. Para ele, estes fenômenos não são modernos e sim primitivos, anti-civilizacionais, bárbaros; seria a incursão de complexos

---

⁴ CÍCERO, Antonio. “A sedução relativa”. In: NOVAES, Adauto. *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 187.

bárbaros no seio da civilização, não necessariamente produzidos por ela, mas apenas resultados de uma série de incompreensões sobre o significado e a complexidade da manutenção do estado de civilização e de apócrise moderna. Mussolini, por exemplo, Cicero faz questão de relembrar, era um relativista total. Tão relativista, que admitia o genocídio em nome da obtenção do poder individual. Para Cicero, sob a égide de um pensamento apocrítico, portanto menos relativista, não haveria como justificar tamanha barbárie.

Mas o que mais interessa ao presente estudo é a descrição da visão propriamente poética do autor. A proposta aqui não é utilizar sua obra filosófica como chave interpretativa para sua poesia, embora muitas vezes ocorram entradas de cunho filosófico em seus poemas. São dois campos de expressão já diferentes em si mesmos, por definição, e diferentes também no conjunto da obra de Cicero. Não há como esquecer, entretanto, que estamos a lidar com um poeta que é também filósofo e compositor popular, porque isso determina pelo menos sua recepção, senão também sua própria produção. E não há como esquecer, tampouco, que, mesmo opondo-se à sua filosofia, sua produção poética também é marcada pelo conceito acima descrito de *apócrise*, que, de tão central em seu pensamento filosófico, não pode ser completamente ignorado em sua poesia, mesmo quando negado.

A obra poética de Antonio Cicero (compreendida em apenas dois livros, *Guardar* e *A cidade e os livros*), difere e, por vezes, surpreendentemente chega a se opor ao pensamento filosófico acima descrito. Como mostra significativamente o poema “País das Maravilhas”, analisado neste estudo, pode-se dizer que o desejo poético do autor é o de “saltar” efetiva e incondicionalmente para o mundo das contingências; ir “para fora” do eu absoluto, necessário, apocrítico e experimentar o mundo relativo, incidental, contingente, em sua integralidade quase absoluta. Viver o eterno agora, mesmo e porque se sabe que ele, como tudo, também é passageiro. Sair de tudo o que asfixia (no caso, inclusive o eu, o pensamento, a própria negação) e conhecer os espaços gratuitos que “nada dizem nem nada querem dizer, ser anônimo entre anônimos, peixe entre peixes, pássaro entre pássaros, coisa entre coisas” e “passar inteiro para lá”. Tudo isso, a partir de uma dicção classicizante, com métricas fixas, citações mitológicas, sintaxes invertidas e uma atmosfera muitas vezes epicurista. Essa escolha, à medida que conhecemos melhor sua poética, aparece como uma opção coerente. Não se trata de jogar-se inconseqüentemente no agora absoluto e fruir indiscriminadamente todas as

experiências possíveis. De forma alguma. Trata-se de viver bem no presente e de aproximar-se da estesia das coisas, procurando diminuir ao máximo a intervenção do juízo e da subjetividade. Além disso, a consciência de que a própria consciência sobre esse desejo de integração com as coisas estabelece sua inexequibilidade, pois a consciência é sempre uma presença separadora entre o sujeito e o objeto, cria, em alguns poemas, uma auto-referência sobre as dificuldades da linguagem e, algumas vezes, uma certa melancolia, que diz respeito tanto às impossibilidades do poeta de experimentar a superfície plena do mundo, quanto ao apequenamento pequeno-burguês ocorrido nas cidades e na idéia de cosmopolitismo.

A Antigüidade greco-romana comparece, neste quadro, com motivações diversas. Por considerar que o verso livre não é, após o advento das vanguardas, uma necessidade intrínseca à poesia moderna, Cicero faz questão de manter o uso de recursos que fazem parte do repertório tradicional, tanto quanto as conquistas obtidas pelas vanguardas. Como faz questão de reiterar, considera que as vanguardas terminaram não porque faliram, mas porque deram certo, e uma vez tendo atingido seus objetivos, não há mais porque manter o programa libertário pelo qual elas tanto se bateram. Em segundo lugar, sua poesia, que mantém sempre o tom contido, a dicção rigorosa e o efeito construtivo, embora busque aproximar-se da imanência das coisas (e esse paradoxo será discutido mais adiante), é uma poesia que demanda a artificialidade, as restrições formais para realizar-se. Mas, acima de tudo, a métrica clássica e as referências à Antigüidade se relacionam à idéia de absoluto, tanto de beleza absoluta como de valores e verdades absolutas que os mitos expressam, independentemente de um ponto de vista apocrítico negador que pouse sobre elas. No mito fechado e na relatividade absoluta da contingência não há lugar para o pólo negante, que representaria a separação necessária entre o sujeito e o objeto. Há, ao contrário, um desejo de fusão, de integração entre o eu e as coisas, que ocorreria na visão antiga do mundo, mas, surpreendentemente, também na realidade moderna e sua contingencialidade infinita. Num salto que vai do mais antigo para o mais moderno, do antigo absoluto para o absoluto relativo da modernidade, sua poesia como que estabelece um fio lógico de elogio da ação e da externalidade, em detrimento de algum essencialismo ou subjetivismo.

Diferentemente do que determina seu pensamento filosófico, na poesia de Cicero há uma busca de fusão entre o pólo negativo e o pólo positivo do real, como se fosse

possível eliminar a *crise*, a separação que necessariamente se estabelece ao se pôr em prática o *cogito*. Em seu ensaio sobre Hölderlin, “O destino do homem”, esta idéia fica mais clara:

Além de criticar Fichte, porém, Hölderlin afirma que o ser absoluto somente poderia ser objeto da intuição intelectual (*motor da poesia*), mas não de conhecimento discursivo – e, portanto, de conhecimento filosófico – algum. Separando o indissociável sujeito-e-objeto, o juízo filosófico, por sua própria natureza, fica sempre em torno do ser, mas não é capaz de apreendê-lo.⁵

E, mais adiante:

Contrapor-se *harmonicamente* a uma esfera externa, por outro lado, é reunir-se a ela numa totalidade superior, em que as diferenças não se revelem antagônicas, mas complementares. É assim que, ao se contrapor harmonicamente à esfera da linguagem, o poeta produz o poema. Desse modo, ele constitui uma exterioridade em que se reconhece. Essa exterioridade não é mais apenas matéria, pois foi formada pelo espírito. Ao contrário das proposições descritivas, como as filosóficas, que são unívocas, na medida em que, ao afirmar alguma coisa, simultaneamente negam as coisas que se opõem a essa afirmação, o poema não quer afirmar coisa alguma em particular e possui a densidade contraditória e a “unidade infinita” dos organismos. O poeta não somente luta com as palavras, mas como Carlos Drummond de Andrade, em “O Lutador”, faz amor com elas, persegue-as, tenta persuadi-las, submete-se a elas, ouve suas queixas, beija-as, apaixona-se por elas, sonha, joga e brinca com elas. (...) É por isso que o poema representa, num nível mais elevado, a unidade perdida da liberdade e da necessidade, atividade e passividade, espírito e matéria, idéia e realidade, sujeito e objeto, constituindo o que Hölderlin chama de ‘individualidade poética’.⁶

---

⁵ CICERO, Antonio. “O destino do homem”. In: NOVAES, Adauto. *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 238.

⁶ Idem, p. 260.

No quadro que muitos estudiosos da teoria e da crítica habituaram-se a chamar de “pós-moderno”, do qual Antonio Cicero faria parte, figuram algumas tentativas de caracterização das práticas estéticas, tais como: uso da paródia, uso de citações, ecletismo, reutilização ornamental da tradição, assunção do belo puro como finalidade estética e vários outros, critérios a partir dos quais alguns críticos classificam a poesia de Antonio Cicero. Não cabe aqui a discussão sobre a pertinência da qualificação “pós-moderno” em si mesma – que já é altamente discutível, dadas as inúmeras contradições em que incorrem essas definições paralisantes – mas, em sua aplicação específica para a poética de Antonio Cicero, consideramo-la ainda mais problemática.

Como foi dito acima, segundo o próprio poeta faz questão de afirmar constante e consistentemente (com uma declaração que pareceria, num primeiro momento, coerente com algumas definições do pós-moderno), as vanguardas acabaram. Mas, novamente, não acabaram porque deram errado, e sim porque deram certo. Seu papel não era o de fechar portas, mas sim o de abri-las e, uma vez realizado este empreendimento, elas inevitavelmente se diluem. Não há e, segundo o poeta, nem pode haver mais vanguardas, uma vez que sua função se cumpriu. Assim sendo, a poesia contemporânea faz livre uso das conquistas estéticas e políticas das vanguardas, como também o faz da tradição, já que, ainda de acordo com Cicero, embora as vanguardas, por um certo período, considerassem ter encontrado na ruptura a essência do fazer poético, assim como antes a tradição considerara ter encontrado na metrificação a sua essência, logo se percebeu que a ruptura é não mais do que uma outra possibilidade poética, e não uma necessidade ou uma especificidade da poesia. Elementos clássicos, coloquialismo, jogos sonoros, referências urbanas, memórias, citações, conjecturas de ordem filosófica, erotismo e metalinguagem podem aliar-se, portanto, para formar uma poética que, embora contenha vários dos traços apontados como característicos do pós-modernismo, não se enquadra, em nossa opinião, nessa definição.

A poesia de Cicero apresenta uma aguda consciência daquilo que o próprio autor chama, como filósofo que é, de “agoralidade” ou “agoridade”. Pode-se afirmar que todas as épocas expressaram, de alguma maneira, sua própria consciência do que lhes era contemporâneo. Ocorre que, na atualidade, a busca da compreensão do “agora” não é somente intrínseca a várias expressões artísticas. Ela significa a configuração mesma de uma das questões centrais da arte contemporânea. Se a modernidade, como também

diz Antonio Cicero, se define pela crítica de si mesma, nunca como na atualidade esta consciência se mostrou tão presente. Anuncia-se o fim da história, o fim da arte; o futuro é agora. E se o agora temporal nunca é o mesmo, ele simultaneamente nunca foi tão igual a si mesmo como na atualidade. O agora nunca foi tão diferente de si próprio – pois a cada instante acontecem mais transformações do que jamais aconteceram – e tão igual, pois tantas mudanças parecem levar a um “continuum mutacional”. Torna-se um desafio, portanto, capturar a especificidade do “agora”, que já não é e sempre é.

Se se pode dizer que a poesia lírica sempre almejou ser a linguagem do agora, a poesia atual acentua ainda mais esse caráter, e a poesia de Antonio Cicero o potencializa. Trata-se de uma poesia que considera constantemente a contingência, os entrecruzamentos, os sentidos físicos, nos espaços da cidade. Ao mesmo tempo, embora deixe à mostra o efeito relativista e contingencial da contemporaneidade, sua poesia é inesperadamente clara e logopaica. Cicero traz o equilíbrio formal da poesia clássica para sua apresentação da atualidade. Aceitando a experimentação e as rupturas elaboradas pelas vanguardas estéticas, nem por isso abandona as formas tradicionais, entendendo nelas um desafio para a expressão poética.

À convivência de uma recusa ao enraizamento e ao absoluto essencialista com uma expressão equilibrada, lógica e clara, Cicero acrescenta uma tensão adicional entre a expressão aguda da atualidade e o uso de formas tradicionais, como sonetos, versos com métrica fixa, rimas e tonalidades muitas vezes classicizantes. Com isso, recusa-se à fetichização também das vanguardas, que agora incorporadas ao gosto público, podem acabar por cair, elas também, na vala comum dos costumes naturalizados. Em um tempo em que grande parte do que se produz em arte é valorizado pelo seu grau de “novidade”, a poesia de Antonio Cicero nega esta necessidade como tradução da contemporaneidade, ou da própria poesia. Como ele próprio diz: “na poesia não é a novidade que conta, mas o imponderável.”⁷

O último livro de poemas de Antonio Cicero, *A cidade e os livros* (publicado em 2002), dada sua preocupação com a topografia poética, em que poemas surgem como lugares, espaços que falam de pessoas e lugares cuja estesia e “coisidade” se deseja

---

⁷ CICERO, Antonio. “Proteu”. In: *Finalidades sem fim*. São Paulo. Companhia das Letras. p. 211

experimental e cuja própria dicção poética deseja, de alguma forma, se assemelhar à integralidade dos objetos de que fala, é um livro não só temporal (vertical), mas também geográfico (horizontal). Como há um único eu-lírico a nos apresentar lugares, coisas, pessoas, enfim, a cidade do Rio de Janeiro, trata-se também de um livro espacial, um livro-cidade, um livro-lugar, em que, embora haja um poema de abertura (“Prólogo”) e um outro de fechamento (“Sair”), o leitor pode circular livremente de poema a poema, participando da jornada proposta por esse eu-lírico, que é, assim, uma espécie de narrador: uma jornada pela contingência de uma cidade, através da única linguagem que ele considera ainda capaz de proporcionar a relação direta (não crítica, não distanciada) das coisas: a poesia. Poemas como “Museu de Arte Contemporânea”, “A Cidade e os Livros”, “Don’Ana”, “Francisca”, “Vitrine”, com mais evidência, e vários outros menos explicitamente, presentificam ao leitor as coisas, lugares e pessoas de que falam. O leitor os conhece, os vê, em sua inserção espacial na trama maior do movimento da cidade. Este procedimento aguça ao mesmo tempo o anonimato de todos, mas também a inteireza de cada lugar, instante, pessoa. Novamente, pelo foco na espacialidade, ocorre o encontro com o agora contingencial, o agora dos encontros possíveis numa cidade.

Se for verdade que a época moderna pode ser considerada como um tempo sem teleologias, ou como um tempo sem finalidades universais, a apresentação de mínimos “teloi” particulares pode significar uma multiplicação indefinível dos fins, uma multiplicação de mundos. Assim, o título dos livros teóricos de Antonio Cicero, *O mundo desde o fim e Finalidades sem fim*, e também sua poesia, podem significar um constante recomeço, pois, na verdade, como procura mostrar a nossa análise do primeiro poema do livro, “Prólogo”, é quando as coisas acabam que elas começam. E, significativamente, numa viagem que vai do mais absoluto, o próprio poema “Prólogo”, para o mais absolutamente contingente, o livro termina com o poema “Sair”, em que o suposto fim (do livro, da leitura, do mitológico) representaria uma entrada no mundo, um novo recomeço, em que a cidade, depois de ter sido considerada claustrofóbica e entediante, se redime e se refaz em sua amplitude e gratuidade.

Após uma apresentação geral do programa poético e filosófico de Antonio Cicero, este estudo fará a análise e a interpretação de uma seleção de poemas do livro *A cidade e os livros*: “Prólogo”, “O País das Maravilhas”, “A Cidade e os Livros”, “Proteu”, “O Grito”, “Deus Ex-Machina”, “Vitrine” e “Medusa”. Essa seleção foi feita justamente em função do recorte mencionado acima: equilíbrio e tensão entre tradição e

modernidade; compreensão da poesia como lugar e dos lugares como poesia; crítica e acolhimento da contemporaneidade; consciência aguda da contingencialidade e do agora.

SUBDIVISÕES TEMÁTICAS DA ANÁLISE DE *A CIDADE E OS LIVROS*

Para efeito de análise, dividiu-se o livro em quatro grandes blocos de poemas, como medida de condução e visualização do espaço-livro: o primeiro bloco é constituído de poemas propriamente espaciais: “O País das Maravilhas”; “Museu de Arte Contemporânea”; “A Cidade e os Livros”; “Don’Ana”; “Francisca”; “Ônibus”; “As Livrarias” e “Sair”. O segundo bloco, de natureza mais temporal, é constituído de poemas com referências mitológicas: “O Grito”; “Proteu”; “Tâmiris”; “Deus Ex-Machina”; “Medusa”; “Prólogo” e “Nênia”. No terceiro bloco, aliam-se os temas erótico e espacial, para compor poemas cujo espaço é recolhido e cujo erotismo se confunde com um trabalho poético de complexos jogos de olhares, jogos sintáticos e semânticos. São os poemas: “Antigo Verão”, “Vitrine”, “Declaração” e “Alguns Versos”. O quarto bloco é composto de poemas mais explicitamente eróticos, sem tantas referências espaciais, estabelecendo uma justaposição entre as idéias de sexo e de produção poética e criando uma atmosfera que chamamos aqui de “epicurismo atualizado”, que será explicada mais adiante: “Esse Amante”, “Canção de Paulo”, “Canção do Amor Impossível” e “Buquê”.

BLOCO ESPACIAL

Nos poemas do primeiro bloco, espacial, mesmo quando se fala também de pessoas, como em Don’Ana ou Francisca, trata-se principalmente de lugares, espaços, todos eles urbanos e muitos deles situados no Rio de Janeiro, cidade onde mora o poeta.

No entanto, não é somente a espacialidade que os torna comuns; há um outro traço fundamental que os emparelha: a idéia, axial na poética de Cicero, de que à poesia

e ao olhar poético devem interessar sobretudo a superfície, o lado de fora, as coisas como coisas, antes de uma leitura visceral do mundo e antes também do que se possa dizer *sobre* as coisas ou do que elas possam dizer *sobre* si mesmas. O que interessa principalmente a essa poesia é *ver* como as coisas, as pessoas, os lugares, as relações, podem também acontecer apesar e independentemente do que possamos pensar ou compreender sobre elas. Como diz o próprio Antonio Cicero, no seu ensaio “O destino do homem”, sobre Hölderlin:

As preposições *em* ou *sobre*, quando digo ‘penso *numa* rosa’ ou ‘penso *sobre* uma rosa’ funcionam como uma marca verbal do caráter mediado da relação do meu pensamento com a rosa. Interpondo-se entre o pensamento e a rosa, ela, por um lado, os separa e, por outro, os reúne. É desse modo que funciona o pensamento filosófico. (...) Contudo, o que me perguntei foi se pensar *o* mundo é sempre filosofar. Ora, nessa pergunta a abolição da preposição sugere a abolição da separação e da mediação entre o pensamento e a coisa pensada. É como se o pensamento não ficasse *sobre*, isto é, acima ou, de algum modo, *fora* do mundo, para pensá-lo. (...) Tal seria um pensamento intuitivo e noético, ou uma intuição intelectual. Nesse sentido, pensar o mundo – que é o que supomos fazerem muitos poetas – afigura-se inteiramente diferente de pensar sobre o mundo e, portanto, de filosofar.⁸

Se vivemos em um tempo caído, com quase nenhuma perspectiva de passado ou de futuro – e a positividade que se lê na poesia de Cicero não é nada ignorante deste quadro – cabe também à poesia restaurar ou buscar alguma inteireza na estesia das coisas, no estar em que coincidem coisa, tempo e espaço: no agora. A esse fenômeno corresponderia um efeito que poderia ser chamado de “narcisismo positivo”, que muitas vezes é interpretado, por vários leitores de Cicero, como um certo pedantismo ou solipsismo. O fato é que, à inevitável incerteza do real e às inevitáveis culpas morais, a poética de Cicero responde com uma determinada convicção semântica e classicizante, que também pode ser lida como alheamento.

Bento Prado Junior, em seu ensaio “Lacan: biologia e narcisismo ou a costura entre o real e o imaginário”, vê uma teleologia no tratamento freudiano do narcisismo:

---

⁸ CICERO, Antonio. “O destino do homem”. In: NOVAES, Adauto. *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 230.

“Em Freud, a gênese das ‘relações de objeto’ é organizada teleologicamente a partir de uma origem essencialmente egocêntrica, em direção de uma etapa final de relação madura e genital com o objeto.”⁹ Seria a terapia como pedagogia, na direção do que o autor chama de uma “boa sexualidade”. A cura, para Freud, nesse caso, seria uma boa relação (genital, objetual) do eu com o mundo social, ou, talvez, a capacidade de amar.

Sem negar a interpretação principalmente freudiana do mito de Narciso que se aplica de forma pertinente à fenomenologia da inserção do sujeito burguês na sociedade contemporânea, gostaríamos, entretanto, de sugerir uma outra leitura do mito, complementar, cujo sentido, em nosso ver, relaciona-se mais proximamente com os significados históricos e contemporâneos da arte e da poesia. É possível compreender, como o faz Bento Prado Junior no ensaio acima apontado, uma leitura teleológica e/ou idealizante na interpretação corrente do mito de Narciso e da personalidade narcísica. Tirésias, desde que Narciso era criança, recém-nascido de Liríope, previra que o menino, embora vivesse por muito tempo, jamais chegaria a conhecer-se. Era sua condenação. Ora, Narciso, embora fascinado por sua própria imagem, ignorava que o reflexo fosse dele próprio e, enamorado de si, definhou à beira do lago. Todos compreenderam então o significado das palavras do cego: Narciso não se conhecera. Não soubera que aquela imagem era a de si mesmo; tampouco vira algo além de sua superfície. Conhecer-se aqui, portanto, porta dupla significação: saber o que é uma imagem e estar apto a enxergar para além da imagem. Sugerimos, assim, que Narciso pode também ter sido condenado por não corresponder a um *telos* essencialista que compreende o conhecimento, e o auto-conhecimento, como conhecimento da alma, do ser, da idéia de si.

Essa interpretação teleológica é coerente com a leitura iniciada por Freud, que sugere que o narcisismo primário (inocente e onipotente) deve ser superado por um narcisismo secundário (mais maduro e social) assim como com várias outras leituras, como a cristã, a pedagógica e a de cunho mais moralizante, que sedimentam o conteúdo negativo atribuído ao adjetivo “narcisista”, hoje largamente utilizado pelo senso comum.

Entretanto, se partimos da idéia de um narciso não mais ignorante de si, mas consciente de seu narcisismo, pode-se ainda aplicar a interpretação freudiana do termo

---

⁹ PRADO, Bento Junior. “Lacan: biologia e narcisismo ou A costura entre o real e o imaginário”. In: SAFATLE, Vladimir. *Um limite tenso: Lacan entre a filosofia e a psicanálise*. UNESP. São Paulo, 2002, p. 241.

com a mesma propriedade? Aquele que se sabe narcísico, que, mais do que saber, usa, teatraliza, manipula, personifica o narcisismo, pode ainda ser rigorosamente chamado de narcisista? Certamente não, pelo menos não rigorosamente. Pois Narciso não sabia que a imagem pela qual se apaixonou era a sua e isso é determinante para a compreensão de sua condenação e da personalidade narcísica, mesmo aquela do assim chamado “narcisismo pós-moderno”. Uma das características que compõem o quadro de esvaziamento da personalidade burguesa contemporânea é justamente o alheamento de si. Uma vez que haja a consciência narcísica, este fenômeno fica alterado e sua análise dificultada.

Já o exercício consciente e, como veremos, o exercício do narcisismo como linguagem de resistência, merece uma outra leitura. Seria a possibilidade de compreensão do mito de Narciso como uma paixão pela imanência e não pela transcendência; a compreensão de sua condenação como punição por amar sua imagem e não sua alma; de sua condenação por interessar-se e atrair-se pelo próprio corpo. Vemos, nessa interpretação, uma relação significativa com a linguagem poética que, diferentemente das outras linguagens, atende à corporeidade dos objetos (seres e coisas). Segundo esta acepção, o fato de a linguagem poética ocupar-se com a similaridade e com os significantes, tanto quanto com a contigüidade e com os significados, a torna mais afeita à “pele” das palavras e das coisas de que fala: “Qualquer poema bom provém do amor/ narcíseo. Sei bem do que estou falando/ e os faço eu mesmo pondo à orelha a flor/ da pele das palavras, mesmo quando/ assino os heterônimos famosos:/ Catulo, Caetano, Safo ou Fernando./ Falo por todos. Somos fabulosos/ por sermos enquanto nos desejando”.¹⁰

É fundamental também, para esta leitura da poesia como eterno jogo entre paradigma e sintagma, significante e significado, a compreensão da figura da metáfora como recurso de concretude e não de abstração. Desse ponto de vista, a metáfora assemelha, assimila, transforma uma coisa em outra coisa e não, como muitos a interpretam, alude, remete, lança um objeto para além de si e do mundo. Ou seja, a metáfora, figura poética por excelência, também está ligada ao corpo das coisas e das palavras, diferentemente do estigma que busca localizá-la somente em algum espaço recôndito além daquilo que as palavras dizem. Segundo Kant, “é do livre jogo entre as faculdades do conhecimento (a sensibilidade, afeita ao significante e o entendimento,

---

¹⁰ CICERO, Antonio. “Dita”. In: *Guardar*. Rio de Janeiro, Rocco, 1996.

afeito ao significado), que resulta a promoção do sentimento vital, i.e., o prazer estético daquele que lê.”¹¹ A poesia pode praticar deliberadamente o teatro (o fingimento) do desejo e do elogio à superfície, entre outras coisas, como resistência a uma moral transcendental que condena o narcisismo *in limine*. Como diz Cicero, em seu ensaio “Poesia e Filosofia”, a “poesia é uma afirmação radical e imanente do mundo fenomenal, aleatório, finito.”¹²

Assim sendo, no caso desta outra possível interpretação do mito, Narciso poderia e estaria plenamente apto a amar ao outro, porque já teria passado pelo estágio fundamental para que isto ocorra: já teria aprendido a amar o outro em si. Narciso pensa que a imagem que vê refletida é o outro de si. A interpretação corrente supõe que se chegasse a saber que a imagem não é o outro, mas ele próprio, deixaria de amá-la. Mas, nesse caso, sabe e ainda a ama, porque ela é somente sua imagem e não o eu. Isso então o deixaria livre para efetivamente amar o outro, porque não sente culpa por amar a si (sua imagem).

Um Narciso praticante e consciente, portanto, seria aquele que assume a si mesmo (seu corpo, sua imagem, sua linguagem) como um outro, porque pode amar-se, e ama a si mesmo por isso e, como derivação da aceitação do outro em si, poderia também amar o corpo, a imagem, a linguagem dos objetos, sem a necessidade de amar “transcendentalmente” o outro como compensação à culpa de amar a si. O narcisismo, como afirma Derrida, não é questionável:

Narcisismo! Não há narcisismo e não-narcisismo; há narcisismos mais ou menos abrangentes, generosos, abertos, estendidos. O que é chamado de não-narcisismo não passa, em geral, da economia de um narcisismo muito mais acolhedor e hospitaleiro, aquele que é muito mais aberto à experiência do outro enquanto outro. Eu acredito que sem um movimento de reapropriação narcísica, a relação com o outro seria absolutamente destruída, seria destruída precocemente. A relação com o outro – mesmo que permaneça assimétrica, aberta, sem reapropriação possível – deve conter um traço de reapropriação na imagem de si mesmo para que o amor seja possível, por exemplo. O amor é narcísico. Além disso, há pequenos narcisismos, há grandes narcisismos, e

---

¹¹ CICERO, Antonio. *Finalidades sem fim*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005. p. 166.

¹² Idem. p.168

há a morte no final, que é o limite. Até na experiência – se é que há – da morte, o narcisismo não abdica completamente de seu poder.¹³

A poética de Antonio Cicero é declaradamente narcísica: “Qualquer poema bom provém do amor/ narcíseo (...) Beijando o espelho d’água da linguagem/ jamais tivemos outra mensagem/ jamais adivinhando se a arte imita/ a vida ou se a incita ou se é bobagem” (“Dita”, *Guardar*); “O que muito me confunde/ é que no fundo de mim estou eu/ e no fundo de mim estou eu/ (...) no fundo de mim/ sou sem fundo” (“Dilema”, *Guardar*); “Ousaria/ defini-lo (“a Narciso”) como a forma em que a vida/ mesma se retrata/ (...) se está na confluência da verdade/ e da miragem” (“Narciso”, *Guardar*); “A pele salgada daquele surfista/ parece doce de leite condensado./ Como seu olhar, o mar é narcisista/ e, na vista de um, o outro é espelhado”. (“Eco”, *Guardar*); “E se me entrego às imagens do espelho/ ou da água, tendo no fundo o céu,/ não pensem que me apaixonei por mim./ Não: bom é ver-se no espaço diáfano/ do mundo, coisa entre coisas que há/ no lume do espelho, fora de si.” (“O País das Maravilhas”, *A cidade e os livros*); “Não se acha cerne em nós, tudo é roupagem” (“Don’Ana”, *A cidade e os livros*); “Que divisa o olhar desse moreno?/ Namora os tênis atrás da vitrine?/ Ou a vidraça que os devassa e inibe/ os seus reflexos serve-lhe de espelho/ e ele recai na imagem de si mesmo,/ igualmente vicível e intangível?” (“Vitrine”, *A cidade e os livros*).

De forma menos explícita, ou não explicitamente nomeada, sua poesia é também narcísica no sentido de interessar-se e de chegar a propor uma poética da imanência, da superfície, dos sentidos e do prazer: “Não se entra no país das maravilhas,/ pois ele fica do lado de fora,/ não do lado de dentro./ (...) bom é ver-se no espaço diáfano/ do mundo, coisa entre coisas que há/ no lume do espelho, fora de si:/ peixe entre peixes, pássaro entre pássaros,/ um dia passo inteiro para lá” (“O país das maravilhas”, *A cidade e os livros*); “no mesmo instante/ em que, lúcido e lubríco, prepara,/ com circunspecto engenho e arte, a entrega/ da mulher, ele saboreia o gesto,/ gemido ou tremor que observa, e interpreta/ cada sinal de volúpia nos termos/ de sua própria carne. Discernir-se / dela, ao olhá-la, e achá-la em si são lados/ reversos da mesma moeda”. (“Esse amante”, *A cidade e os livros*); “Já Tâmiris quer possuir/ as Musas que o possuem. É seu fado/ desafiá-las e perder: insensato/ esplêndido, cego, cheio de si.” (“Tâmiris”, *A*

---

¹³ Derrida, Jacques. “There is no (one) narcissism” (entrevista a Didier Cahen). In: <http://www.hydra.umn.edu/derrida/narc.html> (tradução da autora).

cidade e os livros); “Desprezar a morte, amar o doce,/ o justo, o belo e o saber: esse é/ o buquê”. (“Buquê”, *A cidade e os livros*); “Tudo é gratuito: as luzes cinéticas das avenidas,/ o vulto ao vento das palmeiras/ e a ânsia insaciável do jasmim;/ e, sobre todas as coisas, o/ eterno silêncio dos espaços infinitos que nada dizem, nada querem dizer e/ nada jamais precisaram ou precisarão esclarecer”. (“Sair”, *A cidade e os livros*).

Essa lista poderia ainda conter diversos outros poemas, tanto de *Guardar* como de *A cidade e os livros*. O chamado narcisismo não explicitado, nesses poemas, localiza-se, como dissemos, num apego à superfície das coisas, mais do que em algum conteúdo ou visceralidade. Como Narciso, a contemplação é daquilo que se vê na superfície, e como a imagem vista pelo deus, as superfícies que atraem o olhar do eu-lírico da poética de Cicero são também fugazes, contingenciais, possivelmente falsas, porque evidentemente vistas a partir de um olhar interessado e poético. Entretanto, não há, na convicção dessa fugacidade (pois se trata de um olhar que reconhece e inclusive deseja o fugaz das e nas coisas), qualquer espécie de lamento. Ao contrário, há um efeito de deslumbramento, de vida possível nesta “agoralidade¹⁴”, a despeito da consciência do esvaziamento do real e mesmo conhecendo (e porque se conhece) sua fragilidade. A agoralidade é definida aqui segundo o comentário do próprio autor: *o moderno sendo agoral é, portanto, o que se refere a este instante. A modernidade é a agoralidade, o agora em si, o agora enquanto agora, a essência deste instante, que é o que buscamos*. Essa consciência aparece com muita frequência nos poemas de Antonio Cicero: “Hoje é diferente/ pois todas as cidades encolheram/ são previsíveis, dão claustrofobia.”; “segura a serpente/ cinge o bólido e água corrente/ engole a televisão e a mata.”; “há muito tempo sei que este penhasco/ não existe, como tampouco há um deus/ a me punir, mas sigo acorrentado”; “que o mais impecável verso/ breve afunda feito o resto/ (embora mais lentamente/ que o bronze, porque mais leve)/ sabe o poeta e não o ignora/ ao querê-lo eterno agora.” Mas é justamente a noção aguda do tempo, dos labirintos a que estamos submetidos que lhe permitem aproximar-se do contingente não como fuga, cegamento, mas como pertencimento, como aproximação à integralidade das coisas como coisas, ainda não corrompidas pela consciência sobre elas.

Como dissemos, numa narrativa hipotética que, por sua vez, faz sentido para nossa leitura, se Narciso soubesse que a imagem que via no lago era a de si mesmo, e ainda assim mantivesse seu desejo por ela, tratar-se-ia de um outro tipo de narcisismo,

---

¹⁴ CICERO, Antonio. *O mundo desde o fim*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1995. p. 16

que o habilitaria a amar também outras imagens. Ocorre que imagem, aqui, ou superfície, ou prazer não são categorias morais. Ao contrário. Como essa busca ocorre em linguagem poética, onde ainda é possível preservar um espaço menos submetido a classificações aplicáveis a outras linguagens, como pertinência moral, produtividade e utilidade, e onde também é possível manter um discurso de resistência em que a assunção do desejo e da beleza da superfície não são elogios do vazio, mas da condensação do instante e da integralidade das coisas, essas categorias têm, na poética de Cicero, um outro significado. Não se trata da superfície contra o conteúdo; da imanência contra a transcendência; da alienação no prazer contra a consciência. É a superfície como integralidade possível, mesmo que passageira (e, como dissemos, porque passageira). É a superfície que se levanta contra o medo da própria superfície, medo que subsistiria em nome de uma profundidade que pudesse supostamente redimir o vazio do narcisismo pós-moderno. Trata-se de duas linguagens distintas, dois narcisismos distintos e, surpreendentemente, o vazio do primeiro pode inclusive ser problematizado a partir do desejo da superfície do segundo. Pois a linguagem poética, esse narcisismo de que falamos, é o desejo do agora sem amanhã, sem necessidade, sem objetivo. O sujeito desejante não é aqui objeto de um desejo maior do que ele, ao qual ele se submete, como seria o indivíduo alienado pelo universo do consumo. É um sujeito ativo que exerce o narcisismo, o apego à superfície como resistência à superfície reificante e esvaziadora.

Em *O mundo desde o fim*, Antonio Cicero descreve o conceito que já foi apresentado no início desta introdução, a *apócrise*:

Descartes afirma que sua dúvida e sua certeza não dizem respeito aos mesmos objetos, pois sua dúvida se aplica somente às coisas que estão fora dele, enquanto sua certeza concerne a sua dúvida em si mesmo. Enquanto duvido de tudo, sou a consciência da possibilidade do não ser do que é apresentável a mim, isto é, sou justamente algo que não pode ser apresentado a mim. É por isso que aquilo que, de mim, pode a mim ser apresentado – e ser objeto de minha dúvida – não sou eu enquanto duvido. Paradoxalmente, aquilo que é capaz de se dar positivamente em uma

presença é também contingente, enquanto o necessário é negatividade e ausência.”¹⁵

E, um pouco adiante, o autor explica a noção de apócrise: “Chamo de apócrise esse movimento (...) pelo qual nego-me e separo-me da totalidade do que é suscetível de ser por mim negado de mim, que é tudo o que é contingente, positivo, particular, empírico e ponho-me enquanto necessário, negativo, universal, puro.”¹⁶

A citação procura explicitar o que vimos tentando demonstrar: ao definir-se como negante (de acordo com a visão do cogito cartesiana), o eu se define também em seu absoluto necessário. Desse ponto de vista, tudo o que não é o eu, ou aquilo que é duvidado, negado pelo eu, se torna positivo e contingente. Tudo é “absoluto em sua contingencialidade”. A linguagem poética de Antonio Cicero é uma tentativa de superação (somente possível pela poesia, jamais pela filosofia), da absoluta necessidade negativa do eu pensante pela absoluta particularidade relativa das coisas por ele inevitavelmente negadas. Seria como a afirmação, mesmo que fugaz e gratuita, das coisas negadas, sobre a imponderabilidade do eu negante. Como se, num gesto de desespero, o eu gritasse: “Chega de mim!”. Seu narcisismo, portanto, seria aqui, um amor pelas coisas apesar de e contra si mesmo, sua consciência, sua determinabilidade. Por oposição ao princípio racionalista da identidade, segundo as palavras de Vladimir Safatle, “o sujeito pode deixar de ser uma entidade substancial que fundamenta os processos de auto-determinação, para transformar-se no locus da não-identidade ou da clivagem. No caso do sujeito, esta não-identidade encontra seu espaço privilegiado de manifestação através da experiência do corpo, da pulsão (ou impulso) e de seus modos de subjetivação. Regimes de experiências que colocam o sujeito diante da irreducibilidade do sensível às aspirações reflexivas do pensamento conceitual.”¹⁷

Tratar-se-ia de um tipo de narcisismo muito mais ontológico do que psicológico, em que o eu ama o próprio ser e o deseja, aproximando-se dele através do “espelho d’água” da linguagem, da poesia, “na crista das palavras”. Como se ainda pudesse existir um lugar, um espaço respirável, em que o eu se visse refletido nas coisas, “peixe entre peixes”, “coisa entre coisas” e pudesse passar inteiro “para lá”.

---

¹⁵ Idem, p.37.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Safatle, Vladimir. *Espelhos sem imagens. Mimesis e reconhecimento em Lacan e Adorno*. In <http://www.scielo.br/pdf/trans/v28n2/29412.pdf>.

Em praticamente todos os poemas de *A cidade e os livros*, selecionados aqui como pertencentes a um bloco propriamente espacial, percebe-se a marca deste “narcisismo positivo”, no sentido ontológico do termo, em que o desejo de saída, e não de entrada, de experimentação da superfície das coisas do real e do espaço coincidem com um exercício também da superfície da linguagem, em seus aspectos sonoros, rítmicos, semânticos e sintáticos, mesmo que de maneira tão construída que, muitas vezes, o efeito não seja tão aparente numa primeira leitura.

O espaço percorrido pelo eu poético e também pelos leitores de *A cidade e os livros* é o espaço visível e sensível da cidade, das superfícies especulares (como a vitrine, o lago, as janelas, o rio, os olhos) em que é possível ver ao outro e a si mesmo, além de ver a si mesmo na superfície do outro; é o espaço da orla, do céu, do lado de fora, sobre o mar; ou então é o espaço das avenidas, das ruas, das galerias, das livrarias, das esquinas; ou a paisagem constituída pelos seres, sua *solidez somática* (como em “Don’Ana”), seu “bafo quente”, o cuscuz e o beiju que eles preparam. É o espaço gratuito dos lugares que “nada dizem, nada querem dizer e nada jamais precisaram ou precisarão esclarecer”.

Em alguns poemas desse bloco, como o que dá título ao livro, os poemas “Ônibus” e o poema “As Livrarias” – espécie de seqüência à “Cidade e os Livros” – não deixa de haver também, como não poderia deixar de ser em um livro sobre a cidade cosmopolita contemporânea, uma consciência aguda sobre uma fenomenologia também aprisionante no espaço da cidade, além da experiência contemplativa e libertadora.

A epígrafe do livro já contém essa duplicidade, quando utiliza o termo *ainda*: “ainda é o poema/ um espaço/ onde se pode respirar”. Os espaços da cidade como poemas e o poema como espaço, quando é impossível respirar. É disso que se fala quando se diz que “hoje é diferente,/ pois todas as cidades encolheram,/ são previsíveis, dão claustrofobia/ e até dariam tédio, se não fossem/ os livros infinitos que contêm”. Ou quando, além das luzes cinéticas das avenidas, também se enxergam, à contraluz, os sombrios passageiros de um ônibus na noite de Natal, em sua “longa meândrica jornada” (“Ônibus”). Ou quando o eu-lírico se pergunta: “Que cidade foi aquela/ em que me sonhei perder/ e antes disso acontecer/ aconteceu-me perdê-la?” (“Perplexidade”)

Na realidade, estes dois lados, o lado de fora, lucidamente superficial e, como dissemos, positiva e deliberadamente narcísico, e o lado claustrofóbico e perdido da cidade, não são excludentes. Ao contrário, são complementares. É justamente a

consciência aguda do estreitamento e da perda dos espaços, que potencializa o desejo de lançar-se para o lado de fora; não como uma fuga, mas como um encontro possível, um reencontro com a gratuidade e a integralidade do sensível.

Como se verá na análise do poema “O País das Maravilhas”, ao contrário do que faz Alice, o personagem não entra no espelho, mas sai para o lado de fora, assumindo que o centro de seu eu está vago, é vago, e que seu desejo é o de ver-se “no espaço diáfano do mundo, coisa entre coisas (...)/ peixe entre peixes, pássaro entre pássaros”. Não há como não ouvir aqui o eco do verso *anônimo entre anônimos*, de “A cidade e os livros”.

São essas as anônimas “Don’Ana” e “Francisca” que somos também levados a conhecer, em nossa jornada pelo livro e pela cidade. Em “Don’Ana”, praticamente se esboça uma teoria sobre a representação poética e figurativa, seguida de um elogio contundente da perecibilidade da vida e dos corpos:

(...) [ela era] perfeita em sua
imperfeição, assim como um retrato
de si, já que um retrato pode ser
perfeito ainda quando assim não seja
o retratado. Devo confessar
porém que nada sei de perfeição.
Não se acha cerne em nós, tudo é roupagem,
e quando fossem sonhos estas mãos
e braços, olhos, carnes, sangue; e quando,
por trás do que é balofo, bambo ou mole,
a máquina gongórica dos membros
se dissolvesse em água, ar e sombra:
além do espelhamento e aquém do nada,
que resplandeceria dos despojos?

O poema assume ser um retrato, mas com um discurso que é sempre auto-referente. Apesar de tratar-se de uma poética com dicção classicizante, nem por isso ela deixa de questionar (e o questionamento inclusive se potencializa em função do uso da métrica clássica) o papel da representação poética, como o costumam fazer as obras modernas. Os poemas de Cicero não são transportes líricos, nem mesmo quando

abordam lugares, a natureza, o amor. São sempre agudamente conscientes de seu lugar representacional, principalmente devido ao seu trabalho construtivo e rigoroso com a linguagem, que não dá margem a fluxos de pensamento ou transbordamentos sentimentais. Pode-se inclusive nomeá-los como poemas “metalingüísticos”, mesmo quando não fazem referência nominal a estéticas, auto-referência, intertextualidade ou a si próprios enquanto linguagem, pois se apresentam invariavelmente como construções

Neste poema específico, de modo coerente com a proposta até aqui explanada, de buscar ater-se à “externalidade” das coisas, o poema aceita e assume sua função como retrato, mas não enxerga nisso uma subtração de sua função. Ao contrário, afirma querer fixar-se nesse papel: “um retrato pode ser/ perfeito ainda quando assim não seja/ o retratado”. A imperfeição humana e perecível de Don’Ana está perfeitamente retratada no poema que, nem por isso, a torna imortal mas, pelo contrário, faz o elogio de sua efemeridade. Ao dizer que “não se acha cerne em nós, tudo é roupagem”, ouve-se um certo alívio nesse verso, que, aliás, permeia o livro todo. As superfícies nos libertam do peso da “merde de poète”, da visceralidade, ainda que sejam imperfeitas, perecíveis e mutantes. Porém, sua imperfeição, além de constituir-se como comprovação da vida que nelas viça, também permite que elas sejam perfeitamente (ou quase) retratadas nos objetos da cultura: poemas, retratos, canções, que “a querem eternas agora”, como diz outro poema de Cicero, “História”. Existe a consciência da perecibilidade, mas também o desejo da fixação (mesmo que ilusória) desta imperfeição pela arte.

Don’Ana e Francisca, embora sejam pessoas, são, neste bloco de poemas do livro, também compreendidas como lugares. São como instituições urbanas que se pode visitar, ver, perceber. Francisca, menos integrada do que Don’Ana, carrega o Norte em si mesma, em frente à praia de Copacabana, onde ela faz “cuscuz, beiju ou peta”. E traz para a cidade e para o livro também paisagens imaginárias que, não se sabe por que, *nos desamparam*. Mesmo contida por aquilo que vimos chamando de “narcisismo positivo” da poética de Antonio Cicero, pode-se dizer que subsiste uma espécie de melancolia ontológica (não psicológica ou individual) nos poemas do livro, que, de alguma forma, instabiliza este narcisismo. Há, efetivamente, um desamparo, uma perplexidade, alguma claustrofobia pairando em torno à experimentação bem-sucedida das coisas e dos lugares.

É ela (esta melancolia) que reaparece num poema como “As Livrarias”:

Ia ao centro da cidade
e me achava em livrarias,
livros, páginas, Bagdad,
Londres, Rio, Alexandria:

Que cidade foi aquela
em que me sonhei perder
e antes disso acontecer
aconteceu-me perdê-la?

Por algum motivo, de alguma forma, a cidade que deveria desenraizar seus indivíduos, onde eles poderiam perder-se e tornar-se “anônimos entre anônimos”, os tem fixado, os tem forçado a criar raízes. A cidade os perde quando eles desejam apenas perder-se nela. Por oposição a muitas visões da cidade como perdida, em função de sua ação desenraizante, Cicero oferece o olhar contrário: a cidade se perdeu porque obrigou seus moradores a se enraizar, a fixar-se. Este é um dos momentos do livro nos quais surge a dubiedade na aparente certeza cristalina do poeta em relação à superfície dos lugares e das coisas. Mas essa dubiedade é distinta daquelas que estamos acostumados a ler, porque sua lucidez não se traduz em lamento e porque suas constatações sobre as dificuldades da cidade moderna não visam à agitação, ao tumulto, à maquinização, mas à infinitude de mediações que separam os homens das coisas e das paisagens.

Com menos ênfase do que Baudelaire, tanto em seu desencanto como em seu encantamento com a metrópole e a multidão, Cicero também atenta para e experimenta os dois lados da cidade. Se Baudelaire assumia sempre novas figuras: a do *flâneur*, do apache, do dândi e do trapeiro que, para o poeta, eram reconhecidamente *papéis* que ele representava, é possível afirmar que Antonio Cicero está na outra extremidade do mesmo fio que Baudelaire começa a desenrolar. Nesse sentido, sua dicção já está inclusive abrandada pela forma como o fenômeno da multidão inchou e se banalizou desde então. Além do mais, a própria voz de Cicero também é menos apaixonada do que a de Baudelaire – o que também pode ser compreendido como uma marca da contemporaneidade e não somente um traço do autor. Apesar dessas diferenças e de um apego – como vimos tentando mostrar – à superfície, às sensações e às possibilidades

afirmativas dessas dimensões, não deixa de haver, também em Cicero, a consciência do lugar vago que cabe ao herói moderno, que, na verdade, é um não-herói. Esse fenômeno ressoa em “O Grito”, em “Medusa”, em “Proteu”, em “Deus Ex-Machina”, poemas em que comparecem personagens míticos, mas também em “As Cidades”, “As Cidades e os Livros”, “Francisca” e, como veremos adiante, também em outros blocos do livro. Não há lamentação, mas há consciência da queda e da simultaneidade entre o aspecto positivo da “absoluta relatividade das coisas” e o aspecto conflituoso e, por vezes, conformado dessa mesma condição.

Em “Ônibus”, também selecionado para compor o bloco dos poemas espaciais do livro, isto ocorre de forma mais clara e ímpar em relação à maioria dos outros poemas. Nele, a confluência de pessoas e de espaços problematiza ainda uma outra questão, de ordem social:

São oito horas da noite, véspera
da véspera de outro Natal.
Já não há lâmpadas feéricas
vindas da China a iluminar
as ruas. O racionamento
as eliminou. Um só ônibus
dá-se a tal luxo e vai aceso,
vestido de lâmpadas, pródigo
da luz que lhe enquadra as janelas
por onde à contraluz se enxergam
os seus sombrios passageiros
voltando mortos para casa:
longa meândrica jornada
através de um obscuro espelho.

Trata-se aqui, certamente, de um espelho bem diferente daquele de Alice, da vitrine em que se mira o rapaz de “Vitrine” e do escudo de Perseu, que comparece em “Medusa”, todos poemas a serem analisado ao longo deste estudo e que exploram idéias relacionadas ao espelho. Este é um espelho obscuro, por onde o passante vê os passageiros sombrios voltando para casa. Aqui, o que desampara igualmente a eles e ao observador é algo mais duro e torturante do que o que desampara a personagem

Francisca, no caso a nostalgia irremediável do Nordeste perdido. Não são paisagens imaginárias, desejos nostálgicos insatisfeitos, mas um “absoluto” incontornável: estão mortos em sua “longa meândrica jornada”. Marshal Berman relembra o poema “Os olhos dos pobres”, de Baudelaire e faz dele uma interpretação, que remete ao poema de Cícero:

A família em farrapos, do poema baudelaireano, sai detrás dos detritos, pára e se coloca no centro da cena. O problema não é que eles sejam famintos ou pedintes. O problema é que eles não irão embora. Eles também querem um lugar sob a luz. Esta cena primordial revela algumas das mais profundas ironias e contradições da cidade moderna. O empreendimento que torna toda essa humanidade uma grande “família de olhos”, em expansão, também põe à mostra as crianças enjeitadas dessa família. As transformações físicas e sociais que haviam tirado os pobres do alcance da visão, agora os trazem diretamente à vista de cada um.¹⁸

Ao sair para olhar a cidade, “as luzes cinéticas das avenidas” (do poema “Sair”), o *país das maravilhas*, que fica do lado de fora, o personagem guia desse livro-cidade também vê “sombrios passageiros”, e seu olhar não os recusa. Como conciliar “o eterno silêncio dos espaços infinitos que nada dizem com esta longa meândrica jornada”? Como integrar sujeito e objeto, como experimentar a superfície das coisas, se, ao sair para o mundo, o que o eu vê, além das coisas enquanto coisas, são também passageiros de um ônibus, “voltando mortos para casa”?

BLOCO MÍTICO-TEMPORAL

O segundo bloco de poemas é o bloco mítico/temporal, de que fazem parte “Prólogo”, “Proteu”, “O Grito”, “Deus Ex-Machina”, “Tâmiris”, “Nênia” e “Medusa”. Embora a referência central desses poemas seja, como sugere o nome adotado,

---

¹⁸ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.145

temporal, em que o recurso poético seria o de abrir uma espécie de janela presente para uma problematização e uma observação atualizadas do passado mitológico greco-romano, também consideramos o tratamento desses poemas, no todo do livro, como lugares e não somente como verticalizações temporais. Consideramo-los, ao mesmo tempo, como pontos inseridos numa dimensão urbana. Todos eles, como se verá nas análises, embora recorram e explorem o horizonte mitológico, a idéia do absoluto, a forma clássica, os eventos passados, a contextualidade mítica, são como que repuxados (como dizem os últimos versos do poema “Prólogo”: (“Mas eis que a poesia nos conduz/ feito um repuxo e a seu bel-prazer/ de volta do princípio às criaturas”)) inesperadamente – pois estamos diante de formas clássicas – a contingências atuais, por vezes triviais (como o pacote de excursões oferecido por um amigo para Prometeu), por vezes mais graves, como as próprias criaturas que nos retiram da idéia absoluta do princípio, no poema “Prólogo”.

O efeito contingencial, relativo, do agora, de que Antonio Cicero tanto se ocupa em seus textos filosóficos, estabelece uma tensão aguda, além de tensionar-se a si mesmo, quando surge em meio ao passado, e mais, ao passado mítico, clássico, supostamente absoluto, inquestionável e incontornável. Como buscaremos mostrar adiante, uma das razões que cremos explicar o uso da métrica clássica na poética de Antonio Cicero é justamente essa: ao se utilizarem os recursos tradicionais com intenções não eruditizantes ou enobrecedoras da atualidade, mas como recursos que se mostram necessários à lógica interna do poema, e que, acima de tudo, ficam sobremaneira tensionados pelo “rebaixamento” contingencial que invariavelmente sofrem, fica justificado e potencializado o efeito de “dobra” temporal e poética que buscam atingir. Seria como, falando a grosso modo, jogar um jogo com a força e os instrumentos do outro jogador, que, no caso, evidentemente, não se constitui como um adversário, mas como um tempo incontornavelmente outro, o passado.

Da mesma maneira como Cicero faz uso das formas tradicionais porque considera sua poesia como fazendo parte de um pólo atual da tradição, porque nega que haja alguma essência, na poesia pós-vanguarda, que se traduza necessariamente em versos livres e faz questão de afirmar que as vanguardas acabaram porque cumpriram seu papel libertador e que agora somos livres para todas as formas, inclusive as tradicionais; da mesma forma também como sua poesia faz uso da tradição para tensioná-la com e na atualidade, também é possível compreender filosoficamente o

recurso à tradição, a partir de algumas considerações que faz o autor em seu ensaio filosófico *O mundo desde o fim*. No capítulo sobre Descartes deste ensaio, após expor sua idéia de modernidade e de agoralidade, Cicero discorre sobre a função e a presença do *dubito*, conforme o pensador francês, dentro de sua própria noção de *cogito*: “Se duvido do ser da dúvida ainda assim o afirmo. (...) Poliandro: [...] Se é verdade que duvido, e não posso duvidá-lo, é igualmente verdade que penso; com efeito, duvidar será diferente de pensar de determinada maneira? (...) O cogito consiste na certeza do ser da dúvida, ou na certeza de que a dúvida é. (...) Enquanto dúvida, a dúvida não pode fazer parte daquilo que é duvidado.”¹⁹

Podemos depreender do trecho citado, assim como da leitura do livro como um todo que, para Cicero, na tradição cartesiana, a dúvida é a única certeza com que podemos contar, a dúvida é a única certeza que existe e a dúvida é o fator determinante também do eu, que é quem duvida e, portanto, do agora, que só existe porque eu o penso. Todo o restante, as coisas e o real, são objetos da minha dúvida agora, e são, desta forma, contingentes, positivos, acidentais. Ocorre que, da mesma maneira como o poeta está certo do caráter absoluto e necessário da dúvida negante e do caráter relativo e não necessário das coisas, agora, ele também anseia e admira o aspecto integral e aparentemente absoluto do mito, da Antigüidade, do princípio da poesia. Sua solução poética é, no mínimo, original. Cicero traz a Antigüidade clássica, em suas formas poéticas, para o presente contingente e a localiza na absoluta relatividade dos instantes atuais; da mesma forma, também leva o presente para o passado, instaurando ali um olhar dubitante dentro de uma suposta e utópica mônada mítica.

É a entrada esconsa, sutil, inesperada, como uma “dobra”, da contingencialidade e do incidental nos poemas deste “bloco”, que faz com que também eles possam ser considerados em seu aspecto não somente mítico-temporal, mas também espacial, estabelecendo continuidade com o todo do livro como “unidade geográfica”, como veremos mais detalhadamente ao longo deste estudo. Em “Prólogo”, como foi dito, os últimos versos do poema dizem: “Mas eis que a poesia nos conduz/ feito um repuxo e a seu bel-prazer/ de volta do início às criaturas”; em “Proteu”, o eu-lírico se dirige a um *tu* desconhecido, invocando-o a abraçar o leão, segurar a serpente, cingir o bólido e a água corrente e “engolir a televisão” e matá-la, para depois dar seqüência a versos que podem ser lidos tanto em chave mítica como em chave contemporânea; em “O Grito”, um

---

¹⁹ CICERO, Antonio. *O mundo desde o fim*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. p.28

Prometeu dessacralizado e caído, que sabe não estar amarrado a penhasco algum e que não há deus algum a puni-lo, confessa-se devorado pela indecisão de optar ou não por um pacote de excursões parcelado, após declarar que aguardam-no, epicamente, “urbes formigantes a engendrar/ cruzamentos febris e inopinados”; em “Deus Ex-Machina”, uma ironia melancólica perpassa um discurso cansado, que recorre à poesia meramente como um artifício repetitivo, mas que, em função da força simbólica e propriamente poética do mito relatado (o de Ícaro), deixa-se enlaçar e, como Ícaro, lança-se além do permitido para finalmente cair junto com o personagem e sabiamente interpretar sua queda não simplesmente como um destino trágico, mas como uma dádiva.

O nada contemporâneo, afinal, contém, em certos aspectos, mais potencialidades do que o nada trágico, necessário e inevitável do destino mítico. Aliás, como se verá ao longo de toda este estudo, Antonio Cicero se individualiza em relação a seus pares na poesia também por ler, na consensual queda moderna e contemporânea, na inquestionável perda de um halo já há muito caído, não somente o vazio, mas também novas possibilidades de combinações poéticas, de cruzamentos do alto e do baixo, do erudito e do popular.

Em “Tâmiris”, a cena descrita no poema é trazida para o momento atual, como se o estivéssemos vendo pela lente de uma câmera, *agora e aqui*, como diz o próprio poema. Com o mesmo esplendor, cegueira e presunção de Tâmiris, é Perseu que conta seu próprio gesto decisivo: ter conseguido decepar a cabeça da Medusa, por meios ardilosos e carregados de *hybris*. Entretanto, põe-se em dúvida, pelos versos finais do poema, se esse Perseu em primeira pessoa é mesmo o herói mítico ou o próprio eu-lírico do poema, já que a punição por sua desmesura é acordar à noite com sede da água da fonte de onde brota a poesia. Quem cometeu a desmesura? Quem recorreu ao engenho ardiloso? O que é o espelho de Perseu? Tudo fica relativizado, o passado e o presente, Perseu e o poeta, o mito e a poesia, num jogo bidirecional que nos leva para trás e nos traz de volta para frente. Finalmente em “Nênia”, coincidem o discurso aparentemente latino, horaciano e epicurista, que aceita e elogia o puro prazer da existência (“A morte nada foi para ele, pois enquanto vivia não havia a morte e, agora que há, ele já não vive”) e o discurso contemporâneo de elogio do momento, da intensidade e do prazer.

Mas por que a “dobra” contingencial espacializa esses poemas e não somente os remete para o presente do leitor? A subtaneidade dos acontecimentos e das curvas lingüísticas encontrados nestes poemas, as passagens da mitologia à trivialidade e vice-

versa, do discurso elevado e do baixo, do passado e do instante presente, da tragédia e do ridículo, estabelecem um continuum de desenraizamento, de aspecto de passagem, trânsito, a cada um deles e a esse bloco de poemas (conseqüentemente ao livro) como um todo. Como aponta Cicero em seu ensaio “Poesia e Paisagens Urbanas”, de *Finalidades sem fim*:

O urbano se opõe ao rural. É evidente que a cidade se diferencia do campo em muitos aspectos. Se este é o lugar das raízes, aquela é o lugar do desenraizamento. Ela não surge, à maneira de uma planta, da terra em que se localiza, mas sim em cruzamentos e de cruzamentos. Ora, estes são, em primeiro lugar, os encontros fortuitos dos que estão de passagem; em segundo lugar, os pontos em que mais freqüentemente ocorrem tais encontros; em terceiro lugar, os pontos em que a observação da ocorrência freqüente de encontros fornece a ocasião para encontros marcados.²⁰

E, um pouco mais adiante, diagnosticando a possível impessoalidade dos encontros urbanos, diz o autor: “É o que podemos chamar de cosmopolitismo. O mais alto grau de desenraizamento do mundo.”²¹ Ocorre que o mesmo fenômeno que se estabelece nas grandes cidades, não por acaso, acontece simultânea e reflexivamente, também na poesia. “Como a primeira e mais profunda manifestação do desenraizamento da poesia se dá com a adoção da escrita, e o desenraizamento é a essência da urbanização, falar da poesia escrita é falar da poesia urbana.”²² Se concordarmos com este quadro, a poesia de *A cidade e os livros* é, dentre muitas outras considerações, poesia urbana e desenraizada, cosmopolita e plena de cruzamentos inopinados de ordem semântica, sintática, retórica, temporal e temática. O desenraizamento temporal, no caso destes poemas mítico-temporais faz deles também poemas desenraizados espacialmente, como se fossem, eles próprios, “esquinas” possíveis numa cidade passível de infinitos e insólitos cruzamentos.

O poeta, ao recorrer à mitologia e à tradição, ao nos apresentar os mitos, mas principalmente ao inseri-los na agoralidade, apresenta-nos sua concepção poética como algo a ser não somente compreendido, mas também visto, deparado, por assim dizer

---

²⁰ CICERO, Antonio. *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p.19

²¹ Idem, p.19

²² Idem, p.20

“trombado”. Seria como, figurativamente, cruzar inopinadamente com um Prometeu perdido em meio a uma metrópole, buscando encontrar seu caminho no presente, ao mesmo tempo admirado e ansioso pelo que encontra. Algo próximo a algumas descrições que faz Walter Benjamin sobre “O homem na multidão”, de Poe, ou sobre a idéia do herói em Baudelaire, em seu “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”:

Quando ele se perde no espetáculo das embarcações no ancoradouro, isso ocorre para aí decifrar uma comparação. O herói é tão forte, tão repleto de sentido, tão harmonioso, tão bem constituído quanto esses veleiros. Mas o alto-mar em vão acena para ele. Pois uma estrela má guia sua vida. A modernidade revela-se como sua fatalidade. Nela o herói não está previsto: ela não tem nenhum emprego para este tipo de gente. Ela o prende para sempre num porto seguro: ela o entrega a uma eterna ociosidade. Nesta sua última encarnação, o herói aparece como *dandy*. Ao encontrar uma dessas figuras que, graças à sua força e serenidade, são perfeitas em cada um de seus gestos, então se diz: esse aí que passa talvez seja rico; mas certamente neste transeunte se esconde um Hércules, para o qual não existe nenhum trabalho.²³

E, um pouco mais adiante: “(...) Pois o herói moderno não é um herói: apenas representa o papel de herói. A modernidade heróica mostra ser uma tragédia em que o papel do herói está vago.”²⁴

Não há como não lembrar daquele Prometeu, defronte da oferta do pacote de excursões parcelado, oferecido por seu amigo Arthur, logo após ter sonhado com as urbes formigantes que o aguardavam, no poema “O Grito”, a ser analisado adiante.

O tempo do começo absoluto, invocado pelo poema “Prólogo”, que no próprio poema é também um lugar, o Rio Oceano, é, neste livro, repuxado para o tempo das criaturas, o agora, que será, também como um lugar, o espaço em que transcorrerá o restante do livro. Tempos-lugares, já que visíveis, contingenciais, cenas transcorridas no espaço desenraizado da cidade. Como diz a epígrafe do livro, um poema de Rosa Ausländer:

---

²³ Benjamin, Walter. *Walter Benjamin - Sociologia*. São Paulo: Ática, 1985, p. 118.

²⁴ Idem, p. 119.

Espaço

Ainda há espaço
para um poema

Ainda é o poema
um espaço

Onde se pode
respirar.

Fosse o poema somente tempo, não estaríamos diante de um livro contemporâneo. Fosse a cidade moderna simplesmente um espaço livre, haveria muitos outros espaços para respirar. Entretanto, e assim declara a poética de Cícero, fosse a cidade estritamente um espaço fechado, despido de qualquer possibilidade, tampouco haveria poemas, livros e espaços para olhar.

BLOCO ERÓTICO-ESPACIAL

O terceiro bloco de poemas, escolhidos para efeito de melhor compreensão da unidade de *A cidade e os livros* como um livro horizontal, espacial, é o que denominamos *erótico-espacial*. Não mais os grandes espaços da cidade, a contemplação sensorial dos personagens que a habitam, nem tampouco os mitos caídos que estão a ocupar esta nova cidade paradoxal. Agora, os espaços são reduzidos, lugares não de troca com o todo, mas de observação da cidade e do outro a partir de um local mais seguro.

São os poemas “Antigo Verão”, “Vitrine”, “Declaração” e “Alguns Versos”. Nesses poemas, o eu-poético se encontra em uma posição determinada, de onde vê o mundo a partir de: uma janela (“Alguns Versos”), uma cobertura (“Antigo Verão”), uma

vitrine (“Vitrine”), um terraço (“Declaração”). São espaços apropriados para a dupla condição de observação da cidade concomitante ao elogio erótico, como se um dependesse do outro para a potencialização da experiência estética-erótica.

É certo que o erotismo habita permanentemente a poética de Cicero. Sua escolha pelo “lado de fora”, pelas sensações, os olhares, a integralidade corporal de seus personagens (sejam eles pessoas, lugares, coisas, mitos) já representa um pressuposto e uma linguagem eróticos, que se relacionam ao fenômeno narcísico descrito acima. A diferença destes poemas em relação aos demais é a diminuição do espaço de percepção do outro e do mundo, ao lado da explicitação sexual da linguagem erotizante. O sensacionismo se traduz em sexo e o espaço sensorial se reduz. Os outros, agora, são o outro, quase sempre em relação homoerótica. A cidade onde é possível perder-se e que também perde o sujeito, agora é um lugar elevado ou simplesmente refletido, onde as ambigüidades se retraem e dão lugar a um fluxo possível ou a um jogo aceito pelo eu-lírico.

A clareza e a fluência das relações eróticas estabelecidas nestes poemas, com exceção de “Vitrine”, além daquela que se encontra, como veremos adiante, nos poemas exclusivamente eróticos, faz lembrar as elegias eróticas romanas, pagãs, em que o erotismo parecia ainda não ter sido tocado pelo cristianismo, por dubiedades e transgressões. O olhar é franco e declarativo, lembrando um *carpe diem* atualizado e estranhamente sereno em tempos conflituosos.

Muitas vezes o erotismo desse grupo de poemas lembra talvez o momento posterior ao sexo; poesia de repouso e quietude, sempre em algum tipo de harmonia com a natureza: “atrás da qual adentra a janela luz natura/ (...) vejo o sol aberto amarelar as folhas da acácia em alvoroço/ (...) e é tarde”. Neste poema, “Alguns versos”, como em outros, parece que é a própria acácia em alvoroço e a luz do sol que funcionam como tempo e anunciam a chegada do amado; são eles os marcadores temporais, numa cena de amor e de espera serena e bem-sucedida, mesmo considerando o choro exultante do final. É como se a dificuldade em manter ou em conter o absoluto do relativo, no espaço urbano, fosse facilitada pelo espaço reduzido da experiência erótica. A partir de encontros domésticos, de alguma maneira relacionados ao espaço da cidade, mas dele também apartados, o absoluto do instante, sempre buscado pelo livro como um todo, fica facilitado. Há menos interferência e a linguagem erótica é menos sujeita, pelo

menos em se tratando do erotismo de tipo elegíaco aqui abordado, a crises temporais, relativistas, cronológicas.

Também nesse poema, os oito últimos versos apontam para um desejo de eternização do instante que ainda nem aconteceu. Desejo de sair do instante por chegar, delícia do ante-clímax para poder retê-lo; consciência de que aquele momento de convergência entre a chegada do amado e a natureza não retornará jamais. O erótico, neste poema, não é o encontro, mas o pré-encontro, a lembrança do encontro que está por ocorrer, o que talvez só faça potencializar ainda mais a carga erótica, tão dependente do que a precede e a sucede, das faces ocultas de sua realização.

Da mesma forma como será mostrado extensamente nas análises mais específicas dos demais poemas do livro, neste poema, e neste bloco como um todo, se estabelece um jogo enviesado de olhares que é freqüente no livro como um recurso significativo, mas que, especialmente no caso do erotismo-espacial, ganha ainda outros sentidos.

Em “Alguns Versos”, ocorre um jogo múltiplo e especular de luzes e olhares: *as letras brancas de alguns versos me espreitam,/ em pé, do fundo azul de uma tela atrás/ da qual luz natural adentra a janela/ por onde ao levantar quase nada o olhar/ vejo o sol aberto amarelar as folhas/ da acácia em alvoroço* (grifos nossos). Entre o eu-poético e a luz natural há uma janela, também esta encoberta por uma tela azul, a partir da qual letras brancas o espreitam; e a luz enorme do sol só é vista atrás desta situação artificial e multiplamente encoberta, em que o eu-poético, ao levantar *quase nada* o olhar vê o sol nunca diretamente, mas agora a partir do amarelo das folhas. É o jogo de vai e vem de olhares construídos que anuncia a chegada do amado, com quem se anuncia o encontro erótico que será, também ele, muito mais marcado pelas dinâmicas especulares e enviesadas de olhares entrevistados, do que propriamente pela diretividade ou pela abertura dos gestos. Como ressaltam Bataille, Octavio Paz, Barthes e vários outros, o erotismo significa muito mais por aquilo que deixa entrever, adivinhar, refletir, do que pela literalidade ou explicitação descritiva do amor.

Em “Antigo Verão”, da mesma forma, adivinha-se o ocorrido também pela alusão ao *continuum* entre encontro amoroso e natureza. As nuvens a cobrir a lua e o Corcovado se dispersam numa cobertura e auspiciam uma manhã de praia. O rapaz a quem a manhã se anuncia soa ele próprio como uma manhã auspiciosa para o poeta, que, neste caso, como em muitos outros poemas do livro, soa como alguém experiente

que desfruta os prazeres homoeróticos com alguém mais novo: *o derradeiro barco para Citera*. Até mesmo o contraste entre a lua e o sol, na confluência clássica que se opera entre natureza e erotismo, podem ser emparelhados à diferença entre o homem maduro e o rapaz mais jovem. Também o nome do poema, “Antigo Verão”, dá margem a algumas interpretações: um verão que, na sua descrição, se assemelha a um poema erótico latino, portanto Antigo; um verão que ocorreu há já algum tempo; um verão lembrado por um homem mais maduro. Em qualquer dessas compreensões do poema, pode-se ler, como em grande parte do livro (mas especialmente em seu viés erótico), um amor clássico e algo epicurista, no que tem de quietude, aceitação, repouso, lembrança apaziguada.

É assim o erotismo espacial de Antonio Cicero: um encontro que se anuncia topologicamente, a partir de espaços reduzidos ou num ponto privilegiado de observação, e em sua confluência com a natureza. Aludindo aos olhares trocados, à realização bem-sucedida ou possível do encontro entre os dois homens. Trata-se, como no restante do livro, de uma simultânea busca por um absoluto perdido e de uma perpetuação do instante vivido ou por viver: o encontro do absoluto na contingencialidade, como vimos tentando demonstrar. Já que se perdeu o absoluto mitológico, que se celebre a integralidade das superfícies perenes, mas totais no momento em que são percebidas.

Diferentemente da tensão, mesmo que branda, estabelecida nos poemas em que o espaço da cidade é mais explícito e amplo, os poemas eróticos parecem (com exceção de “Vitrine”) menos atingidos por algum abalo lírico. A atitude materialista, “superficialista”, que percorre o livro como um todo, aqui se queda equilibrada e moderadamente, numa espécie de *carpe diem* plausível.

Em “Declaração”, surge o nome Marcelo, como se fosse uma Cintia, ou Delia, das elegias romanas, atualizada. Novamente, como estamos diante de uma poética de dicção clássica e atitude moderna, o nome Marcelo tanto pode ser verossímil como representacional. Na verdade, são as duas coisas. Como diz o poeta em outro poema, já comentado, “Don’Ana”, os retratos sabem ser muito mais perfeitos do que a coisa representada. Não se deve, portanto, compreender na declaração a Marcelo, uma declaração vinculada à biografia do autor, mas à atitude “declarada” de fingimento verossímil que ele assume. É um poeta que, mesmo quando imita a verdade, em poemas cujo “teor” de verossimilhança é total, está sempre conscientemente adotando um papel fabular, heteronômico. O título “Declaração”, portanto, comporta múltiplos sentidos.

Trata-se de uma declaração de amor, no sentido mais comum do termo, como também se trata de uma declaração da declaração, tanto compreendida em seu sentido literal como fabular, poético, fingido.

Francisco Achcar, em seu *Lírica e lugar comum*, atenta para a mesma duplicidade artificialmente construída nos poetas latinos: “Esse sujeito, fonte escondida e necessária do enunciado lírico, de fato não diz ‘eu’; sua afirmação subentendida é oblíqua: ‘de mim’. Ele é, paradoxalmente, um sujeito oblíquo: seu caso é o ablativo (cujo valor básico consistia na indicação de origem). Outro é o caso do sujeito da narrativa: realmente contraposto ao objeto que instaura, participando *in praesentia* da ficção enunciativa, ele é nominativo. Pode-se dizer que a personagem segunda com que identificamos o eu-lírico é um anônimo ‘heterônimo’ do poeta, e está para ele como os heterônimos estão para Fernando Pessoa, – se é justo entender que o que fez Pessoa foi multiplicar, sistemática e explicitamente, a *persona* (ou as *personae*) que todo lírico cria. Se, ao contrário, acreditarmos que é necessária (e não apenas possível) a identidade entre o emissor lírico e o autor, o que assim postulamos não é que o sujeito lírico seja real, mas sim que o sujeito real se traduz ficticiamente em sujeito lírico. Em outras palavras, o poeta lírico será sempre um fingidor, ainda que o eu-lírico finja a dor que ele, poeta (quem o saberá?) deveras sente”²⁵

Neste poema, parece ocorrer uma continuação tardia do que se anunciava no poema “Alguns Versos”. Ali, Marcelo estava para chegar; em “Declaração”, Marcelo efetivamente chegou: “e o declaram/ os meus olhos felizes quando o vêem chegar/ feito um presente e de repente elucidar/ a casa inteira que, conquanto iluminada/, permanecia opaca sem você”. Em “Alguns Versos”, era tarde (também no sentido duplo do termo – tarde para o amante e tarde do dia). Agora, em “Declaração”, chegou a noite e ambos estão no terraço. Antes, o eu observava o sol enviesadamente por uma janela, com os olhos somente entreabertos; agora, do terraço, observa-se o céu noturno abertamente.

Como na poesia elegíaca romana, em que se aplicavam formulações lapidares e convencionais, também Cicero, em sua dicção classicizante, parece lançar mão de construções que fazem lembrar fórmulas repetitivas. Em “Declaração”, repete-se seis vezes a palavra declaração, num poema que é uma declaração, que começa e termina com a reiteração da declaração e que, acima de tudo, apela à clareza e à clareza,

---

²⁵ ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 50.

também contidas na palavra “declarar”. Paul Veyne, em seu livro *A elegia erótica romana*, conta-nos que

Propércio tem o costume de colocar, no final de cada poema, uma declaração de fidelidade exclusiva, e não é fácil ver se estas declarações de princípio são o juramento de um amante a sua manceba ou a broma de um autor que quer mostrar que acaba por regressar pontualmente àquela que é o tema de seu livro.²⁶

A insistência de Cícero nas formulações lapidárias ao mesmo tempo em que afirma a contemporaneidade de sua linguagem, e também a manutenção das fórmulas romanas se relaciona com o erotismo de sua poesia que, seguindo o epíteto que Paul Veyne aplica a Propércio, também possui uma “seriedade lúdica”.

A poesia erótico-espacial de *A cidade e os livros* realiza-se, portanto, dentro de espaços restritos, espécies de alcovas, ou, como dissemos, espaços privilegiados. É o caso do poema “Vitrine”, como se verá em uma das análises. Neste poema, ao invés de reduzir-se ao espaço menor de um apartamento ou de uma varanda, o olhar (porque sempre se trata de olhares) ocorre em plena rua, no espaço maior dos encontros casuais e incidentais. Trata-se de um rapaz desconhecido olhando para uma vitrine. Ainda aqui, entretanto, comparecem os privilégios do ponto de vista do observador e de quem determina o jogo. O eu-lírico observa o rapaz – novamente alguém mais jovem, talvez – a olhar-se numa vitrine. Não sabe se o rapaz olha para os tênis ou para sua própria imagem. O fato é que sua posição lhe permite perguntar-se, pois o rapaz está de costas para ele. Num momento inesperado, entretanto, ao virar-se, invertem-se as posições do jogo e vêem-se, nos olhos do “moreno”, campos verdes de futebol ou de um cassino, mostrando ao observador que o observado também sabe jogar. Neste poema, como também nos outros poemas eróticos do livro, apesar da clareza e do aspecto aparentemente bem resolvido do encontro amoroso, surge também um aspecto melancólico da submissão do observador ao objeto observado, do desejante ao desejado, da irrepetibilidade daquele momento e da impossibilidade de que a unidade total do amor venha a ocorrer.

---

²⁶ VEYNE, Paul. *La elegía erótica romana*. Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 20.

Como em todos os blocos do livro, anuncia-se delicadamente uma ponta de lucidez, não somente sobre a beleza dos encontros, mas também sobre sua inevitável perda e sobre sua contingencialidade. Deseja-se e lamenta-se a instantaneidade da contingência, deseja-se e lamenta-se a durabilidade do absoluto.

BLOCO ERÓTICO

O quarto bloco de poemas do livro, segundo o critério de seleção aqui adotado, cuja finalidade é mais explicativa do que estrutural, a fim de melhor mapear a poética de *A cidade e os livros*, seria o bloco propriamente erótico, sem referências explícitas à espacialidade. São os poemas “Esse Amante”, “Canção de Paulo”, “Canção do Amor” “Impossível” e “Buquê”.

Nesses poemas, como se verá, o erotismo se confunde com a própria idéia de poesia, criando-se um jogo de espelhamentos entre o assunto (o sexo) e o fazer poético, aproximando-se assim a linguagem erótica da linguagem poética. Octavio Paz, em seu livro *Amor e erotismo: a dupla chama*, chama a atenção para a proximidade que há entre erotismo e poesia, em sua gratuidade e em sua ludicidade. Diz Paz que “o erotismo é o sexo metaforizado e que a metáfora é a linguagem erotizada.”²⁷ Pois é bem o que ocorre nestes poemas eróticos de Cícero, em que não se sabe exatamente se o assunto é o sexo ou a poesia, ou, mais propriamente, o fato de se falar poeticamente sobre o desejo erótico.

Em seu *A elegia erótica romana*, Paul Veyne atenta continuamente para o fato fundamental de que as elegias romanas devem ser compreendidas sempre a partir de uma chave artificial; que não se deve nunca crer que as falas de Propércio, Tibulo, Ovídio e outros, sejam autobiográficas ou que o objeto de seu amor, ou mesmo seus sucessos e frustrações, sejam sinceros. Ao contrário, em função da convencionalidade poética romana e também em função da classe social ocupada pelos poetas bem como pelas cortesãs descritas nos poemas, as elegias eróticas romanas são construídas a partir de um programa imitativo assumido e desejado. Também Cícero, em seu trabalho de

---

²⁷ PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

assimilação da dicção clássica, embora com muitas diferenças também assumidas em relação a ela, constrói artificialmente seus encontros poético-eróticos. No caso, não entra tanto em questão a sinceridade do eu-lírico em relação ao objeto amado ou desejado, mas a superposição acima mencionada, entre o jogo erótico e o jogo poético.

Em “Esse Amante”, a começar pela marcação dêitica tão cara ao poeta – *esse* –, que já empresta ao poema o caráter de presentificação e de cenário, de imagem, estabelece-se um jogo quase pessoano de confusões semânticas e amorosas: “não é exatamente que esse amante/ pretenda confundir-se com a amada;/ no mesmo instante em que (...) prepara a entrega da mulher, ele saboreia o gesto,/ gemido ou tremor que observa, e interpreta/ cada sinal de volúpia nos termos/ da sua própria carne. Discernir-se/ dela, ao olhá-la. e achá-la em si são lados/ reversos da mesma moeda. Ei-lo/ (...) entregue a um gozo que quiçá se finge.”

O amante não pretende *exatamente* confundir-se com a amada, mas interpreta os sinais de volúpia nos *termos* de sua própria carne, discerne-se e acha-se nela ao olhá-la e se entrega a um gozo que quiçá se *finge*. Apesar de não desejar confundir-se, o desejo do amante não é exato, como, ao contrário, são exatas as palavras que descrevem a confusão. O que se confunde, além dos corpos e dos desejos, são também os termos, da carne do amante, mas também os termos da carne do poema, matéria-prima da poética de Cícero. Se o gozo talvez se finja, não há no fingimento mal nenhum; pelo contrário, o fingimento é o partido poético-erótico desse livro, cuja construção enquanto jogo se evidencia continuamente. É no fingimento que se assume a voz construtiva, representacional, “jogante” das confusões dessa poesia e do encontro erótico. Trata-se, além da tematização de uma união sexual, também da tematização das dubiedades poéticas envolvidas nos parceiros do amor. Dubiedades especulativas que se repetem da mesma forma também nos outros blocos do livro, por exemplo, no momento em que Perseu decepa a cabeça da Medusa através do escudo (utilizando o escudo como espelho para a Górgona matar-se com seu próprio olhar), no momento em que o observador vê o rapaz a olhar-se na vitrine (poema em que o eu-lírico observa, pelas costas, um rapaz que também olha a si mesmo numa vitrine) ou em que o eu-poético vê o sol a partir de uma fresta na janela, atrás de um cartaz (no poema “Alguns Versos”).

A preparação do amante é “lúcida e lúbrica”, feita com “circumspecto engenho e arte, mas saboreando o gesto, gemido ou tremor que observa”. Esta é praticamente uma definição da dicção deste poema e, talvez, de toda a poética de Cícero. Sua lucidez não

abole a lubricidade, ao contrário, a constrói ou, por vezes, não consegue evitá-la. Da mesma forma, a circunspeção de seu engenho e arte concorre com o desejo de que estes contribuam para que se saboreiem os gestos e tremores que, por serem tão lucidamente construídos, são também observados por quem os constrói.

O mesmo controle, ou desejo de controle, não ocorre no poema “Canção de Paulo”, em que também se confundem, desta vez inextricavelmente, o sexo e a poesia, embora a teia de fingimento seja aparentemente bem mais tênue. O eu-lírico declara que quis fazer um poema que fosse uma fotografia de seu amor. Já aqui se superpõem algumas confusões artificialmente construídas: o poema não diz que quis fazer uma fotografia e, ao fazê-lo, acaba definindo-se como um poema. O eu diz, no próprio poema, que quis fazer *um poema*. Trata-se do próprio poema que estamos a ler ou de algum outro que não foi feito? Ou ainda, este poema que está sendo lido estaria, como o texto diz, incompleto, tremido, *exatamente tremido*?

O poema pretende-se como uma fotografia da amada. Fotografia, aqui, que não é metafórica – pois o poema discorre sobre posar, centro, fala do momento do disparo e em foto tremida – mas que também aparece como uma metáfora, pois o centro também é da terra e do sexo e a foto não está presente no poema, mas somente aludida. Além disso, em outros poemas do livro, Cicero também se refere explicitamente a retratos e representações. Como já foi dito, no poema “Don’Ana”, há uma referência fundamental para a visão poética do autor, quando se diz que “um retrato pode ser perfeito ainda quando assim não seja o retratado”. Trata-se mesmo de uma poética da representação, da perfeição enquanto retrato, e não da perfeição que seria atingida pela sinceridade ou pela entrega.

A própria fotografia também remete ao motivo constantemente reiterado, neste livro, das superfícies especulares, como assinalado acima. Superfícies vítreas que estabelecem o jogo de dubiedades de que se constituem o erotismo, a poesia, os espaços e os tempos (míticos e atuais). Planos que permitem ver e por onde também é possível ver-se, jogo que jamais permite determinar quem domina o jogo estabelecido.

A expressão “meu amor” em “eu quis fazer um poema/ que fosse a fotografia/ do meu amor”, também aponta para uma dúvida contida no referente do pronome possessivo, *meu*. Amor sentido pelo eu-poético ou amor como epíteto de sua amada? Não é possível nem desejável determinar. O poema fala de *um problema* que surge também como problema para o leitor. Trata-se de um poema, de uma fotografia, de uma

relação amorosa, do amor do sujeito ou do amor pelo objeto? O poema é exato e se declara como tremido. Tremido é este poema ou o poema que se desejou fazer? Todo o processo descrito, de tomada de uma fotografia, é também uma metáfora do encontro amoroso. O “agora”, (que aparece nos versos “é que quando ela sorria,/ posava, dizia ‘agora’”), é o momento do gozo, que “ilumina a terra toda do lado de fora”. O agora é, sem dúvida, o projeto persistente e fundante deste livro e da poética de Cicero. A confluência impossível, mas reiteradamente buscada, entre o passado e o presente, o observador e o observado, o lá e o aqui, o sexo e a poesia, o som e o sentido. É neste “agora” enovelado que se realiza um gozo instantâneo e contingente, mas absoluto em sua contingencialidade e que, segundo Cicero, só pode ser atingido artificialmente.

Nisto, como veremos, cria-se um paradoxo de difícil, e talvez impossível, solução. A poesia de Cicero, em *A cidade e os livros*, anseia semântica, fonológica, métrica e tematicamente, por uma imanência que estaria contida nas coisas como coisas, do seu lado de fora, na integralidade incorruptível de sua estesia. Por outro lado, o modo de aproximação altamente elaborado que o autor adota é exatamente o oposto da imanência. Como se somente fosse possível abordar o real das coisas (pelo menos na linguagem poética) a partir de um efeito construtivo extremamente elaborado e racional. É possível ver, neste paradoxo, uma prática que justamente impede sua poética de aproximar-se dos objetos enquanto objetos. Este estudo pretende, simultaneamente, apontar para esta contradição e mostrar como as especificidades da poética de Cicero permitem, muitas vezes, em função da consciência que apresentam desta mesma contradição (como no poema “Canção de Paulo”), atingir o buscado “agora”, o absoluto da contingência, ao mesmo tempo em que se mantêm sob rigoroso efeito construtivo. Como diz Paul Veyne, em *A elegia erótica romana*, a respeito da poética de Propércio, “há no artifício bastante para que possamos duvidar da realidade de quase toda sua experiência amorosa e bastante verdade desconcertante para que duvidemos do artifício.”²⁸

Em “Canção do Amor Impossível”, terceiro poema deste bloco que denominamos propriamente erótico, novamente entram em cena as dubiedades semântico-eróticas, similares à poética pessoana. Surge aqui a temática tão paradoxal quanto comum do perder-se ao achar-se, do perder-se ao encontrar-se com o objeto

---

²⁸ VEYNE, Paul. *La elegía erótica romana*. Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 53.

amado; a perda voluntária de si no outro. “Como não te perderia/ se te amei perdidamente/ se em teus lábios eu sorvia/ néctar quando sorrias/ se quando estavas presente/ era eu que não me achava/ e quando tu não estavas/ eu também ficava ausente/ se eras minha fantasia/ elevada a poesia/ se nasceste em meu poente/ como não te perderia”.

Novamente aqui, além da fusão e confusão entre o eu e ser amado, ocorre também a fusão entre encontro amoroso e poesia: “se eras minha fantasia/ elevada a poesia”. A impossibilidade desse amor, contida no título do poema, se dá justamente em função de sua realização: é no encontro mesmo que se perdem, se dissipam os sujeitos, se misturam as pessoas, sintáticas e físicas, e, por sua intensidade, por sua radicalização, o encontro se torna então impossível, como é impossível o poema que, entretanto, se encontra diante do leitor, plenamente realizado. Outra vez, trata-se de um jogo proposto deliberadamente ao leitor, em que a possibilidade de realização deste poema ocorre a partir da confusão dos sujeitos (amante e amado, poema e poeta, poema e leitor, poema desejado e poema realizado), assim como a possibilidade de realização de qualquer poema ocorre igualmente a partir da confusão, da simbiose entre som e sentido, contingência e absoluto e também como a realização amorosa ocorre no momento em que os dois componentes se perdem um do outro e de si mesmos.

Ter o outro significa necessariamente perdê-lo e perder-se, assim como o personagem que nos guia por esse livro-cidade também se perde no poema “Perplexidade”: “Não sei bem onde foi que me perdi;/ talvez nem tenha me perdido mesmo,/ mas como é estranho pensar que isto aqui/ fosse o meu destino desde o começo” e no poema “As livrarias”: “Ia ao centro da cidade/ e me achava em livrarias,/ livros, páginas, Bagdad,/ Londres, Rio, Alexandria;/ Que cidade foi aquela/ em que me sonhei perder/ e antes disso acontecer/aconteceu-me perdê-la?”

Da mesma maneira como se mesclam indiferenciadamente amante e amado no encontro amoroso, sujeito e objeto na construção semântica que tematiza o erotismo, também se perdem um do outro o passado e o presente, os espaços, os registros poéticos de dicção clássica e moderna neste livro que propõe, muito claramente, um jogo artificialmente construído ao leitor. Jogo que, se o leitor não prestar muita atenção, também pode fazê-lo perder-se.

Já em “Buquê”, a imitação clássica é explícita: “Ó Sérgio, Sérgio, somos ainda/ crianças. Nossas almas são novas./ Não chegamos a adquirir antigas/ ciências. Dizem

que o que destroça/ de tempos em tempos nossas crenças/ são catástrofes, que nos impedem / de amadurecer. Mas quem se lembra/ mesmo ou se importa se, ao que parece,/ o que nasceu merece morrer?/ Desprezar a morte, amar o doce,/ o justo, o belo e o saber: esse é/ o buquê. Ontem nasceu o mundo./ Amanhã talvez pereça. Hoje/ viva o esquecimento e morra o luto”. Trata-se de um poema assumidamente epicurista, que propõe o *carpe diem*, que nomeia o amado precedido pelo vocativo *ó*, que duplica o nome do amado, que se refere à juventude e sua inconseqüência, tudo isso em um livro de poesia contemporânea.

A busca filosófica e poética de Cicero pela compreensão da especificidade do agora e da relação entre o “eu” e o agora, únicas determinações negativas e negantes, absolutas e necessárias do *cogito*, bem como a compreensão paradoxal de que o agora é instantâneo, fugaz, contingencial e inapreensível, mas contém a integralidade dos seres e acontecimentos (até mesmo em sua própria e por causa de sua efemeridade), faz também com que sua poética contenha uma preocupação contemporânea, mesmo quando imita assumidamente o passado.

Francisco Achcar, em seu livro *Lírica e lugar-comum*, mostra que o *leitmotif* da consciência da efemeridade surge desde a poesia homérica e ocupa largo espaço na poesia grega arcaica. Mas é somente com uma elegia atribuída a Semônides de Amorgos (aqui na tradução literal empregada por Achcar) que o tema se associa, “pela primeira vez, a uma exortação hedonista”:

O que de mais belo disse o homem de Quios: ‘quais as gerações das folhas, assim as dos homens,’ Poucos, porém entre os mortais, tendo-o captado com os ouvidos, abrigaram-no no coração; de fato, em cada homem assiste a esperança que brota no peito dos jovens. Enquanto um mortal possui a flor adorável da juventude, com ânimo leviano pensa em muitas coisas irrealizáveis, pois tem a esperança de nem envelhecer nem morrer, nem quando são, se preocupa com o sofrimento. Insensatos, que têm assim o espírito e não sabem que o tempo da juventude e da vida é breve para os mortais. Mas tu, sabendo destas coisas relativas ao termo da vida, dispõe-te a conceder prazeres da tua alma.²⁹

---

²⁹ ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 65.

Para explicar a aparente contradição contida neste trecho, contradição que também vamos encontrar na poética de *A cidade e os livros*, em que o autor parece desdizer-se, pois justamente após fazer a crítica da inconseqüência da juventude, exorta o amado a conceder-lhe os prazeres da alma, diz Schadewaldt, citado por Achcar:

A tristeza de viver converte-se aqui em doutrina orgulhosa do saber. O homem deve saber e assumir a consciência da rapidez com que a juventude passa. Antes desse conhecimento, vem o que constitui o valor da juventude: que ela vive do momento presente, não se importando em nada com o futuro, uma loucura. E, contudo este conhecimento não tem outro remédio contra essa loucura, se não a fuga no momento presente, sempre novo, do prazer.³⁰

No paradoxo “Viva o esquecimento e morra o luto”, do poema “Buquê”, em que um sema normalmente ligado à morte (*esquecer*) liga-se à vida, e em que a própria morte deve morrer (*luto*), define-se a exortação à infância e a uma espécie de inconseqüência, própria ao *topos* do *carpe diem*, presente em todo o poema: “somos ainda crianças; nossas almas são novas; quem se lembra mesmo ou se importa se, ao que parece, o que nasceu merece morrer?; ontem nasceu o mundo, amanhã talvez pereça”. A infância é, decididamente, o tempo da agoralidade absoluta, tempo em que o ontem e o amanhã convergem ou desaparecem em nome de uma intensidade una do momento da experiência. E diante de uma possível melancolia, que surgiria como conseqüência da consciência do instante, pois se, segundo o poeta, em *O mundo desde o fim*, a única essência possível, o único absoluto possível é o *eu* negante, enquanto ser indispensável à percepção do instante, então colocar, no poema, a vivência do momento como uma vivência plena, inconseqüente e inconsciente, tornar-se-ia impossível. Se a única certeza é a dúvida do eu que nega, como afirmar, com certeza, a integralidade do momento vivido?

Em um trecho do diálogo *La recherche de la verité par la lumière naturelle*, de Descartes, citado por Cicero, fica clara essa impossibilidade, ao menos do ponto de vista filosófico:

---

³⁰ Idem, p. 67.

Poliandro: Mal você me mostrou a fraca certeza que temos da existência das coisas cujo conhecimento nos chega somente pelos sentidos para eu começar a duvidar dessas coisas, e isso bastou para me fazer aparecer ao mesmo tempo minha dúvida e a certeza dessa dúvida, de modo que posso afirmar que comecei a me conhecer com certeza no momento mesmo em que comecei a duvidar. Mas minha dúvida e minha certeza não diziam respeito aos mesmos objetos. Pois minha dúvida se aplicava somente às coisas que estão fora de mim, enquanto minha certeza concernia a minha dúvida e a mim mesmo³¹

Se o que está fora de nós é sempre passível de dúvida e a única certeza é o eu que duvida dessas coisas, como “desprezar a morte, amar o doce, o justo, o belo e o saber?” Como viver o esquecimento e deixar morrer o luto se essas essências, supostamente, não existem? Como dissemos no início desta introdução, a poesia encontra resposta para estas dificuldades muito mais facilmente do que a filosofia. A voz integradora da poesia, sua “harmonia contraditória”, além de uma postura “epicurista/moderna” do autor, permitem que essas contradições sejam ao menos parcialmente resolvidas no domínio da poesia.

Alguns outros poemas do livro, não classificados em nenhum dos quatro blocos acima descritos, deixam escapar uma melancolia de modo bem mais explícito do que nos poemas eróticos ou espaciais: “Canção do Prisioneiro”, “Canto LVII”, “Aufklärung”, “Obsessão 1” e “Obsessão 2”, “A Luta”, “História”, “Huis Clos”, “Perplexidade” e “Os Ilhéus”. Embora com diferenças importantes – e por essa razão não os classificamos dentro de algum bloco mais específico – há algo em comum nesses poemas: o absoluto das coisas enquanto coisas, buscado nos outros poemas do livro, aqui é reconhecido como inalcançável. O prisioneiro da “Canção do Prisioneiro” oscila entre desejar a morte e não desejá-la e quando a deseja ela não vem; o personagem do “Canto LVII” sente a brisa e doura ao sol de abril porque uma bala rachou-lhe a testa e ele cai por terra e morde o pó; em “Aufklärung”, o Esclarecimento serve para atestar a consciência de uma manhã doce e dourada, mas que foi afanada ao eu-lírico; em “Obsessão I e II”, a beleza de lugares intocados permanece inacessível “senão a imensas obsessões”; em “A Luta”, o eu-lírico, após lutar com um estranho anjo jubiloso, volta para casa manco e sombrio, deixando o anjo de cara suja e sem asa; em “História”, justifica-se o desejo de eternidade agoral do poema em nome da consciência de que a

---

³¹ CICERO, Antonio. *O mundo desde o fim*. Rio de Janeiro. Francisco Alves, 1995. p. 28.

história não vem a ser mais do que estritamente um grande nada; em “Huis Clos”, declara-se que devemos buscar as lendas, mares, amores e mortes serenas porque sabemos viver em meio a fezes e urina; em “Perplexidade”, assume-se a condição do estar perdido e finalmente, em “Os Ilhéus”, considera-se o maravilhamento e inocência dos ilhéus como destino inevitável dos homens, sempre alheios às desgraças históricas e inevitavelmente devotados a “insolúveis questões, espuma, areia, fúteis e ardentes caminhadas ao léu”.

A frequência e a intensidade com que comparece, no livro, a consciência da impossibilidade do absoluto, fazem o contrapeso e a justificativa do amor sereno, da quase ataraxia do bloco de poemas eróticos, como explica Schadewaldt no trecho citado. Esse repouso, o equilíbrio de encontros amorosos bem-sucedidos se adensam quando lidos não só como vivência plena do instante, mas também como alternativa para uma consciência da fragmentariedade, da contingencialidade do mundo. É como se um eu ciente de sua condição fundamentalmente negante, buscasse livrar-se desse conhecimento e transferisse essa dimensão absoluta para as coisas e os encontros, libertando-se, neste gesto, até mesmo de si. É evidente que, no plano da linguagem, ainda mais para alguém que também exerce a filosofia, isto só é possível através da poesia. A poesia seria o espaço em que a consciência epistemológica do *cogito* e do *dubito* poderiam ser suspensas. Nisto, a própria linguagem poética se assemelharia àquilo que se busca por meio dela; a própria poesia seria “coisa entre coisas, um espaço onde ainda se pode respirar”.

Embora tenhamos dividido o livro em quatro blocos interrelacionados, com a finalidade de melhor compreender a poética de Antonio Cicero e o livro *A cidade e os livros*, ao longo deste estudo serão analisados mais detidamente oito poemas representativos, não necessariamente dos quatro blocos apresentados, mas que sempre dizem respeito às características neles apresentadas.

O primeiro poema analisado, “Prólogo”, coloca claramente um tempo pleno e absoluto, miticamente anterior ao tempo das contingências e supostamente anterior ao surgimento das criaturas. Trata-se, como se verá, do prólogo a uma espécie de viagem

que vai do *princípio às criaturas*, ou do absoluto mítico ao absoluto das contingências, referenciado no título deste trabalho. Pertence ao bloco mítico de poemas.

O segundo poema, “ O país das maravilhas”, propõe o lado de fora do eu e dos sentimentos como caminho para a fruição das coisas e do mundo. É também um poema que atesta uma espécie de profissão de fé do poeta, partidário do encontro sensível e material com as superfícies das coisas. |Pertence ao assim chamado bloco espacial.

O poema “O grito” nos apresenta um Prometeu decaído, sem deuses nem penhasco e, mesmo assim, acorrentado e devorado por abutres. Seu dilema não é mais trágico, mas agora próximo do cômico, pois o dilacera o conflito sobre aceitar ou não um pacote parcelado de excursões. Trata-se de um mito contingencializado, totalmente sujeito ao tempo das criaturas, mas que, surpreendentemente, como se verá, recoloca sua banalização de forma positiva. “O grito” também pertence ao bloco mítico de poemas.

Da mesma forma, o quarto poema, “Deus ex-machina”, igualmente explora a queda literal e simbólica de um mito, Ícaro, assim como a própria queda do recurso que é utilizado para cantá-lo: o soneto. Mas, da mesma maneira inesperada que ocorre com o poema “O grito”, também neste poema a própria queda é interpretada como uma saída para a constituição do sujeito contingencial.

Ainda pertencente ao bloco dos poemas assim chamados míticos, o poema “Medusa” mostra um Perseu que narra em primeira pessoa suas peripécias às voltas com a Górgona, confessando-se invejoso e, em certa medida, também covarde. No final do poema, este Perseu pouco heróico confunde-se com o eu do próprio poeta e mostra-se sujeitado a uma sede que faz do gesto poético mais uma punição do que uma dádiva divina.

Já como parte do bloco de poemas eróticos, o poema “Vitrine” é uma espécie de paródia tardia de “A uma passante”, de Baudelaire, e mostra um jogo desigual de olhares entre um homem mais velho e outro mais novo, sendo que o primeiro se encontra numa posição certamente privilegiada em relação ao segundo, tanto espacialmente (observa-o pelas costas), como do ponto de vista social (o observado é um moreno que olha um par de tênis numa vitrine). O jogo erótico dos olhares, no qual o observador parece manter vantagem, inverte-se no final, quando se revela a face jogadora e malandra do observado. Misturam-se erotismo, olhares, poesia e jogo num poema que encena a própria condição erótica das contingências urbanas.

“História”, embora não tenha sido classificado em nenhum dos blocos acima apresentados, é estudado aqui como representativo de uma visada sobre o papel da poesia e sobre a função do agora como tempo próprio do poema. O agora, em função de sua força convergente e inapreensível, transforma-se, no poema, em tempo da eternidade, capaz de concorrer com o tempo supostamente imperecível dos monumentos e das grandes cidades.

Finalmente, “A cidade e os livros”, poema que carrega o título que também dá nome ao livro, e que aqui foi classificado como pertencente ao bloco espacial, mistura um tempo presente e contingente, eufórico, a um tempo rememorativo e nostálgico. Sintetiza um quadro, característico do livro como um todo, de elogio ao cosmopolitismo e ao desenraizamento, somado à consciência de uma simultânea tendência generalizada à fixação, que causa uma espécie de claustrofobia ao eu-lírico, claustrofobia já presente na própria epígrafe que dá início ao livro.

CAPÍTULO 1

O princípio

PRÓLOGO

Por onde começar? Pelo começo
absoluto, pelo rio Oceano,
já que ele é, segundo o poeta cego
em cujo canto a terra e o céu escampo
e o que é e será e não é mais
e longe e perto se abrem para mim,
pai das coisas divinas e mortais,
seu líquido princípio, fluxo e fim:
pois ele corre em torno deste mundo
e de todas as coisas que emergiram
das águas em que, após breves percursos,
mergulharão de novo um belo dia;
e flui nos próprios núcleos e nos lados
ocultos dessas coisas, nos quais faz
redemunhos por cujos centros cavos
tudo o que existe escoia sem cessar
de volta àquelas águas de onde surge:
não me refiro à água elementar
que delas mana e nelas se confunde
com os elementos terra, fogo e ar
mas a águas que nunca são as mesmas:
outras e outras, sem identidade
além do fluxo, nelas só lampeja
a própria mutação, sem mais mutante:
um nada de onde tudo vem a ser,
escuridão de onde provém a luz,
tal Oceano é a mudança pura.
Mas eis que a poesia nos conduz,
feito um repuxo e a seu bel-prazer,
de volta do princípio às criaturas.

A cidade e os livros começa com um poema cujo título confunde o leitor. É o prólogo do livro, é já um poema chamado “prólogo” ou são os dois? Sendo prólogo, ou sendo o nome de mais um poema, é prólogo para quê? Pode ser do livro que será lido, no que o poema se confessa consciente de ser parte de uma publicação, ou de uma unidade maior. Como se verá adiante, essa unidade maior remonta ao arcaico e remete ao próprio nascimento da linguagem e da forma poética. O prólogo aqui, portanto, é o preâmbulo da forma; o nascimento da forma a partir do informe: a poesia (forma) a partir do movimento (Oceano informe), Proteu agarrado por Eidotéia, como mostra o poeta em seu ensaio “Proteu”.

O poema saber-se como prólogo de algo, no caso também do próprio livro, é um sintoma importante para o que se verá adiante sobre a poesia de Antonio Cicero, programática, assumida, e por vezes, dolorosamente consciente de si mesma. O prólogo é também a uma narrativa que terá início com a leitura desse mesmo poema, pois um dos vetores a ser demonstrado nesse estudo é o de que o livro é uma unidade a ser percorrida espacial e temporalmente pelo leitor e que é, ao mesmo tempo, descortinada por um mesmo personagem comum a todos os poemas, que vai nos mostrando o livro e a cidade do Rio de Janeiro, e mais, o livro como uma cidade. Num espaço geográfico que perde o narrador e onde ele se perde, o livro é uma cidade reconhecível, não só uma medida narrativa e portanto temporal, mas propriamente espacial. Do mesmo modo como é possível conhecer uma cidade a partir de qualquer um de seus pontos, também o é este livro, todo ele pontilhado por lugares, não só por idéias e palavras. Poemas-lugares, por onde se pode entrar e sair, ou de onde se pode avistar ou facilitar o caminho para outros poemas. Prólogo, portanto, ao livro. Prólogo de um tempo e de um lugar. De uma viagem ao passado do narrador, quando era possível transitar pelas cidades; ao presente, em lugares ainda percorríveis e ao presente da própria leitura. Uma viagem às cidades, à cidade do Rio de Janeiro e ao livro como cidade possível.

Um convite também a um passeio mais remoto. À poesia clássica e à mitologia, como se verá, re-pensada pelo agora. Indo mais adiante nessa viagem, que é de tempo, de espaço, da poesia e da própria interpretação, o termo “prólogo”, que é tipicamente teórico (introdução a livros teórico-científicos) atesta o olhar sempre contido e racional da poética de Antonio Cicero, poética que pensa também criticamente a linguagem da poesia.

A pergunta que inicia o poema, “por onde começar”, coerente com a dubiedade do título, pressupõe que há alguém começando alguma coisa. Por onde começar o quê? Mas também, quem começa? “Por onde começar” é uma variante impessoal de “por onde começo?”, mas, mesmo assim, é sempre necessário que alguém comece. Há, no mínimo, dois passageiros. O leitor, certamente, mas também um personagem comum que conduz o trajeto como um guia para caminantes-leitores ou um guia perdido de um morador de cidades também perdido. “Por onde eu começo?” ou mesmo, “por onde começar” é uma pergunta que alguém mais convicto ou sedimentado pelo hábito, não faria.

O poema, decassilábico e com rimas toantes, com sonoridade e sintaxe ondulatórias como o fluxo líquido de que fala e com a presença forte de uma figura mitológica, o Rio Oceano e suas propriedades míticas, conforta-se no passado, mas fala também de uma crise presente. Fala *de* e fala *a* própria crise, já que o poema, embora assentado no classicismo, balança instavelmente nos percalços do presente e de questões atuais, como ocorre no livro como um todo.

Uma viagem terá início. Por onde começá-la? Já que é uma viagem cujo veículo é a poesia, uma boa forma de começá-la é pelo absoluto. Como a poesia, na viagem do tempo, sofre os mesmo abalos que a civilização, tendo ido do absoluto mitológico para o absolutamente relativo da atualidade, será preciso remontar a algum ponto de partida absoluto, primitivo e necessário como parece ter sido a poesia no universo mitológico, para olhar o mundo “relativo, negativo e contingente” do agora e da cidade de agora.

O avalista que o poeta invoca para auferir o caráter absoluto da entidade convocada – o Rio Oceano – é o iniciador da poesia ocidental: Homero. Segundo o poema, o Rio Oceano “é (...)/ pai das coisas divinas e mortais,/seu líquido princípio, fluxo e fim”.. Nada pode haver de mais absoluto e idêntico a si mesmo do que ser, ter sido e vir a ser sempre o mesmo, ser sempre o princípio e sempre o fim, que inevitavelmente, neste caso, acabam sendo sempre os mesmos. O que surpreende, entretanto, é que o absoluto ser do rio não é representado pela fixidez, mas pelo movimento e pela fluidez. O Oceano é o eterno movimento. Como Proteu, que aparece no ensaio altamente elucidativo sobre a poesia de Cícero, em *Finalidades sem fim*, o princípio das coisas, o criador, não é a forma pura, mas o informe, cujo desdobramento, a forma, a palavra, a poesia (representada no mito pela filha de Proteu, Eidoteia), é mais limitado e determinado do que o princípio sem nome. É o eterno vir-a-ser, próximo da

idéia de Heráclito. Aparentemente, nada há também de mais contrário ao lugar e ao tempo da história em que estamos, em que as coisas, embora também sempre mutantes e sempre as mesmas, perderam seu caráter de absoluto. Mas, como veremos, a poética de Cícero encontra um caminho que vai do puramente absoluto ao puramente contingente, encontrando, depois de percorrido o livro, elementos comuns a essas duas épocas, estabelecendo a idéia do “absolutamente contingente”, que será explorada ao longo de todo o estudo.

O rio, que é, e será, e não é mais, é líquido e circular. Envolve o mundo e todas as coisas, incluindo os próprios mares, sempre o mesmo e sempre outro. O Rio viaja no passado, na história e no presente. Cobre o divino e o mortal. Está no começo, no percurso e no fim, que é o próprio começo novamente. Desejo do poema de pertencer a uma organicidade ao mesmo tempo fixa e fluida (ou fixa em sua fluidez), mas confissão também dessa impossibilidade, pois o poema atual pertence a uma outra ordem de coisas. Uma ordem cindida, não líquida, em cuja geografia a poesia é uma das únicas possibilidades de expressão circular e harmônica, integradora. De acordo com Diótima, no *Simpósio* de Platão, “toda causa da passagem do não-ente ao ente é poesia” (no sentido de produção, técnica).

É como se o narrador, e o poema, precisassem se acobertar com esse absoluto que *é e será e não é mais*, para poder dar início à viagem para as coisas transitivas, as coisas que emergem desse rio e que para ele voltarão algum dia. Enquanto nós, as coisas desse mundo, após breves percursos, mergulharemos de novo um belo dia nas águas desse rio, ele continuará correndo em torno desse mesmo mundo. Esse Rio, que envolve a terra e os próprios mares, não só circula ao redor das coisas, mas flui em seus próprios núcleos e lados ocultos, fazendo neles “redemunhos por cujos centros cavos tudo o que existe escoar sem cessar/ de volta àquelas águas de onde surge”. Como diz a deusa a Odisseu, “abica o teu barco à borda do Oceano de remoinhos profundos e demanda a vista da morada de Hades”. O rio mitológico de que fala o poema, não é, como ele mesmo o diz, o rio da água elementar, rio natural, que comporia com os outros três – terra, fogo e ar – os quatro elementos essenciais da natureza. Fala-se aqui de um rio que, embora absoluto, não é o rio-água, natural. O Rio Oceano, que não é o oceano, tem águas sempre diferentes de si mesmas, embora sempre iguais. Mas é um rio mitológico, que não se confunde com aqueles outros três elementos, constitutivos imutáveis da natureza. Trata-se, como mostra Ésquilo em sua tragédia “Prometeu acorrentado”, do

filho do Céu e da Terra, que agora é um “velho sentado sobre as ondas”. Tendo se unido a sua irmã, Tétis, também uma titanisa, gerou mais de 3000 rios e 41 filhas, as conhecidas Oceânidas, que por sua vez, personificam os rios, os riachos e as nascentes. O Rio Oceano, em relação às Oceânidas, ainda representa o divino absoluto, um mundo fechado e imóvel, ao passo que elas se unem aos mortais, gerando com eles uma grande descendência. Porém, em relação a Urano, seu pai, Oceano também representa uma espécie de “queda”, da idéia plena e pura do informe, da latência para o gesto criador, pois ele se une a sua irmã para gerar filhas que se unirão a mortais. Na própria história de Oceano, portanto, está contida a narrativa que percorrerá o poema, que também segue o caminho do absoluto informe para as criaturas formadas, formantes e imperfeitas.

A futura história de Proteu e Eidotéia, explorada por Cicero em seu ensaio “Proteu”, pode ser entendida como um tipo de “herdeira” do mito do rio Oceano. Também se trata da forma mortal a agarrar o informe imortal e a levar-nos inevitavelmente, *feito um repuxo e a seu bel-prazer*, para o mundo das criaturas. Não será também o rio a que se referia Heráclito, embora a terminologia utilizada seja muito semelhante. O rio de Heráclito é também a água elementar, e refere-se a um sujeito cuja temporalidade se conhece, sua identidade e diferença, pela metáfora do rio, sempre idêntico e diferente de si mesmo. Mas o rio de Cicero não é metafórico. Não serve para que os indivíduos se conheçam. Não comporta sujeitos. Nas águas do Rio Oceano, *só lampeja a mutação, sem mais mutante*. Não há *natura naturata*, que seriam os efeitos finitos e temporais dos atributos divinos, mas somente *natura naturans*, ou aqueles atributos que exprimem uma espécie de essência eterna e infinita, uma causa livre, ou causa de si mesma; só a coisa sendo, sem articulação com um outro. “Um nada de onde tudo vem a ser/ Escuridão de onde provém a luz”. Mas como o nada gera o ser, gerando luz da escuridão? “Tal Oceano é a mudança pura”. Mudança pura, mas sem mutante. Como as coisas vêm a ser, se não há mutante? Uma resposta a essa questão está também no ensaio “Proteu”: “O que é que os gregos estão a agarrar (quando agarram Proteu)? A árvore? Os bichos? A água corrente? O fogo? Como? Na verdade, eles estão a se dar as mãos em torno do nome de Proteu: em torno do epos Proteu. O abraço social agarra a natureza através da linguagem. Uma vez firmemente agarrada desse modo, a natureza, assumindo o aspecto do homem, fala para eles.”³² É o nome Oceano, ou “o

---

³² CICERO, Antonio. *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p.221

abraço social”, ou a produção humana, ou a poesia, que opera a transformação do vir-a-ser em coisa. Como diz o poema: *Mas eis que a poesia nos conduz/ como um repuxo e a seu bel-prazer/ de volta do princípio às criaturas*. E as coisas que surgem, por sua vez, também fazem parte, ou são também a própria mutação, porque mergulham novamente nos centros cavos dos redemunhos do Rio e voltam a compor seu fluxo absoluto. Relativismos engolidos pelo circular absoluto, sem chance de serem por si. Parte da mutação, sem mutante. Ingredientes necessários ao fluxo eterno desse Rio. Tudo vem a ser, a partir desse nada, mas tudo também deixa de ser, voltando ao nada, de onde ressurgirá o ser e a luz. Há um desejo no poema de que se possa ser, sem mutante, sem sujeito mutacional. Mas alguém aspira à mutação pura. Um mutante, certamente o eu-poético, aquele eu que tenta se despersonalizar e que faz a pergunta inicial do poema, aspira à mutação. Uma contingência relacional (o perguntador) aspira à necessidade absoluta. Quer não pertencer a nada, mas só ao proferir o desejo já pertence. Ao nomear, perdemos o absoluto. Em compensação, ganhamos a forma e, como se verá no caso da poética de Cícero, ganhamos o absoluto do relativo.

Estamos diante do impossível, a que talvez a linguagem tenha nos lançado. Nela, com ela, o mutante fez-se coisa diferente do ser, aspirante à mutação sem mutante, mas impedido a esse acesso simplesmente por aspirar a ele, por nomeá-lo. Com a linguagem, materializa-se o relativo, o outro. “Mas eis que a poesia nos conduz/ feito um repuxo e a seu bel-prazer/de volta do princípio às criaturas”. O ato de dar forma, só por intervir e pronunciar, muda e cria. E sua criatura não é extensão absoluta do pai criador. A poesia, mesmo sendo ancestral em meio a códigos tão cindidos como os atuais, ainda é linguagem. E se há um desejo de perder-se na pura mutação, há uma criatura desejante. Disso não se pode escapar, enquanto vivemos e pensamos. O caminho que se percorrerá na leitura desse livro é o de contingência, de visões, de paisagens, de indivíduos. O leitor verá que existe uma tentativa de, nesse terreno relativo, reencontrar algumas possibilidades do ser intransitivo. Muitas vezes do lado de fora das coisas, não só do lado de dentro. Ver, simplesmente. Ser coisa entre coisas. Perder e perder-se da “régua-sujeito” para medir o cenário, a cidade e seus habitantes transitivos. Quem sabe a intransitividade desses seres relativos, que pertencem à mera contingência do mundo, não seja absoluta em sua própria contingência? São tão passageiros, suscetíveis às intempéries do tempo e do espaço, que seu poder está concentrado justamente aí: como o anjo que inveja os humanos, ao Rio absoluto e intransitivo também falta a falta. Falta

que torna poéticas as criaturas. Absolutas na sua contingência, na sua externalidade completa. E um eu teoricamente absoluto, que exerce o “cogito”, um “eu negante”, observa curiosamente, mas também a partir de um posto inevitavelmente encerrado em si mesmo, essa contingência visível; quer alcançá-la, mas seu próprio querer o impede.

E sua poesia-criatura é então simultaneamente superficial (próxima à superfície e à aparência dos seres), epicurista (em sua aceitação e busca do prazer estético e de uma boa vida), de um narcisismo ontológico (em seu amor pela aparência das criaturas), mas também melancólica (na constante consciência da impossibilidade desse salto para a contingência absoluta).

Voltando ao absoluto inaugural, é exemplar lembrarmos o poema que, juntamente com os cantos de Homero, representa os primórdios da poesia: a *Teogonia*, de Hesíodo. A *Teogonia*, é uma canção que oscila entre o “nefando e o inefável”. Nefando é o “desgraçoso horror” e inefável é a “sublime vivência”. Uma canção que é “ao mesmo tempo veículo de uma concepção de mundo e suporte de uma experiência numinosa”. Poema arcaico, a *arkhé* é como um princípio inaugural, constitutivo e dirigente de toda a experiência da palavra poética. A *arkhé* de Antonio Cicero é a Grécia Antiga. Seu princípio inaugural não é religioso, mas numinoso, clássico. Assim sendo, seu princípio numinoso é contemporâneo do surgimento da palavra poética, possivelmente então pertencente e suporte de experiências integrais, orais, cujo poder se assemelhava ao dos próprios deuses invocados, pois tinha força suficiente para convocá-los. Daí o poder do aedo, no caso Hesíodo, antena numinosa e exclusiva de um saber que não lhe pertence, mas do qual ele é veículo passageiro, o que desautoriza qualquer subjetividade autoral. Daí também a origem nefanda da teogonia, pois trata-se de uma epifania tão poderosa que dá vez e lugar ao horror do imponderável. Entretanto, ao mesmo tempo em que Hesíodo é suporte de uma experiência numinosa, ele é, como diz Jaa Torrano, que faz a introdução a sua tradução da *Teogonia*, também veículo de uma “concepção de mundo”. Um mundo organizado, genealogicamente estabelecido, cujos quinhões e partes foram muito bem divididos e cujos destinos estão loteados. Nessa concepção de mundo também habitam, ou já habitam, os humanos que recebem e dão forma ao numinoso.

Segundo Torrano, os versos hexâmetros de Hesíodo, “nascem num fluxo contínuo, como a única forma própria para a palavra mostrar-se em toda a sua plenitude e força ontofônicas, como a mais alta revelação da vida, dos Deuses, do mundo e dos

seres. De nenhum modo a palavra libera toda a sua força, nenhuma outra forma poética se põe como alternativa à em que o canto se configura”³³. Ou seja, o hexâmetro e o canto são formas necessárias, inescapáveis da poesia. Nisso, a palavra poética se assemelha ao Oceano, em sua totalidade de devir sem o ser. Mas aquilo de que a palavra teogônica fala, e Torrano assume que “é claramente perceptível na *Teogonia* a tendência de toda a polimorfa realidade e os múltiplos âmbitos do divino convergirem subordinados à realeza de Zeus pai dos homens e dos deuses. A luta de Zeus pelo poder e a manutenção do poder por Zeus é o ápice e o centro da visão do mundo apresentada na *Teogonia*; – isso e ainda ser a Teogonia uma sinopse não de mitos de diversas procedências mas uma sin-opse do próprio processo cosmogônico e mundificante”³⁴, mostra que neste canto arcaico pulsa já o primeiro impulso de algum pensamento criador, preâmbulo da linguagem racional e abstrata que o sucederá.

Como filósofo e confesso admirador do universo clássico greco-romano e como praticante do pensamento e de recursos formais clássicos, não é abusivo comparar a poesia de Cícero e seu “Prólogo” à poesia propriamente arcaica ou, mais adiante, grega. Embora já muito distante dos primórdios da poesia, o problema atual, da palavra como mediadora, portanto veículo eficaz porém selo inevitável do humano, já existia. Como dizer o indizível, se o indizível está sendo *dito*? Este impasse parece insondável. Um remédio seria partir a palavra do indizível, não almejar a ele, mas dele partir, como uma representação (se é que esse termo é exato) necessária, não arbitrária, do indizível, do numinoso. Mas se a palavra e, nela colado, o aedo, podiam partir do numinoso ou nele chegar, agora certamente não podem mais. E Cícero não se lamenta dessa impossibilidade. Confessa que deseja começar pela imutabilidade do Rio Oceano, mas deixa claro que se sabe pertencente a um outro mundo. Sua poesia convoca a imutabilidade dessa origem para guiá-lo pela mutabilidade do agora. A origem é também invocada como para cobrir de absoluto aquilo que é totalmente relativo. Ou então reconhecer o absoluto do relativo. Não mergulhar na interioridade, como diz o poema “Merde de poète”, mas bastar-se na superfície mutante das coisas, para apreciar-lhes a “coisidade”, pois talvez a contingencialidade venha também de nossa dificuldade em deixar as coisas serem o que são.

---

³³ HESÍODO, *Teogonia*. Tradução de J.A.A. Torrano. São Paulo, Iluminuras, 1991.

³⁴ *idem*

Entretanto, o veículo necessário, quando o poema é dito, é forma, e como forma, pertence ao mundo do pronunciado. Ainda de acordo com Torrano, “As mentiras são símeis aos fatos enquanto só os tornam manifestos como manifestação do que os encobre. As mentiras são *símeis* (=homoia) aos fatos enquanto se dissimula a unidade que, por estar na raiz da similitude, une em um só lugar o símil e o ser-mesmo. (...) O símil mesmo é já Outro ao dar-se como símil, pois aí o ser-mesmo se oculta sob a similitude que o une ao outro. Assim, na unidade desta similitude, ocultam-se eles mesmo sob a similitude com outra coisa, – subtraindo-se enquanto ipseidade.”

Toda a introdução do poema “Prólogo”, seus 27 primeiros versos, até “tal Oceano é a mudança pura”, anseiam pelo ser-mesmo e invocam-no como “musa”, “nume” protetor do livro que será lido. No entanto, Cícero já se coloca como outro do outro, pois se terceiriza ao fazer a pergunta *por onde começar?*. Um segundo, em relação à primeiridade da origem ou do nume, como o eram Hesíodo e Homero, não faria a pergunta “por onde começar”. Ele simplesmente começaria, pois não fazia parte do universo do aedo fazer perguntas sobre o local de início. Iniciava-se. Seu canto era símil à totalidade de que falavam e dela partia. O narrador do poema também se coloca como um “eu” – “e longe e perto se abrem para mim” – subjetividade também impossível na secundidade arcaica dos primeiros poetas e poemas. Portanto, no poema “Prólogo”, o anseio do ser-mesmo, do Oceano absoluto, é mesmo não mais do que um anseio. Não estamos mais em um tempo em que se pode ter, ou ser o Oceano, por meio das palavras, ou da invocação. Não existem mais veículos numinosos, nem as palavras, nem os cantores. Os veículos atuais sabem que querem sê-lo, são modernos e por isso jamais serão nume. Existe sempre um observador que olha o absoluto, que por sua vez, não comporta observador algum. Não se sabe o absoluto. O absoluto ou se é ou não se é. Querer começar por ele é não poder começar por ele; é aspirar a ele somente, e daí que toda palavra poética, desde os primórdios, mas principalmente a poesia atual, é necessariamente representacional, ou símil, pois cada vez mais distante daquilo a que se assemelha, ou daquilo de que quer se aproximar. Há esforços de aproximação, entretanto, mas que muitas vezes não fazem mais do que reforçar a tensão entre o antigo e o novo, pois soam estrangeiros ao tempo em que se inscrevem.

Além do desejo de começar pelo absoluto, da escolha dessa origem e da subjetividade confessa no poema, sinais que “traem” a modernidade do poema, há outros indícios, ainda nesses 27 primeiros versos, que isolam o poema do começo

absoluto por onde ele quer começar. O poema diz, no nono verso, “ele corre em torno *deste* mundo”. Trata-se, certamente de um *deste* que se opõe ao *aquela*, em que o começo absoluto geográfico do rio coincidia com algum começo absoluto temporal, provável contemporâneo de Homero. Também sua consciência da efemeridade desse mundo e das coisas que nele habitam, “das águas em que, após breves percursos/ mergulharão de novo um belo dia e tudo o que existe escoar sem cessar/ de volta àquelas águas de onde surge”, é mais um sinal de sua consciência do tempo em que vive, o que, para o filósofo Cicero, é definidor do atual ser moderno.

Segundo Cicero, “moderno é o que se refere a agora, o que pertence a agora”³⁵, sendo *agora*, ac hora ou, neste instante. Portanto, todas as épocas foram de algum modo modernas, pois todos os habitantes de qualquer época referiam-se à época em que viviam como a época de seu instante, embora somente a nossa tenha lhe dado esse nome, o que faz toda a diferença. Qual é a diferença de nossa modernidade, portanto, se Homero também era moderno? De acordo com o próprio Cicero, “A modernidade é a agoralidade, o agora em si, o agora enquanto agora, a essência do instante” e “quando alguém usa a expressão este instante, está a se referir ao instante em que se encontra, em contraposição aos instantes em que não se encontra” e também, “se este é o instante em que me encontro, então basta que eu me encontre para que o instante seja”, portanto “sou condição suficiente para que se dê este instante”³⁶. Mas se isto é verdadeiro para todos os agoras, o que diferencia o nosso agora dos outros? O principal diferenciador é, sem dúvida, a consciência de si e de si como “cogitante”, e “ser negante”, como condição constituinte da agoralidade. Sei que é agora, sei que sou eu que tenho consciência de agora ser agora e que o agora tem outra face em função de minha consciência de mim e do tempo. É claro que essa consciência da agoralidade afasta o ser de qualquer condição, mesmo que supostamente, absoluta. Quem cogita, cogita sua condição negante, contingente, relativa: marca de nossa modernidade. E é claro também que a inescapabilidade dessa contingência nos faz desejar uma “água elementar, sem identidade/ além do fluxo e em que só lampeja a própria mutação, sem mais mutante”.

É curioso, entretanto, que o poema aspire à própria mutação, em que o Oceano seja mudança pura. Por que não aspirar à pura permanência? Não haveria nela menos risco de surgimento da criatura mutante? Em primeiro lugar, é de se perguntar se é

---

³⁵ CICERO, Antonio. *O mundo desde o fim*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1995. p.12

³⁶ idem. p.16

crível a pura permanência. Dela, de seu nada, talvez não emanasse a luz, e tudo o que vem a ser. Dela, talvez as coisas não viessem a ser, mas fossem. O que é, também não deixaria de ser. Do todo, talvez não se fizessem os instantes. Em segundo lugar, nem Hesíodo nem Homero, referências primitivas do poeta, referem-se a uma ontofania incomunicável. Os deuses por eles convocados se fazem presentes, usam-nos para surgirem e dizerem. Esbarram continuamente na possibilidade de apropriação pelo homem, que deles poderia fazer, e fez, sua própria matéria comunicante. O absoluto de que fala o poema “Prólogo” não é criatura, não tem mutante, mas é mutação.

Já a poesia surge como opositora do eu narrador, que aspira ao começo absoluto. “Mas eis que a poesia nos conduz”. Contra-força, contemporânea do rio Oceano convocado por Homero, pois que é através dela que ele canta, a poesia é inevitavelmente mutante e não mutação. Se é mutante, é confessamente criatura. Deus ou o homem, alguém a criou e sempre a recria e seu poder vem daí. De opor-se à força da mutação pura como criatura impura. Impura porque fala e fala por alguém e de alguma coisa. Impura porque não existe em e por si mesma. Pode remeter o ser ao princípio, como ocorre nesse mesmo poema, mas precisa do próprio ser para remetê-lo até lá. O último verso do poema “de volta do princípio às criaturas”, é mesmo como o prólogo não confesso do livro que se lerá. *As criaturas* são as que virão a seguir. Eis que ao leitor se abre uma janela para o livro, os livros e as cidades, onde serão vistas criaturas, lugares, todos pertencentes a esse mundo mutável, mutante, relativo, longe do começo do Rio Oceano, mas por ele como que legitimadas, abençoadas. Recorremos a ele, convocamo-lo, mas a poesia nos trouxe de volta. Somos agora.

O poema começa com uma pergunta. Trata-se de uma pergunta de caráter retórico, pois que o poema já conhece a resposta e é como se ela fosse óbvia: *pelo começo*, é claro. Não se trata, entretanto de um começo qualquer. É o começo *absoluto*. Início de poema, início de livro, que se abre mostrando já o traço duplo deste poeta-filósofo, deste classicismo moderno, desta razão poética ou desta poética racional. O poema inteiro vai se revelar teoricamente consciente de si mesmo, e também desejante de libertar-se dessa consciência, embora saiba que será impossível. Aliás, é nessa e dessa tensão que nascem os poemas desse livro urbano, livresco e nostálgico. Desta tensão entre o teórico, agoral como consciente de si, contido e as forças das coisas como coisas, do visual e sensível como presença consolidada, inteira. O eu, que é absoluto,

revela-se cindido; as coisas, contingentes, revelam-se portadoras de uma verdade, que, entretanto, é dificilmente acessível.

A primeira parte do poema, do ponto de vista sintático, tem uma lógica extremamente difícil e encaracolada: uma oração subordinada adverbial de lugar (*pelo começo absoluto, pelo rio Oceano*), seguida de uma oração subordinada adverbial consecutiva (*já que ele é*), cujo verbo (*é*), nesse caso, parece à primeira vista intransitivo, seguida de um aposto (*segundo o poeta cego*), seguido de outra oração subordinada adverbial de lugar (*em cujo canto a terra e o céu escampo*), seguida por uma oração coordenada aditiva (*e o que é e será e não é mais*), outra coordenada aditiva (*e longe e perto se abrem para mim*), para chegar finalmente à oração subordinada substantiva predicativa de sujeito (*pai das coisas divinas e mortais*), sujeito este que aparece no terceiro verso (*ele*), esclarecendo que o verbo solitário *é*, neste mesmo terceiro verso, não era intransitivo, mas um verbo de ligação, até chegar à última oração antes dos dois pontos, que é uma oração subordinada adjetiva explicativa (*seu líquido princípio, fluxo e fim*). O enovelamento desta sintaxe dá margem deliberada a várias ambigüidades de leitura (semânticas e sintáticas): como dissemos, o início do terceiro verso, *já que ele é*, permite pensar que se trata de um verbo intransitivo. A intransitividade do verbo faria todo o sentido, pois estamos a falar de um rio, que é sempre o mesmo e sempre outro e, portanto, pode-se dizer que o rio *é*. Presente que conteria, em sua permanência, todas as contínuas transformações por que passa o rio. Como vimos, contudo, o verbo não é intransitivo e tem um predicativo (*pai*), que só aparecerá bem mais adiante, após mais algumas confusões. No quarto verso, o adjetivo *escampo* pode também ser confundido com o presente do indicativo do verbo *escampar*, sem perda de sentido para o verso, embora dificultando a leitura do período como um todo. O verso *e o que é e será e não é mais*, em tudo adequado à descrição do rio Oceano e à problemática de que fala o poema, não se refere ao rio, entretanto, mas trata-se de parte do sujeito composto que representa aquilo que Homero (*o poeta cego*) abre para o eu-lírico deste poema. Certamente, o que Homero abre para ele é a própria poesia e o acesso ao começo absoluto por onde o poeta atual diz que deseja começar sua viagem e seu livro. O poeta moderno está, como faziam os poetas antigos às musas, pedindo graça e nume ao inaugurador da poesia ocidental, que lhe abre a terra e o céu escampo, o que é e será e não é mais, o longe e o perto. No sétimo verso, como mostrado, aparece finalmente o predicativo do sujeito *ele* (o Rio Oceano), esclarecendo

que o rio é “pai das coisas divinas e mortais/ seu líquido princípio, fluxo e fim”. Ocorre que a palavra *pai* sucede imediatamente a *mim* e, para uma leitura menos atenta, pode-se pensar que o *pai* se refere ao próprio eu-lírico do poema. Pode-se interpretar o enovelamento desta sintaxe, como o fazem alguns críticos, como uso exagerado e desnecessário de recursos de inversão, no sentido de trabalhar ao máximo os efeitos construtivos da linguagem, em nome da própria linguagem. Ao contrário, consideramos que o recurso se mostra necessário, como já dissemos, para caracterizar tanto um fenômeno que acontece não somente no rio, mas na poesia, “rio da linguagem”, de quem também se pode dizer que “é e será e não é mais”, “pai das coisas divinas e mortais”, “longe e perto se abrem para mim”, “líquido princípio, fluxo e fim”; além disso, como reiteramos algumas vezes, o rio Oceano invocado pelo poema, é um rio literário propriamente, mencionado por Ésquilo, em seu “Prometeu Acorrentado” e pelo próprio Homero. Mas além de tudo, a complexidade sintática, que obriga a um procedimento racional de análise e destrinçamento, tensiona o objeto de que fala, causando um corte mecânico, atual, num objeto fluido, mítico, ancestral.

O *mim* referido no sétimo verso, o eu-lírico, para quem Homero abre o céu escampo, o longe e o perto e o que *é e será e não é mais*, é o mesmo que faz a pergunta inicial do poema, *por onde começar?* Trata-se de uma localização geográfica e temporal, que faz as vezes mesmo de iniciação, de *prólogo* propriamente, ao livro que virá. Pode-se afirmar que é como uma invocação, semelhante (símile) à invocação que se fazia nos inícios das epopéias e das tragédias. Por onde começar um livro que abordará a cidade contemporânea, com suas contingências, seus relativismos, suas criaturas que há tanto se perderam do absoluto? Trata-se de um eu-lírico que dá início a um livro poético, revelando-se como o autor de um livro de poemas, revelando o livro como um portador do mundo contingencial; um poeta que localiza seu lugar como poeta, seu livro como livro, seu tempo como o tempo mesmo em que estamos e que nomeia seu primeiro poema como “Prólogo”.

Assim sendo, com uma poesia tão consciente de si como representação, fica esclarecida a sucessão do recurso aos dois pontos. O período analisado acima, embora altamente encaracolado, ainda é, como dito, seguido, de dois pontos, o que revela que o enorme e complicado período ainda não terminou, mas seguirá sua rota enovelada ainda adiante. E nessa rota haverá várias ocorrências de dois pontos, mais três além da que passou, indicando, com isso, o caráter explicativo, descritivo e metalingüístico do

poema, sobre um tema (o Rio Oceano) que, no entanto, de tão enovelada que é a sintaxe, revela-se inexplicável e indescritível. O poema segue uma ordem lógica de difícil apreensão, cujos dois pontos sucessivos sugerem pequenas apresentações do “partido” adotado pelo poema. O começo absoluto escolhido, o rio Oceano, foi eleito “pois corre em torno deste mundo/ e de todas as coisas que emergiram/ das águas em que, após breves percursos,/ mergulharão de novo um belo dia;/ e flui nos próprios núcleos e nos lados/ ocultos dessas coisas, nos quais faz/ redemunhos por cujos centros cavos/ tudo que existe escoia sem cessar/ de volta àquelas águas de onde surge”: ou seja, a escolha de seu absoluto não é qualquer escolha. O rio Oceano é semelhante à estrutura gramatical do poema, que corre em torno, nos núcleos e dos lados, e por cujos redemunhos e centros cavos escoam os pensamentos e as leituras possíveis. Trata-se de uma espécie de sintaxe centrífuga, “engolidora”, que imita o redemoinho de que fala. O absoluto eleito pelo poema é um absoluto fluente, imutável na sua fluência, mas, por não se tratar de um rio elementar, mas mitológico, é já um rio poético, carregado de simbologia e linguagem. Trata-se de uma instância absoluta, mas de alguma forma mais próxima aos mortais do que várias outras divindades, pois que é pai das Oceânidas, que se uniram a mortais para formar uma grande descendência de homens comuns. A poesia nele contida, como veremos, saltará do plano mitológico e absoluto, para lançar a nós e ao livro no âmbito dos relativismos, que já se encontra em latência neste rio aparentemente absoluto.

A próxima referência em primeira pessoa é estranha ao discurso lírico: “não me refiro à água elementar/ que delas mana e nelas se confunde/ com os elementos terra, fogo e ar/ mas a águas que nunca são as mesmas”. É como se aqui uma voz teórica alertasse o leitor para uma possível confusão que possa ter se estabelecido até esse verso. Como se o poema esclarecesse ao leitor que ele não deve confundir essas águas com a integridade em si mesma, o elemento essencial e imutável de onde surge a vida. A integridade das águas a que o poema se refere está em sua mutabilidade e são águas mitológicas. Não se trata do Oceano, mas do rio Oceano, que envolve a própria terra e não está nela contido. Um rio mitológico; nem filosófico (heraclitiano), nem natural. Aqui aparece um dos traços mais importantes que diferenciam a poesia de Antonio Cicero da de outros poetas contemporâneos. Sua utilização de recursos clássicos aliados a recursos modernos, temas e léxico atuais e a hiper-consciência teórica que os poemas têm de si mesmos, numa metalinguagem que supera a auto-referência poética e chega a

apontamentos científico-filosóficos, não exerce somente um papel metalingüístico, mas também programático, poética e ontologicamente, sobre os caminhos poéticos adotados pelo poeta. Como um guia que seleciona os espaços tematicamente, o livro será percorrido do absoluto mitológico na direção das contingências pontuais de uma cidade; da mutação em si para as criaturas, “repuxadas” pela poesia.

O poema inteiro é narrado no tempo presente. Embora se refira ao começo absoluto, pretensamente passado, esse começo permanece e ainda flui em torno do que existe, que para esse começo escoia e emerge em breves percursos por este mundo. Mas trata-se de, no mínimo, três tempos presentes: o presente mesmo, imutável e constante; o presente da consciência sobre o presente e o presente da leitura. São três aproximações distintas, que se afunilam no sentido de um presente cada vez mais estreito e idêntico a si mesmo. Um tempo que a tudo envolve, de onde tudo parte e para onde tudo volta; um tempo também – que é a própria modernidade – da inescapável ciência sobre esse fenômeno e um tempo inapreensível, tudo e nada, o momento mesmo do agora, em que o todo e a parte se agregam, intuição e conhecimento. Se esse último agora pertence ao primeiro, ao rio que o carregará e de onde ele veio, ele também o nega: é o agora da leitura, da enunciação, da própria poesia, portanto; do eu que fala e do eu que lê, um agora condenado mas pleno. O tempo presente, como o rio de que fala, é também sempre o mesmo e sempre outro: sempre estamos no tempo presente, pelo próprio fato de enunciarmos a palavra “eu”, mas, por outro lado, cada instante é inapreensível e absolutamente diferente do instante que o precedeu e daquele que o sucederá.

Segundo o próprio Antonio, o cogito e, por consequência, o eu (que é aquele que exerce o cogito) representam também o absoluto, negativo e necessário, por oposição a tudo aquilo que é relativo, positivo e contingente, porque “quando alguém usa a expressão ‘este instante’, está a se referir ao instante em que se encontra, em contraposição aos instantes em que não se encontra” e “se este instante é o instante em que me encontro, então basta que eu me encontre para que ele seja” e finalmente, “sou condição necessária para esse instante, logo sou”. E sua conclusão inevitável: “a modernidade sou eu”. O leitor está, portanto, diante de dois absolutos, de alguma forma contrapostos. O absoluto do começo, do rio Oceano, e o absoluto do eu que lê e do eu que anseia pelo absoluto, sem o qual talvez nem mesmo o próprio rio Oceano pudesse ser mencionado. Este é um dos nós causadores da constante tensão nos poemas de

Cícero. O eu absoluto (porque negante e coincidente da modernidade) do agora procura sua integridade em outros lugares, que constantemente o desapontam, porque o remetem novamente para sua consciência. A consciência é também a consciência de que tudo aquilo que não é agora ou não sou eu, não é. E é por essa razão que a poesia de Cícero, diferentemente de sua filosofia, busca livrar-se do absoluto negativo da consciência, que impede o ser mesmo das coisas, para tentar encontrar no absoluto do relativo, no ser das coisas, um novo absoluto: poético, sensível, pré ou pós consciente, pré ou pós eu negante e eu objeto negado.

O poema, como vários outros do livro, é escrito em decassílabos brancos, com rimas toantes. O decassílabo é um metro épico, recitativo, usado na *Ilíada*, *Odisséia*, *Eneida* e *n'Os Lusíadas*. O poema “Prólogo”, e pode-se dizer que o livro como unidade, repousa sobre o universo clássico, dele parte e para ele retorna, atualizando-o de formas distintas, que veremos ao longo deste estudo. O uso do decassílabo para um questionamento moderno como o do poema, empresta ao último um efeito recitativo raro na atualidade; de certa forma, questões individuais, problemas contemporâneos, carregam-se de tensão e de intensidade com a regularidade da metrficação. Os versos, atuais em sua problemática, causam estranhamento em função da métrica clássica: por que a regularidade e a solenidade? Não é só devido às referências clássicas, mas também porque o próprio problema se mostra ainda mais atual e moderno a partir dessa tensão formal. É como se a questão colocada pelo poema se diluísse caso fosse utilizado o verso livre. Estaríamos no mesmo domínio da questão que está sendo posta; problema moderno, forma moderna, o que atenuaria sua densidade. Mas é na tensão da métrica que se assenta de forma mais firme a crise do poeta e do poema; como se o atrito entre o absoluto e o contingente se revelasse com mais evidência a partir do uso da forma clássica.

A estrofação única, embora se fale de assuntos diferentes, acompanhada de sintaxe extremamente complexa, como já mostramos, agrega ainda maior carga ao já difícil poema. Trata-se de um bloco maciço, uma “pedrada” labiríntica, disposta a desestruturar o leitor. Não se pode fazer uma leitura desatenta ou simplesmente “embarcar” no transporte lírico oferecido pelo poema (transporte lírico que, aliás, praticamente inexistente). É preciso estar atento e distante; voltar e repetir para entender. Afinal, trata-se de uma profissão de fé que dará início a uma viagem. Passamos do princípio, o rio Oceano, às criaturas que iremos visitar: personagens, lugares e

lembranças, agora sim bem mais marcados por lirismo, pois é a poesia que a eles nos conduz, *feito um repuxo e a seu bel-prazer*, depois dessa curta, mas densa passagem pelo absoluto perdido. A poesia, no rio Oceano, é metaforicamente comparada a um repuxo que impede o fluxo eternamente mutacional – sem mutante – do próprio rio. Como um *mäelstrom*, a poesia, absoluto da linguagem, ainda é um relativo em relação ao rio, pois é linguagem repuxando para o fundo e para cima, imergindo e emergindo, criador e criatura.

CAPÍTULO 2

Do lado de fora do espelho

O PAÍS DAS MARAVILHAS

Não se entra no país das maravilhas,
pois ele fica do lado de fora,
não do lado de dentro. Se há saídas
que dão nele, estão certamente à orla
iridescente do meu pensamento,
jamais no centro vago do meu eu.
E se me entrego às imagens do espelho
ou da água, tendo no fundo o céu,
não pensem que me apaixonei por mim.
Não: bom é ver-se no espaço diáfano
do mundo, coisa entre coisas que há
no lume do espelho, fora de si:
peixe entre peixes, pássaro entre pássaros,
um dia passo inteiro para lá.

Desde Alice, de Lewis Carrol, a idéia geral é a de que o país das maravilhas é um lugar onde se entra, não um lugar de onde se sai, ou um lugar que fique do lado de fora.

Mas quando o coelho tirou um relógio do bolso do colete e deu uma espiada, apressando-se em seguida, Alice levantou-se sem demora, pois assaltou-a a idéia de que jamais vira na vida um coelho de colete e bolso, e muito menos com relógio dentro. Ardendo de curiosidade, correu atrás do coelho campo afora, chegando justamente a tempo de vê-lo *enfiar-se* numa

grande toca sob a cerca. Logo depois Alice *entrou* atrás dele, sem pensar sequer em como *sairia* dali outra vez. (grifos nossos).³⁷

Depois disso, Alice passa por um túnel, cai num poço fundo e escuro e continua caindo, caindo, caindo, numa queda que parece nunca ter fim. Quando finalmente pára, encontra uma pequena chave que abrirá uma pequena porta. Enfim, tudo na história lembra entrada, lado de dentro, escuridão, queda. Mesmo se interpretarmos rasamente a história de Alice como a descrição de um sonho, ainda assim será o lado de dentro da “alma”, o inconsciente.

Mas o poema “O País das Maravilhas”, espécie de continuação a “Prólogo”, mas agora com plena aceitação da contingência, um poema que já faz parte, assumidamente, do universo das criaturas, começa afirmando que “não se entra no país das maravilhas,/ pois ele fica do lado de fora/ não do lado de dentro”. Esse segundo poema desse “livro-cidade” é uma aproximação mais explicativa do partido assumido pelo primeiro poema. Já que passamos do princípio às criaturas, vamos a elas. São elas que constituem o país das maravilhas atual. Nada do que está dentro – sentimentos, conceitos, abstrações – pode comparar-se ao absoluto da contingencialidade do que está fora – as coisas. Passamos de um absoluto-absoluto, para o absoluto do relativo. Maravilhamento poético da visão; coisas ad-miráveis, que causam espanto à mirada. Coisas que passam, mas que são o que são porque passam. Para se chegar ao mistério das coisas, não se deve entrar, mas sair. Aqui, o narrador dá continuidade a um posicionamento poético que já apareceu e ainda recorrerá ao longo do livro, especialmente no poema “Merde de poète”. Poesia, aqui, não é matéria da subjetividade - ou é, se tomarmos o sujeito também como um objeto - e por esse motivo a poesia de Cícero é contida e engenhosa. Seu uso do classicismo vem também daí: de uma lucidez aguda sobre como a linguagem poética pode aproximar-se da integridade das coisas sem o pensamento *sobre* elas e sem os sentimentos evocados por elas no eu. Como se o recurso à metrifcação e às restrições clássicas estabelecesse uma proteção às investidas da poesia reflexiva ou subjetiva e mantivesse as coisas em algum estado mais intacto e íntegro. “Se há saídas que dão nele, estão certamente à orla iridescente do meu pensamento, jamais no centro vago do meu eu”. Mesmo que haja um eu que fala, e isso é inevitável, não se fala sobre o eu, pois nele não mora o país das maravilhas. O partido iluminista do poeta, certo de

---

³⁷ CARROL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Tradução de Monteiro Lobato. São Paulo, IBEP Nacional, 2005. p. 32

que a maravilha está na luz e de que a poesia é a única linguagem capaz de transpor o abismo que separa o absoluto do eu negante do absoluto das coisas enquanto coisas, contrapõe-se aqui, como em todo o livro, a qualquer vezo romântico e mesmo a muitas tendências vanguardistas, que buscam encontrar verdades do lado de dentro de si e das coisas. Como o livro é também uma cidade, a maravilha está mesmo do lado de fora, inclusive do lado de fora de si.

Nesse sentido, embora com semelhanças aos poemas de Baudelaire, em seu classicismo e em sua temática urbana, Cicero difere muito do poeta francês. Em Baudelaire, o encantamento com o efêmero, o passageiro e a multidão se tragiciza e se adensa por conviver sempre intensamente com as idéias de vazio, de tédio e de perda. A beleza está também na própria feiúra, que comparece a todo momento, estabelecendo uma dimensão de crise, fundamental para a poética de Baudelaire, mas que raramente encontramos na poesia de Cicero. Baudelaire, deliberadamente, não se separa daquilo que observa; ele e a cidade estão inextricavelmente ligados, e essa é uma das razões pelas quais sua poesia está sempre em situação de conflito. Já Cicero procura a separação de si. “Se há saídas que dão nele (o país das maravilhas), estão certamente à orla iridescente do meu pensamento, jamais no centro vago do meu eu”.

O termo “orla”, desde Alberti, no século XVI, é utilizado na terminologia plástica, como fronteira ou limite da superfície: “Entre o olho e a superfície se constrói a pirâmide visual, na qual três modalidades de raios se distinguem; os extrínsecos, os médios e o cêntrico têm propriedades diferentes, não sendo discutida, porém, sua natureza física. Enquanto os extrínsecos ligam o vértice (olho) e a orla da superfície, a esta medindo...”. E, em outra passagem: “Não haverá quem duvide de que nunca existirá um bom pintor se não entender bem o que está procurando fazer. Em vão retesa o arco quem não tem para onde dirigir a seta. Eu gostaria que concordassem comigo que só existirá um ótimo artífice quem aprendeu a conhecer as orlas das superfícies e todas as suas qualidades”³⁸ Entendendo-se a “orla” como limite da superfície, e concordando-se com a preocupação de Cicero de ater-se a estes limites externos das coisas, assim como sua preocupação construtiva com o efeito formal de seus poemas, compreende-se também melhor a idéia expressa no poema, sobre a *orla iridescente do pensamento* assim como a idéia de *saídas*. Saídas, que, tendo-se como referência o texto albertiano,

---

³⁸ ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas, Editora da UNICAMP s/d. p.93

coincidem com o aspecto extrínseco das coisas e do olhar; espaço necessário para os pintores clássicos e eleito por Cicero como preferencial.

Pode-se falar aqui, também, de um Narciso às avessas, como postulado na introdução a este estudo, que, ao invés de entrar na água, vindo do lado de fora, fascinado por sua própria imagem (o outro, o duplo), sai dela, o lado de dentro fascinado pelo lado de fora. Uma imagem subjetiva maravilhada com a objetividade; o centro vago (desocupado e indefinido) do eu apaixonado pela orla iridescente do pensamento, a cidade maravilhosa. Aliás, esse país das maravilhas poderia ser, metonimicamente, uma extensão da “cidade maravilhosa”. A cidade de que fala o poema, o livro, é também o Rio de Janeiro. O livro, como se verá ao longo desse estudo, pode ser lido como uma possibilidade narcísica ao contrário, no sentido de livrar-se do próprio reflexo para enxergar-se no outro, na maravilha da superfície das coisas e da cidade, desenraizada e livre do eu.

O poema se inicia com uma negação categórica: “Não se entra no país das maravilhas”, como se esse início representasse uma contestação, uma reação, confirmando a tendência do livro de afirmar-se como um programa poético. A contestação, no caso, é a toda a poesia que acredita que o “país das maravilhas” fica do lado de dentro do eu e das coisas, incluindo aí a própria história de Alice, que entra para o outro lado do espelho. A continuação do raciocínio, “pois ele fica do lado de fora/ não do lado de dentro” é uma explicação da contestação inicial, seguindo novamente o princípio lógico-poético desta poesia sempre lúcida e construída. Mas, do lado de fora e de dentro de quê? Como não há especificação do adjunto adverbial de lugar, pode-se supor que sejam o lado de fora e o lado de dentro de tudo e de qualquer coisa. São um fora e um dentro intransitivos. Mas, embora não haja especificação, mantêm-se os dois lados. Portanto, quem ou o quê está dentro e o que está fora e de que lado ficam a realidade e a imagem? Alice está fora antes de entrar no espelho; mas, quando passa para o lado de lá do espelho, o fora e o dentro invertem-se. A imagem do espelho passa a ser o real e o real se torna a imagem. O lado de fora do espelho passa a ser o lado de dentro. Mais tarde voltaremos a essa questão.

As partes seguintes do terceiro e do quarto versos, “se há saídas/ que dão nele”, mostram que talvez não haja mais saídas para o país das maravilhas. Pode ser que a passagem para ele esteja impedida por tantas “entradas” que já foram feitas, por tantos lados de dentro onde se tentou encontrá-lo. Busca-se achar o real na idéia que se tem do

real, na emoção que se tem a respeito do real, na representação do real. Ou então, considera-se o real como uma dimensão terrível, sufocante, reificada, e então o refúgio para isso é também o lado de dentro. Será que ainda é possível encontrar saídas e ver o país das maravilhas do lado de fora, no assim chamado “real”? Entenda-se aqui “real” como o contingencial, positivo, relativo, segundo as palavras do próprio Cícero, aquilo que está fora do eu absoluto e negativo. “O que não pode deixar de ser é necessário. O que pode ou não ser é contingente.”³⁹ O ser que pensa e a coisa pensada, negação negante e negação negada. Para além do romantismo, do simbolismo, das vanguardas de modelo surrealista, de um pós (ou hiper, segundo Cícero) modernismo desbordado em dentro e fora indiscriminados, ainda há o lado de fora?

Bem, mas se há saídas que dão nele, elas estão “certamente à orla/ iridescente do meu pensamento,/ jamais no centro vago do meu eu”. Após uma dúvida (se há saídas), duas certezas: certamente e jamais. Talvez não haja saídas que dêem no país das maravilhas, mas se as houver, o eu-lírico sabe onde elas não se encontram. Talvez o poema saiba onde elas estão, mas não tenha como acessá-las, tão dominado que se encontra sob seu pensamento. “Orla iridescente” lembra praia, borda luminosa, costa, novamente remetendo ao Rio de Janeiro. O País das Maravilhas está “à orla iridescente do pensamento”; próximo do pensamento, mas já em seus limites, quando ele faz fronteira com o sensível, com a visão, o lugar do reflexo e não da reflexão. O olho é o rio, o mar, o espelho, a superfície que limita o pensamento e o corpo e onde ambos se cruzam, confundindo o real e sua imagem. O olho é a superfície por onde Narciso vê, mas é também como uma superfície onde Narciso se vê; como um lago que reflete o mundo que se vê nele. No poema “Narciso”, de *Guardar*, diz Cícero: “Ousaria/ defini-lo (a Narciso) como aquele em que a vida/ mesma se retrata. É pois fatídico/ que, logo ao se encontrar, ele se perca/ e ao se conhecer também se esqueça, se está na confluência da verdade/ e da miragem quando as verdes margens/ da fonte emolduram sua imagem fluida/ e fugaz de água sobre água cerúlea”. A orla iridescente do pensamento é como a confluência da verdade e da miragem: o olho é misto de real e representação, como as coisas, como o poema. Daí o “país das maravilhas” poder localizar-se nesta “orla iridescente”, que tanto lembra o olho ou o olhar. Trata-se de uma superfície reflexiva, transparente e sensível, que margeia o pensamento, mas não se confunde com ele. O

---

³⁹ CÍCERO, Antonio. *O mundo desde o fim*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1995. pg. 38

olho é o espaço do maravilhamento, da luz que não é pensamento, mas luz radiante e física.

Até “o centro vago do meu eu” o poema mantinha a forma impessoal: “Não se entra, ele fica, se há saídas, estão certamente” e, de súbito o eu aparece, imprevisto. É como se, até aqui, no tom categórico que assumia o poema, não houvesse um eu falando. O poema parece, até o surgimento do “eu”, abordar uma situação geral, não particular. Pode-se também ouvir uma certa ironia nessa formação, “centro vago do meu eu”, como uma fórmula repetida insistentemente por psicologismos fáceis, que teimam em encontrar o maravilhoso no centro de um eu hipotético. A poesia de Cicero é anti-essencialista, anti-idealista, recusando-se a esse centro do eu, lugar supostamente fixo, mas, segundo a proposição geral de sua poética, ontologicamente inócuo, como se houvesse um centro estático na mente ou na “alma”, inacessível mas constantemente buscado por práticas de submersão, mergulho e “entrada”, de onde talvez venha a irradiar-se alguma verdade vaga. Como se a verdade jamais pudesse partir da superfície para dentro, ou mesmo encontrar-se do lado de fora das coisas e dos seres. “Não se acha cerne em nós, tudo é roupagem.” (“Don’Ana”) O centro do eu, se existir, está vago. Nada o ocupa porque possivelmente ele não existe, ou se existe, é sempre “vago”, indefinido e indefinível. Se o eu é vago, insustentável, não será certamente ele a oferecer saídas que dêem no país das maravilhas. A orla iridescente, embora frágil, superfície possivelmente enganosa, parece, segundo o poema, bem mais consistente para se chegar ao lado de fora. O centro vago do eu, se houver, deve somente levar para o outro país das maravilhas, o de Alice, o fundo do poço.

“E se me entrego às imagens do espelho/ ou da água, tendo no fundo o céu,/não pensem que me apaixonei por mim”. Alice olhando para o outro lado do espelho, vendo sua imagem refletida e Narciso olhando para o espelho-água, vendo também seu reflexo e confundindo-o com alguém real. Alice criança vence a barreira do espelho e Narciso ingênuo definha mirando-se. Nos dois casos, o lado de fora é o real e o lado de dentro é a imagem; nos dois casos, o desejo é passar para o lado da imagem, do reflexo. Uma, Alice, é premiada, só que imaginariamente; o outro é condenado, na condição trágica do mito. Mas quando Alice passa para o lado de dentro do espelho, pode-se pensar que o lado das imagens passe a ser o real (o lado de fora), e o lado de fora (o real) passe a ser as imagens (ou o lado de dentro). Pode ser que o lado de fora, de que o poema fala, não seja necessária ou exclusivamente as coisas reais, a contingência, a realidade

circunstancial, que o poema favorece em detrimento da idéias e das emoções sobre isso. Pode ser também que o lado de fora sejam os reflexos que se enxergam no espelho, na água, no olho. As imagens, a própria poesia, a representação. Como Narciso que, ao ver-se, não vê a si, porque não sabe que aquela imagem é dele, mas vê um outro, e embora se apaixone por si mesmo, apaixona-se por outro, que sempre lhe escapa e por quem ele morre.

A inocência de Narciso é o que o condena, como havia previsto o cego Tirésias: “Ele jamais poderá conhecer-se”. Narciso foi condenado não só a apaixonar-se por si, mas também à inocência de si. Se houvesse se conhecido, sem ser pela imagem, talvez não tivesse se apaixonado por seu reflexo; se houvesse cedido à insistência das ninfas que o amavam, de Eco em particular, talvez tivesse entrado em contato com o outro real, teria conhecido a alteridade e, portanto – pensando psicanaliticamente – também a si mesmo, e não teria sofrido o castigo de ver o outro em si mesmo, sempre enxergando no mundo uma extensão de si, caracterização psicanalítica do narcisismo. Mas aqui podem ser feitas duas observações essenciais: há, na interpretação psicanalítica, a idéia de que o conhecimento da alteridade passa pela construção do ego consciente, pela transcendência da imagem, na direção do eu distinto do mundo. Ou seja, a ignorância da imagem como imagem, a ilusão de que a imagem é o eu, condena o sujeito a um ego debilitado e dependente. Mas, na possibilidade de que Narciso visse sua imagem, sabendo que se tratava de um reflexo e ainda assim mantivesse seu desejo por ela, como é o caso em diversos poemas de Cícero (“Narciso”, “Dita”, “Vitrine”), pode-se interpretar que Narciso veja o outro em si, saiba que a imagem não é real, é somente miragem e ainda assim (ou até por isso) possa amá-la. Está liberto do amor como transcendência e pode amar as imagens do mundo. Além disso, como já dito na introdução, o narcisismo não precisa ser compreendido somente do ponto de vista psicológico; pode ser também lido ontologicamente. Narciso ama o próprio ser. Como humanos, auto-conscientes de nosso ser, podemos nos apaixonar pela existência que se revela a nós e que entendemos como corpo, realidade e linguagem.

Embora afirme que a única negatividade absoluta e necessária, conforme descrita por Descartes em seu famoso e mal compreendido “penso, logo existo”, se localize no “eu” negante, não é por esse eu que a poética de Cícero se interessa. Justamente por esse absoluto ser dado, determinado e determinante, sua presença já é tácita e necessária. Mas além dessa determinidade do eu como duvidante das coisas,

Cícero também descreve, em *O mundo desde o fim*, o caráter indispensável das coisas relativas para a constituição do próprio eu que as cogita e de que duvida:

Ora, Kant pensa refutar essa posição (do eu sou) - que qualifica de “idealismo problemático” - ao mostrar que a minha existência pressupõe a existência de objetos no espaço fora de mim.

A razão disso é que, segundo ele, a representação “eu sou”, pela qual exprimo a consciência capaz de acompanhar todo pensamento, contém em si a existência de um sujeito mas nenhum conhecimento, nem mesmo empírico, isto é, nenhuma experiência do mesmo: pois a tanto pertence, fora o pensamento de algo existente, também a intuição, no caso interna - ou tempo -em vista do qual o sujeito precisa ser determinado: e, para tanto, objetos externos são inteiramente indispensáveis, de modo que a própria experiência interna é possível apenas quando mediatizada pela externa.⁴⁰

Ou seja, para a constituição do caráter absoluto do eu é necessário o caráter relativo das coisas por ele negadas, sem as quais perde-se sua função negante. Como se não houvesse “eus” individuais, mas um “eu” universal distribuído entre os sujeitos. Por isso o centro do eu, de que fala o poema, é vago e está vago; ele está constantemente se constituindo também em função do mundo exterior, das contingências por ele negadas, que também são sempre outras. Não há um eu fixo, um cerne imutável, que observe sempre de maneira cristalina e estável as coisas e o mundo. Embora absoluta, a categoria do eu não é totalizante; trata-se de um devir absoluto universal, o “pensamento-pensante, o ser abstrato-abstrainto.”⁴¹

Percebe-se isso, por exemplo, no poema “Dita”, do livro *Guardar*:

Qualquer poema bom provém do amor
narcíseo. Sei bem do que estou falando
e os faço eu mesmo pondo à orelha a flor
das palavras, mesmo quando

assino os heterônimos famosos:
Catulo, Caetano, Safo ou Fernando.

---

⁴⁰ CÍCERO, Antonio. *O mundo desde o fim*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 52.

⁴¹ Idem, p. 78.

Falo por todos. Somos fabulosos
Por sermos enquanto nos desejando.

O poeta, quando assina os heterônimos famosos, não os está imitando, mas os está sendo. E, segundo suas palavras, ele assina heteronimamente mesmo quando escreve com seu próprio nome. Todos somos o outro e, portanto, todos são eu, ainda que fabulosamente (ou porque fabulosamente). Entre outras razões, esse é um dos motivos pelos quais o lado de fora é tão interessante e tem tanto a dizer sobre a própria constituição do lado de dentro. Mais, talvez, do que o próprio eu possa dizê-lo.

O lado de fora pode estar do mesmo lado da representação do real, ou seja, da arte, da própria poesia: o imaginário, o que se reflete no lume do olho e das águas. Não como uma extensão do eu, mas, ao contrário, como um reflexo involuntário e inapreensível das coisas. O lado de fora não necessariamente como o lado de fora do eu, o mundo das coisas, que, sendo mediado pelo eu, estaria essencialmente vinculado à interpretação que esse eu tem do mundo, mas as coisas representadas nas superfícies espelhadas, aí já totalmente libertas de qualquer mediação narcísica, ególatra; as coisas em si mesmas, porque são reflexos das coisas. E nesse caso, o papel onde se escreve o poema, a tela onde se pintam imagens, assim como o espelho, a água, o olho, a vitrine, a janela, seriam também superfícies luminosas e refletoras, onde as coisas podem existir independentemente de qualquer projeção narcísica ou onírica. E assim, o lado de dentro do espelho de Alice, aparentemente recusado inicialmente pelo poema, passa a ser o lado de fora e, por sua vez, o lado de fora, passa a ser o lado de dentro, porque dependente do olhar do eu pensante. O anseio do poema é estar entre coisas possivelmente despojadas de qualquer “dentridade”, pensamento, emoção. Coisas ocupadas, ou desocupadas, em ser.

Essa mesma gratuidade (coerente com vários dos significados etimológicos da palavra *gratia*: “reconhecimento, agradecimento; favor, benevolência; graça, beleza; perdão, vênio, à toa, sem necessidade”) aparece em diversos poemas de Cícero: “Bom não é viver, mas viver bem. Ele viu a luz do dia, teve amigos, amou e floresceu. Às vezes anuviava-se o seu brilho. Às vezes era radiante. Quem pergunta quanto tempo viveu? Viveu e ilumina nossa memória”. (“Nênia”); “A história, que vem a ser?/mera lembrança esgarçada/ algo entre ser e não-ser:/ noite névoa nuvem nada”. (“História”); “Desprezar a morte, amar o doce,/o justo, o belo e o saber: esse é/ o buquê. Ontem

nasceu o mundo./Amanhã talvez pereça. Hoje/ viva o esquecimento e morra o luto” (“Buquê”); “Tudo é/ gratuito: as luzes cinéticas das avenidas,/ o vulto ao vento das palmeiras/ e a ânsia insaciável do jasmim;/ e, sobre todas as coisas, o/ eterno silêncio dos espaços infinitos que/ nada dizem, nada querem dizer e/ nada jamais precisaram ou precisarão esclarecer”. (“Sair”).

A gratuidade, a não motivação, a não necessidade, acompanhada e definida pela beleza, a “graça” das coisas que são belas justamente por não se preocuparem, ou não se ocuparem em sê-lo, maravilham o eu sempre motivado e interessado, em cujo “dentro” jamais se poderá encontrar o gratuito. Aí está o país das maravilhas: do lado de fora. Maravilhar-se pressupõe um eu que vê. Maravilha vem de “mirabilia”, mesma origem de admirar e mirar. Maravilhoso é aquilo que causa admiração. Estão presentes aí um dentro e um fora: o eu que vê e a coisa vista. Não é preciso transcender o objeto visto para maravilhar-se; não é preciso tampouco que o objeto admirado provoque sensações que o ultrapassem para que ele seja maravilhoso. Seu maravilhamento e maravilha estão justamente em ser o que são, desnecessariamente, como as imagens no espelho que, por serem reflexo ou por serem falsas, são íntegras em sua independência em relação aos acidentes do mundo. “Um retrato pode ser perfeito ainda quando assim não seja o retratado”. O lume do espelho é a confluência entre realidade e imagem, é a superfície fronteira onde as distinções se amalgamam e se entrecruzam. A superfície da tela, do papel, da água, o vidro da janela. O material media o eu e o gesto, impedindo uma ação categórica e certa por parte do sujeito, também determinado pela superfície; o sujeito cede às tentações da imagem, das deformações nela ocorridas em função da superfície que a reflete. Modifica sua atitude em nome do reflexo que enxerga; passa a ser o reflexo do reflexo, como se a imagem refletida fosse sujeito e ele o objeto. A imagem, por sua vez, também varia conforme o olhar do sujeito que a observa. Personagens assumem novos olhares, novos lugares e papéis. Vêm-se coisas que não eram vistas anteriormente; outras coisas deixam de ser vistas. A superfície instaura essa duplicidade, essa distinção, mas não define quem é o quê. Sua presença confunde o status do real e quando o olhar do eu é convidado a participar do que é visto, quando o eu é transportado para o que vê, ele deixa de ser o que olha para ser também o olhado, ou para olhar o mundo do “outro lado do espelho”, do lado do “país das maravilhas”.

“Bom é ver-se no espaço diáfano/ do mundo, coisas entre coisas que há/ no lume do espelho, fora de si”. Diáfano é aquilo que permite a passagem da luz; o que é

transparente, límpido; o que não possui substância, vago. Vê-se, por essa definição que, ao menos etimologicamente, a noção de vago (que atualmente derivou para uma acepção pejorativa, semelhante a incerta, indefinida) se relaciona à noção de transparente, sem substância, que permite ver através. É justamente o oposto da idéia que se tem de um indivíduo pensante e transcendente, que contém uma essência no centro de seu ser. Novamente, o desejo do poema é o de ver a si mesmo e às coisas num espaço que se deixa ver, que não trava a visão e nem se oculta a ela - é a visão que permite o estupor, o deslumbre. Uma visão possivelmente vaga, vazia, vã, como é vã a gratuidade. Mais do que isso, o próprio poema não só anseia por isso como anseia por ser isso de que fala. Seu esforço poético, embora altamente rigoroso e intelectualmente sofisticado, é o de ele próprio ser uma coisa e fazer parte desse “país das maravilhas”. Em primeiro lugar, pelas escolhas lexicais: “maravilhas, saídas, orla iridescente, imagens do espelho ou da água, céu, diáfano, mundo, coisa entre coisas, lume do espelho, fora de si, peixe entre peixe, pássaro entre pássaros, passo para lá” atestam o interesse pelo olhar e pelo lado de fora, pela “coisidade” fabulosa e fabulante das coisas. Já o lado de dentro é marcado, no poema, por negativas: “não se entra, não do lado de dentro, jamais no centro vago do meu eu, não pensem que me apaixonei por mim, não, fora de si”. Depois, a própria artificialidade da construção poética, como de resto acontece em toda a obra de Antonio Cicero, concorre para que o poema seja um construto e não a expressão de uma espontaneidade que, aqui, seria a negação dessa busca de ser “coisa entre coisas”, uma vez que partiria diretamente daquele eu não-diáfano, maciço.

Quando o poema diz: “não pensem”, na seqüência de “nãos” que estabelece, ele está se dirigindo a alguém. Trata-se de um imperativo negativo categórico, como acontece habitualmente na poesia bastante frontal de Cicero: são os poetas, os poemas e as pessoas que teimam ou que só aceitam pensar o maravilhoso através do caminho do próprio pensamento, para quem o que não tem substância é nocivo, e o olhar transparente das pessoas e das coisas é sinônimo de um narcisismo primário e projetivo.

No poema “Dita” lê-se: “Falo por todos. Somos fabulosos/ por sermos enquanto nos desejando./ Beijando o espelho d’água da linguagem,/ jamais tivemos mesmo outra mensagem,/ jamais adivinhando se a arte imita/ a vida ou se a incita ou se é bobagem:/”.

Camões, no canto X de “Os Lusíadas”, quando Vasco da Gama vê, ou se maravilha com a Máquina do Mundo, diz: “Aqui, só verdadeiros, gloriosos/ Divos

estão, porque eu, Saturno e Jano,/ Júpiter, Juno, *fomos fabulosos*,/Fingidos de mortal e cego engano./Só para fazer versos deleitosos/ Servimos; e, se mais o trato humano /Nos pode dar, é só que o nome nosso/ Nestas estrelas pôs o engenho vosso” Como os deuses fabulosos, porque fabulam, mentem, enganam, aos poetas também cabe maravilhar quando fabulam, quando constroem poemas. É o espaço do mundo em que cabe aos homens ser outros homens, ser “peixe entre peixes, pássaro entre pássaros”. Os deuses, segundo o canto, só servem para fazer poemas deleitosos.

Também na Odisséia, Alcino, rei dos Feaces, hospedando Odisseu durante seu retorno a Ítaca, exclama: “Os deuses tramaram todos esses desastres aos homens de modo a sempre existir poemas.” Embora aqui a idéia do deleite não seja exatamente destinada aos homens, sabe-se, ao menos, que, na antiguidade grega, os sofrimentos dos homens serviam ao deleite dos próprios deuses. Deleite é sensação de agrado, delícia, afago; deleite também deriva de enlaçar, enredar. Substantivo, portanto, muito próximo à idéia de sedução. Sensação deleitosa é a própria estesia, o próprio apelo “enlaçante” da linguagem estética, contra a qual o mundo e a própria arte contemporânea tanto se debatem, sem se dar conta de que não é aí que se encontra o “inimigo”.

Jeanne-Marie Gagnebin, em seu livro *Lembrar escrever esquecer*, aponta um possível lapso na leitura que Adorno e Horkheimer fazem do mito de Ulisses, em seu *Dialética do esclarecimento*:

A vitória de Ulisses sobre as sereias não significa só a vitória do controle racional sobre os encantos mágico-míticos. Também significa a consagração de Ulisses como narrador de suas aventuras. Primeiro, porque se ele não tivesse passado incólume ao lado das sereias, mas tivesse se deixado seduzir e devorar por elas, ninguém teria sobrevivido para recordar a beleza do seu canto. Ulisses precisa não se entregar à sedução do canto para dele poder falar, para poder perpetuar a memória de sua beleza. Segundo, porque, na construção narrativa da Odisséia, Ulisses só se torna um aedo exemplar porque ele vive muitas aventuras e sofre muitas provações, sem dúvida, mas também porque ele sabe rememorar-las e, tal como um aedo, sabe tomar a palavra na Corte do Rei Alcino e cantar/narrar suas provações.⁴²

---

⁴² GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006. p.36

A autora indica este que ela chama de lapso como uma demonstração de que a conhecida dialética do esclarecimento, defendida pelos dois pensadores, pode não ser tão cabal quanto parece. Adorno e Horkheimer afirmam que, para sobreviver à tentação, à *sedução* do prazer mimético e extático do amorfo, o homem precisou enrijecer-se a tal ponto que, igualmente, deixou-se dominar pela mimese do racional, procurando mitos totalitários, como o nazismo, por exemplo. Seria como um “retorno do recalque”. Segundo esta visão, estaríamos condenados à mimese irracional ou racional, mas sempre condenados à heteronomia. Jeanne-Marie relembra que “escapam” aos autores caminhos intermediários, em que se podem “pensar melhor os potenciais da imaginação e da fantasia humanas que não se esgotam na alternativa aporética da dominação mítica versus dominação racional.”⁴³

Como no País das Maravilhas de Alice, este país de que fala o poema também é um lugar. Um lugar que, embora seja a própria realidade, o próprio real, também é uma fábula fantástica, por dois motivos ao menos. Em primeiro lugar, porque criaram-se tantos preconceitos e há tantos mal-entendidos a respeito da superfície, do deleite, do narcisismo e do corpo, que a poesia parece ter também se afastado ou se acovardado em relação ao lado de fora do eu, como se ele representasse algo a ser evitado e não buscado. Como se houvesse uma dinâmica excludente entre o pensamento e a “orla iridescente” que o cerca. Este poema, pensado e pensante, é demonstração de que não há necessariamente essa exclusão.

Mas em segundo lugar, e mais importante, está o fato de que o próprio real, quando inscrito na letra do poema ou quando visto pelo olhar maravilhado, é também uma representação, ou seja, uma fábula, uma maravilha fabular, como a história de Alice. Não é necessário entrar no espelho para ver o insólito que Alice viu. Basta olhar para e no espaço diáfano do mundo, no lume do espelho para ver e ser peixe entre peixe, pássaro entre pássaros. Ou, como diz Giorgio Agamben:

As coisas não estão fora de nós, no espaço externo mensurável, como objetos neutros (*ob-jecta*) de uso e de troca, mas são, ao invés, essas mesmas que nos abrem o *lugar* original a partir do qual somente torna-se possível a experiência do espaço externo mensurável, são, isto é, essas mesmas tomadas e compreendidas [*prese e com-prese*] desde o início no *topos outopos* em que

---

⁴³ Idem, p.38

se situa a nossa experiência de ser-no-mundo. A pergunta *onde está* [dov`è] *a coisa?* é inseparável da pergunta *onde está* [dov`è] *o homem?* Como o fetiche, como o brinquedo, as coisas não estão propriamente em nenhuma posição, porque o seu lugar se situa aquém dos objetos e além do homem numa zona que não é mais nem objetiva nem subjetiva, nem pessoal nem impessoal, nem material nem imaterial, mas onde nos encontramos imprevistamente diante destes *x* em aparência simples: o homem, a coisa.”⁴⁴

---

⁴⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 69.

CAPÍTULO 3

E daí?

O GRITO

Estou acorrentado a este penhasco
logo eu que roubei o fogo dos céus.
Há muito tempo sei que este penhasco
não existe, como tampouco há um deus
a me punir; mas sigo acorrentado.
Aguardam-me amplos caminhos no mar
e urbes fumegantes a engendrar
cruzamentos febris e inopinados.
Artur diz “claro” e recomenda um amigo
que parcela pacotes de excursões.
Abutres devoram-me as decisões
e uma ponta do fígado mas digo:
E daí? Dia desses com um só grito
eu estraçalho todos os grilhões.

Antonio Cicero não é o primeiro a escrever sobre o mito de Prometeu em primeira pessoa. Goethe também o faz. No poema alemão, Prometeu declara seu desapontamento com os deuses, que nunca o atenderam nos momentos de necessidade; ao contrário, comprazem-se em assistir às nossas dores. Já em terceira pessoa, Byron faz a apologia de um Prometeu que jamais cede à tentação da fala: silencia, mesmo que isso lhe aumente ainda mais a dor insuportável, porque seu silêncio é a vingança contra os céus. Shelley, por sua vez, no prefácio ao Prometeu Libertado, escreve que Prometeu lhe lembra em grandeza o próprio Satã, mas que se diferencia deste por faltarem-lhe ambição, inveja e vingança além da coragem, firmeza e paciência que lhe sobram.

Aqui, em “O Grito”, em primeira pessoa, Prometeu diz saber que não há penhasco nem deus a puni-lo, mas que segue acorrentado. Não há grandeza, nem

paciência, nem firmeza ou majestade nesse Prometeu cansado. Menos ainda coragem; poderia tratar-se até de covardia. Prometeu, o responsável, na mitologia grega, por inserir o homem no tempo da razão, aquele que enfrenta os deuses sozinho, tem uma ponta do fígado e as decisões devoradas por abutres. O criador das decisões não consegue decidir-se; e o que é pior: sua decisão parece pender entre aceitar ou não um pacote de excursões.

A estranha química entre o novo e do antigo, mesclados, que aparece em todo o livro *A cidade e os livros*, desde o primeiro poema, tendendo ora a uma nostalgia de um absoluto que mora no passado, ora à alegria da relatividade presente, ora aos dois, aparece aqui intensificada.

O estranhamento parte mesmo de Prometeu falando em primeira pessoa. Espera-se, naturalmente, desse recurso, um mínimo de altivez, para não dizer grandeza. Por que Prometeu falando em primeira pessoa? Certamente para reiterar a injustiça, para dramatizar a dor ou, por outro lado, para justificar seu gesto e mesmo sua punição. Afinal, Prometeu silencia e isso só faz aumentar sua grandeza. A artificialidade de uma fala na boca de Prometeu só poderia servir a um sentimento de identidade e compaixão posteriores, a uma voz que fala em seu nome, para usá-lo como motivo alegórico para alguma causa ou idéia. Afinal, o homem que lutou contra o mito, tornou-se também ele um mito, preenchendo o imaginário moderno como um herói do sacrifício. Aquele que protestou contra o sacrifício, gesto que só faz reforçar o parasitismo dos deuses em relação aos homens, torna-se um símbolo do sacrifício ele mesmo, mas em nome de uma outra causa, essa sim justificada. Usar o nome de Prometeu, portanto e, ainda mais, falar em seu nome, só pode ser como motivo de apelo à causa humana contra o arbítrio divino ou do destino ou como defesa do ato do sacrifício.

No entanto, surge um Prometeu que, no segundo verso do poema, diz *logo eu que roubei o fogo dos céus*. Trata-se de um Prometeu não injustiçado ou resignado, mas um Prometeu verdadeiramente cansado, acovardado, como um personagem cômico ou mesmo caricato, uma criança que chorasse com a mãe, reclamando: “Logo eu?!”. Mas em seguida o poema retoma a loquacidade, o drama próprio a uma fala prometeica: “Há muito tempo sei que este penhasco/ não existe, como tampouco há um deus/ a me punir, mas sigo acorrentado”. Fosse o caso de seguir no tom do *logo eu*, poderíamos pensar em algo como: *já sei que este penhasco não existe, e nem um deus me punindo, mas continuo acorrentado*. Daí novamente mais um motivo, coerente, que se agrega ao

estranhamento geral: Prometeu mistura registros; pode ser trágico ou cômico; maior ou menor; resignado ou caprichoso; maduro ou infantil.

O Prometeu que sabe que o penhasco não existe parece saber que ele na verdade nunca existiu. Se o protagonista sabe que os objetos que compõem sua tragédia não existem, supõe-se que sabe ele próprio tratar-se de um personagem. Como se dissesse saber que é personagem de uma história e que tudo isso em que está colocado é invenção, mas seguisse atuando.

Segundo o próprio Cicero, em *O Mundo desde o fim*, a modernidade configura-se como uma época histórica que se diferencia das outras (afinal, todas as épocas foram modernas) justamente por pensar a si mesma como moderna e por sistematizar essa crítica de si própria. “A modernidade somente aparece ao aparecer a concepção moderna do mundo.”⁴⁵ Bem, o Prometeu que sabe estar acorrentado a um penhasco que não existe e que se sabe, portanto, personagem de ficção, é um prometeu moderno. Poderíamos dizer que, assim, um dos criadores do homem agente, pensante, moderno, quando participante da modernidade, quando sabedor de sua condição, deixa de existir, ou deixa de existir como personagem. E, se não há personagem, nem tampouco os objetos de que consiste o mito, não há herói, coragem, majestade, sacrifício. Daí o “logo eu?!” Prometeu não tinha, até aqui, tomado consciência de ser Prometeu; sua consciência não era uma meta-consciência; e essa, quando surge em cena, só faz diminuir, ou rebaixar, sua condição de mito para homem comum. Nem mesmo como símbolo ele resiste mais quando toma consciência de si. Se Prometeu foi, durante tanto tempo, símbolo de toda a humanidade, todos os homens são, de alguma forma, Prometeu. E é justamente isso que, na modernidade autocrítica, o destitui e a nós todos de nosso status prometeico.

Por outro lado, pode-se também compreender o “há muito tempo sei que este penhasco não existe” como uma constatação que não ocorre desde sempre, mas apenas desde algum tempo atrás. Como se dissesse: “Já há algum tempo esse penhasco deixou de existir e esses deuses deixaram de me punir”. Há quanto tempo? A leitura do poema como um todo dá a entender que o cenário do mito - o penhasco e o deus - deixou de existir, provavelmente, desde que o sacrifício de Prometeu e seu significado como símbolo de um homem que toma as rédeas de seu destino, passou a valer para decisões

---

⁴⁵ CICERO, Antonio. *O mundo desde o fim*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 161.

como aceitar ou não o parcelamento de um pacote de excursões. Para que sacrifício, para que as rédeas do destino, para que decisões, quando seu objeto é desse porte?

Desaparecem as figuras do cenário de um personagem que se sabe personagem, mas o “herói” permanece acorrentado. Acorrentado a quê? E por quê, se não há ninguém a puni-lo? Até este verso, o quinto do poema, só podemos interpretar o *sigo acorrentado* como alguém que segue acorrentado ao próprio mito, que não pôde desvencilhar-se, ou melhor, desagrilhoar-se de seu status como herói de um mito que todo ele já cessou de existir. Já se perdeu o significado do seqüestro do fogo, o herói já “entregou” sua vaidade no *logo eu*, mas não consegue largar as correntes. Não consegue porque não pode ou porque não quer? Provavelmente porque não quer, já que não há penhasco a segurar as correntes, nem motivo para punir Prometeu. E não quer porque aderiu a uma inércia da permanência; constatar a inexistência do penhasco significaria ter de ir atrás do motivo do sacrifício e Prometeu talvez nem se lembre mais dele ou já tenha cansado de tanto esperar. Perdido o “conforto” de manter-se como herói, porque já se desgastaram os componentes da tragédia, é preciso agir, fazer parte da história, sair do mito e esse é um desafio por demais cansativo para quem já se habituou há tanto tempo às correntes.

Se não há penhasco a segurar as correntes que o amarram, Prometeu está solto no espaço, em queda livre no abismo que o penhasco encimava. No poema, o herói não parece em queda; fala calmamente, indolentemente, como quem pudesse soltar-se, mas sem energia para fazê-lo. Mas objetivamente (até o limite em que é possível usar este termo), ele cai; deve ser uma queda tão lenta, num abismo tão fundo, que Prometeu nem sabe que está a cair; ou sabe e não se importa. O herói cai no espaço e no tempo; o tempo que passa, tempo histórico, não vai necessariamente para frente e para cima. Ele pode ir para baixo, afundando o mito na vertigem da cronologia e do real, exatamente como ocorre com Ícaro, que efetivamente cai no mar e que, no poema vizinho a “O Grito”, cai para a banalidade, “seu destino, sua dádiva”. O sujeito (e esse termo pode ser utilizado porque se trata de um herói que se sabe herói) sabe-se também em queda e sabe que pode libertar-se, mas prefere, mesmo assim, seguir acorrentado, por teimosia, preguiça ou por inércia.

O Prometeu que segue acorrentado também pode encontrar-se na voz passiva; ainda seguem acorrentando-o. Ele sabe que não há mais penhasco, mas os homens, que precisam dele como personagem, ainda não o sabem ou não querem sabê-lo. Já basta

que tudo tenha ruído em sua volta, que os elementos de composição do sacrifício tenham decaído e perdido o sentido majestático, então que ao menos reste a figura central do mito como objeto de projeção.

Os três versos seguintes, “Aguardam-me amplos caminhos no mar/ e urbes formigantes a engendrar/ cruzamentos febris e inopinados”, embora já mais próximo da temática da urbe que atravessa e define todo o livro, não assinala ainda para uma interpretação muito diversa da que vem sendo feita até aqui. Afora o *logo eu*, do segundo verso, não há nenhum outro indício no poema, até esse momento, que revele tratar-se de um Prometeu atual. É claro que a consciência do herói de que não existe penhasco nem deus a puni-lo e, ainda mais, a elocução dessa consciência, como vimos, só pode ser interpretada como resultado de uma voz moderna; afinal, como vimos também, o mito que tem consciência de si como mito e que, além do mais, interpreta sua condição não pode pertencer a um tempo mítico. Não é mito. Mas isso não está exatamente *no* poema. Até o oitavo verso, pode-se compreender tudo como a intervenção de uma dicção posterior, atual, sobre a condição de Prometeu dentro de sua própria história, em seu próprio tempo.

Nesse sentido, os “amplos caminhos no mar e as urbes fumegantes a engendrar cruzamentos febris e inopinados” podem ser mesmo as grandes viagens que aguardam alguém como Prometeu, senhor dos homens, desbravador e aventureiro. A chave heróica em que as viagens são descritas - “amplos caminhos, urbes fumegantes a engendrar cruzamentos febris e inopinados” - também dá a entender o que se estende aos pés de Prometeu como uma grande viagem. O mundo o aguarda, como se dissesse a Prometeu que os homens já são livres, que foram por ele libertos. Os homens venceram os deuses, os deuses desistiram de puni-lo.

Mas não. Há ironia e desencantamento na fala de Prometeu. Os deuses não desistiram de puni-lo porque os homens os venceram; eles simplesmente parecem ter constatado que não era mais necessário punir Prometeu. Os homens próprios já se puniram o suficiente, e o que é pior, com a própria liberdade, munidos do próprio fogo. Acorrentaram-se à liberdade, pois fizeram dela matéria-prima de decisões por demais mesquinhas, como um pacote de excursões.

Assim como em diversos outros poemas de *A cidade e os livros*, em que há um personagem que caminha por uma cidade, mostrando-nos e falando-nos de lugares, aqui também este personagem, na voz de um prometeu, fala de cidades formigantes com

cruzamentos febris e inopinados. “Coisa entre coisas” (“No país das maravilhas”); “espaço diáfano do mundo” (“No país das maravilhas”); “à orla de cidades e florestas” (“Alguns versos”); “em meio à multidão que nem notava que eu não lhe pertencia” (“A cidade e os livros”); “anônimo entre anônimos” (“A cidade e os livros”); “todas as cidades encolheram, são previsíveis, dão claustrofobia” (“A cidade e os livros”); “as nuvens a cobrir a lua e o Corcovado já se dispersavam, auspiciando uma manhã de praia” (“Antigo verão”); “já não há lâmpadas feéricas a iluminar as ruas” (“Ônibus”); “ia ao centro da cidade e me achava em livrarias, livros, páginas” (“Perplexidade”); “as luzes cinéticas das avenidas, o vulto ao vento das palmeiras” (“Sair”); “o eterno silêncio dos espaços infinitos” (“Sair”). E, cruzando o livro, há um sentimento misto de amor e de tédio por essas multidões, pelo anonimato, pelo desconhecido.

No poema que dá nome ao livro, “A Cidade e os Livros”, o narrador conta, nostálgico, sobre seu encanto com a cidade descoberta na adolescência, a apropriação das livrarias, lojas, cafés e cinemas do centro pelo menino que andava de ônibus e se comprazia em perder-se, para assim fazer parte da cidade como autêntico cidadão. Só quem é anônimo conhece verdadeiramente os meandros da cidade; é dono dela, como um *flâneur* que conhece a tudo, mas a quem a cidade não conhece. Mas o menino, crescido, desencanta-se; de descobridor passa a ser conhecedor; o gigantesco fica pequeno e o labirinto vertiginoso, os cruzamentos febris e inopinados transferem-se da cidade para os livros. Como um herdeiro inopinado de Borges, para quem a grande cidade era a biblioteca e suas prateleiras e para quem as multidões estavam todas nas letras, também o narrador do poema e, poderíamos dizer, do livro, por vezes também se cansa e se entedia do formigamento real das urbes e prefere a elas as cidades imaginárias.

Assim também pode ser esse Prometeu que, diante da opção de desprender-se das correntes que o amarram, diante da oferta de cidades que o aguardam, cansa-se e diz que prefere seguir acorrentado. Um Prometeu rebaixado e desenganado que lembra o Baudelaire de muitas passagens:

O GOSTO DO NADA

Espírito sombrio, outrora afeito à luta,
A Esperança, que um dia te instigou o ardor,

Não te cavalga mais! Deita-te sem pudor,
Cavalo que tropeça e cujo pé reluta.

Conforma-te, minha alma, ao sono que te enluta.

Espírito alquebrado! ao velho salteador
Já não seduz o amor, nem tampouco a disputa;
Não mais o som da flauta ou do clarim se escuta!
Prazer, dá trégua a um coração desfeito em dor!

Perdeu a doce primavera o seu odor!

O Tempo dia a dia os ossos me desfruta,
Como a neve que um corpo enrija de torpor;
Contemplo do alto a terra esférica e sem cor,
E nem procuro mais o abrigo de uma gruta.

Vais levar-me avalanche, em tua queda abrupta?⁴⁶

E no “Sonho Parisiense”, depois de despertar de um sonho de uma Paris fulgurante, diz o poema:

(...) Quando meus olhos eu reabri,
O horror surgiu numa visão,
E na minha alma eis que senti
O gume agudo da aflição;

Funéreo pêndulo anunciava
Em dobre atroz o meio-dia,
E o céu as trevas derramava

---

⁴⁶ Tradução de Ivan Junqueira. In: BAUDELAIRE, Charles. As Flores do Mal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 301. Texto original: *Le goût de néant*: Morne esprit, autre fois amoureux de la lutte,/ L’Espoir, dont l’éperon attisait ton ardeur,/ Ne veut plus t’enfourcher! Couche-toi sans pudeur,/ Vieux cheval dont le pied à chaque obstacle butte.// Résigne-toi, mon coeur; dors ton sommeil de brute.// Esprit vaincu, fourbu! Pour toim vieux maraudeur,/ L’amour n’a plus de goût, non plus que la dispute;/ Adieux donc, chants de cuivre et soupirs de la flûte!// Plaisirs, ne tentez plus un coeur sombre et boudeur!// Le Printemps adorable a perdu son odeur!// Et le Temps m’engloutit minute par minute,/ Comme la neige immense un corps pris de roideur;/ Je cobtemple d’en haut le globe et sa rondeur,/ Et je n’y cherche plus l’abri d’une cahute.// Avalanche, veux-tu m’emporter dans ta chute?

Sobre este mundo em agonia.⁴⁷

E, finalmente, em “A Viagem”, respondendo a uma pergunta sobre o que se aprende em uma viagem, respondem os viajantes:

(...) Saber amargo, o que se tira de uma viagem!
Monótono e pequeno, o mundo, sem remédio,
Hoje, ontem, amanhã, nos faz ver nossa imagem,
Um oásis de horror num deserto de tédio!

Urge partir? ficar? Pois fica, se te apraz;
Ou parte, se é preciso. Um corre, o outro se esconde
Para enganar o Tempo, inimigo tenaz
E funesto! Há quem corra alheio ao quando e ao onde (...).⁴⁸

Além das diferenças comentadas, há também semelhanças entre Cicero e Baudelaire. O encantamento e o aborrecimento com a multidão, com a cidade moderna, com o que passa e se desconhece, com o presente, enfim, é o mesmo pânico e fascinação pelo tempo, por oposição à eternidade. O presente, temporal, dá sentido às coisas, define a vida como gesto e ato, e, de acordo com Antonio Cicero, é coincidente do *eu*, matéria-prima do moderno: “A modernidade é a *agoralidade*, o agora em si, o agora enquanto agora, a *essência do agora*, a essência do instante, que é o que buscamos. Mas o que é este instante? (...) Se este instante é o instante em que me encontro, então basta que eu me encontre - que encontre a mim mesmo - para que ele seja. (...) Sou *condição suficiente* para que se dê este instante.(...) Isso quer dizer que a essência do agora sou eu. Se a modernidade é a essência do agora, então não tenho alternativa senão chegar a uma conclusão extremamente insólita: *a modernidade sou eu*.”⁴⁹

---

⁴⁷ Idem. p. 367 Texto original: (...) En rouvrant mes yeux pleins de flamme/ J’ai vu l’horreur de mon taudis,/ Et senti, rentrant dans mon âme,/ La pointe des soucis maudits;// La pendule aux accents funèbres/Sonnait brutalement midi,/ Et le ciel versait des ténèbres,/ Sur le triste monde engourdi.

⁴⁸ Idem. p. 441 Texto original: (...) Amer savoir, celui qu’on tire du voyage!/ Le monde, monotone et petit, aujourd’hui,/ Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image:/ Une oasis d’horreur dans une désert d’ennui!// Faut-il partir? Rester? Si tu peux rester, reste;/ Pars, s’il faut. L’un court, et l’autre se tapit/ Pour tromper l’ennemi vigilant et funeste,/ Le Temps! Is est, hélas! des coureurs sans répit (...).

⁴⁹ CICERO, Antonio. *O mundo desde o fim*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1995. p.16

Motivo de arrebatamento, mas certamente também de apoucamento, pequenez. O tempo heróico de Prometeu não é o do eu nem o do agora; não é moderno. Quando lançado ao tempo histórico, que passa, ao presente da fala em primeira pessoa, necessariamente desaparecem o penhasco e o deus punidor; a auto-consciência destrói a tragédia. Entra em cena o tédio de quem, apesar dos amplos caminhos que o aguardam e apesar de poder soltar-se, permanece acorrentado. “Saber amargo, o que se tira de uma viagem! Monótono e pequeno, o mundo, sem remédio, hoje, ontem, amanhã, nos faz ver nossa imagem, um oásis de horror num deserto de tédio!” O mundo, espelho do homem e do tempo, (hoje, ontem, amanhã), devolve como reflexo ao homem que se vê – o homem moderno – uma imagem estranha. Não terrível como a grandeza trágica; estranha por pequena e monótona.

E, então, depois de tudo ser fina e ironicamente preparado para sua entrada, surge Artur. Opondo-se aos amplos caminhos e às urbes formigantes, às correntes, à ausência grandiloquente de deus e do penhasco, num cruzamento inopinado do poema, Artur entra calmamente, como se não soubesse onde está e aonde veio parar. Artur é o marcador do relógio, atestando a queda de Prometeu. Artur é o nome, a palavra que introduz o nó da modernidade no poema. Sua presença transforma o desencanto em ironia que, como mostra Octavio Paz, é o discurso moderno por excelência: “O poeta moderno sabe – ou crê que sabe – (...) que o mundo é ilegível, não há livro. A negação, a crítica, a ironia, são também um saber, embora de signo oposto ao de Dante. Um saber que não consiste na contemplação da alteridade, mas na visão da ruptura da unidade. Um saber abismal, irônico.”⁵⁰

A combinação da chave clássica e elevada, na poesia de Cícero, com o registro do atual e prosaico em suas cenas, tem um tanto da nostalgia do Oceano indiviso trazida para o agora, um tanto de alargamento de um tempo que simplesmente passa, um tanto de encantamento com a cidade e o efêmero, mas também um tanto de estreitamento do tempo eterno, um olhar irônico que se dá justamente na tensão desse cruzamento. A ironia suprime o outro, mesmo que se referindo a ele ou o abordando e instaura nele (no outro) o primado do eu. O mundo ironizado é um mundo carregado de “eu”, um mundo sem autonomia ou significado próprio e o eu que ironiza, embora tão hegemônico, é alguém esvaziado e desconfiado. Portanto, o tempo da ironia é o tempo do eu, só que “desegoizado”: plenitude vazia. Poderíamos dizer, com Benjamin, que, no caso do

---

⁵⁰ PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.

poema “O grito”, Prometeu não é um símbolo, como o seria no caso da leitura mitológica, mas uma alegoria, uma ruína de seu ser um dia simbólico. Prometeu é o que resta de Prometeu. “Na óptica de Baudelaire, como o reconhece Benjamin, o heroísmo do homem, na modernidade, corresponde, sem dúvida, ao (re)conhecimento desse desencanto e perda de experiência autêntica”.⁵¹

E esse Artur irônico (porque sua aparição no poema se dá de forma irônica e inesperada), mergulha na ironia porque sua própria presença e, mais, sua fala, são a queda no abismo para onde caía Prometeu no início do poema. Prometeu finalmente caiu e, no fundo do abismo, encontrou Artur dizendo “claro” e recomendando um amigo que parcela pacotes de excursões. Não se trata somente de um pacote de excursões, índice gritante do apequenamento que sofreram as antigas grandes expedições, mas de um pacote parcelado. A pouca fala de Artur, que se resume a uma única palavra, entretanto diz muito: perguntaram-lhe se era possível viajar a um custo baixo e ele respondeu “claro” e que inclusive tinha um amigo que parcelava pacotes de excursões. Só que o emissor dessa pergunta foi Prometeu, a quem aguardavam amplos caminhos no mar, a quem um dia acorrentaram os deuses a um penhasco para que os abutres lhe devorassem o fígado.

Essa conversa, que poderia ser travada entre quaisquer dois amigos de classe média, faz com que esse Prometeu seja um burguês urbano qualquer. Nesse caso, a primeira pessoa domina o poema, mas seria uma primeira pessoa qualquer: não o eu romântico, singularizado e heróico, mas um eu difuso, espalhado e equalizado. Mas não é esse o caso; fosse o eu qualquer um, sendo Prometeu o símbolo caído de todos nós, não aconteceria o poema; não haveria a consciência da ausência do penhasco e do deus e da permanência das correntes.

Quem é, portanto, esse eu? Trata-se de uma primeira pessoa que, em alguns momentos, pode lembrar a dicção do sujeito em vários poemas de Carlos Drummond de Andrade, como “A Flor e a Náusea”, “Máquina do Mundo”, “Cantiga de Enganar” ou “Mundo Grande”:

---

⁵¹ CANTINHO, Maria João. “Modernidade e alegoria em Walter Benjamin”. Revista Espéculo de Estudios Literarios. Universidad Complutense de Madrid.
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/benjamin.html>

(...) Meu bem, sejamos fortíssimos
— mas a força não existe —
e na mais pura mentira
do mundo que se desmente,
recortemos nossa imagem,
mais ilusória que tudo,
pois haverá maior falso
que imaginar-se alguém vivo,
como se um sonho pudesse
dar-nos o gosto do sonho?
Mas o sonho não existe.(...)

(...) Sim, meu coração é muito pequeno.
Só agora vejo que nele não cabem os homens.
Os homens estão cá fora, estão na rua.
A rua é enorme. Maior, muito maior do que eu esperava.
Mas também a rua não cabe todos os homens.
A rua é menor que o mundo.
O mundo é grande.(...)

Trata-se de um eu que não suporta a própria consciência de si e do mundo; gostaria de livrar-se dela, mas ela o acorrenta e ele próprio se acorrenta a ela. É um eu condenado ao conhecimento. Não se trata simplesmente de uma vítima passiva de um processo reificador, alienado no sentido de que a existência do indivíduo passa a depender do apelo do outro, no sentido do eu que é sempre estranho a si mesmo, mas trata-se talvez de uma vítima ainda pior: uma vítima ativa. O próprio herdeiro direto de Prometeu, dono e senhor de si, talvez seja o que mais sofra o peso do rebaixamento, do parcelamento, dos pacotes, das excursões, da contingencialidade. Se o consumidor voraz de pacotes parcelados é ele mesmo somente uma peça a mais na engrenagem das mercadorias, aquele que percebe (ou não consegue deixar de perceber) essa mesma condição, encontra-se em posição bem pior: não consome os pacotes parcelados (até por apuro estético), mas tampouco viaja; não é parafuso, mas tampouco é máquina; vê-se dentro de uma teia impiedosa (acorrentado), sabe que não há penhascos nem deuses, mas não tem forças nem vontade de sair dela. A consciência não o desperta; o entedia.

Dupla alienação ou meta-alienação. Prometeu saiu para o mundo e o mundo era pequeno, ou ficou pequeno. Parcelou-se.

Abutres devoram as decisões desse Prometeu moderno. Fosse o original, certamente diante de uma possibilidade de decisão, o herói jamais hesitaria. Saber o que fazer; a dúvida não costuma assaltar os mitos. Sobre o “homem meditativo” diz Walter Benjamin:

O que distingue basicamente o homem meditativo (*grübler*) do pensador é o fato de que ele não medita a respeito de uma coisa, e sim a respeito de sua meditação sobre essa coisa. A situação do meditativo é a do homem que já encontrou a solução do grande problema, mas, em seguida, a esqueceu. E agora medita não tanto sobre a coisa, mas sobre a meditação que outrora fez sobre ela. O pensamento do homem meditativo situa-se, pois, sob o signo da recordação. O meditativo e o alegorista são feitos da *mesma* matéria.⁵²

Além de hesitar sobre o pacote de excursões parcelado, Prometeu também hesita pela consciência da hesitação. Não é a indecisão que lhe devora o fígado, mas os abutres que lhe devoram as decisões. Sua indecisão não é sobre aceitar ou não o pacote de excursões, parcelá-lo ou não; sua indecisão é por ter de decidir-se sobre isso. Como um Prometeu que se perguntasse: “Aonde eu vim parar? O que aconteceu comigo?” E é por essa razão que não consegue decidir-se; por essa razão suas decisões são passivamente devoradas por abutres negligentes à dolorosa queda de sua vítima. Uma única águia transformou-se em vários abutres e a eles, pouca diferença faz o que devoram.

Mas eis que do fundo das vozes passivas (“estou acorrentado; a me punir; sigo acorrentado; aguardam-me caminhos; abutres devoram-me”) a primeira pessoa torna-se sujeito ativo do próximo período: sintático e cronológico. “Mas digo: E daí?” A entrada do *e daí?* desloca outra vez radicalmente a chave semântica do poema. Prometeu jamais deve dizer *e daí?*; o registro elevado não o comporta. Mas estamos diante da ironia; é como se esse *e daí?* se referisse não somente à indecisão e a toda a narrativa de Prometeu, mas também ao próprio poema. Assim como a meta-consciência de Prometeu, que é o que talvez mais lhe doa, este também é um meta-poema. O registro elevado, a forma rigorosa do clássico decassílabo, a constituição harmoniosa do soneto,

---

⁵² BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte e São Paulo, Ed. UFMG e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p. 413

entranhada da ausência de penhasco, de deus, de Artur, de excursões em pacotes parcelados e de *e daí*, fazem deste um poema tão irônico quanto a figura de que ele fala. O poema também é um Prometeu sem penhasco e sem deus; o poema também caiu.

Mas nesse ponto, da história de Prometeu, do poema e dessas especulações, pode-se pôr em perspectiva todas essas quedas. Quando Prometeu diz *e daí?*, atesta-se seu aspecto histórico, contingencial, decaído, assim como o do poema. Mas, perguntamos, não pode o *e daí?*, além de confirmar a queda, também estilhá-la, lançá-la para o alto? Não seria o escancaramento de todo o processo descendente do herói, da história, da poesia, da totalidade para o fragmento, a forma do homem de reassenhorear-se de um lugar para si, mas agora de um ponto de vista moderno? *Artur e e daí?* são as provas da queda; mas Artur ainda o é de maneira exclusivamente irônica, confessamente dolorida; Artur não pode salvar esse novo Prometeu da dor ou do tédio, só pode afundá-lo mais. Já o *e daí?* assume função desdobrada; faz o mesmo papel de Artur, mas faz mais. Chuta Artur, chuta a dor, chuta o mito e a queda, despreza a hesitação.

Como Drummond que, ao final de seu poema, usa a própria estrutura interna ao raciocínio do texto para talvez desdizer o que lhe parecia tão certo no início, como o coração do poema “Mundo Grande” que, após explodir, provoca uma conclamação que transfere a primeira pessoa do singular para o plural e o tempo do poema para o futuro, no poema de Cicero também pode ser a queda mesma a causa não só do aprisionamento, mas também da libertação desse novo Prometeu.

O status de Prometeu não é, se seguirmos a classificação aristotélica, nem trágico nem cômico. O herói já parte de uma condição caída e sua queda já nem significado tem; é inútil. Não é a partir da consecução do destino que ele se dá conta de sua condição e a transforma ou sofre por ela. Ele já sabe de tudo de saída e seu sofrimento não é grandioso; é entediado. Tampouco podemos falar de comédia, pois, ao final, a condição ridícula do herói, às voltas com pacotes de excursões, é, na verdade, a causadora de sua rebeldia. Não se trata, portanto, de um tipo de *anagnorisis* clássico, em que o reconhecimento da verdade leva o herói à transformação. Não há, nesse poema, uma verdade que se revela; não há passagem da ignorância para o conhecimento. O poema já parte do conhecimento da própria ignorância; não há para onde ir, porque não há conhecimento a obter ou a ser revelado. Mas é do rés-do-chão da ignorância, que não pode mais ser trágica nem cômica, pois não há de onde cair, que vem o *e daí?*

E daí que não há mais tragédia nem comédia, heróis, deuses, penhascos e águia? *E daí* que caímos? Ou melhor, é porque caímos que podemos dizer *e daí?* a tudo. É porque o coração é menor do que o mundo, que é permitido ao sujeito enunciar essa mesma condição. É como se Prometeu gritasse, no penúltimo verso, contra sua própria história, o lugar que ocupa (ou que ocupou) como mito. É o poema gritando contra o peso da história sobre a poesia. A poesia a estraçalhar todos os grilhões de que ela mesma consiste.

A sucessão de encontros consonantais em *grito*, *estraçalho* e *grilhões* denota a gradação ascendente, em lugar de toda a descendência sofrida pelo poema e por Prometeu até aqui, que vai do “blasé” à raiva e da idéia de gritar até a de estraçalhar os grilhões, em apenas dois versos. E basta, para libertar-se dessa prisão, um único som emitido pelo herói. Basta um enunciado na voz ativa para romper a cadeia desse tédio. A libertação de um ser caído não se dá pela luta contra o inimigo, que, aliás, nem existe mais; basta um grito.

A expressão que vem a seguir, *dia desses*, lembra em muito o *um dia passo inteiro para lá*, de “O País das Maravilhas”. Há no futuro uma promessa de felicidade, no caso desse poema coerente até como o nome do personagem, Prometeu, e que, no presente, parece estar se desenhando. O poema começa no presente do indicativo, faz uma passagem explicativa e justificativa pelo passado e termina com um presente direcionado para o futuro: *dia desses passo (...) estraçalho todos os grilhões*. Apesar do que o presente lhe reserva, apesar dos pacotes parcelados de excursões, sobra ou forma-se uma potência elocutória no eu, que promete estraçalhar os grilhões imaginários não com força, mas com *um só grito*. É como a “promessa de felicidade”, de Stendhal e de Nietzsche, que localiza no corpo, na força física do homem e da arte a potência criadora que transformará os destinos. E daí? O mundo está caduco, cheio de pacotes parcelados, não há mais “urbes formigantes a engendrar cruzamentos febris e inopinados”, mas eu os recriarei com o meu grito.

E mesmo assim, em função da expressão *dia desses*, localizada em algum lugar indefinido no futuro, não mais no presente ou no passado em que se localizam todos os versos do poema, pode-se dizer que, como o penhasco e o deus, “O Grito”, título do poema, tampouco existe. Se os últimos se perderam no passado, o grito se perde em algum lugar do futuro; fica para depois. Prometeu está preso a um presente que poderia ser o próprio motivo de sua partida para a ação; de seu rompimento com as correntes. Já

que o passado passou, que o tempo do trágico terminou, que o futuro só o aguarda com pacotes de excursões, a materialidade mesma do momento presente poderia ser sua saída. Mas talvez seja ela própria a que mais o acorrente. Preso a um passado e a um futuro que desistiram dele, seu presente se esvazia e se preenche do tédio e de sua consciência, que, aliás, só faz por reforçá-lo.

Prometeu continua engenhosamente desobediente, como quer seu mito e continua, como quer seu nome, premonitório. Mas, da mesma forma como quis a história que a premonição contida em seu nome derivasse algumas vezes somente em uma falsa expectativa, assim parece ser com sua promessa de grito e de libertação. Também sua desobediência, que um dia trouxe fogo aos homens, parece ter se perdido na consciência, que, ironicamente, o próprio fogo ajudou a gerar.

Assim, esse poema fica tensionado e suspenso entre a dor e a potencialidade da queda, ironizando e ansiando pelo passado e pelo futuro, colocando a consciência e a palavra como os elos mais fortes e pesados das correntes ou como as possibilidades de libertação. Prometeu está preso também ao poema e a poesia pode ou não ajudá-lo a soltar-se: isto dependerá do equilíbrio frágil que se pode estabelecer entre “Artur”, decassílabos, gritos reais e promessas de gritos, consciência e meta-consciência, ação e inação, história e presente, “decisões” e “e daí”.

CAPÍTULO 4

Destino e dádiva

DEUS EX-MACHINA

Farei ainda mais um decassílabo
e mais um soneto e ainda por cima
invocarei, só por questão de rima,
figuras mitológicas, feito Ícaro,

cativo do labirinto que Dédalo,
seu pai, artífice também das asas
que brindariam ao filho, bipétalo,
seu mergulho no azul arquitetara.

Dédalo explicou a precariedade
do artefacto de papel e casqueira,
geometria mística e goma-arábica

solúveis ao sol. Mas agora é tarde
e rasga a geringonça o céu à beira
do nada

seu destino

sua dádiva

A trajetória do soneto de forma geral e a trajetória deste soneto em particular, “Deus Ex-Machina”, se assemelham à trilha percorrida pela mitologia e pelo mito de Ícaro especificamente. São caminhos históricos e particulares, que seguem percursos semelhantes e também interdependentes. Do conteúdo trágico ou mitológico até a forma rigorosa, harmoniosa e didática do soneto clássico, segue-se um fio de esgarçamento - da ilusão para a queda, que vai da totalidade ao nada, da Grécia à atualidade, da *hybris* ao naufrágio, do artifício da asa ao artifício do verso.

Para salvar a si próprio e a Ícaro da prisão em que o Rei Minos os colocara, Dédalo, inventor engenhoso, desenvolve dois pares de asas feitas de penas e cera e

assim conseguem, ele e o filho, escapar da prisão. Mas Ícaro era jovem e, por essa mesma razão, desmedido e inconseqüente. Não tinha o juízo e a cautela do pai. Apesar de ter sido avisado sobre a suscetibilidade daquela engenhoca ao sol, Ícaro, inebriado pela altura atingida, pela beleza do sol e, certamente por sua própria beleza na proximidade do sol, foi longe demais, deixou que as asas se derretessem e caiu. Embora portando um milagre, mesmo assim precisava de medida. Nem de um milagre pode-se abusar. O maior pecado para o mundo mitológico é mesmo a desmedida: *hybris* ou *hamartia*.

O mesmo não vale para o pensamento romântico, carregado de *hybris*. A morte bela e a morte enquanto se é belo cativaram os poetas românticos tantas vezes mais do que a permanência, mesmo que lúcida. A “Ode a um rouxinol”, por exemplo, de Keats, deposita no canto e na arte, embora passageiros, o momento culminante do belo, que vale, mesmo que morra. Ou mais: sua beleza está também em sua proximidade da morte e sua eternidade subsiste também pelo fato de que morre. Como afirma Cortázar, “Deter o instante – movimento, ação, desejo, drama – sem petrificá-lo poeticamente, preservando sua graça fugidia – que por fugidia é ali graça –, realizar o milagre poético de um ‘instante eterno’, tal é o propósito em torno do qual convoca Keats o tema plástico, as ressonâncias espirituais que dele nascem e o próprio verso que intensifica ambos.”⁵³

Por oposição à medida grega, Keats diz sobre o rouxinol (que usamos aqui como equivalente de Ícaro):

*Away! away! for I will fly to thee,
Not charioted by Bacchus and his pards,
But on the viewless wings of Poesy,
Though the dull brain perplexes and retards:
Already with thee! tender is the night,
And haply the Queen-Moon is on her throne,
Now more than ever seems it rich to die,
To cease upon the midnight with no pain,
While thou art pouring forth thy soul abroad
In such an ecstasy!*

---

⁵³ CORTÁZAR, Julio. “A urna grega na poesia de John Keats”, in *Valise de Cronópio*. São Paulo, Perspectiva, 1974. p. 42

Já para o pensamento trágico grego, a *hybris*, excesso de orgulho que merece punição, coincide sempre com a noção de destino, que deve ser cumprido para a manutenção do sentido do trágico. Destino que invariavelmente resulta num castigo em função da desmedida. O trágico é necessário para a recomposição pedagógica de uma determinada medida canônica. Nesse sentido, a entrada do recurso do “deus ex-machina”, já presente na tragédia grega, é vista como uma fraqueza, tanto em seu efeito dramático como em seu efeito moral. Com este recurso, como que se quebra a linha de necessidade tecida pelo e para o destino e em nome da *hybris*. Utiliza-se um simulacro conveniente para explicar e facilitar o desfecho da ação. Não há mais necessidade e, portanto, praticamente não há tragédia.

Sobre a mesma queda de Ícaro, uma tela de Brueghel, do século XVI, mostra três trabalhadores, um pescador, um pastor e um agricultor, concentrados em seu trabalho no mesmo instante em que Ícaro cai no mar. Só se podem ver suas pernas do lado de fora da água, enquanto os semblantes dos trabalhadores parecem intocados pelo acontecimento. W. H. Auden e William Carlos Williams, dois poetas modernos, escrevem sobre a tela e sobre o evento:

*According to Brueghel
when Icarus fell
it was spring*

*a farmer was ploughing
his field
the whole pageantry*

*of the year was
awake tingling
near*

*the edge of the sea
concerned
with itself*

*sweating in the sun
that melted
the wings' wax*

*unsignificantly
off the coast
there was*

*a splash quite unnoticed
this was
Icarus drowning*

E Auden:

*In Breughel's Icarus, for instance: how everything turns away
Quite leisurely from the disaster; the ploughman may
Have heard the splash, the forsaken cry,
But for him it was not an important failure; the sun shone
As it had to on the white legs disappearing into the green
Water; and the expensive delicate ship that must have seen
Something amazing, a boy falling out of the sky,
had somewhere to get to and sailed calmly on.*

Aos dois poetas chama a atenção, como poetas modernos, a continuidade impassível do particular, cotidiano e banal, em face do episódio único, trágico, mítico e universal. A poesia do século XX ocupou-se farta, e jubilosamente, dessa espécie de libertação do mínimo em relação ao espetacular; da possibilidade de explorar a singularidade do mesmo em face daquilo que é historicamente único, fatal e decisivo; da ironia contida na imersão literal e metafórica de Ícaro no mundo das coisas – sua queda é também uma queda para o banal – e na reação indiferente ou concentrada dos trabalhadores ocupados com sua labuta, diante de algo cuja significação e cujas interpretações futuras poderiam vir a mudar (ou a intervir) no curso maior das redes históricas, mas que nem por isso chegam a alterar o curso menor dos gestos cotidianos. Há ironia também no fato de não haver ironia alguma; os trabalhadores não desprezam a queda de Ícaro, simplesmente não se dão conta dela. Sua inocência, vista da perspectiva

moderna, em Auden e Williams principalmente, mas não em Brueghel, é certamente irônica. Afinal, qual dos dois fatos é mais importante? A queda de Ícaro ou a vida diária dos trabalhadores? Ou não será a queda de Ícaro, depois de transformada meramente em queda, simplesmente mais uma banalidade e, por isso mesmo, tão importante ou tão desimportante para a história quanto qualquer outro fato cotidiano? Pois enquanto o sol derretia as asas de Ícaro, também fazia suarem os trabalhadores da aragem, mais preocupados com o suor do que com a tragédia.

Também no poema de Antonio Cicero a figura de Ícaro opera dubiamente: simplesmente como *deus ex-machina*, um artifício mitológico pertinente para a construção de um soneto; como uma ironia finíssima tanto em relação ao clássico quanto em relação ao moderno: ao clássico que pede e permite artifícios externos ao poema para que este se conclua e que é, portanto, cativo destes artifícios e ao moderno que, ao encantar-se com sua liberação do artifício, e ao revelar sua precariedade, mergulha no nada.

O poema, ao mesmo tempo em que ironiza a artificialidade de seu processo construtivo – “Farei ainda mais um decassílabo/ e mais um soneto e ainda por cima/ invocarei, só por questão de rima/ figuras mitológicas, feito Ícaro” – aparentemente desdenhando assim da forma clássica do soneto, ironiza também a própria possibilidade metalingüística de confessar essa artificialidade. Afinal de contas, a primeira estrofe do poema parece versar apenas sobre um descaso, uma realização fácil e acidental de um soneto, que, estranhamente, comporá o próprio soneto que, da segunda estrofe em diante, resolve assumir-se como tal. A amplitude de possibilidades oferecida pela poesia contemporânea inclui – como na rima *mundo/Raimundo* de Drummond, que embora correta não chega a ser uma solução – revelar o artifício enquanto artifício e até sua própria precariedade. Isto, ao mesmo tempo em que denota a superação de uma condição, denota também uma certa apatia para com a liberdade adquirida, o vazio ofertado pela multiplicidade. “Farei *ainda mais* um decassílabo/ e *mais* um soneto e *ainda por cima*/ invocarei, só por questão de rima...”, revelam como uma preguiça e um tédio tanto diante da antiguidade do soneto como da modernidade da metalinguagem. Entretanto, o tédio não persiste. É como se o poema se tornasse cativo da poesia, da antes desprezada citação, e embarcasse nela à sua revelia, posto que da segunda estrofe em diante, abandona-se a metalinguagem e o aparente “dar de ombros” do início, para se entrar definitivamente no âmbito do tema aludido. O poema parece “esquecer-se” de

que iria apenas utilizar-se de um recurso externo a ele e o internaliza, incorpora-o e desiste tanto da ironia como da metalinguagem a ela contígua. O *deus ex-machina* torna-se necessário e o destino do poema pode novamente configurar-se em sua integridade.

Estamos assim diante de um labirinto de construções, de artifícios engenhosos: o título do poema se refere a um artifício utilizado nas tragédias gregas para dar sentido à narrativa (recurso criticado pelos trágicos puristas como diluidor do próprio sentido trágico, pois que artificializa a mão necessária do destino); o poema se inicia confessando o recurso ao decassílabo, ao soneto, à rima e ao mito como os artifícios do tipo “*deus ex-machina*”, que serão utilizados para a eficaz construção do próprio soneto; assim sendo, o poema recorre também à metalinguagem, ao realizar no próprio corpo do poema aquilo de que fala, como mais um recurso artificioso, agora menos explícito e de caráter irônico, para que o soneto se construa; entretanto, o próprio poema se deixa enredar pelo recurso “*deus ex-machina*” ao qual se imaginava superior (em função do uso da ironia), pois dele simplesmente faria uso, mas permite que o artifício tome conta do poema, sendo assim como que naturalizado; o poema, então, como Ícaro e como o Minotauro, é capturado e enganado pelo objeto ao qual se sentia (ou deveria sentir-se) superior; o poema, como Dédalo, encanta-se com sua “aura” metalingüístico-irônica, que deveria conferir-lhe distanciamento e indiferença, mas perde-se no “céu” da própria linguagem; Dédalo, supostamente mero recurso retórico a que o poema se refere, é construtor de dois artifícios: o labirinto (que, como vemos, transfere-se para a própria significação geral do poema) e as asas de Ícaro – Dédalo é um criador/produtor, um poeta/técnico, de acordo com a acepção primeira do termo; Ariadne, para encontrar seu caminho pelo labirinto, utiliza-se também de engenho, que, por fim, acaba por derrotar o Minotauro; Ícaro explica a seu filho a precariedade do “artefacto” (possível sinônimo para *poema*) que ele irá utilizar, assim como o poema se inicia confessando sua aparente precariedade e finaliza lançando-se na outra precariedade do voo cego, símile do de Ícaro.

Vemos assim que, no todo, o poema trata, além da precariedade do *deus ex-machina*, de sua força também. Pois, se o artifício é apenas um recurso externo, facilitador, ele é, da mesma maneira, muito mais do que simplesmente isso. É, além de possibilitador, até mesmo o desafiador da necessidade do destino, aquele pelo qual o destino previsto pode ser capturado e lançado para outras perspectivas, mais humanas,

construtoras e condutoras de outra espécie de destino, não traçado pelos deuses. Às vezes desastroso, às vezes bem-sucedido, mas, de qualquer forma um construto cultural e não divino. E, nesse caso, até o próprio desastre – o nada – pode ser uma dádiva.

Em “Deus ex-machina”, assim como em “O Grito” e em “A Cidade e os Livros”, e da mesma forma como procuraremos demonstrar ao longo de todo esse estudo, há uma pendulação (que denota ao mesmo tempo indecisão, mas que é também o campo de força da poesia de Antonio Cicero) entre o encanto e o desencanto com a contemporaneidade, o que sugere, por sua vez, também um encanto e um desencanto com o passado. Substituindo contemporaneidade, pode-se falar também em presente ou em “agoridade”, e no lugar de um passado exclusivamente clássico, podemos pensar em passados mais individuais, como a infância, ou o Rio de Janeiro de algumas décadas atrás.

Em “O Grito”, como sugerido anteriormente, vemos um Prometeu acorrentado a um penhasco que não mais existe, e cujos grilhões a aprisioná-lo são agora pacotes de excursões. Revela-se aqui o desencanto com o presente, e conseqüentemente um encanto com o passado mítico, do fato e da própria poesia, mas eis que, como redenção da “prisão das excursões” surge o “E daí?”, espécie de chute no passado e abraço no e do presente. Um “E daí” que só a contemporaneidade possibilita a este pequeno Prometeu, mas que é o único que também lhe permite soltar-se e, sozinho, estraçalhar os grilhões que o acorrentam.

“Deus ex-machina” é um poema que trai o artifício que critica (pelo menos em seu sentido negativo) e é também um poema que se trai, pois não cumpre o que promete, ou pretende, realizar. Ou melhor, cumpre ao trair-se.

Em primeiro lugar, o aparente tédio com que se inicia o poema, já referido acima, pode denotar desencanto tanto com a maquinaria do soneto (decassílabos, rimas, citações, mitos) e, junto com ela, todo o fardo histórico das repetições, dos artefatos produzidos artificialmente, a partir de necessidades externas ao próprio objeto, como também um desencanto com as incontáveis possibilidades oferecidas pela poesia contemporânea: metalinguagem, escancaramento do processo de composição, rimas insólitas (como *decassílabo* e *Ícaro*), confessionalismo, mistura de registros lingüísticos, etc.

Entretanto, nenhum dos dois desencantos chega a concretizar-se, mas, ao contrário, transformam-se mesmo em seu oposto. O poema, de cansado do classicismo,

deixa-se enredar pela máquina que supunha utilizar, e como que embarca na história de Ícaro, contando-a, comentando-a (pressuposto contemporâneo), mas, acima de tudo, “acreditando” no artifício poema e no artifício das asas, pois que o poema “voa”, salta também sobre o espaço vazio da página. E, ao fazê-lo, modifica-se o caráter irônico da metalinguagem inicial, para mergulhar o poema numa metalinguagem analógica, simbólica, imagética. Com isso, como que se desfaz o desencanto com o presente (ao menos), pois o poema acaba por construir-se efetivamente como um soneto moderno e por lançar-se concreta e alegremente no nada aludido e criticado na primeira estrofe.

O “nada” referido no último verso do poema (dividido em três partes) são vários: é efetivamente o nada do céu e do mar em que Ícaro mergulha, com sua geringonça rasgada; é a transformação de Ícaro de ser alado em mero náufrago abatido por sua desmedida vaidade; é a transformação (ou descendência) do mito para o humano. Mas é também: a possibilidade, nessa queda para o humano, de passar do histórico para o particular (como no quadro de Brueghel e nos poemas de William Carlos Williams e de Auden), o que pode também significar tornar-se si mesmo; a possibilidade de usar e abusar de recursos classicizantes, mesmo metalinguisticamente, até chegar na própria possibilidade de diluição do sentido do soneto pelo uso do artifício “deus ex-machina”, mas, por isso mesmo, também a possibilidade do soneto tornar-se si mesmo, ao lançar-se nesse nada da contemporaneidade.

Assim sendo, o poema se trai, pois não cumpre nem o desencanto com o clássico nem tampouco o desencanto com o contemporâneo: parece encantar-se com ambos, principalmente através de uma espécie de “abraço” do primeiro pelo segundo. Trata-se de um soneto clássico-moderno, por assim dizer. Não se cumpre a idéia de um mero soneto clássico repetitivo e tampouco a de um anti-soneto moderno; antes, uma fusão crítica e, no final, até mesmo jubilosa, dos dois.

Soneto moderno, pois: as rimas permanecem toantes ao longo de todo o poema; como já dito repetidas vezes, a primeira estrofe faz referências metalingüístico-irônicas à construção do soneto e ao uso do recurso “deus ex-machina”; a operação construtiva do poema e sua “intencionalidade” – de um sujeito entediado de si e da poesia – são descortinadas logo de início ao leitor; a primeira estrofe é, portanto, simultaneamente lírica e irônica; já a segunda estrofe é como que “tragada” pelo tema do mito, numa construção sintática tão labiríntica quanto o labirinto arquitetado por Dédalo; a terceira estrofe já adere à advertência, novamente moderna, pois que mistura registros

lingüísticos e ironiza a “geometria mística” e, finalmente, a quarta estrofe (segundo terceto) opera uma metalinguagem não mais irônica, mas analógica, ao nada de que fala, não sem antes se referir a um outro tempo, decisivo e definidor para a compreensão geral do poema: “agora”, que, além de tudo, também representa em si mesmo um índice de contemporaneidade poética.

Quando é agora? Agora é o mesmo tempo daquele sujeito da primeira estrofe, que diz “farei ainda mais um decassílabo”. É o tempo do momento em que o poema está sendo escrito; o momento, portanto, de tédio e ironia. É o presente mesmo da escrita, mas é também o presente da atualidade. O tédio do sujeito é individual e coletivo. É um cansaço estético diante do sem-fim de possibilidades eletivas, que se transfere também para o indivíduo que não encontra mais sentidos internos à poesia, que lhe permitam escrever um soneto genuíno. Agora é também o agora de Brueghel, de William Carlos Williams e de Auden; é o momento da queda de Ícaro para a particularidade, para a entrada no cotidiano alheio, quando ele não passa de mais um pequeno acontecimento, incapaz de abalar a rotina de um dia comum. Seria uma queda contígua à queda sofrida pelo próprio soneto que, de clássico, cai no caldeirão da multiplicidade, onde tudo é possível e, portanto, beira-se o nada.

Mas o nada é destino, corolário da tragédia, e é também dádiva. Ou melhor, no agora, no momento presente, o próprio corolário da tragédia - o nada - é uma dádiva. Não ocorre só uma transformação descendente do trágico em banal; ao contrário, a própria banalização do trágico, ou a concretização da tragédia é a sua própria dádiva. O nada referido no poema, em que mergulham Ícaro e em que salta o próprio poema, não é o nada de Parmênides: o não-ser absoluto. É, antes, o nada de linhagem platônica, compreendido como alteridade ou como negação em relação ao ser: “Resulta que há um ser do não-ser, tanto para o movimento quanto para todos os gêneros, já que em todos os gêneros a alteridade, que torna cada um deles outro, transforma o ser de cada um em não-ser, de modo que diremos corretamente que todas as coisas não são e ao mesmo tempo são e participam do ser.”

Nesta tradição, a interpretação moderna deste nada platônico e a que certamente melhor se alinha com o nada do poema é a leitura heideggeriana. A partir da idéia de que a instabilidade do ser do homem é vivida na situação de angústia, diz o filósofo:

A essência do nada: a nadificação. Ela não é nem uma destruição do ente, nem se origina de uma negação. (...) Somente na clara noite do nada da angústia surge a originária abertura do ente enquanto tal: o fato de que é ente – e não nada. Mas este “e não nada”, acrescentado em nosso discurso, não é uma clarificação tardia e secundária, mas a possibilitação prévia da revelação do ente em geral. A essência do nada originariamente nadificante consiste em: conduzir primeiramente o ser-aí diante do ente enquanto tal.⁵⁴

Está colocado aí o sentido do último verso do poema. O nada em que mergulha Ícaro não é o não-ser, mas sim a negação de seu ser, a alteridade de seu ser como semideus, como mito, como homem voador. E Ícaro é impotente diante da força desse nada que o traga; ele é tragado por sua falta de medida e cai no abismo do humano comum. Mas é justamente sua queda no nada que lhe possibilita a revelação de sua existência como Ícaro e a do próprio nada. Daí a dádiva. Momento em que o não-ser revela o ser, que, se não mergulhasse em sua alteridade (o absoluto mergulhando no relativo), estaria tão imerso no ser total que não se revelaria. A alteridade revela ao ser, não sendo, sua própria identidade, mesmo que esvaziada. Assim acontece também com o poema. É por deparar com o cansaço do volume infindo de possibilidades, o todonada, que o poema pode receber a dádiva de ser o que efetivamente é, sem barganhas com “deus ex-machinas”, rimas, decassílabos e citações, aliás, recursos que, embora totalizantes para o mundo clássico, são também “nadificantes” por sua artificialidade, em relação a uma certa leitura do significado da palavra poética. Neste sentido, o nada contingente, que dilui o artifício, é libertador.

Mesmo assim, nem por isso o poema passa a sofrer de ausência de artifício. Ele é, e continuará sempre sendo um “artefacto” em si mesmo. Em *Finalidades sem fim*, no decisivo ensaio “Proteu”, diz Antonio Cicero, referindo-se ao Timeu, de Platão: “... o conceito original de poeta significava algo como aquele que cria, faz ou produz. O que é feito, criado ou produzido é o poema. ‘Poesia’, ‘poeta’, ‘poema’: todas essas palavras derivam do verbo ....., que quer dizer ‘criar’, ‘fazer’, ‘produzir’”⁵⁵. Entretanto, depois de passar pela experiência do nada, tanto em sua acepção mortificante e entediada como

---

⁵⁴ HEIDEGGER, Martin. “O que é metafísica?”. In: *Heidegger - Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, pp. 40-41.

⁵⁵ CICERO, Antonio. *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 211

em sua compreensão libertadora e generosa - pois que é uma dádiva - o artifício carrega-se de sentido, pois deixa de ser externo e passa a coincidir com alguma necessidade interna ao poema; não cai como um destino alheio, inamovível e intocável, uma punição moralizante pela “hybris” de Ícaro, mas cai “no” destino como uma dádiva gratuita, um destino móvel, que, mesmo desconhecido e mortal, possibilitará a Ícaro ser o que é .

Ainda seguindo o mesmo raciocínio, Cicero se pergunta se a poesia não teria sido abolida da pólis, por Platão, não por ser falsa, mas justamente por ser a mais verdadeira e aí sim residir o seu perigo: “Ora, do ponto de vista histórico, não se terá dado essa sinédoque por ser a parte estrita da poesia, que Platão excluiu, precisamente aquela que constitui a poesia por excelência? Não será exatamente nessa parte da poesia ‘que diz respeito à música e á medida’ que a passagem do não-ente ao ente se dá de modo mais absoluto?”⁵⁶ E ainda, “...a passagem do não-ente ao ente se dá de modo mais absoluto como passagem da não-forma à forma. Pode-se portanto chamar de *poesia* toda causa da passagem da não-forma à forma: e como a não-forma é o fluxo, o movimento ou a mudança, pode-se dizer que a poesia é a causa da passagem do fluxo, do movimento ou da mudança à forma.”⁵⁷

Ora, o nada seria a não-forma ou o não-ente. O nada em que mergulha Ícaro é o próprio símbolo da não-forma, o oceano, a água. Se a poesia é passagem da não-forma à forma e, se a composição do poema “Deus ex-machina” se dá pela passagem da forma à não-forma, do artifício ao nada, como é o poema um poema?

Este nada em que mergulha Ícaro, certamente não é o mesmo nada representado pelo absoluto do Rio Oceano, que comparece logo no primeiro poema do livro, “Prólogo”. É justamente o seu oposto: um nada que consiste da queda na contingência e na banalidade absolutas, a perda total da aura mítica. A passagem do tempo e todas as quedas sofridas tanto pelo homem como pela poesia, gerando multiplicações inumeráveis das formas e da forma, comportando o infinito e o infinitesimal, o todo e o nada, o eterno contingente, fez com que a não-forma (o nada, a queda) se tornasse forma. Se isso for verdade (ou uma dentre várias possíveis verdades) o mergulho atual na não-forma é uma definição e um delineamento da forma do objeto. Seria a passagem do artifício dado, externo, portanto imóvel, à mobilidade desconhecida, misteriosa,

---

⁵⁶ idem. p.227

⁵⁷ idem. p.226

porém geradora, de uma maior autonomia humana e poética, mesmo que decaída (ou porque decaída).

Seria também um nada análogo ao “E daí” do herói vizinho (na história e no livro) Prometeu, que, ao enunciar seu protesto (*e daí?*) e dispensar o fardo histórico e clássico e, junto com isso, todas as significações e interpretações sobre seu esvaziamento, torna-se capaz de estraçalhar sozinho os grilhões que o aprisionam (aliás, inexistentes e, por essa razão, até mais potentes, porque são palavras mais do que fatos) e estabelecer sua própria história.

O nada atual surpreendentemente remete o poema de volta às origens. Se a história fez com que a poesia submergisse em uma condição que o tornasse incapaz de lembrar-se de sua origem líquida, proteica, talvez o nada o faça relembrar-se. Afirma Cicero no comentário final do ensaio “Proteu”:

Pois bem, aqui está a diferença entre o poema e os demais entes. O poema jamais olvida, no fluxo de sua cintilante superfície significante, morfológica, sintática, melódica, rítmica, e de suas submersas correntes semânticas, a natureza líquida de todas as coisas, principalmente a sua própria natureza líquida.

Toda forma consiste num momento estancado e preservado do movimento do qual provém. Também o poema é uma forma, mas uma forma que porta em si a marca-d’água do movimento⁵⁸.

O poema, como já mencionado, confesso sua artificialidade desde o início, comparando-a ao artifício das asas construídas por Dédalo, o artífice-artista. Como também já comentado diversas vezes ao longo deste estudo, a poesia de Cicero adota o programa do artifício, em seu rigor construtivo e em sua dicção classicista, entre outros motivos, pelo fato de o artifício clássico representar uma medida, uma restrição, um impedimento a uma possível “desmedida” expressiva. Como mostrado na análise do poema “Prólogo”, o recurso à cesura é um dos entraves mais importantes para a própria compreensão de uma determinada de poesia e fundamental para a compreensão da poética de Cicero. O poeta, portanto, é, como Dédalo, também um arquiteto da língua,

---

⁵⁸ CICERO, Antonio. *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p.240

um artífice de asas ou artefactos de papel e casqueira, geometria mística e goma arábica. Também ele, e principalmente no caso de Cícero, trabalha com o engano, a “ilusão” da *geometria mística*. É certo que nesta expressão subentende-se muita ironia, tanto em relação às asas mal-sucedidas, como em relação ao próprio poema, também ele condenado a mergulhar no nada. Mas, como vimos, o nada é destino e dádiva e a precariedade do poema, seu rigor com propósitos elevados (*geometria mística*) também pode, mesmo que seja no nada, encontrar seu momento de glória ou de liberdade. O poema também pode, ao mergulhar no nada da história, libertar-se do poeta que o queria cativo de si; que o queria *eterno agora*, como diz o poema “História”. Os poemas, como Ícaro, como suas asas, estão também condenados ao nada. Nada temporal e cronológico, pois que um dia desaparecerão (embora mais lentamente do que os monumentos humanos como *Babilônia Tebas Acra*), mas também o nada da recepção imediata pela leitura, o mergulho no outro, o vazio do desconhecido, que é, como a queda de Ícaro, banalizante e libertador.

Destino e dádiva são etimologicamente e ontologicamente opostos: o destino é necessário, fixo e inevitável; a dádiva é livre e aleatória. O destino, por ser necessário, é inquestionável e não se cogita sobre seu mérito. Aceita-se seu braço e, mesmo quando contrário ao nosso desejo (o que é invariavelmente o caso), considera-se seu selo como uma necessidade, portanto, sob determinados pontos de vista, um bem, ou uma força da justiça. Já a dádiva, justamente por ser livre e aleatória, supera o desejo, pois nem corresponde a ele. Surpreende seu objeto, presenteando-o com algo que ele nem sequer desejou. Por esta mesma razão, da perspectiva clássica ou trágica, a dádiva, como o “deus ex-machina”, pode ser questionada como um mal, uma desmesura, um bem imerecido. Quem se submete ao destino não deve, supostamente esperar ou mesmo aceitar dádivas. Dádivas são provavelmente enganosas, presentes que escondem aflições, como a caixa de Pandora. Mas, na atualidade, no tempo contingencial e pleno de aleatoriedade em que vivemos, a dádiva é sinal de entrega, de abandono ao outro, de prazer estético (de estesia), de mergulho na superfície. Não se questiona mais a natureza da dádiva pois que não há mais a necessidade do destino e da punição à desmedida. Uma medida (rigor métrico, construtivo) que leva não ao destino, mas à dádiva: esta pode ser uma síntese do poema e da poética de Cícero, fazendo com que se compreenda melhor a ausência do ponto final no poema, índice de entrada no universo desconhecido do agora.

CAPÍTULO 5

Engenho e sede

MEDUSA

Cortei a cabeça da Medusa
por inveja. Quis eu mesmo o olhar
sem olhos que vê e se recusa
a ser visto e desse modo faz
das demais pessoas pedras: pedras
sim, preciosas, da mais pura água,
onde o olhar mergulha até a medula,
diáfanas, translúcidas, cegas. Refleti muito, antes. Na verdade
esses meus olhos provêm de carne
de mulher, não do nada imortal
da divindade. Como encarar
com eles a Górgona? Mas mal
pensando assim, lembrei ser mortal
ela também: e seu pai é um deus
do mar mas eu sou filho de Zeus.
Mesmo assim não quis enfrentá-la olhos
nos olhos. Peguei emprestado o espelho
da minha irmã e adentrei o cômodo
da Medusa de soslaio, vendo
tudo por reflexos: o seu corpo
em terceiro plano, atrás de heróis
de pedra e dos meus olhos esconsos
em primeiríssimo. Eis o corte
da lâmina especular: do lado
de cá eu, olho olhado, olho enviesado,
e rosto e corpo entre muitos corpos,
um dos quais o dela. A mesma lâmina
decapitou-a também: do lado
de cá guardo seu olhar e faina;
e lá jaz seu vulto desalmado.
Mas nada é tão simples. Do pescoço

cortado nasceu um cavalo de asas
(é que o deus do mar a engravidara)
e mergulhou no horizonte em fogo
crepuscular. Contam que, no monte
Hélicon, seu coice abriu uma fonte.
A ser não sendo, de madrugada,
levanto com sede dessa água.

Como o poema “Prometeu”, o poema “Medusa” é também em primeira pessoa. Quem nos fala aqui é Perseu que, arditamente, como fosse talvez uma das únicas maneiras de derrotar os deuses na Grécia Antiga, conseguiu matar a Górgona. Como também acontece com Prometeu, este Perseu confessional admite suas fraquezas: “Cortei a cabeça da Medusa/ por inveja. (...) Na verdade/ estes meus olhos provêm de carne/ de mulher, não do nada imortal/ da divindade”.

No mito, Perseu mata Medusa para proteger sua mãe, Danae, do assédio do rei da ilha onde estão refugiados. Conta, para isso, com o auxílio de Zeus, seu pai, que faz com que Hades lhe envie um capacete que o torna invisível, que Hermes lhe dê sandálias aladas e que Atena, sua irmã, lhe empreste seu escudo e uma espada. No mito, é, assim, com a ajuda dos deuses, com sua artilosidade humana, e por bravura, que Perseu enfrenta o monstro marinho e o vence.

No poema, entretanto, Perseu confessa ter cortado a cabeça da Medusa por inveja. E acrescenta: “Quis eu mesmo o olhar/ sem olhos que vê e se recusa/ a ser visto e desse modo faz/das demais pessoas pedras”. Estamos novamente, como acontece nos poemas “Prometeu”, “Ícaro” e “Proteu”, diante de um mito decaído. A própria primeira pessoa, impensável na linguagem e na narrativa mitológicas, já denota em si mesma uma queda temporal e poética, da épica e do mito para a lírica. Mas para além, e por causa dessa transferência que vai da objetividade épica da narrativa mítica para a subjetividade lírica, Perseu acrescenta o relato de sua fraqueza. Matou a Medusa não por coragem, mas por uma espécie de covardia: por querer ser igual a ela, ou ter o mesmo olhar que ela. A própria palavra “inveja” provém de “olhar de modo malévol, lançar mau-olhado”, ou seja, Perseu, no sentimento mesmo da inveja, contém o olhar que deseja o olhar, ou o olhar malévol que deseja o olhar malévol.

Trata-se, já nesses primeiros versos, de um complexo jogo de olhares e de olhos em que concorrem visões trocadas e cambiantes do eu e do outro. Esse jogo, como temos visto, ocorre freqüentemente na poética de Cícero, que desconstrói as interpretações correntes do mito de Narciso, ao tecer o elogio e não a crítica de seu olhar: “se me entrego às imagens do espelho ou da água, tendo no fundo o céu, não pensem que me apaixonei por mim. Não: bom é ver-se no espaço diáfano do mundo” (...) (“No país das maravilhas”); que mostra como o amante, ao olhar, se discerne ao mesmo tempo em que acha a si mesmo na amada: “discernir-se dela ao olhá-la, e achá-la em si são lados reversos da mesma moeda”; que mostra que toda visão do outro é também um espelhamento: “além do espelhamento e aquém do nada, que resplandecerá dos despojos?” (“Don’Ana”); que desenha a multiplicidade de conteúdos que podem conter os olhares: “Que divisa o olhar desse moreno? Namora os tênis atrás da vitrine? Ou a vidraça que os devassa e inibe os seus reflexos serve-lhe de espelho e ele recai na imagem de si mesmo, igualmente visível e intangível?” (“Vitrine”). O olhar, na obra do autor, é um exercício central, nada ingênuo e carregado de possibilidades e dubiedades.

Neste poema, Perseu inveja (olha malevolamente) para a Medusa que olha e que mata quem olha para ela, e deseja esse olhar. Esse olhar, na realidade, não mata exatamente quem vê a Medusa, mas mata a si mesmo, pois é a própria Medusa que é vista no reflexo daquele que olha para ela. Medusa vê a si mesma e, ao transformar-se em pedra, petrifica também o detentor do olhar. Pois aquele que olha, olha para si: “Quando olhamos para o olho de alguém que está a nossa frente, nosso rosto se reflete no que chamamos de pupila [*koré*, a menina] como um espelho: aquele que se olha vê sua imagem [*eídolon*, simulacro, duplo]. – Está certo. – Assim, quando o olho considera outro olho, quando fixa seu olhar na parte deste olho que é a melhor, aquela que vê, ele vê a si mesmo”, diz Platão no *Alcibíades*, citado em *Entre mito e política* por Jean-Pierre Vernant, que acrescenta:

Quando de meu olho, como de um sol, emana um raio que, refletindo-se no centro do olho do outro, volta para a fonte da qual partiu, sou eu mesmo, em minha atividade de ver (de saber, de conhecer), que meu olhar transporta até a pupila do outro, um ‘eu mesmo’ (que vê e que sabe) que não posso atingir dentro de mim mesmo como o olho não pode ver a si mesmo. Vejo em ação de vidência, objetividade no olho do outro, como em um espelho refletindo-me a meus próprios olhos. Assim sendo, quem olha,

vê, nos olhos do outro, o que os próprios olhos não podem ver, e essa é uma das razões pelas quais, segundo Platão, nos apaixonamos, ao mesmo tempo pelo outro e por nós mesmos.⁵⁹

O poema começa como se fosse a própria ação de Perseu a decepar a cabeça da Medusa. *In media res*, como se flagrado no meio de uma confissão e como se respondesse a uma acusação. Como se dissesse: “cortei, sim e cortaria de novo!”. Quem é esse Perseu que mostra um outro lado de si mesmo e do mito? A unidade das personagens míticas não permite essa dualidade, a outra face de um herói. Mas a Górgona, como mostra Jean-Pierre Vernant, é a própria visão da alteridade, do pavor, do estranho, da morte. A Górgona contém a morte nos olhos, mas também contém a morte que todos carregam em si; ela é o outro inescapável, a “outridão” absoluta, a quem nos entregamos, mas que também mora dentro de cada um de nós. O furor dos guerreiros gregos, que também se aprimoravam em caretas aterrorizantes, como a da Medusa, inclui, em seu afã de glória, também um desejo mortífero e assassino. Não existe nada de mais poderoso do que deter o poder de tirar a vida aos outros, seja por força ou por magia.

Isso também se esconde na esperteza, na *métis* de Perseu. O desejo de possuir o poder da Górgona. Prometeu, com seus ardis, não queria simplesmente ajudar aos homens; queria também se comparar em força e privilégios a Zeus; Ulisses, quando engana Proteu, também o supera. Como afirma Vernant:

A Métis, enquanto ‘inteligência prática’, é uma inversão de forças na qual o fraco vence o forte. No horizonte temporal da Métis, não existe nem uma perspectiva racional quanto moral *a priori*, pois ela se caracteriza como uma premeditação vigilante. Nesse sentido, o homem e a mulher da Métis agem como um relâmpago. Ao mesmo tempo, não se deixam levar por impulsos. Se a loucura tende a abolir o tempo, a Métis, ao contrário, sabe trabalhar a temporalidade, pois ela possui o domínio do tempo em três situações: tem a experiência do passado, agarra o momento presente, fugaz, e faz previsões para o futuro. Finalmente, concebida dessa maneira, a Métis, enquanto ‘inteligência prática’ não é uma categoria mental, mas uma

---

⁵⁹ VERNANT, Jean Pierre. *Entre mito e política*. São Paulo: Edusp, 2002, p. 83.

forma de inteligência dotada de argúcia, sagacidade e fingimento aliada à experiência adquirida.⁶⁰

Esse Perseu sagaz, dessa forma, é alguém que faz um exame de consciência, uma espécie de introspecção reflexiva sobre sua ação e que reconhece segundas motivações para seu gesto. É um Perseu moderno que não deixa, entretanto, como Perseu que é, de ser um mito. Tensão que percorre toda a obra de Cicero. A mitologia, o classicismo, fazem rever a atualidade com olhos pedagógicos, relativizantes e distanciados, mas, por sua vez, também o agora nos faz rever a tradição com outros olhos. Decaídos, sim, mas também reflexivos e autocríticos. Como já foi dito, não há, na poesia de Cicero, nostalgia pelo passado clássico; seu uso das referências tradicionais não é elevatório, classicizante. Ao contrário, trata-se de um olhar agoral sobre a tradição, que não a ironiza, mas que também não a cultua indiscriminadamente. O mito tem legitimidade universal, contanto que tensionado. É o que ocorre com esse Perseu, misto de herói clássico e homem moderno.

Já no primeiro período do poema, composto pelos oito primeiros versos, há oito referências ao olhar: *inveja, olhar, sem olhos, vê, ser visto, olhar, translúcidas, cegas*. Como dito, trata-se, na forma como Perseu matou o monstro e na motivação aqui explicitada dessa morte, de um cruzamento complexo de olhares. A Medusa olha, mas não tem olhos porque vê e não é vista; talvez seja neste poder, daquilo que vê, mas não permite ser visto, que resida justamente sua força paralisante, pois nela não mora a fraqueza de precisar sofrer o olhar de quem ela vê. A Medusa é uma das únicas entidades gregas, junto com Ártemis, com os sátiros e com Dioniso, que é sempre representada de frente e não de perfil. Ela encara frontalmente quem olha para ela e o espectador passa então, necessariamente, a fazer parte da cena, mas agora como pedra. Como diz o poema: *desse modo faz das pessoas pedras*. É porque ela vê e se recusa a ser vista, que ela petrifica quem a vê; ver e não permitir a troca de olhares é mesmo paralisador; é a própria morte, o olhar sem olhos, aquela a que nunca devemos e a quem não queremos olhar de frente, mas que inevitavelmente veremos. Perseu quis, então, alçar-se muito acima do humano, razão pela qual ele, como mostra o final do poema, sofrerá a pena da sede que o acomete. Perseu quis equiparar-se em força e poder à própria morte, ao outro, ao imponderável a que estamos todos submetidos.

---

⁶⁰ idem. p.84

Aqui, embora ainda de forma hesitante, começa a se esboçar uma dúvida, já colocada mais acima: quem é esse Perseu? É somente um Perseu moderno, o homem moderno? Ou é o próprio Perseu, modernizado porque reflexivo, crítico de si mesmo, e, portanto, um Perseu que representa todos os homens, já que todos os humanos têm alguma fraqueza? O que suscita a dúvida, aqui, em primeiro lugar, é a ação autocrítica de Perseu, que obviamente não se daria a esse trabalho. Citando novamente Vernant:

Na Grécia antiga (...) a experiência de si não é orientada para dentro, mas para fora. O indivíduo busca a si mesmo e se encontra no outro, nesses espelhos que são para ele todos aqueles que constituem a seus olhos seu *alter ego*: parentes, filhos, amigos. O indivíduo situa também a si mesmo nas operações que o realizam, que o efetuam “em ato”, *energéia*, e que nunca estão em sua consciência. Não existe introspecção. O sujeito é extrovertido. Ele se olha de fora. Sua consciência de si não é reflexiva, ele não é uma volta sobre si mesmo, um trabalho sobre si mesmo, a elaboração de um mundo interior, íntimo, complexo e secreto, o mundo do Eu. É existencial. Como diz Bernard Groethuysen, a consciência do eu é, para o grego, a apreensão de um Ele, não de um Eu.⁶¹

Assim, não é o próprio Perseu a nos falar ou é, no mínimo, um Perseu modificado. A segunda razão para a dúvida é que, como se trata de um poema lírico, introspectivo, narrado dessa forma em primeira pessoa, pode ser que seja algum outro eu que se coloca no lugar de Perseu, alguém que quis o mesmo poder da Górgona que, nesse caso, seria um poder metafórico, não real como no mito. Quando se relativiza o eu de Perseu, relativizam-se também todas as outras ações narradas no poema. Veremos isso adiante.

A Medusa transforma em pedras aqueles que ousam olhar para ela: “pedras, sim, preciosas, da mais pura água, onde o olhar mergulha até a medula, diáfanas, translúcidas, cegas”. Várias dúvidas saltam nesse trecho: por que o poema diz *sim*, como se estivesse respondendo a alguém que não aceitasse o termo *pedras*?; por que as pedras são de pura água? e por que, se são diáfanas e translúcidas, são também cegas?

A última questão é a de mais fácil resposta. As pedras em que os detentores dos olhares se transformam são diáfanas e translúcidas porque são feitas da mais pura água e

---

⁶¹ VERNANT, Jean Pierre. *Entre mito e política*. São Paulo: Edusp, 2002, p. 84.

porque se deixam ver até a medula, para serem paralisadas de dentro para fora. E são cegas porque, depois de petrificadas, cessam de ver. São somente objetos, não mais sujeitos, sem visão. Acaba o jogo de olhares, que, na realidade, com a Medusa, é impraticável: o que apaixona os espectadores da Medusa é justamente a sedução mortífera, como as sereias para Odisseu, mas além (ou aquém) delas, porque a Medusa é monstruosa. Nessa sedução, olhar é sinônimo de morrer e termina então a dialética do olhar.

Existem algumas hipóteses para esclarecer as *pedras preciosas da mais pura água*. A Medusa é filha do deus do mar, Poseidon, que violentou sua mãe. O olhar de Medusa, assim, dubio que é - terrível e fascinante, o eu e o outro, olhar da vítima e do culpado - poderia também conter a duplicidade de ser petrificante, mas uma pedra feita de água, a morte feita de vida, como é o caso da própria Górgona. Numa das versões do mito, por exemplo, Atena entrega de presente a Asclépio duas gotas do sangue da Medusa: uma delas tem o poder de curar e até ressuscitar e a outra é um veneno mortal: o sangue da Medusa é um *pharmakón*, veneno-remédio. Outra hipótese é a idéia da própria pureza das pedras em que se transformam os seres que olham para o monstro; são pedras que representam a morte mesma, vindas diretamente e representantes primeiras e últimas da própria fonte do horror. Pedras preciosas, porque feitas de humanos bravos e pedras da mais pura água, porque provenientes do nascedouro, da fonte da morte.

Já o *sim*, em *pedras sim*, parece denotar que há, na mensagem de Perseu, um destinatário, alguém que ouve ou a quem se dirige o relato de Perseu, este Perseu que ainda não sabemos exatamente quem é. Como se este alguém que o escuta duvidasse do poder da Medusa de transformar pessoas em pedras. A quem este Perseu dubio se dirige? Seu próprio confessionalismo, a maneira como o poema começa, como dissemos, em meio a uma conversa ou confissão, indica a presença de um outro a escutá-lo, a pô-lo em dúvida, a julgá-lo. Sim, porque Perseu está a se retratar, inclusive admitindo sua pena no final do poema.

Poderia tratar-se de um exame de consciência, do moderno em relação aos antigos, cujos gestos, como o de Prometeu, até hoje precisamos pagar. Do moderno que relativiza a coragem absoluta de Perseu e reconhece nela também a inveja, o desejo de superar a morte.

Poderia ser uma reiteração que, no movimento introspectivo, o próprio Perseu faz a si próprio, confirmando a dimensão de sua inveja. Como se dissesse a si próprio ou a

outrem que quis efetivamente transformar as demais pessoas em pedras, por mais terrível que isso pareça.

Nos oito versos seguintes, continua o exame de consciência, a confissão desse Perseu atípico. Trata-se, como é próprio de vários outros poemas desse poeta-filósofo, de um arrazoadado composto de formulações lógicas, argumentações favoráveis e contrárias, tudo concorrendo para que a decisão de Perseu fosse a mais segura e eficaz possível. Como se houvesse uma voz e, em terceira pessoa, uma supra-consciência que “soprasse” a Perseu quais deveriam ser os caminhos de seu gesto, pedindo que ele refletisse com antecedência, para não cometer um gesto impensado. É uma voz que atravessa o tempo, e que ecoa do futuro, uma consciência do futuro em relação ao passado, colocando na boca de Perseu uma fala que provém de outro lugar: de uma consciência da consciência, sinônimo de modernidade.

Daí a fala: *Refleti muito, antes*. Como é habitual também, o termo *refleti* nesse poema, carrega sentidos múltiplos. Diante do desejo de Perseu de possuir olhos que paralisam os outros através do olhar refletido do olho da Medusa, de sua decisão posterior de ardilosamente utilizar o espelho para que o monstro se visse refletido nele e se auto-paralisasse, de uma suposta voz que vem da modernidade e que reflete na voz de Perseu, diante das possibilidades metafóricas que se verão adiante, “refletir”, é muito mais do que simplesmente pensar. Refletir vem de “vergar, curvar, dobrar”, de onde fletir, flexão. O espelho dobra a imagem; meditar demoradamente sobre algo é dobrar-se sobre algo, debruçar-se. Trata-se de uma metáfora. Vemos então que a “reflexão” demorada de Perseu deve ter passado por várias formas de reflexo para derivar finalmente na astúcia da utilização do reflexo como arma estratégica de morte.

Perseu então refletiu, antes de qualquer coisa, sobre seus olhos, alvo preferencial da Górgona, instrumento de vida e de morte, superfície translúcida e diáfana, mas também cega. Perseu refletiu sobre o reflexo: “Na verdade/ estes meus olhos provêm de carne/ de mulher, não do nada imortal/ da divindade. Como encarar com/ com eles a Górgona?” Antes de tudo, o herói pensa sobre sua vulnerabilidade; sua existência, seus olhos provêm da carne de uma mulher mortal, prisioneira da contingência, oposta ao “nada imortal da divindade”. Nada imortal que se situa além da relatividade, da necessidade de reflexão ou introspecção, acima das culpas, dos medos e dos pecados. O homem precisa da carne para existir e se alimentar; para os deuses basta o perfume como alimento.

Mas logo Perseu se dá conta da relatividade de seu próprio raciocínio. Não só a Górgona tem uma metade mortal, como ele próprio é filho de um deus. Estão emparelhados, assim. O inimigo que Perseu está prestes a enfrentar – e o poema aqui passa do pretérito perfeito da primeira parte, como se o herói estivesse relatando seu ato *a posteriori*, para o presente do indicativo, retrocedendo no tempo e mostrando o momento anterior à decisão – não é superior a ele em origem. Suas armas são aparentemente mais poderosas, mas só aparentemente, pois como veremos, embora Perseu utilize sua astúcia mortal, a *métis*, para vencer a Medusa, ela não seria praticável sem os instrumentos a ele emprestados por seus irmãos imortais: o espelho, as sandálias aladas, o capacete. A batalha, desta maneira, não se mostra tão terrível assim, é a conclusão a que chega Perseu depois de refletir.

Ao contrário, na estranha mistura de inveja selvagem e reflexão introspectiva que leva Perseu a matar a Górgona, Perseu ainda percebe sua superioridade em relação ao monstro: Medusa é *somente* filha de Poseidon (*deus do mar* em minúscula), enquanto Perseu é filho do deus dos deuses (*Zeus*, em maiúscula). Ambos são, então, filhos de mortais com imortais, estão em situação semelhante, mas Perseu é filho de Zeus e, dessa forma, seu desejo de morte (embora marcado pela inveja) é mais carregado de força.

No período seguinte (“mesmo assim não quis enfrentá-la olhos/ nos olhos. Peguei emprestado o espelho/ da minha irmã e adentrei o cômodo/ da Medusa de soslaio, vendo/ tudo por reflexos: o seu corpo/ em terceiro plano, atrás de heróis/ de pedra e dos meus olhos esconsos/ em primeiríssimo. Eis o corte/ da lâmina especular: do lado/ de cá eu, sem corpo, a olhar; do outro/ lado eu, olho olhado, olho enviesado/ e rosto e corpo entre muitos corpos,/ um dos quais o dela”).) mantém-se a estrutura argumentativa e racional desse mito reflexivo. O trecho começa com um *mesmo assim*, que significa, “mesmo lembrando de nossa origem divina preferi, por cautela, não enfrentá-la olhos nos olhos.” Não se trata de uma *métis* impulsiva, mas prudente. Como havia emparelhamento de forças, com ligeira vantagem para Perseu (por ser filho de Zeus), era melhor precaver-se e, como a arma própria da Medusa são os olhos, utilizar um meio oblíquo, utilizar as próprias armas da Górgona, embora de forma enviesada, para eliminá-la. É uma razão e esperteza altamente elaboradas, em que o inimigo não recorre a armas superiores às do adversário, mas pensa em utilizar o próprio mal do inimigo para derrotá-lo, apenas entortando sua direção.

O próprio verbo “enfrentar” a que Perseu se refere, *resolvi não enfrentá-la olhos nos olhos*, traduz ou sintetiza o recurso e o significado do que fará Perseu: “enfrentar” é encarar frente a frente, *to face* (em inglês), encarar a face, olhar de frente. É tudo o que o herói não faz; a palavra enfrentar já implica algo que seja olhos nos olhos. Perseu resolveu não enfrentá-la, nem encará-la, mas vencê-la pela astúcia, sem bravura física, já que sua motivação era mesmo a inveja e não o heroísmo.

E, dessa maneira, seguem-se várias referências à vicariedade, à obliquidade, à sequência de práticas reflexivas que vinham já se acumulando no poema, desde a própria figura do herói, suas motivações, sua introspecção e, agora, também o material de que se utiliza e a forma que escolhe para vencer o monstro: “peguei emprestado, o espelho, adentrei, de soslaio, vendo por reflexos, terceiro plano, atrás, olhos esconsos, corte especular, do lado de cá eu, a olhar, olho olhado, olho enviesado”. Dificilmente poderia haver mais clareza sobre a tortuosidade do método. O espelho é de Atena, a deusa da sabedoria, preferida de Zeus. Trata-se propriamente de um espelho, que, como dissemos, é uma figura largamente utilizada por Cícero e por toda a tradição poética. Narciso se vê refletido num espelho d’água e crê que a imagem que vê é a sua; Alice entra para dentro do espelho; o espelho, como diz o poeta em outro poema, é a confluência da verdade e da miragem, da verdade e da mentira. Nada há de simultaneamente mais falso e verdadeiro; mais até do que a própria assim chamada realidade. No espelho o que se vê são imagens, mas, enquanto imagens, esses reflexos são perfeitos, verdadeiros, assumidamente reflexivos, enquanto no real somos reflexos que se pensam verdadeiros, somos imagens iludidas de perfeição. A ilusão especular não engana; é ilusão. Como diz o poeta em “Don’Ana”, “um retrato pode ser perfeito ainda quando assim não seja o retratado”. E, como já dizia um outro poeta, *o mito é o nada que é tudo*. Assim como o espelho, o mito é também uma mentira verdadeira, mais verdadeira do que a própria verdade, porque não necessita nem se submete a comprovações. Bem, Perseu utiliza um espelho que nem mesmo é seu; protege-se, assim, inteiramente, do enfrentamento completo. Seria ele menos corajoso por isso? Veremos.

Em seguida, o herói relata sua estratégia completa: *adentro o cômodo*. Não entrou, o que seria uma maneira abrupta, impensada de matar a Górgona. O mito nos conta que Perseu aguardou até que a Medusa estivesse adormecida; ela e sua cabeleira. Todas as serpentes dormiam. Desta forma, Perseu adentra o cômodo, ou seja, penetra

silenciosamente nos domínios da Medusa para não acordá-la. E adentra de soslaio, vendo tudo por reflexos. Vai entrando lentamente, como que de trás, enxergando tudo pelo espelho, por reflexos, como refletiu antes de decidir sua ação. Refletiu e decidiu agir por reflexos.

Vem então a descrição atenta do movimento escolhido para a aplicação da estratégia: *o seu corpo em terceiro plano* – Perseu vai adentrando o cômodo andando como que de costas e enxergando o ambiente pelo reflexo produzido no espelho. Assim, o corpo da Medusa fica em terceiro plano, *atrás de heróis de pedra* - os outros seres que já haviam sido transformados em pedra pelos olhos da Górgona, atrás de quem ela está a dormir. *E dos meus olhos esconsos em primeiríssimo* – obviamente, o que Perseu vê em primeiro plano no reflexo são seus olhos. Olhos esconsos porque vêem obliquamente, mas também porque contêm o esconso do escuso, do não declarado, do não enfrentamento. Daí uma certa ironia no uso do superlativo *primeiríssimo*. Perseu está em absoluto primeiro plano em todos os sentidos, no reflexo e na aplicação da estratégia; atrás e na frente do espelho; no superlativo se revela uma face triunfal, uma antecipação da vitória sobre o monstro, que, como veremos logo adiante, não será tão absoluta assim.

Finalmente, Perseu (e o poeta) apresentam a arma definitiva da vitória: *eis o corte da lâmina especular*. Corte com duplo sentido novamente: porque separa, é a fronteira entre aquele que vê e o que é visto (o lado de cá e o lado de lá), a fronteira entre o real e a imagem, e corte porque será este, além do instrumento tático da morte da Medusa, também o instrumento mecânico de seu decepamento. Vemos, nessa confluência de sentidos físicos, táticos, mecânicos e metafóricos de alguns termos do poema, que o gesto de Perseu certamente alude também a outras dubiedades contidas no objeto espelho e no próprio objeto poema. A sagacidade de Perseu, sua utilização do espelho como arma, a visada torta e tortuosa por ele descritas não servem somente a uma declaração confessional de sua fraqueza e de sua astúcia, mas também a outros propósitos ainda mais coerentes com sua utilização na forma poética. *Do lado de cá, sem corpo, a olhar; do outro lado eu, olho olhado, olho enviesado e rosto e corpo entre muitos corpos, um dos quais o dela*. Perseu está sozinho do lado de cá do espelho; do lado de lá, olho olhado, está entre muitos, é mais um. Sua solidão o protege e o coloca em posição superior à multidão que se encontra indefesa no reflexo, inocente de que, naquele momento, não é mais que reflexo. A realidade dos seres petrificados, do olho

olhado de Perseu e da Medusa adormecida, naquele instante, é ser reflexo e, assim, ser presa da estratégia de Perseu. Perseu aprisiona-os no estado reflexivo, porque detém sozinho o espelho. Todos dormem, entregues àquele outro estado reflexivo e enviesado, também especular, que é o sono, semelhante ao sono de Alice. Só o herói mantém a vigília e utiliza o espelho como arma, anti-sonho.

O que Perseu vê, em primeiríssimo plano, no espelho, é seu olho olhado. Como dito acima, só o olhar do outro ou o olhar do espelho permite aos indivíduos ver seu olho olhado, ou seu olho olhando. O espelho nos traz de volta aquilo que sozinhos não podemos ver: o espelho nos traz a imagem de nós mesmos como um outro. Era tudo o que Perseu precisava: ver-se a si mesmo como um outro: alguém que pode matar a Górgona, como se não fosse ele próprio a matá-la, mas um *alter ego* olhado, um outro eu que realiza aquilo que o eu, desprotegido, não consegue realizar sozinho.

Sua presença refletida no meio da multidão de corpos, entre os quais o dela, é falsa, embora verdadeira porque somente reflexiva. Ele é mais (ou menos) do que mero reflexo e usa essa condição para vencer a Górgona. Portanto, quando o poema diz *rosto e corpo entre muitos corpos, entre os quais o dela*, não há equilíbrio na descrição desta condição. Embora todos sejam apenas reflexo, somente Perseu detém o conhecimento deste fato.

O último trecho antes do final do poema, antes da “virada” poética e reveladora, diz: *A mesma lâmina/ decapitou-a também: do lado/ de cá guardo seu olhar e faina; e lá jaz seu vulto desalmado*. Consumou-se a morte. A lâmina que foi utilizada como tática esconsa, agora é utilizada mais do que diretamente: decapita a Medusa. Em algumas versões do mito, Perseu utiliza a própria lâmina do espelho para matar o monstro; em outras, ele usa uma faca, que carregava junto com o escudo espelhado, presente de sua irmã Atena. Parece que nesta versão é o próprio espelho que a decapita. O que não deixa de ser estranho; o uso do espelho como lâmina literal, não simplesmente especular, não somente lâmina fronteira entre dois planos, é quase que um uso distorcido do espelho que, até então, tinha sido usado como arma branca, arma de astúcia. Mas seu uso como faca só pode ser exercido depois da estratégia armada e assegurada: campo seguro.

Perseu decapita a Górgona porque tem a intenção de usá-la como arma para derrotar seus inimigos posteriormente. Daí também a explicação da inveja e seu desejo de possuir o poder da Medusa; ele poderia simplesmente tê-la deixado morta, mas,

como ela continua a exercer seu poder de petrificação mesmo depois de morrer, o herói lhe corta a cabeça. E a Medusa passa então a funcionar não mais como monstro, mas como máscara. É uma cabeça a ser utilizada; arma-objeto, algo a se vestir. Depois de morta, ela nunca mais deixará de ser reflexo, presa do desejo de outro. Um outro que, *do lado de cá*, guarda *seu olhar e sua faina*: um dominador que incorpora, possui as forças por ele roubadas, usadas agora em seu favor e conforme sua vontade. Acontece que essas forças são mágicas, sagradas e semi-divinas. Como sabemos, não se seqüestram os poderes do divino impunemente. O vulto da Górgona *jaz desalmado*. Perseu roubou sua alma. Perseu sem corpo, Medusa sem alma. Medusa anima Perseu, o preenche, porque o herói tinha inveja dela, possuiu-a e a guarda. Mas, em função de sua *hybris*, também é ela que o possui. De alguma forma, Perseu passa a ser a própria Medusa; sua presença e seu reflexo, seu ser em primeiro e em terceiro plano.

O final do poema começa com uma conjunção adversativa: *mas*. A confissão da inveja, a descrição minuciosa, porém dúbia, da tática utilizada por Perseu, já deixava entrever a vinda de um *mas*. É como se ele estivesse sendo preparado desde o início do poema. Como sabemos, guinadas humanas e volitivas no fluxo das coisas, pelo menos na Grécia Antiga, não passavam incólumes nem aos deuses e tampouco aos homens. Por mais que houvesse vitórias, até mesmo duradouras e transformadoras para o destino dos homens, havia também punições. Perseu foi vítima e sujeito da *hybris*. Sua inveja, como confessado, foi querer para si próprio o poder do monstro. Isto não poderia passar impune pelos deuses.

“Do pescoço/ cortado nasceu um cavalo de asas/ (é que o deus do mar a engravidara)/ e mergulhou no horizonte em fogo/ crepuscular. Contam que, no monte/ Hélicon, seu coice abriu uma fonte./ A ser não sendo, de madrugada/ levanto com sede dessa água”. Do corpo decepado da Medusa nasceu Pégaso, o cavalo alado que, montado por Belerofonte, posteriormente venceu a Quimera, monstro tão terrível quanto a própria Górgona.

Os parênteses colocados no meio do trecho que termina o poema são interessantes. Quem fala aqui e por que se fala dessa maneira, como se fosse apenas um lembrete? O adendo lembra uma fala em discurso indireto livre - como se houvesse novamente um narrador outro no poema, além do eu do próprio Perseu (aquela mesma voz que “sopra” a Perseu suas falas), e que lembra ao herói a razão de Pégaso ter nascido do corpo disforme da Medusa. A expressão *é que* é bastante indicativa desta

idéia de lembrança ou mesmo de justificativa. Como se fosse também uma concessão de Perseu ao poder ainda remanescente da Górgona. Como se dissesse: “apesar de eu tê-la decepado, como ela era filha de um deus, ainda pôde nascer um cavalo alado de seu corpo morto.” O lembrete rompe novamente a fala supostamente mítica e heróica, retorna ao confessionalismo, que aqui se torna praticamente trivial e até pueril e lança o poema para um tempo atual, tempo da consciência crítica do mito. E volta a questão: quem fala? Quem é este Perseu que diz *é que*, entre parênteses?

Em seu mergulho na direção do sol (*horizonte em fogo crepuscular*), longe da mundanidade invejosa e meramente tática de Perseu, Pégaso dá um coice no monte Hélicon, do qual nasce uma fonte, Hipocrene. Dessa fonte, dizem, são criados, até hoje, os poemas. É a fonte inspiradora dos poetas, como em Keats:

Ah! um gole de vinho refrescado longamente
Na solidão do solo muito além do chão,
Sabendo a flor, a seiva verde e a relva quente,
Dança e Provença e sol queimando na canção!
Ah! uma taça de luz do Sul, plena e solar,
Da fonte de Hipocrene enrubescida e pura,
Com bolhas de rubis à beira rebordada
Nos lábios a brilhar,
Para eu saciar a sede até chegar ao nada
E contigo fugir para a floresta escura.⁶²

E em Camões:

E vós, Tágides minhas, pois criado
Tendes em mi um novo engenho ardente,
Se sempre, em verso humilde, celebrado
Foi de mi vosso rio alegremente,
Dai-me agora um som alto e sublimado,

---

⁶² Tradução de Augusto de Campos, em seu *Linguaviagem*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
Texto original: O! for a draught of vintage! that hath been / Cool'd a long age in the deep-delved earth, / Tasting of Flora and the country green, / Dance and Provençal song, and sunburnt mirth! / O! for a beaker full of the warm South, / Full of the true, the blushful Hippocrene, / With beaded bubbles winking at the brim, / And purple-stained mouth; / That I might drink, and leave the world unseen, / And with thee fade away into the forest dim.

Um estilo grandíloco e corrente,
Por que de vossas águas Febo ordene
Que não tenham enveja às de Hipocrene .

Dai-me uma fúria grande e sonora,
E não de agreste avena ou frauta ruda ,
Mas de tuba canora e belicosa,
Que o peito acende e a cor ao gesto muda.
Dai-me igual canto aos feitos da famosa
Gente vossa, que a Marte tanto ajuda;
Que se espalhe e se cante no Universo,
Se tão sublime preço cabe em verso.⁶³

Essa fonte que jorra e que, como uma graça, anima os poetas por todo o sempre, no caso deste poema aparece inversamente como uma espécie de sina, maldição, punição. A sede da água dessa fonte – a inspiração – é o preço a pagar, a despeito da astúcia desse estranho e duplo Perseu, por ter morto a Medusa, por ter sido invejoso e desmedido. Criar poemas, inclusive este que estamos a ler e analisar, é o preço a pagar pela desmesura.

A partir daqui, então, novamente de forma esconsa, reflexiva, enviesada, mostra-se a outra face de um Perseu mítico e moderno, heróico e introspectivo, grandioso e confessional. A expressão final do poema, *a ser não sendo*, sintetiza a duplicidade do personagem e de todo o poema. O poema, como a cabeça decepada da Górgona, é uma máscara. Poderia se dizer que, como se trata de uma poética, não só de um poema, toda a poesia é uma máscara. *A ser* tem função gerundial; o verso pode ser traduzido, dessa forma, como *sendo e não sendo*: Sendo Perseu e não o sendo, sendo poeta e não o sendo; pagando o preço de algo que não cometi; cometi algo e outros pagam o preço do que fiz; eu mesmo pago o preço do que realizei. Sou eu e sou ele, sou um só, sou dois sendo eu mesmo. Sou eu e meu reflexo no espelho, sou agora e ontem, aqui e lá.

No passeio topológico por que nos leva o personagem de *A cidade e os livros*, somos levados horizontalmente pelo espaço da cidade e verticalmente pelo tempo, numa viagem que mergulha e retorna, como dito, levando o agora para o ontem e vice-versa,

---

⁶³ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro. Ediouro, s. d. (Canto I, estrofes 4 e 5).

sem saudosismo nem “progressismo” ingênuo. Passado e presente ficam emparelhados, como Perseu e a Górgona, comparecendo com sua dose inevitável de fracasso e potência. Não há mesmo como haver um sem o outro, já há muito tempo nos ensina tanto a mitologia grega quanto a própria história e a poesia.

A partir desta nova leitura, portanto, revela-se uma outra face do poema como um todo. O outro que habitava Perseu é o próprio poeta que fala em primeira pessoa. Os efeitos reflexivos e esconsos do espelho são os efeitos reflexivos e esconsos da própria poesia, também espelho, como aparece em outros poemas de Cícero, também verdade e representação ao mesmo tempo. O poeta olha o real em terceiro plano, vê a si mesmo e a tudo refletidos e, com golpes certos e estratégicos, decapita e paralisa o real. De posse desses objetos mágicos e sagrados, os poemas, essas máscaras paralisantes, o poeta condena a todos que olharem para ele. A palavra vive e mata, como temia e advertia Platão:

Bem, ouvi dizer que na região de Náucrates, no Egito, houve um dos velhos deuses daquele país, um deus a quem também é consagrada a ave chamada íbis. Quanto ao deus, porém, chamava-se Thoth. Foi ele que inventou os números e o cálculo, a Geometria e a Astronomia, e também o jogo de damas e os dados, e também a escrita. Naquele tempo governava todo o Egito Tamuz./.../ Thoth foi ter com ele e mostrou-lhe suas artes, dizendo que elas deviam ser ensinadas aos egípcios. Mas o outro quis saber a utilidade de cada uma, e enquanto o inventor explicava, ele censurava ou elogiava, conforme essas artes lhe pareciam boas ou más. Dizem que Tamuz fez a Thoth diversas exposições sobre cada arte, condenações e louvores cuja menção seria por demais extensa. Quando chegaram à escrita, disse Thoth: ‘Esta arte, caro rei, tornará os egípcios mais sábios e lhes fortalecerá a memória; portanto, com a escrita inventei um grande auxiliar para a memória e a sabedoria’. Responde Tamuz: ‘Grande artista Thoth! Não é a mesma coisa inventar uma arte e julgar da utilidade ou do prejuízo que advirá aos que a exercem. Tu, como pai da escrita, esperas dela com o teu entusiasmo precisamente o contrário do que ela pode fazer. Tal coisa tornará os homens esquecidos, pois deixarão de cultivar a memória; confiando apenas nos livros escritos, só se lembrarão de um assunto exteriormente e por meio de sinais, e não em si mesmos. Logo, tu não inventaste um auxiliar para a memória, mas apenas para a recordação.

Transmites a teus alunos uma aparência de sabedoria, e não a verdade, pois eles recebem muitas informações sem instrução e se consideram homens de grande saber embora sejam ignorantes na maior parte dos assuntos. Em consequência serão desagradáveis companheiros, tornar-se-ão sábios imaginários ao invés de verdadeiros sábios’.⁶⁴

Para Platão, como sabemos, a escrita, e também a poesia (principalmente esta última), eram não mais do que aparência de sabedoria, *pharmakón*, veneno-remédio. Como a fonte de que bebe Perseu, que é simultaneamente bênção e punição, os poemas são também potência e morte, verdade e mentira. A escrita, segundo o filósofo, faria com que as coisas fossem lembradas apenas exteriormente e não em si mesmas e por si mesmas, daí também a idéia de aparência e distanciamento da verdade. Esta definição também se aplica ao objeto do espelho. Como se a escrita fosse (e de certa maneira o é), não mais do que um espelho do real, uma imagem entortada e, por que não, estratégica do objeto a que alude, de certa forma superando-o e, assim, tirando-lhe a vida. A palavra escrita transformaria, ainda segundo Platão, a lembrança viva em recordação morta, fonte de dados e não de invenção.

Jacques Derrida, no livro *A Farmácia de Platão*, comenta detalhadamente o diálogo “Fedro”, em que Sócrates fala sobre a origem e as funções da escrita, referindo-se ao mito acima citado de Theuth, o inventor egípcio da escrita. Neste mito, o presente de Theuth ao deus dos deuses, Thamouz, ou Amon, também teria sido recusado como uma maldição. Diz Derrida: “Sócrates compara a uma droga os textos escritos que Fedro trouxe consigo. Esse *pharmakon*, essa “medicina”, esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no campo do discurso com toda a ambivalência. Esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço podem ser – alternada ou simultaneamente – benéficas e maléficas.”⁶⁵ A escrita, de acordo com Sócrates, fica surpreendentemente assemelhada ao mito, linguagem e mundo que o filósofo pretende superar: linguagem autônoma, independente e que pode se auto-reproduzir, desconectada de uma relação necessária e absoluta com a idéia, a verdade inteligível, como acontece no caso da fala viva, dependente da presença e matéria viva. Como também afirma Derrida: “Platão segue alguns retóricos e sofistas que, antes dele,

---

⁶⁴ PLATÃO. *Diálogos: Mênon, Banquete, Fedro*. Rio de Janeiro, Ediouro, 1999, p. 178-9.

⁶⁵ DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 14.

opuseram à rigidez cadavérica da escritura a fala viva, regulando-se infalivelmente sobre as necessidades da situação atual, as expectativas e as demandas dos interlocutores presentes, farejando os lugares onde ela deve se produzir, fingindo curvar-se no momento em que ela se apresenta ao mesmo tempo persuasiva e constrangedora.”⁶⁶

Se, segundo Sócrates, a escrita, para ser minimamente aceitável, deveria ser constituída, ao menos, de uma coesão semelhante à de um corpo vivo, com cabeça, tronco e membros, começo, meio e fim, o pobre Perseu-poeta, condenado a escrever poemas por ter cortado e possuir somente a cabeça da Medusa, isolada de seu corpo, além de ser castigado pela escrita, sofre punição ainda maior por ser condenado à escrita de poemas, estes sim comparáveis a cabeças decepadas, órgãos isolados de algum corpo uniforme, *pharmakóns* mais próximos do veneno do que do remédio, mais próximos do mito do que do logos de que a escrita inevitavelmente se afasta.

Mas o próprio Cicero, em seu ensaio “Proteu”, dá conta de “responder” às objeções que faz Platão à escrita e sobretudo à poesia, como a forma delirante da escrita, que já é por si mesma a linguagem da aparência. Diz Cicero, citando Diotima: “(...) A poesia é algo múltiplo: pois de fato toda causa da passagem do não-ente ao ente é poesia, de modo que os trabalhos de todas as artes são poesias, e todos os seus produtores, poetas. (...) Mesmo assim, sabes que não são chamados de poetas, mas têm outros nomes, e de toda poesia uma parte é separada, a que diz respeito à música e à medida, e chamada com o nome de todo. Pois só essa parte é chamada poesia, e os que possuem essa parte da poesia, poetas.”⁶⁷ Cicero comenta:

Justamente a parte que adquiriu, por sinédoque, o nome do todo é a que não cabe na pólis de Platão, onde só cabe o artesanato. Ora, do ponto de vista histórico, não se terá dado essa sinédoque por ser a parte estrita da poesia, que Platão excluiu, precisamente aquela que constitui a poesia por excelência? Não será exatamente nessa parte da poesia que diz respeito à música e à medida que a passagem do não-ente ao ente se dá de modo mais absoluto? É evidente que sim. (...) Pode-se portanto chamar de poesia toda causa da passagem da não-forma à forma: e como a não-forma é o fluxo, o

---

⁶⁶ Idem, p. 24.

⁶⁷ CICERO, Antonio. *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 221

movimento ou a mudança, pode-se dizer que a poesia é a passagem do fluxo, do movimento ou da mudança à forma.⁶⁸

Nesse movimento argumentativo, Cicero recupera o “aspecto remédio” do *pharmakón* da escritura, de uma forma semelhante à maneira como faz em vários outros poemas de *A cidade e os livros* e, por que não, no livro como um todo. Perseu decepou a cabeça da Medusa e a utiliza para petrificar seus inimigos, transformando-os em máscaras, aparência morta de si, destituída de fluxo, isolada de sua integridade viva e corporal. Por sua desmesura, Perseu é então, apesar de heróico, condenado à “graça” da musa inspiradora dos poetas, condenado a escrever poemas. Poemas, como visto, são também máscaras decepadas, imitações do fluxo, do movimento, da mudança, palavras mortas e petrificadas do real, movente e mutante. Acontece que, por essa mesma razão, nisso e por isso, os poemas, conduzindo-nos e criando a forma (por mais rígida e paralisada que seja), resgatam-nos dos riscos e do não-humano do informe. Os poemas, a escrita, o nome, são como Eidotéia diante de Proteu, Eidotéia dando forma a esse deus múltiplo e inagarrável. Matando a Medusa, recorrendo a estratégias esconças, define-se nossa humanidade como forma, ainda que limitante, mas um limite poderoso da nossa dimensão criadora e humana, porque também criadora de outras e novas formas.

O mesmo ocorre em outros poemas como “O Grito”, “Deus Ex-Machina” e também no próprio “Prólogo” que dá início ao livro. Há uma investigação do absoluto, da perda da condição heróica, da queda operada pela história, ao mesmo tempo em que o poema também parece agradecer a essa queda, pois é ela que nos lança ousada e poeticamente à condição humana e agoral. Segundo a análise de Cicero, assim, a poesia não deveria ser expulsa da República ateniense por não ser verdadeira, mas, na realidade, por aproximar-se demais da verdade, chegando, desta forma, a pôr em risco a primazia exclusiva da filosofia como linguagem e passagem para o mundo inteligível.

A punição sofrida por este Perseu-poeta, ardiloso e desmedido, é também uma bênção, pois ela significa a afirmação do poder de transformar o fluxo em forma, mesmo que o preço seja a queda do mítico para o humano. Nesse sentido também, há como que um “alívio” não só ontológico, mas até mesmo temporal, cronológico, comum a vários poemas de Cicero. Há a queda para o humano e há igualmente a queda temporal, do tempo heróico para o tempo do mundano; mas, nos dois casos, a

---

⁶⁸ Idem, 221

constatação, por vezes dolorida, vem acompanhada de uma idéia de liberação, de abertura e prontidão para os riscos do real e do presente. Este, aliás, é um dos traços que diferenciam a poética de Cícero daquela de vários outros poetas contemporâneos, cujo gosto pelo classicismo se constitui como uma tentativa anacrônica de eruditização do presente, de elevação artificial da trivialidade cotidiana. O classicismo, em Cícero, não é recuperação, elevação, tampouco modelo ou exemplo. Trata-se de um tensionamento que aparece como necessário ao tempo presente bem como ao poema em que ele se inscreve, e que se potencializa por encontrar-se invariavelmente acompanhado do trivial, que a poesia de Cícero não critica, mas, ao contrário, acolhe.

Seguindo desta forma a idéia de que Perseu é o próprio poeta, ganham novos significados a cabeça da Medusa, a inveja, as pedras, o espelho e sua lâmina, mantendo-se a interpretação de que “cortar a cabeça” seria equivalente a dar forma ao informe. O poeta é aquele que, por inveja dos deuses, também deseja para si o poder de dar forma, de criar objetos no mundo e para o mundo; suas armas, porém, não são mágicas, mas meramente astutas. É aquilo de que o homem dispõe. Palavras que, como o espelho, são especulares, falsas, esconsas e escusas. O homem dispõe de ferramentas vicárias, utiliza-as de forma especular e constrói objetos pétreos, poemas. “Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, desnuda e vestida, falada, pintada, escrita, ostenta todos os rostos mas há quem afirme que não possui nenhum: o poema é uma careta que oculta o vazio, prova formosa da supérflua grandeza de toda a obra humana!”, afirma Octavio Paz, em *El arco y la lira*⁶⁹.

Os poemas são como superfícies em que o outro olha e se olha, mas não recebe de volta um olhar; o poema é superfície congelada, lâmina que devolve ao espectador o seu próprio olhar. O poeta, por sua vez, é aquele que olha do outro lado desta lâmina, que observa o espectador olhando, não sendo olhado ou recebendo de volta o olhar petrificante do poema-Medusa, máscara do poeta e da realidade. Entretanto, nesse mesmo movimento mágico, o poema é também confirmação do engenho, da argúcia, da capacidade humana de fabricar artefatos que, se não tem os olhos sagrados da deusa, detêm a nossa potência possível e, por que não, impossível, de encanto e transformação.

---

⁶⁹ PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1967, p. 13.

CAPÍTULO 6

Olhando o olhar

VITRINE

Que divisa o olhar desse moreno?
Namora os tênis atrás da vitrine?
Ou a vidraça que os devassa e inibe
os seus reflexos serve-lhe de espelho
e ele recai na imagem de si mesmo,
igualmente visível e intangível?
É assim tantálica que ela me atinge
obliquamente e ao mesmo tempo em cheio
e mesmeriza, e sinto meio como
se eu o despisse e ele mal percebesse.
Quando olha para trás um instante, atino
sonhar e, salvo engano, ter nos olhos
cacos de um campo de futebol verde
feito o pano das mesas dos cassinos.

Diferentemente do espelho utilizado por Perseu para decepar a cabeça da Górgona, do poema “Medusa”, do anti-espelho de Alice, do poema “O País das Maravilhas” e do espelho-lago onde se admira Narciso, do poema do mesmo nome (de *Guardar*), o objeto reflexivo deste poema é uma vitrine. Diferente porque transparece e deixa transparecer, porque reflete quem olha por ela, ao mesmo tempo em que permite ver o que está por detrás. Diferente também porque, supostamente, quem olha em uma vitrine, como dito acima, olha *por* ela e não exatamente para ela; quem olha em uma vitrine não deseja ver a si, mas a algo mais que se mostra, se oferece e se oculta por detrás dela. Por outro lado, a vitrine guarda também traços comuns ao espelho. Também ela é reflexiva e, melhor do que o espelho, permite a admiração disfarçada de si mesmo; a vitrine, ao contrário do espelho, que é ostensiva e naturalmente reflexivo, oferece-se como um objeto de auto-contemplação também dissimulada. A vitrine é o objeto do ver através: através dela vê-se um objeto qualquer que nela se expõe ao desejo; através dela

é possível admirar-se sem se fazer notar e, através dela, é possível também admirar algo ou alguém que está diante dela, por uma posição oblíqua, à distância.

A etimologia de espelho, *speculum*, diz respeito ao ato provocado pela superfície espelhada. O espelho faz especular, permite ver. Já a etimologia de vitrine deriva estritamente do material de que o objeto é feito, o vidro. A vitrine tem, histórica e culturalmente, sentido mais passivo do que o espelho, que, como evidencia a mitologia, a poesia e a magia, parece possuir poderes em si e por si mesmo, independentemente de quem olha para ele: “esse aparelho monstruoso porque, como a cópula, engendra novos homens”⁷⁰, diz Borges, sobre os espelhos.

Os objetos reflexivos, aliás, são um dos motivos preferenciais desse espaço livro-cidade que se descortina em *A cidade e os livros*: o espelho, as janelas, a vidraça, a vitrine, a televisão, o cristal, o rio, o olho, a fotografia (além de outros poemas em que se misturam os sujeitos (ontológicos e gramaticais) ao olharem-se uns nos outros), são formas que desenham como que um traço ao longo do livro, por onde se segue um caminho de olhares especulares e oblíquos. Um sujeito nos conduz, nos olha a olhar, nos mostra o que vê (no espaço e no tempo), ao mesmo tempo em que mostra quem o vê e como ele é visto. Da mesma maneira, como dito a respeito do poema “Medusa”, este nosso condutor nos mostra poemas, que igualmente nos olham com seu olhar sedutor e paralisante, onde pairam nossos olhares, ora como num espelho, ora como numa vitrine. Poemas são também espelhos e vitrines, que permitem ver através ou meramente estancam nossos olhares narcísicos ou estupefatos.

As sintaxes especulares, como dito, são também estrutura recorrente no livro: “se quando estavas presente/ era eu que não me achava/ e quando tu não estavas/ eu também ficava ausente”, do poema “Canção do Amor Impossível”; “Não é exatamente que esse amante/ pretenda confundir-se com a amada;/ o que acontece é que, no mesmo instante/ em que, lúcido e lúbrico, prepara,/ com circunspecto engenho e arte, a entrega/ da mulher, ele saboreia o gesto,/ gemido ou tremor que observa, e interpreta/ cada sinal de volúpia nos termos/ de sua própria carne”, do poema “Esse Amante”; “que cidade foi aquela/ em que me sonhei perder/ e antes disso acontecer/ aconteceu-me perdê-la”, de “As Livrarias”.

Veja-se a semelhança com o conhecido soneto de Camões:

---

⁷⁰ BORGES, Jorge Luis. “Tlön, Uqbar. Orbis, Tertius”. In *Ficções*, Rio de Janeiro, Globo, 1975.

Transforma-se o amador na cousa amada,
Por virtude do muito imaginar;
Não tenho logo mais que desejar,
Pois em mim tenho a parte desejada.
Se nela está minha alma transformada,
Que mais deseja o corpo alcançar?
Em si sòmente pode descansar,
Pois consigo tal alma está liada.
Mas esta linda e pura semideia,
Que, como o acidente em seu sujeito,
Assim com a alma minha se conforma,
Está no pensamento como idéia;
[E] o vivo e puro amor de que sou feito,
Como a matéria simples busca a forma.⁷¹

Ou com “Análise”, de Fernando Pessoa:

Tão abstrata é a idéia do teu ser
Que me vem de te olhar, que, ao entreter
Os meus olhos nos teus, perco-os de vista,
E nada fica em meu olhar, e dista
Teu corpo do meu ver tão longemente,
E a idéia do teu ser fica tão rente
Ao meu pensar olhar-te, e ao saber-me
Sabendo que tu és, que, só por ter-me
Consciente de ti, nem a mim sinto.
E assim, neste ignorar-me a ver-te, minto
A ilusão da sensação, e sonho,
Não te vendo, nem vendo, nem sabendo
Que te vejo, ou sequer que sou, risonho
Do interior crepúsculo tristonho
Em que sinto que sonho o que me sinto sendo.⁷²

---

⁷¹ CAMÕES, Luís de. “Soneto 10”. In: *Versos e alguma prosa*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian / Moraes Editores, 1977.

⁷² PESSOA, Fernando. “Análise”. In: *Obra poética*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986.

Não à toa, vários destes poemas de sintaxe especular são poemas erótico-amorosos. Como comentado na interpretação do poema “Medusa”, Platão já assinalava, desde “O Banquete” e de “Fedro”, a importância do olho na prática e na evolução da relação amorosa. Aquele que olha para o outro vê a si mesmo olhando e sendo olhado; quem olha, vê aquilo que é incapaz de ver por si mesmo. Amar ao outro é, então, necessariamente, amar também (e quem sabe principalmente) a si mesmo a olhar-se; porque só o outro é capaz de me proporcionar um olhar outro de mim mesmo. Preciso do outro para ver-me a mim a olhá-lo e vice-versa. Dessa forma, sou tão necessário ao outro quanto ele é para mim, e essa confusão entre heteronomia e autonomia pode ser considerada como a própria gestualidade, o contemplar-se erótico do amor. Como nos mostra Georges Bataille, em “O Erotismo”, “refém do desejo, num processo semelhante ao da anamorfose, o olhar cumulado causa uma inversão da perspectiva, provocando o tal ‘reviramento’ ou *quiasma*. O olhar é visto então como ‘o avesso da consciência’. Ao se ver vendo-se, o olhar é identificado ao objeto que causa o desejo. O olhar como tela de si mesmo. “O sujeito do olhar se mostra onde não pensa”⁷³.

O poema “Vitrine”, diferentemente de alguns outros poemas analisados até agora, como “O Grito”, “Deus Ex-Machina”, “Prólogo” e “Medusa”, faz parte de um outro núcleo de poemas de *A cidade e os livros*. Nos primeiros, o que ocorre é uma espécie de viagem de ida e volta ao passado clássico da Grécia Antiga. Revisitam-se alguns dos mitos fundamentais dessa tradição, numa métrica igualmente tradicional, mas, em meio a um livro que faz um chamamento tão claro ao presente e aos lugares da cidade, esse tempo mitológico se presentifica e passa a se constituir também ele como um lugar e não só como um tempo. A verticalidade da viagem temporal se horizontaliza espacialmente e volta para o presente, quando Cicero faz com que Prometeu caia no fundo do penhasco e lá encontre um amigo que lhe oferece um pacote de viagens parcelado; quando a queda de Ícaro no nada do mar passa a ser sua dádiva e não somente seu destino; quando a poesia, *feito um repuxo e a seu bel-prazer*, nos traz de volta do princípio absoluto do Rio Oceano às criaturas da linguagem e do instante; quando o Perseu-poeta acorda de madrugada com sede da água da fonte das musas.

---

⁷³ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p.

Já o poema “Vitrine” compõe-se com um outro núcleo do livro, em que os poemas são mais propriamente espaciais e atuais ; faz parte das inúmeras paradas que o guia-narrador propõe ao leitor em seu olhar sobre a cidade. Da mesma safra de “Vitrine”, há os poemas “Ônibus”, “Don’Ana”, “Francisca”, “Museu de Arte Contemporânea”, “Sair” e “A Cidade e os Livros”, “Declaração”, “Buquê”. Todos eles são contemplações de espaços e de paisagens, com conteúdo e tratamento visual ou erótico, mas agora num sentido como que inverso ao daqueles primeiros poemas, de caráter explicitamente mitológico. Ao invés de somente trazer o classicismo para o presente, leva-se também o presente para o passado, pois também nesses poemas utiliza-se a métrica tradicional, emprestando a alguns deles uma natureza não só grega, mas também romana, em sua aparente contemplação serena e satisfeita dos lugares e pessoas de que fala. Como se se tratasse de um “epicurismo moderno”. Mas, como veremos, essa serenidade é só aparente e o uso da metrificação clássica está sempre tensionado.

O poema se inicia com três perguntas: “Que divisa o olhar desse moreno?/ Namora os tênis atrás da vitrine?/ Ou a vidraça que os devassa e inibe/ os seus reflexos serve-lhe de espelho/ e ele recai na imagem de si mesmo,/ igualmente visível e intangível?”. Como sempre, na poesia de Cicero, em poucos versos já se apresentam várias referências explícitas ou implícitas ao olhar: divisa, olhar, namora, vitrine, reflexos, espelho, imagem, visível. Termos que, mais uma vez, explicam o viés “voyeurista” desse caminhante. O observador pára e olha o moreno olhando para uma vitrine, possivelmente olhando os tênis atrás dela ou a si mesmo; o moreno inadvertidamente também lhe devolve o olhar e a vitrine permite ao observador ver a si mesmo e ao reflexo do moreno. Ele o vê pelas costas, mas também de frente, num olhar privilegiado: “O observador”, diz Baudelaire, “é um príncipe que consegue estar incógnito por toda parte”⁷⁴.

A sucessão de perguntas instaura a sensação de instantaneidade daquilo que acontece no poema e reafirma a posição do leitor como acompanhante do narrador. Ao perguntar, no presente do indicativo: *que divisa o olhar desse moreno?*, o narrador faz essa pergunta a alguém que está a seu lado, naquele momento, vendo a mesma cena, postado na mesma dúvida. O tempo e o espaço do poema são, como em quase todo o restante do livro, o aqui e o agora. A instantaneidade produzida pelo tempo presente e

---

⁷⁴ BENJAMIN, Walter. “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”. In: *Walter Benjamin - Sociologia*. São Paulo, Ática, 1985, p. 70,

pelo pronome demonstrativo *deste*, além, é claro, de toda a cena descrita –parada súbita e inadvertida em algum lugar qualquer de uma grande cidade para contemplar brevemente um desconhecido –, remetem necessariamente ao *topos* consagrado da transitoriedade. Transitoriedade não lamentada aqui, mas constatada e elogiada, numa espécie de *carpe diem* contemporâneo, ou lembrança atualizada de *A uma passante*.

Trata-se de uma cena cuja intensidade, cuja beleza e erotismo talvez não fossem tão fortes caso não ficasse marcada a efemeridade da cena. O erotismo, como mostra Georges Bataille, é maior e até dependente de um jogo necessário de ocultamento e revelação. Este jogo, no poema, é duplo. Ocorre a partir dos reflexos multiplicados da vitrine, mas também pela própria brevidade do acontecimento. O que está ocorrendo logo vai deixar de ocorrer; o moreno vai desaparecer do horizonte do observador e nunca se saberá seu destino nem as respostas às perguntas feitas no início do poema. O jogo erótico permanecerá em função de sua impermanência como acontecimento e como poema. Além do mais, a própria intangibilidade referida no poema exacerba-se devido ao efeito de transitoriedade estabelecido pelo poema. O intangível determinado pela vitrine e pelas várias diferenças de situação entre o observador e seu objeto é ainda maior em função do perfil passageiro da cena.

Entretanto, mesmo considerando o *topos* clássico da transitoriedade, presente neste poema, algo fundamental o diferencia, como ocorre em vários outros poemas do livro: o elemento vitrine e todo o conteúdo narcísico (em seu vetor negativo e positivo, como reificação e como embevecimento), consumista, contemplativo, erótico e lúdico nele implicado. É a vitrine como objeto e como determinação poética, semântica, sonora e sintática que define a diferença deste poema em relação à topologia tradicional. E o mesmo pode ser dito sobre a poética de Cícero de forma geral; pequenos e potentes índices ruptores alteram ao mesmo tempo em que justificam o uso das formas clássicas. O efeito ruptor ganha maior carga de transformação quando utilizado a partir de dentro daquilo com que rompe.

A suposta trajetória do narrador é: ele vinha andando, quando parou para observar um moreno que também havia parado para observar uma vitrine. Os dois estão na mesma situação, mas em condições extremamente diferentes: um pára para olhar, o outro pára para olhar e perguntar-se sobre o olhar. Um olha de frente, o outro de costas e obliquamente pela vidraça. Um deseja possivelmente os tênis, o outro deseja o moreno, mas também se questiona sobre o próprio desejo. A postura perguntadora do

sujeito-lírico se relaciona a essas diferenças espaciais; é sua posição diferenciada que lhe permite especular; a obliquidade espacial se liga à obliquidade da visão e do pensamento. Um olha, o outro duvida. Um age diretamente, de frente; o outro, indiretamente, às escusas, como o Perseu que entra de maneira esconso na caverna da Medusa. É constante, no livro, encontrar-se com um sujeito-lírico esconso, enviesado, munido de engenhos e astúcias para manter-se numa posição sempre especulativa.

O narrador se pergunta se o moreno olha os tênis ou a si mesmo. Tanto o próprio moreno quanto os tênis são, através da vitrine, visíveis e intangíveis. A vitrine os reflete e os inibe, os dá a ver e desejar, ao mesmo tempo em que limita e frustra esse mesmo desejo. A vitrine é, aqui, um espelho contemporâneo, complementando e expandindo sua função. No espelho, os sujeitos buscam principalmente ver-se a si próprios; é o narcisismo *tout court*, em que o objeto é utilizado para a auto-contemplação. A vitrine, por sua vez, representa um narcisismo vicário, coletivo. A vitrine é um objeto que, pode-se dizer, simboliza o narcisismo não do eu, mas das próprias mercadorias, do capital, do consumo, expondo-se agora elas à contemplação dos sujeitos, que, por sua vez, desejam possuí-las para sentirem-se temporariamente ativos e proprietários das coisas, não meramente objetos e alvos de propaganda. A vitrine atíça o sonho, a contemplação do eu desejante como possuidor das mercadorias à exposição e também anima os reflexos, como diz o poema. Como mostra brilhantemente Walter Benjamin em seu texto sobre a “Paris do Segundo Império”:

O que aqui fala é a própria mercadoria. Sim, essas últimas palavras dão uma noção bastante exata do que sussurram ao pobre-diabo que passa em frente a uma vitrina cheia de coisas bonitas e caras. Elas não querem saber nada dele e não simpatizam com ele. Nas frases do importante texto ‘Le Foules’ fala, com outras palavras, o próprio fetiche, com que a sensibilidade de Baudelaire vinha tão em uníssono que a empatia com o inorgânico se tornou uma das fontes de sua inspiração.⁷⁵

Os reflexos, de que vínhamos falando, são óticos, mas também psíquicos, a vitrine apela à ação, à compra. Mas também a frustra, compondo coerentemente o quadro desse narcisismo das próprias mercadorias: elas se expõem, seduzem, mas

---

⁷⁵ BENJAMIN, Walter. “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”. In: *Walter Benjamin - Sociologia*. São Paulo, Ática, 1985, p. 83.

fogem, mantendo aceso o desejo e o estado passivo dos indivíduos que assim, não se cansam nunca de olhar para ela. É o narcisismo do objeto refletido e não do sujeito que se olha. Veja-se, por exemplo, o poema de Konstantinos Kaváfis, que em muito se assemelha a temas e tratamentos da poética de Cícero:

O ESPELHO DA ENTRADA

À entrada da mansão
havia um grande espelho muito antigo,
comprado pelo menos há mais de oitenta anos.

Um rapaz belíssimo, empregado de alfaiate
(e nos domingos atleta diletante)
estava ali com um pacote.

Deu-o a alguém da casa, que o levou para dentro
com o recibo. O empregado do alfaiate
ficou sozinho, à espera.

Acercou-se do espelho e mirou-se
para ajeitar a gravata. Após cinco minutos,
trouxeram-lhe o recibo e ele se foi.

Mas o antigo espelho, que vira e revira
nos seus longos anos de existência
coisas e rostos aos milhares;
mas o antigo espelho agora se alegrava
e exultava de haver mostrado sobre si
por um instante a beleza culminante.⁷⁶

Também nesse caso se trata de alguém que olha um belo rapaz a olhar-se, numa situação instantânea, corriqueira, que ocorre como que num intervalo entre deveres. O

---

⁷⁶ In: *Poesia Moderna da Grécia* (seleção, tradução direta do grego, prefácio, textos críticos e notas de José Paulo Paes). Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 1986

rapaz se perde rapidamente na contemplação de si, inadvertido de quem o observa. O espelho e o sujeito lírico, no entanto, guardarão para sempre essa imagem momentânea. A grande diferença está nas dubiedades propiciadas pela vitrine, por oposição a uma maior unidade de funções do espelho. A vitrine mostra e esconde, reflete e refrata, expõe os objetos ao mesmo tempo em que permite ver-se a si mesmo. É um narcisismo ramificado centrífugo, expandido e múltiplo. E, talvez, ainda mais frustrante do que o narcisismo primário de que deriva, porque frustra a muitos simultaneamente.

À primeira vista, nestes seis primeiros versos, a regularidade das dez sílabas poéticas, a repetição sonora (em *i*), as rimas toantes, as paronomásias (*moreno/namora vitrine/vidraça; tênis/atrás; vidraça/devassa; serve-lhe/espelho; igualmente/visível/intangível*), a observação homoerótica; o efeito contemplativo, tudo leva a crer que se trata de uma espécie de arcadismo moderno, um epicurismo que se compraz na contemplação da beleza e que, num tom especulativo, pergunta-se sobre o significado do olhar e do desejo. Mas, como sempre, a impressão de mimetização clássica será implodida e percebe-se uma problemática mais propriamente contemporânea, como, no caso, a exploração da obliquidade, do narcisismo moderno, da diferença de posições e privilégios e, mais tarde, na idéia do jogo. Como veremos, o poema trata de jogos literais, amorosos, especulativos (nos dois sentidos do termo) e jogos poéticos.

A palavra *reflexos*, no quarto verso, é também um elemento importante na composição das dubiedades apresentadas pelo poema. O substantivo no plural, precedido pelo pronome possessivo *seus* pode dar a entender tanto que se trata dos reflexos do tênis como dos reflexos do moreno. A vidraça inibe os reflexos do tênis, porque o que está do lado de lá da vidraça não se deixa refletir; a imagem é refratada. Por outro lado, se forem os reflexos do moreno, que reflexos seriam? Não mais reflexos óticos, porque a vitrine não os inibe, mas os expõe. No caso, seria o reflexo como sinônimo de impulso, reação imediata. Reflexo de possuir os tênis, provavelmente, que, como dissemos, é sempre frustrado pelo vidro que se interpõe entre o desejante e o objeto desejado. Reflexo também, numa interpretação possivelmente remota, de agarrar os tênis, seja pela intensidade do desejo, seja pela impossibilidade de possuí-los. Neste último caso é importante que não se confunda interpretação poética com hiperdeterminismo social, associando o fato de o rapaz ser moreno com sua possível pobreza e dificuldade de ter acesso aos tênis, embora esta leitura não esteja excluída de

nossa análise, nem tampouco deva ser excluída como possibilidade oferecida pelo próprio poema.

De qualquer maneira, a dubiedade da palavra “reflexos” é notável e se compõe coerentemente com outra dubiedade simétrica e complementar, que é aquela exercida pelo sujeito lírico e observador, o reflexo em terceiro grau, o detentor da especulação e também de um super olhar, cujos reflexos (no sentido de impulsos), são igualmente inibidos pela situação, pelo pudor e até pela possível diferença de idade (se seguirmos a idéia de um *topos* freqüente na poética clássica, aquele do mais velho observando o mais jovem). É certo que, apesar das diferenças que os separam, há um gesto que os une: o olhar, o desejo, a impossibilidade, o ver-se no outro; o único traço físico – aliás fundamental – que distingue a posição dos dois “olhantes”, é que o olhar do narrador vê o moreno vendo e presumivelmente também vendo o sujeito a olhá-lo; mas o narrador certamente possui mais poder de observação. Logo mais se verá como a reciprocidade da condição dos dois indivíduos se traduz na idéia de “imagem tantálica”.

A repetição sonora em *i* também chama a atenção nestes seis primeiros versos, que podemos chamar de primeira parte do poema, que dividimos em três partes para fins de análise: a primeira, que vimos comentando, em que o sujeito se pergunta sobre a situação do moreno; a segunda, que explicita sua própria condição e quando surge a primeira pessoa, apresentando um momento confessional e erótico; e a terceira, em que o sujeito lírico muda de condição e, em função de seu desejo, acaba por colocar-se numa posição inferior à do moreno. Tudo se passa, enfim, como num jogo, em que os participantes alternam constantemente de condição.

É interessante perceber que a repetição em *i* faz as vezes de espelho na música do poema. São muitas as palavras em que o *i* se repete, como se houvesse um efeito especular também nas palavras escolhidas, que acaba “refletindo” para todo o corpo/jogo do poema: *divisa*, *vitrine*, *recai na imagem de si*; *visível*; *intangível*; *tantálica*, *atinge*; *mesmeriza e sinto*; *instante*, *atino*. O efeito de vitrine, cuja sonoridade predominante é em *i*, se espalha pelo poema como um todo, que funciona ele próprio como uma vitrine. Pela sonoridade infundida, mas também porque o poema é efetivamente uma vitrine do livro, do poeta, do mundo, da linguagem, para um leitor observador. Seu papel é igualmente visível e intangível; o leitor também é um espectador simplesmente especulativo e até narcísico diante de um outro sujeito também

narcísico, e os dois se entreolham furtiva e enviesadamente, através de artimanhas, num processo que é igualmente devassador e inibidor.

Embora com ressalvas, é importante também chamar a atenção para uma possibilidade interpretativa que paira no poema, mas que, em função de sua não recorrência na poética de Cicero e principalmente a partir dos pressupostos que vimos adotando e defendendo, surge como uma artificialidade. As diferenças que surgem a partir das perguntas, da maneira de olhar e do objeto de desejo de cada um, já exploradas nesta análise, podem também estabelecer uma idéia de diferenças culturais e de classe. A possibilidade dessa distância cultural se dá principalmente em função de alguns índices que comparecem no poema: na primeira parte, como dito acima, a palavra “reflexos”, no sentido de impulsos, pode dar a entender que o moreno desejaria agarrar os tênis, mas que a vidraça o inibe. Seria um julgamento precipitado sobre o moreno tanto da parte do sujeito lírico que o observa, como principalmente de nossa parte enquanto intérpretes terciários, observadores ausentes que somos da cena descrita já de forma oblíqua. Entretanto, como dissemos, o fato de o sujeito lírico olhar e especular sobre um moreno que somente olha para os tênis e possivelmente para si mesmo, também o coloca em posição culturalmente privilegiada, não somente espacial. Com essa interpretação de corte social, a intangibilidade do moreno torna-se ainda mais aguçada pela diferença social que os separa.

Tântalo foi condenado a olhar eternamente para o objeto de seus desejos e necessidades – comida e bebida – e ao eterno impedimento de obtê-los. Assim que se aproximava deles, a comida e a bebida lhe fugiam dos lábios. Como aparece em Ulisses, no canto XI,

Vi Tântalo também, num lago imenso
Que o mento lhe banhava, ardendo em sede;
Pois, a apagá-la se perdia o velho,
Água absorve escoando-se, um demônio
Aos pés seco atro lodo lhe mostrava.
Sobre a cabeça corpulentos galhos,
Suspendiam-se frutas sazoadas,
Figs doces, romãs, peras e olivas;
Mas, se o velho faminto ia colhê-las,

O suplício de Tântalo torna-se muito maior porque o objeto de seu desejo e necessidade está ao alcance de sua visão, não somente na imaginação. Ver provoca e potencializa o desejo que é tanto mais frustrante quanto mais se oferece à visão. Evidentemente, como não poderia deixar de ser em um mito grego, o que ainda foi exacerbado por Dante, na *Divina Comédia*, as frutas e a água vistas por Tântalo são extremamente apetitosas. Não servem somente para saciar sua fome e sede, mas também para atirá-las pela exuberância e quantidade. Como se sabe, as punições idealizadas por Dante na *Divina Comédia* são correspondentes aos pecados cometidos. É a vaidade de Tântalo, sua *hybris*, o fato de ter roubado justamente os manjares divinos e de ter oferecido seu próprio filho como sacrifício comestível aos deuses, que o faz sofrer este destino específico.

No caso do poema, como se vê, a comparação a Tântalo não é meramente força de expressão, pois esta referência à mitologia já se tornou habitual na linguagem cotidiana. Em primeiro lugar, porque as referências míticas em Cícero são parte constitutiva de sua poética, não havendo, portanto, um uso gratuito desta formulação; em segundo, porque a expressão se adequa com perfeita coerência à cena descrita. Como no mito e na punição sofrida, o sujeito lírico se sente análogo a Tântalo, pois o objeto que dele se afasta é justamente aquele que ele confessa desejar, em estado de contemplação narcísica (o moreno possivelmente e ele próprio). Tântalo não está somente condenado a não possuir justamente o objeto de seu desejo, mas também a olhá-los, gesto que é complementar ao pecado da vaidade. O sujeito do poema sente-se tantalicamente condenado ao ato que vinha cumprindo e que o poema traduz na seleção da vitrine como objeto emblemático: um jogo de olhares refletores e inibidores dos reflexos (óticos e impulsivos), num narcisismo de sinal trocado, em que tudo se transforma em visível e intangível. As mercadorias, o desejo de consumo, o desejo erótico, a auto-contemplação. Tudo é vestido de vitrine e o próprio moreno torna-se objeto de uma vitrine para o sujeito.

Mas o olhar desse observador privilegiado não é tão superior quanto o poema dava a entender. No momento em que o “eu” se declara no poema, como que se perde a condição privilegiada de obliquidade e o sujeito se confessa rendido. Afinal, trata-se

---

⁷⁷ HOMERO, *Odisséia* (tradução de Manuel Odorico Mendes). São Paulo: Edusp, 2000, p. 219.

mesmo de um jogo. E a imagem do moreno o atinge não só obliquamente, como acontece com o narrador em vários outros poemas do livro, mas agora “em cheio”. O termo “em cheio”, até este trecho do poema, é, juntamente com os ténis da vitrine, o único a revelar a contemporaneidade do poema. Os ténis atrás da vitrine, em função do contexto atual de que fazem parte; mas a expressão “em cheio” não denota contemporaneidade apenas pelo contexto. Ao contrário, ela é dessintonizada de toda a qualidade supostamente contemplativa e classicizante do poema. Como vimos dizendo, é traço determinante da poesia de Cicero o elemento implosivo, pequeno, mas à maneira de um estopim, a súbita guinada semântica, temporal, sintática. É como se, subitamente, o poema desse um salto no tempo e se operasse nele uma queda brusca e total. Esse gesto, comum neste livro, em parte explica o misterioso uso da metrificação clássica em Cicero. A assim chamada guinada do clássico para o contemporâneo tensiona muito mais o uso da métrica tradicional e provoca um estranhamento muito maior.

O que atinge o eu poético, tanto “obliquamente” como “em cheio” é a “imagem” do moreno, não o próprio moreno, pois o observador o vê de frente (pelo menos até aqui) somente no reflexo da vitrine. A situação tantálica ocorre também em função disso; não só é impossível ao caminhante possuir o moreno, como o é ainda mais possuir sua imagem. Mas é justamente o fato de aquilo que se vê e deseja ser uma imagem, que aguça o desejo do observador. Deseja-se a coisa ou a imagem da coisa? É certamente uma questão importante que o objeto vitrine coloca ao indivíduo contemporâneo. Desejar a imagem e não a coisa mesmo contém em si simultaneamente uma crítica e um elogio à contemporaneidade: ao desejar a imagem, buscamos possuir a coisa que, uma vez possuída, revela-se inferior ao seu simulacro. Frustra e nos faz sentir pequenos e ainda mais desejantes de novas imagens. Como afirma Benjamin, lembrando Joubert: “ ‘Os poetas são mais inspirados pelas imagens do que pela própria presença dos objetos’ ”⁷⁸. E o próprio Benjamin: “O que se sabe que em breve não se saberá mais é transformado em imagem.”⁷⁹

Por outro lado, na ambigüidade que perpassa todo o poema, o desejo erótico da imagem do outro é também um desejo poético, estético, que confirma e afirma um estado onírico e que se compraz com a intangibilidade e a transitoriedade da cena. Os

---

⁷⁸ BENJAMIN, Walter. “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”. In: *Walter Benjamin - Sociologia*. São Paulo, Ática, 1985, p. 110.

⁷⁹ Idem, p. 110

dois casos estão contemplados aqui. Como dito várias vezes ao longo deste trabalho, o que distingue a poesia de Antonio Cicero é justamente o olhar ao mesmo tempo lúcido (crítico) e elogioso do instante e da situação desenraizada da metrópole. Como diz o autor no ensaio “Poesia e Paisagens Urbanas”: “A cidade é o lugar do desenraizamento”⁸⁰ e “O cosmopolitismo é o mais alto grau de desenraizamento”⁸¹

O observador, em situação tantálica, impotente, revela-se mesmerizado, hipnotizado pela visão do moreno nesta situação passageira e multiplamente especular. Como já mencionado, sua situação inicialmente superior aqui se rebaixa: ele se coloca como um Tântalo mesmerizado: não pode, nem tenta alcançar o objeto de seu desejo. Mas sua paralisia pode também lhe servir como um breve exercício de poder: como ele vê o moreno de frente e de costas, como sua situação espacial é privilegiada, como o moreno deve estar somente sonhando ou com os ténis ou consigo próprio, sobra ao eu lírico a liberdade sonhada de despi-lo, eroticamente reforçada pelo fato de que o moreno “mal percebe” o ocorrido. Mas tudo é matizado neste trecho: *sinto meio como se eu o despisse e ele mal percebesse*. Talvez o moreno tenha percebido todo o jogo e também ele esteja a jogar; talvez o observador não possa nem sonhar despi-lo. Tudo deve ficar do jeito como está, numa condição fronteira, visível e intangível; nada deve acontecer concretamente, sob pena de quebrar o encanto da instante, do reflexo, do jogo, das especulações.

Subitamente, altera-se o vetor do jogo: o moreno olha para trás um instante. Pode ter visto o sujeito poético a olhá-lo; pode ter se virado inadvertidamente; pode ter desistido de olhar para a vitrine. Não se sabe. O que está em “jogo” aqui, literalmente, pois é disso mesmo que se trata, é o instante. Tudo o que foi relatado até este momento, aconteceu num instante. Caso contrário, não haveria a dúvida especulativa, o sonho, o jogo, o próprio poema. Como vimos afirmando, trata-se de mais uma parada na caminhada pela cidade; de mais uma parada, além de temporal, também espacial. O instante é exatamente a confluência poética e física entre tempo e espaço; é a intangibilidade, a inapreensibilidade de algo que passa num lugar (afetando a visão ou algum outro sentido) e num tempo, que definem a singularidade angustiosa e simultaneamente bela do instante. No caso de Cicero, como também no de seu

---

⁸⁰ CICERO, Antonio. *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.15

⁸¹ Idem, p.16

antecessor pioneiro na observação da metrópole, Baudelaire, é na cidade, e por causa da cidade e de suas contingências, que se dá o nó do instante. No caso de Cicero, tão agudamente consciente da contingencialidade das coisas, ao mesmo tempo evitando e buscando-a, é ela própria que determina os limites desta potência misteriosa: o instante. É nele que tudo possível e impossível e é isso o que constitui a substância do jogo e do próprio poema.

Nesse instante, quando o moreno corta a dinâmica que vinha se estabelecendo, em que sujeito lírico permanece defendido em sua posição especulativa, o caminhante “atina” sonhar. As palavras, nessa sequência, *instante*, *atino*, *sonhar*, *engano* - seguem uma espécie de lógica semântica e paronomástica, como se uma levasse necessariamente à outra. O instante quebrado revela-se em sua condição mesma de instante; o rapaz volta-se para trás, rompe a cadeia especulativa e isso faz com que o sujeito lírico atine algo. Perceba-se vendo, vendo o outro se ver ou a ver os tênis, desejando e inclusive sentindo-se capaz de despi-lo. O sujeito percebe que se tratou de um instante, de um sonho. Tudo voltará a sua normalidade; o caminhante continuará a caminhar, o moreno irá embora. Mas nesse mesmo momento, em que se rompe o jogo de olhares ativos e passivos, e o sujeito já vinha passando de uma posição superior, tanto espacial como culturalmente, para uma posição alguns estágios mais abaixo, tantálica e mesmerizada, no momento em que o moreno assume um lugar não mais como objeto do poema, mas como sujeito, revela-se uma equivalência, ou até uma inversão de posições. Dessa vez é o moreno que joga. *Salvo engano*, pois o sujeito lírico está a sonhar, nos olhos do moreno vê-se agora não mais o desejo de si mesmo ou o impulso reflexivo de possuir os tênis atrás da vitrine, mas o próprio jogo: cacos de um campo de futebol verde e o pano das mesas dos cassinos.

Quem jogava? E mais, como se jogava? O drible, a finta, o blefe são todas formas enviesadas do jogo, tipicamente brasileiras, urbanas, que sempre contam com a credulidade do outro jogador, do adversário. É preciso contar com a parceria (por assim dizer) do adversário, para se poder exercer este tipo de passe, que é legal, mas que contém astúcia, engenhosidade.

Nesse momento da cena e do poema, invertem-se as posições do jogo. O moreno como que dribla o eu poético. Primeiro paralisa-o e depois como que chuta a gol: volta-se e olha para ele. A dúvida especulativa se dissolve; a posição privilegiada também. Resta o sonho com o verde dos olhos do moreno que, desta vez, parece jogar com isso.

Agora é o moreno que olha, sem vidraça interposta, sem jogos supostos e duplos. Seu jogo é, por assim dizer, limpo, embora possivelmente malandro.

O poema, que poderia ser compreendido como uma imitação, ou uma citação contemporânea de uma situação clássica da lírica greco-romana – aquela de um indivíduo mais experiente que olha saudosa e desejosamente para um outro ser mais novo e mais belo – não se reduz a isso. Também existe a possibilidade de compreendê-lo como uma citação não só clássica, mas também baudelairiana: ao instante passageiro, à agitação das cidades tumultuadas e às intangibilidades que elas proporcionam.

Tudo isso é verossímil e plausível. Mas o poema propõe algo além das citações. Ao escolher o objeto *vitrine* como espaço de onde parte a tensão do jogo e do poema, o poema problematiza isomorficamente (pois pratica na própria letra do poema aquilo de que fala) a coisificação, a exposição e os tipos de narcisismos contemporâneos, em que não só se expõem os indivíduos, mas os indivíduos como mercadorias e as mercadorias elas mesmas como sujeitos narcísicos, não somente como objetos. Como dito, a vitrine é um espelho em que a matéria não somente reflete quem olha para ela, mas reflete e exhibe o que se vê através dela.

É certo que Walter Benjamin, em seu texto sobre Baudelaire, já havia falado sobre as coisas em exposição e sobre a própria vitrine. Mas, no poema em questão, o jogo especulativo da vitrine se faz também na própria dinâmica do texto poético, que é ele mesmo como uma vitrine, uma vidraça. Em função disso, como dito, o leitor também faz parte do jogo de olhares, de reflexos e de desejos. O poema também se coloca como um objeto, uma mercadoria exposta narcisicamente ao olhar crédulo ou crítico do leitor, quarto sujeito, também ele observador enviesado. Também ele olha o sujeito lírico a olhar o moreno que olha para os tênis e é atingido no momento súbito em que o moreno se volta, porque o leitor igualmente se acreditava em posição privilegiada. Mas o desejo do poema é desarmar o leitor, assim como o eu poético é desarmado pelo moreno.

A palavra poética também é um objeto tantálico e mesmerizante que coloca o leitor em situação de ver e não poder tocar. O poema também pode ser compreendido como uma vitrine, através da qual o leitor enxerga, neste caso, o eu lírico a olhar e desejar. Certamente, o poema, em sua particularidade, fala também sobre nossa individualidade e atenta para nosso próprio desejo e posição de observadores, tanto do poema como, em situação urbana, de outros passantes semelhantes ao moreno. O poema

também joga conosco ao “fingir” falar do desejo de um eu poético por um determinado passante urbano; ele também nos dribla com seu engenho travestido.

Ao falar sobre o objeto “vitrine”, ao mesmo tempo em que atua como “vitrine”, ao operar poeticamente a prática revelada pelo poema, “Vitrine” problematiza seu próprio papel como objeto-poema e também o do leitor como observador passivo da cena descrita. Nesse gesto, Cicero estabelece uma situação propriamente contemporânea, tanto no gesto presentificado no poema, como na própria composição poética. A situação narcísica passiva e simultaneamente ativa, numa leitura crítica e ao mesmo tempo elogiosa do desejo, do desnudamento, da exibição. Nisso, como dito diversas vezes ao longo deste trabalho, a poética de Cicero inova e se diferencia largamente de grande parte da produção contemporânea, estritamente ocupada em apontar as mazelas do narcisismo ou em lembrar de algum tempo em que o indivíduo não estivesse tão sujeito ao poder da reificação.

Cicero constata a inevitabilidade deste processo, mas procede a uma interpretação poética enviesada desse cenário supostamente destruído e derrotista, assim como faz também em sua filosofia, sugerindo uma positividade possível a partir da percepção da integralidade constante das coisas contingentes, das cenas, dos gestos, dos olhares, dos desejos. Tornar-se coisa, exhibir-se, expor-se ao desejo, pode, nesta chave, também ser experimentado como se ater à pele da estesia, à crista das palavras, numa abertura inusitada ao corpo de si mesmo e do outro como jogo, sem jamais, entretanto, abrir mão da lucidez que o acompanha.

CAPÍTULO 7

Eterno agora

HISTÓRIA

A história, que vem a ser?
mera lembrança esgarçada,
algo entre ser e não-ser:
noite névoa nuvem nada.
Entre as palavras que a gravam
e os desacertos dos homens
tudo o que há no mundo some:
Babilônia Tebas Acra.
Que o mais impecável verso
breve afunda feito o resto
(embora mais lentamente
que o bronze, porque mais leve)
sabe o poeta e não o ignora
ao querê-lo eterno agora.

Não são muitas as perguntas que aparecem em *A cidade e os livros*. Por isso mesmo, pela escassez com que se apresentam, todas elas, diante do rigoroso caráter de construção presente em todo o livro, têm papel e ressonância decisivos.

O livro, como já mostrado, se inicia com uma questão: “por onde começar?”. Além desta, surgem algumas outras, num livro e numa poesia que são, basicamente, afirmativos.

Em “Proteu”, numa espécie de discurso indireto livre, o eu-lírico pergunta, num estranho diálogo com um interlocutor que pode ser também o próprio leitor: *Quem lá estará à espreita escondido?*. Somos nós, indivíduos da atualidade, a lutar, agora, com o Proteu-televisão e somos nós aqueles instados a matá-lo. Em “Don’Ana”, o eu-poético pergunta o que resplandeceria dos despojos de Don’Ana, “se a máquina gongórica de (seus) membros se dissolvesse em água, ar e sombra”. Mas trata-se de uma pergunta retórica, pois na pergunta mesma o poema trata de fornecer a resposta: “o que

resplandeceria dos despojos, além do espelhamento e aquém do nada?”. Em “A Luta”, um lutador (o eu) pergunta ao outro, depois de passar a noite inteira lutando com ele: “Como te chamas?”, certamente já ciente de que a resposta não será apenas um nome. Em “Vitrine”, poema de um erotismo especular (no sentido físico e filosófico), como foi mostrado, o primeiro verso já estabelece uma pergunta que persistirá, algo retoricamente, nos versos seguintes: “Que divisa o olhar desse moreno? Namora os tênis atrás da vitrine? Ou a vidraça que os devassa e inibe os seus reflexos serve-lhe de espelho e ele recai na imagem de si mesmo, igualmente visível e intangível?”. São perguntas, igualmente, que de certa forma, já contêm uma resposta. Poderiam ser até mesmo chamadas de falsas perguntas. Em “Medusa”, um Perseu agoniado, prestes a matar a Medusa, se pergunta como fará para encarar a Górgona, com seus pobres olhos provindos de carne de mulher mortal. Mas imediatamente encontra a resposta. Ele, como a Medusa, também é filho de um deus. Já em “Buquê”, em tom completamente diverso, o eu pergunta a seu amado Sérgio, em registro acentuadamente clássico: *quem se lembra mesmo ou se importa se, ao que parece, o que nasceu merece morrer?*, numa imprecisão à moda de um *carpe diem*. Em outro poema amoroso, “Declaração”, o amante pergunta ao amado: *Quantas vezes lhe declarei o meu amor?*, pergunta cuja resposta também já se conhece. Finalmente, em “As Livrarias”, poema que dialoga com “A Cidade e os Livros” e que também o complementa, o poeta pergunta: “Que cidade foi aquela/ em que me sonhei perder/ e antes disso acontecer/ aconteceu-me perdê-la?”

Como se pode ver, são poucas as perguntas feitas ao longo do livro. Apenas nove. É uma quantidade a ser considerada, levando-se em conta a contemporaneidade da poesia de Antonio Cicero, e dado que, num tempo e numa poesia em que a pergunta é um recurso abundante e quase inevitável, são muito poucas aquelas a comparecer nos seus dois livros. Nas poucas perguntas que são efetivamente feitas, a maioria delas é retórica e já contêm a resposta, tratando-se, nesse caso, de um recurso poético e discursivo mais do que propriamente de uma dúvida ou inquietação. No caso, é como se o eu-lírico adentrasse a mente do personagem, como Perseu, por exemplo, e reconstituísse os passos da narrativa que se vai tecendo, incluindo nela a pergunta, cuja resposta o narrador já conhece. A pergunta também sugere um efeito de presentificação da ação, fazendo com que o leitor se coloque lado a lado com o eu-poético, como se questionando a cena no momento mesmo em que ela acontece. Entretanto, as perguntas

– poucas e retóricas – não conferem à poética de Cicero um caráter instável, hesitante. Ao contrário, reafirmam retoricamente seu programa afirmativo.

Há algumas poucas perguntas, contudo, que escapam dessa trama retórica e reafirmadora. Em “As Livrarias”, por exemplo, a questão final do poema: “Que cidade foi aquela/ em que me sonhei perder/ e antes disso acontecer/ aconteceu-me perdê-la?”, paira solitária e inconclusa. Não se conhece a resposta e ressoa uma melancolia, de que já se falou na introdução a esta tese e que se retomará mais adiante.

Também no poema em questão, “História”, a pergunta que o introduz, apesar de vir seguida de resposta, não pode ser chamada exclusivamente de retórica. Uma vez que a resposta a ela é vaga, ampla e negativa, é como se a pergunta se mantivesse ecoando, mesmo com, e a despeito da resposta. Como se a resposta dissesse que não há resposta possível para esta pergunta e ela estivesse condenada a permanecer eternamente irrespondida, já que a resposta é: o “nada”. E é justamente esta questão, juntamente com “por onde começar?” (igualmente respondida e irrespondível) e com a questão final de “As Livrarias”, a compor uma tríade de perguntas não-retóricas e não respondíveis. São questões ontológicas e simultaneamente melancólicas. Coletivas e individuais, pois que o sujeito trouxe-as para si e, ao dizer que a história é “mera lembrança esgarçada”, está a falar sobre a História, mas também de sua própria história, aquela mesma que o fez perder-se e perder a cidade.

Desde o início do livro, entendido sempre como uma unidade programática, apela-se, procura-se e afirma-se a importância da história, da sucessão temporal, por oposição à eternidade, ao absoluto imóvel. São as criaturas, repuxadas pelo mar da poesia, da linguagem, que nos retiram do não-ser e nos lançam para o contingencial, a queda, mas também para a ação, para o sensível, para a “qüidade”, ou ipseidade do mundo, onde se encontra um novo absoluto, composto de acidentes e relativismos. Somos conduzidos, à orla iridescente de nosso pensamento, por lugares, pessoas, desejos, mitos atualizados e rebeldes, instantes passageiros. Somos conduzidos pela e na história. Os mitos retornam historicizados, confrontados com pacotes de viagens, a televisão, a sede noturna, a queda no mar não como condenação, mas como dádiva, já que não se trata mais de uma moira, um destino a determinar suas vidas, mas de seus próprios gestos, dos gritos que arrebatam seus grilhões; não se trata mais da eternidade, mas de “qualquer dia desses”.

Mas em meio à positividade com que se encara a história, também reforçada pela métrica e pelo registro clássicos com que ela nos é apresentada, interpõem-se, aqui e ali, alguns acentos melancólicos. Melancolia, por certo, que serve para estimular ainda mais a afirmatividade, já que o apego à integralidade do mundo e das coisas, como já se buscou mostrar várias vezes nesse estudo, alivia e esvazia as motivações da melancolia, que são, basicamente: a nostalgia do absoluto e a perda da liberdade desenraizada ou a compulsoriedade contemporânea à formação de raízes.

Uma vez inseridos irremediavelmente na história, e, ainda mais, uma vez criadores dessa mesma história, há que se conhecê-la e integrar-se a ela. A história não é uma entidade autônoma que passa e à qual os homens devem adaptar-se. São os próprios homens e sua linguagem a criarem a história e isto faz com que os acidentes históricos a que estamos todos submetidos, sejam, além de tudo, de nossa própria responsabilidade. Se a poética de Cícero busca colocar-se sempre rente à história, à contingência, à fisicalidade das coisas passageiras, mas, ao mesmo tempo, coloca-se sempre também como crítica e consciente desse desejo, é praticamente inevitável que uma das conseqüências desta prática e desta busca seja a melancolia. Não há como não concluir, sendo a sua uma poesia moderna (e, portanto crítica), altamente racional e metapoética, que sua aspiração é irrealizável. Por um lado, porque a própria consciência do desejo de aproximação das coisas é o maior impedimento a essa mesma aproximação; por outro, as cidades mudaram, os homens também, e o desejo de fixar-se superou o desejo de perder-se. Mas, fundamentalmente, a consciência da acidentalidade do agora, à qual sua poesia deseja apegar-se, é, ela mesma, inevitavelmente, a destruidora da própria agoralidade. É esse o tema do poema “História” e uma das causas de uma melancolia presente no livro que, entretanto, não figura no discurso filosófico de Antonio Cícero.

Parece haver certa ironia na escolha do verso de sete sílabas, o mais popular e de lembrança mais fácil da língua portuguesa, para tematizar o esgarçamento da história e o desejo de eternização do poema no instante agoral. Ao mesmo tempo em que as sete sílabas, por estarem mais firmemente arraigadas na memória poética do brasileiro, possibilitam esta eternização, cria-se também um paradoxo pelo fato de a própria eternidade estar sob ameaça (“o mais impecável verso/ breve afunda feito o resto”), justamente sob a forma de um verso de sete sílabas. O poema, de certa forma, imita uma trova popular e a ironiza simultaneamente. No lugar da palavra *história*, que introduz o

poema, poderia certamente figurar a palavra *poema*: criador e criatura da história, meio do qual ela se serve, neste caso, para falar sobre o tempo e sua passagem e sujeito às mesmas vicissitudes que ela. Não há grande diferença, neste poema, entre falar de história e falar de poesia.

O primeiro verso do poema não pergunta: “o que é a história?” mas, sim, “a história, que vem a ser?”. Em *O mundo desde o fim*, Antonio Cicero, a partir da leitura de Kant e de Descartes, cria o conceito, fundamental para sua compreensão da modernidade, de *apócrise*. O agora, entendido a partir da perspectiva da *apo*, por um lado, e da *crisis*, por outro, seriam basicamente dois: o agora que é sempre o mesmo, e que parte de um absoluto negativo, um eu “transcendental”, negativo e negante e o agora que é sempre o outro, este sim contingencial, relativo, positivo e particular. Posso dizer que algo é relativo e passageiro, porque há um absoluto (sou eu a dizê-lo) que me permite perceber a relatividade das coisas. Todo agora passa, mas eu estar a dizer agora, é um agora que nunca passa e que é sempre o mesmo, pois, para que se compreenda o caráter passageiro e sempre diferente do agora, é preciso que sempre haja um eu a definir sua diferença. Assim sendo, e explicando de forma bastante esquemática e ligeira, o agora crítico, passageiro e particular, não é uma instância que é, mas uma instância que vem a ser, pois está sempre em estado de diferença, de mudança. O que, entre várias outras coisas, também é motivo para que não exista apreensão possível da agoralidade.

O fato de a história não ser, mas constantemente vir-a-ser, evidentemente faz com que sua apreensão seja sempre e necessariamente uma lembrança, algo entre ser e não-ser, pois no momento em que ela é, ela simultaneamente não é mais. Entretanto, não se trata, aqui no poema, de uma constatação meramente ontológica ou filosófica. A métrica de sete versos, a forma do soneto e, logo nos primeiros dois versos, o adjetivo *esgarçada*, as metáforas *noite*, *névoa*, *nuvem*, *nada* e as aliteraões, conferem, logicamente, outros aspectos a essa leitura. Além da constatação ontológica, há, certamente, uma constatação poética, formal, própria não somente de um discurso proferido por uma voz filosófica, mas também por uma voz poética, voz de criatura agoral. Não é só o ser em si que se encontra sob constante ameaça, mas, principalmente, neste caso, o ser accidental, ou o não-ser. Não é só o ser que ameaça não-ser, mas o não-ser que ameaça ser, o que seria a perda do caráter accidental do mundo, que a poesia de Cicero tanto busca encontrar. Para alguém que tem tanta noção do “absoluto negativo”,

é a perda da “relativo positivo” que parece pesar mais do que o contrário, especialmente quando isto aparece sob a forma de linguagem poética. Portanto, não se deve interpretar a primeira estrofe deste soneto somente à luz de sua compreensão filosófica, mas propriamente formal também.

O fato de esta questão estar sendo feita sob a forma de um soneto heptassilábico (espécie de trova ontológica), como também o fato de que, nas outras estrofes, haja igualmente referências metalingüísticas, faz com que, novamente, a pergunta recaia sobre o significado da poesia como história e vice-versa.

“Mera lembrança esgarçada”. Um passado que retorna despedaçado. Ressoa aqui, fortemente, a melancolia acima citada; não há como ouvir neste verso alguma conotação positiva. Trata-se de um lamento ou, ainda mais, de uma nostalgia por um passado íntegro e irrecuperável: o princípio absoluto de que se fala logo ao início do livro. Algo como o Oceano: “o que é e será e não é mais (...) pai das coisas divinas e mortais, seu líquido princípio, fluxo e fim”. Estamos condenados, seres históricos, ao esgarçamento da memória, à lembrança fragmentada. Por sermos criaturas históricas, seus produtos e seus produtores, e porque a memória da história, ou do passado, é feita por nós, é inevitável que a história seja sempre “mera lembrança esgarçada”. Não é só a passagem natural do tempo que despedaça a história, mas sim o fato de que a história (e não o tempo) está sujeita aos nossos discursos sobre elas, sempre falíveis e interessados. O que sobra da história é o que podemos e queremos que sobre. Neste sentido, a própria enunciação poética: “a história, que vem a ser?/ mera lembrança esgarçada”, embora soe como uma enunciação crítica e categórica sobre o sentido da história, é, ela mesma, uma afirmação sujeita àquilo mesmo que ela denuncia. O verso “mera lembrança esgarçada” é, portanto, uma mera lembrança esgarçada. Trata-se de um verso interessado, não necessariamente verdadeiro. E é assim que devemos compreendê-lo, sem correr o risco de tomá-lo como apreciação crítica da história, risco que uma poesia altamente consciente como a de Cícero permite em que se incorra.

Pode parecer paradoxal que, num livro que reafirma constantemente, como já foi mostrado, o apego a esta mesma fragmentação, ocorram também alguns relances de nostalgia do absoluto. Não há paradoxo, entretanto. É justamente a consciência da incontornabilidade da passagem histórica e da queda do homem no tempo, que faz com que o poeta busque o encontro com o contingente e o próprio elogio da contingência: da poesia como linguagem humana e sujeita aos acidentes da fragmentação e da

relatividade. Mas é, por outro lado, a impossibilidade de tornar-se “coisa entre coisas”, pois que o homem é dotado de consciência crítica, que o faz querer retornar, esporadicamente, ao absoluto perdido. Veremos que essa duplicidade ocorre na própria letra deste soneto, dialético como vários os sonetos o são.

Na seqüência aliterativa “noite névoa nuvem nada” se anuncia a dubiedade determinante deste poema e, de certa forma, de todo o livro, como também sintetiza-se o próprio movimento temporal da história, que, aliás, vai desde o primeiro poema do livro, “Prólogo”, até o último, “Sair”. Do caos para a criação, do caos da noite para o nada do mundo. O nada que termina a seqüência parece mais vazio, em termos de gradação e de intensidade, do que a noite que a inicia. Mas é justamente o contrário. A noite, o nada inicial, é a noite do Oceano, tempo indeterminado, primeiro, absoluto. A seqüência seguinte, “névoa nuvem”, é a formação lenta da própria história, do vir-a-ser, das criaturas. E o nada final é um misto de lamento e elogio da queda final na história-nada, ‘mera lembrança esgarçada, algo entre ser e não-ser’, em que estamos localizados agora. Um nada que nos liberta e nos condena: o nada de Ícaro (destino e dádiva), de Prometeu (sem penhasco, mas capaz de arrebentar os grilhões que o aprisionam), de Perseu (destruidor da Górgona, mas condenado à sede da poesia).

Fecha-se assim o primeiro quarteto deste soneto, em que se apresenta o problema do poema: definir o significado, o ser mesmo da história. Definir, como se procurou mostrar, também o significado da linguagem poética enquanto dado histórico e humano, pois que o esgarçamento das lembranças só ocorre porque a história é produto e produção do homem, ser histórico e esgarçado.

O segundo quarteto do soneto é, como se espera de um soneto tão marcada e ortodoxamente dialético como esse, uma demonstração do que se disse no quarteto anterior. Trata-se de uma espécie de exemplificação prática do que se quis dizer com: “algo entre ser e não-ser”: “entre as palavras que a gravam/ e os desacertos dos homens”. Entre os poemas e os gestos humanos e mais, os poemas como gravações destes mesmos gestos. Pela terceira vez (uma delas de forma elíptica), em apenas seis versos, aparece a palavra “entre”. Como se a história fosse aquilo que ocorre nos interstícios da própria história: entre a tentativa de apreendê-la e a consciência desta impossibilidade. Os poemas, que procuram gravar, fixar a história, e os homens, que parecem viver em desacerto, ambos fracassam em sua busca: a história escapa por entre estas tentativas. Entretanto, surpreendentemente, a história é também isto que estamos a

ler sobre o fracasso em fixá-la; o que ocorre “entre as palavras que a gravam/ e os desacertos dos homens”, é, entre outras coisas, o que se diz a esse respeito, poeticamente ou não. Poema fracassado e bem-sucedido, portanto.

Também neste soneto, como no anterior, “finge-se” um discurso de natureza inquisidora, investigativa, filosófica, para fechar-se o quarteto de forma explicitamente poética: “noite névoa nuvem nada” e, agora, “Babilônia Tebas Acra”. Ambos versos sem separação por vírgulas, o que indica nivelamento dos objetos referidos e pertencimento à linguagem poética. Como sempre, aqui, como em diversos outros poemas de *A cidade e os livros*, misturam-se os registros filosófico e poético, em que o primeiro invariavelmente atua como uma espécie de contenção do segundo. Pode-se encontrar exemplos desta duplicidade de registros, em que um opera como “freio” do outro, em várias outras passagens do livro:

No poema inicial do livro, “Prólogo”, que anuncia de pronto tanto a nostalgia do absoluto como a impossibilidade de alcançá-lo e o conseqüente apego e afeição ao contingente, já se podem encontrar passagens que poderiam facilmente ser extraídas de algum livro de filosofia: “não me refiro à água elementar/ que delas mana e nelas se confunde/ com os elementos terra, fogo e ar/ mas a águas que nunca são as mesmas/ outras e outras, sem identidade”/; no poema “Don’Ana”, poema de recordação, lê-se: (...) “rememoro-a não por ser excepcional mas arquetípica;/ ou, paradoxalmente, tenho-a como excepcional pela exemplaridade esplêndida de sua solidez;/ não propriamente a solidez somática,/ mas sobretudo a solidez de toda/ essa existência tão bem-acabada”/; em “Aufklärung”, cujo nome já aponta para a filosofia, ainda que em chave evidentemente irônica (tanto o título como alguns de seus versos), lemos uma espécie de descrição teórica de um costume referido por Montaigne: “A propósito do costume/ talionador de executarem-se os condenados nos lugares/ em que se sabe ou se presume/ terem cometido algum crime,/ Montaigne pensa que os pobres-diabos/ a caminho do cadafalso/ mal tenham olhos para o tigre/ da alvorada” (...), causando um estranhamento ainda maior por tratarem-se de versos rigorosos de oito sílabas.

A poesia de Cicero oscila, de forma equilibrada, entre construções, funções e apelos evidentemente poéticos (sonoros, simbólicos, rítmicos, associativos) e uma chave simultaneamente elevada, aparentemente distanciada, referencial e intelectual. Essa duplicidade de registros opera no sentido de reforçar um certo aspecto irônico de sua poética, em determinados poemas, um eco classicista e uma contenção do envolvimento

subjetivo do eu-poético que, entretanto, muitas vezes se trai, justamente no afã de conter-se. Voltando ao segundo quarteto do soneto, é como se o tempo escoasse à revelia do desejo de “gravá-lo”. Esta palavra alude certamente à palavra escrita, matéria e problema de Cicero, muito mais interessado e voltado para a problemática racional, escrita, gravada, do que para fenômenos orais, naturais e espontâneos. Sua questão não se relaciona ao problema de como fixar o passado anterior aos registros escritos, mas justamente o oposto. Como gravar, ou não permitir que se esgarce, aquilo que já pertence ao mundo da razão e da escrita. Gravar filosofica ou poeticamente alguma coisa, de forma alguma significa que ela perdurará. Nivelam-se, nestes dois versos que introduzem este quarteto, as apreciações negativas sobre o ato de gravar as palavras e os desacertos dos homens. Ambos são “tudo o que há no mundo”: gravações esgarçadas e desacertos. Passado perdido e tentativas não logradas.

“Tudo o que há no mundo” é esclarecido no verso seguinte que, como dissemos, revela muito mais explicitamente o pertencimento a um poema: *Babilônia Tebas Acra*. Três cidades desaparecidas e, embora tenham existido, três cidades claramente associadas ao universo greco-romano e ao universo mítico. Ou seja, estas três palavras não são simplesmente usadas como ilustração para o fato de que até grandes cidades e impérios estão inevitavelmente condenados à destruição e ao esquecimento, mas especificamente estas três grandes cidades, referências fundamentais para a poesia de Cicero.

O poeta, seus poemas e o eu-poético recorrente, já analisado em outro momento, localizam-se de forma evidente, na atualidade e, mais do que isso, numa grande cidade muitas vezes nomeada, o Rio de Janeiro. Se mantivermos a idéia de que o eu-poético que percorre *A cidade e os livros* é basicamente o mesmo, alguém que nos apresenta e nos conduz geográfica e horizontalmente por um livro-cidade, soa estranho que se lamente, numa reflexão sobre a definição da história, a perda, ou o desaparecimento de cidades como Babilônia, Tebas e Acra. Mas o estranhamento é passageiro e não resiste a uma leitura mais detida. Como no poema “Prólogo”, que abre o livro e anuncia um determinado programa que define parte da poética de Cicero, há, no livro, uma nostalgia por um passado mitológico perdido, ao mesmo tempo em que há a constatação da inevitável perda desse passado, uma vez entrados que somos no universo da razão, da linguagem e das contingências. O lamento não é saudosista, mas assertivo e a recuperação de um passado clássico ocorre, nesta poesia, de forma atualizada,

presentificada, problematizada do ponto de vista de um sujeito suscetível aos fenômenos contemporâneos, como se verá neste mesmo poema.

A menção a estas cidades servirá como fechamento do quarteto e como chave para o início do terceto seguinte, a síntese final, que explica as razões para que o poeta não se detenha sobre o passado, mas sim sobre o próprio fazer poético e agoral. Os dois últimos tercetos, no caminho dialético que se desenha no poema, justificam, após a demonstração da consciência sobre o esgarçamento do tempo, tanto individual como coletivo, o desejo do poeta de debruçar-se sobre o instante mesmo de feitura do poema, já que também este, como tudo, está condenado a sumir. O primeiro terceto se inicia com uma oração subordinada substantiva objetiva direta, cujo sujeito só aparecerá no segundo verso do segundo terceto, numa inversão sintática labiríntica típica da poética de Cícero. Trata-se, no caso, quase que de um paradoxo: a inversão sintática empresta ao poema uma dicção elevada, classicizante, ao mesmo tempo em que o sujeito poético diz ter consciência de que tudo na história está sujeito ao desaparecimento. A própria forma do soneto se encaixaria neste mesmo paradoxo. Por que insistir na forma clássica se, sabidamente, ela está condenada?

A poesia de Cícero é construída como um objeto que simultaneamente elogia o agora e sua efemeridade e como um objeto mais duradouro, que deseja pertencer a um mundo e a um tempo menos fugazes. Não se trata de classicizar o presente, mas de construir, no presente, objetos poéticos contemporâneos e enraizados num passado, numa tradição poética e estética, mesmo que relativizada.

Este mesmo poema que está sob análise aqui, poderia ter sido escrito em uma outra época ou lugar, diferentemente do que ocorre em vários outros poemas de *A cidade e os livros*. Não há alusões temporais ou espaciais, a não ser a Babilônia Tebas e Acra (cidades antiqüíssimas). Não fora pelos poemas que o acompanham no livro como um todo, e que, em nossa opinião, compõem uma unidade programática, este poema isolado poderia ter sido composto em qualquer tempo. Até mesmo a consciência explicitada no último verso do soneto sobre o desejo do poeta de tornar o poema eterno, no momento em que ele está sendo escrito e lido, poderia ter ocorrido em outro período histórico. Acontece que, por sabermos que este poema, aparentemente atemporal, pertence a um livro atual, que coloca em questão uma fenomenologia contemporânea sobre o caráter absoluto da contingência e que define a modernidade como uma época que, pela primeira vez, se percebe criticamente e se nomeia como “a época do agora”, é

preciso compreender este poema não isoladamente, mas como parte de um pensamento poético e crítico.

“O mais impecável verso” trata mesmo o poema como um objeto cuidadosa e artesanalmente construído e que dará a chave para o verso seguinte. Mesmo aquilo sobre o que se aplicam extremos cuidados também está condenado, da mesma forma que todo o resto, ao naufrágio. Mesmo este próprio verso, cuja construção sintática é labiríntica e classicizante, está fadado ao jugo do tempo tanto quanto qualquer outro verso menos bem acabado. “Impecável” é o mesmo que puro, incapaz de cometer pecados. Um verso impecável seria um verso depurado, desbastado, trabalhado até que nele não haja sobras, rebarbas, nada desnecessário ou supérfluo. Um verso clássico, enfim. Um verso que teria atingido, por assim dizer, a essência mesma da poesia, noção muito distante e até recusada pela poética de Cícero, que nega, como em sua filosofia, a idéia de qualquer tipo de essencialismo. Pois este mesmo verso supostamente impecável está, assim como tudo (“feito o resto”) prestes a afundar e essa consciência se dá no próprio poema em que aparece este verso impecável. É nesse fio de navalha insolúvel que se dá a poética de Cícero e é certamente este o significado do “entre” de que se fala no início do poema. É neste “entre”, neste interstício, entre a impecabilidade das construções históricas e as desacertadas ações humanas, impuras e mal trabalhadas, que se dá a história. No agora inestercial, simultaneamente perfeito e imperfeito, em ambos os sentidos da palavra, como adjetivo e como particípio passado, tempo percorrido e impercorrido, a percorrer, definição do agora. Sempre o mesmo e sempre outro.

A palavra *breve* tem significação dupla: como adjetivo e como advérbio. “Que o mais impecável verso” brevemente “afunda feito o resto” e, num sentido mais propriamente interpretativo do que literal, “que o mais impecável verso *breve* afunda feito o resto”. A cesura artificial, programada para a manutenção das sete sílabas, permite a compreensão da palavra em sua dupla acepção. Os cortes extremamente artificiais, em toda a poética de Cícero, compõem coerentemente com tudo o que vimos descrevendo sobre sua poesia, consciente e deliberadamente construída. Ao contrário de rejeitar o artificialismo da cesura que rompe a lógica do pensamento em nome da métrica, esta poesia (que, reiteramos, nunca deixa de ser moderna) o aceita e mais, o requer. É como se as restrições impositivas da manutenção da métrica, por exemplo, entre tantas outras, obrigassem a poesia a enfrentar as dificuldades da linguagem, sem permitir-se fluir. E se há algo que a poesia de Cícero recusa, é exatamente a fluência.

Não há nela coloquialidade, ritmo do pensamento. Há um ritmo musical, não prosódico. Se a poesia é altamente consciente de si mesma enquanto linguagem e enquanto leitura de uma determinada visão de mundo, uma das formas de expressar essa consciência de si é através do efeito construtivo rigoroso, em que se cria um embate entre a resistência da língua (o metro, a acentuação, o ritmo, a rima) e o sentido das palavras. O grande desafio é como fazer isso – que já foi feito à exaustão em tempos mais antigos – de uma maneira moderna e crítica também nos sentidos metafórico, simbólico e epistemológico, já que estamos diante de palavras dotadas não só de significantes, mas também de significados.

Sendo assim, devido à cesura, e devido também à curta extensão destes estranhos versos heptassilábicos, pode-se compreender a palavra *breve* também como um adjetivo. Além do mais, numa poesia que evidentemente defende a economia e a concisão, pode-se deduzir que “o mais impecável verso” seja mais próximo do breve do que do longo. A associação aliterativa entre “impecável verso breve”, por sua vez, também associa estes três significados.

De qualquer maneira, o verso breve deve afundar brevemente, feito todo o resto, Babilônia, Tebas e Acra. A poesia, como os grandes impérios, uma das tentativas de gravar a história, deve afundar. E então surge uma espécie de comentário entre irônico e explicativo: “embora mais lentamente/ que o bronze, porque mais leve”. Ou seja, as palavras que gravam a história demoram mais para afundar do que os desacertos dos homens, causadores da ruína de Babilônia, Tebas e Acra. O mais leve paira sobre a superfície do tempo durante mais tempo do que o mais pesado, embora a tendência dos homens seja acreditar justamente no contrário.

A construção parentética e sua aplicação explicativa, apositiva, também são freqüentes em *A cidade e os livros* e na poética de Cícero, de forma geral. Trata-se, mais uma vez, de um distanciamento crítico e ao mesmo tempo irônico (porque deliberadamente fingido), em relação à própria indagação que o poema coloca poeticamente. No caso, a ironia dos parênteses também aponta para uma suposta “vitória” da poesia no embate sobre a perecibilidade das coisas do mundo. Entre Babilônia, Tebas e Acra (os desacertos dos homens) e as palavras que gravam a história (os poemas), estes últimos parecem, de alguma forma, vencer a queda-de-braço da história, justamente por serem mais leves do que os monumentos. Não há como concordar empiricamente com esta afirmação. O que dura mais? Os monumentos, as

cidades ou os poemas? E, em se tratando de bronze, pode ser também que haja aqui um embate não só com as construções humanas e sua tentativa sempre vã de lutar contra o tempo, mas também com a arte irmã, a escultura. Mas não é o caso de se provar a veracidade desta afirmação e sim de compreendê-la poeticamente, pois que ela aparece dentro de um poema, como se este, ao dizer esta afirmação, afirmasse também sua durabilidade no tempo. Ao comparar a feitura do poema e sua impecabilidade ao bronze, da mesma forma, o eu-poético novamente afirma sua idéia de que a poesia é uma arte de fabrico, de encontro com os materiais resistentes da linguagem e que o papel do poeta é semelhante ao do escultor, num trabalho de moldagem e fundição. Moldar, construir o poema deve ser tão ou mais trabalhoso do que dar forma a um objeto no bronze. Mais trabalhoso porque o resultado deve ser mais leve para que dure mais. Esse poema trata, portanto, não só de uma fenomenologia histórica, mas propriamente poética. As palavras que gravam a história estão condenadas ao naufrágio, mas são elas a dizer este fato; a história é o que ocorre entre os fatos e os textos, mas é um texto que o diz. Para dizê-lo, é preciso que este mesmo texto seja tão impecável a ponto de praticamente resistir e não soçobrar como todo o resto.

Talvez, o que aconteça *entre* as palavras que gravam a história e os desacertos humanos, suas cidades e monumentos, seja justamente a poesia, esta forma que, embora perecível, é a única capaz de atravessar o tempo de forma intersticial. Veremos isto mais adiante, quando chegarmos ao último verso do poema, decisivo para sua compreensão.

Os dois últimos tercetos, coerentemente com a forma estrutural do soneto que vinha se estabelecendo, configuram propriamente a síntese dialética do poema. Enquanto o primeiro quarteto coloca o problema e enuncia a pergunta, o segundo descreve os fatos que explicam o problema. Já os dois tercetos finais compõem o contraponto dialético, começando com a oração subordinada que descrevemos, e que necessariamente “empurra” o leitor para uma resolução final. Esta oração dá ao leitor a impressão de que o verso mais impecável, como todo o resto, está também condenado a desaparecer. Mas o último terceto apresenta a resolução sintética final, em apenas uma formulação, aparentemente contraditória: *eterno agora*, completando a sintaxe da oração e estabelecendo, com a palavra agora, axial na poética de Cícero, o contrapeso à passagem inevitável do tempo.

O verso “sabe o poeta e não o ignora” soa redundante. Se o poeta sabe (que o mais impecável verso breve afunda feito o resto), é evidente que ele não o ignora. Além

do efeito poético criado por essa reiteração, novamente construída de forma artificial, pode-se dizer que há uma diferença entre saber, por um lado, e não ignorar, por outro. Como o poeta de que fala o poema, o próprio poeta Antonio Cicero também sabe e não o ignora, que este verso contém esta redundância. Afinal, todos sabemos que as coisas estão sujeitas ao desaparecimento. Isto não quer dizer que deixemos de ignorar este conhecimento. Mas o poeta não pode ignorá-lo, ao menos não o poeta de que trata a poética de Cicero. O sujeito da oração, o poeta, assim como o sujeito deste poema, não escreve com a ilusão de que seu poema durará eternamente. O poeta sabe da sua impermanência e por esta razão, chegando ao verso final, *quer o poema eterno agora*.

Tudo, neste poema, na verdade, compete para que se chegue a este verso final. É como se o problema tivesse sido colocado artificialmente, e sua construção também artificialmente arquitetada, para que se chegasse a essa formulação, que, de certa forma, contradiz todo o raciocínio que se costurou até aqui.

Quando é agora? Novamente, de forma metalingüística, agora é o momento mesmo em que estamos a ler a palavra *agora*. Reafirmando o caráter dêitico deste advérbio, do qual Cicero fala em *O mundo desde o fim*, agora é sempre o agora a partir do qual o sujeito fala. Não se pode falar, neste momento, de um agora passado. Assim sendo, agora é o momento mesmo em que se está escrevendo e lendo esta palavra. O poema “História”, portanto, fala da poesia e da história, mas fala também deste mesmo poema que, se for alcançado o desejo do poeta, está se fazendo eterno no próprio agora em que está sendo escrito e lido. Da mesma forma, ele também se refere a todos os poemas que tenham sido ou venham a ser escritos e lidos *agora*.

Algo entre ser e não-ser. Aquilo que se localiza entre o que é e o que não é; entre o absoluto negativo e o contingente positivo, entre o sujeito e o objeto: o agora poético. Não o agora racional, que, na concepção de Cicero, que acompanha a de Kant e de Descartes, é o fundamento do próprio ser e da existência, “o absoluto transcendental”, aquilo a partir do qual se pode dizer “eu penso”, ou se pode negar aquilo que se pensa. Mas um outro agora, próximo à “intuição intelectual”, de que falam Hölderlin, Fichte e Schiller, entre outros pensadores românticos. Surpreendentemente, com todo o arcabouço racionalista e classicista de que se serve a poesia de Cicero, há nela também uma espécie de idealismo desse agora poético, que não é totalmente racional, nem tampouco totalmente sensível. É como se a poesia fosse a única linguagem capaz de fundir o estado de natureza, *natura naturans*, a potência criativa a partir da qual algo se

produz e o estado de cultura, *natura naturata*, a coisa produzida, o conjunto de efeitos criados a partir daquela força primeira. Este encontro que, para Cicero, não é estritamente cultural, e que não é redutível a um trabalho estritamente construtivo, coincide com a idéia da permanente impermanência ou impermanente permanência do agora, como já discutido na introdução a este estudo.

A “eternidade agora” é, evidentemente, uma impossibilidade empírica, uma contradição nos próprios termos, assim como o é aquilo que se localiza entre o ser e o não-ser. Mas é justamente nessa dimensão, que o intelecto é incapaz de apreender racionalmente, mas que a intuição intelectual captura, que se dá a poesia. Algumas citações extraídas do ensaio sobre Hölderlin, escrito por Cicero, “O Destino do Homem”, podem ajudar a compreender melhor sua leitura sobre o ato poético e nossa interpretação sobre o significado deste “agora”:

Konrad, na sua interpretação do texto ‘Sobre o modo de proceder do espírito poético’, assim determina essas três épocas, ou, como diz Hölderlin, “estados” do percurso de formação do espírito:

‘O estado da infância da vida ordinária é o estado excessivamente objetivo da pura entrega. A criação do espírito poético é nele genial, dirigido pelo instinto.

O estado de juventude, o estado intermediário excessivamente subjetivo é caracterizado com o estado de perda do mundo, do puro estar-em-si do espírito. Sua atividade criativa é dirigida pelo juízo, livremente determinada pelo eu, artificial. É o estado do dilaceramento entre tendências contraditórias.

O estado da maturidade não é nem excessivamente subjetivo nem excessivamente objetivo, pois nele a contraposição harmônica entre o sujeito e o objeto é reconhecida e está disponível. A criação do espírito poético é nesse estado a consumação do gênio e da arte, reúne a verdade de ambos os modos de criação e se libera assim da sua unilateralidade e imperfeição.’⁸²

E, mais adiante, citando Hölderlin em seu “Fundamento ao Empédocles”:

---

⁸² CICERO, Antonio. “O destino do homem”. In: NOVAES, Adauto. *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p.243

A natureza e a arte se opõem na vida pura somente de modo harmônico. A arte é a flor, a consumação da natureza, a natureza somente se torna divina pela articulação com a arte, diferente, porém harmônica. Quando cada qual é totalmente o que pode ser e uma se articula com a outra e supre a deficiência que a outra necessariamente tem para ser inteiramente o que é, para ser o que, enquanto particular, é capaz de ser, então a consumação lá está, e o divino está no meio de ambas.⁸³

Segundo Hölderlin, portanto, o divino se localiza *no meio* da arte e da natureza. Como se a natureza se consumasse, chegasse a ser totalmente o que pode ser, por meio da arte e o mesmo vale para o inverso. Haveria algo de “gênio” na arte, que não seria redutível ao artifício e que partiria de uma “força” natural. Esse estranho idealismo e a idéia de que há uma potência poética e criativa que escapa à compreensão racional, coincidem, nesta interpretação, com a idéia do “eterno agora”. É como se esta *harmoniscentgegensetzte*, o “harmonicamente contraposto”, de que também fala Hölderlin, fosse este encontro inapreensível, por outro meio que não a poesia, entre a natureza e a arte, entre a eternidade e o agora. O harmonicamente contraposto é aquilo que está no meio de ambas as categorias, que passa por entre as ações e os escritos, por entre o tempo mensurável e o tempo absoluto, por entre a natureza e a cultura, o “eterno agora”.

Pode-se dizer que os três estados do percurso da formação do espírito, segundo Konrad, a “infância, a juventude e o estado de maturidade”, ocorrem, de forma compactada, neste mesmo poema, “História”, assim como no transcorrer de *A cidade e os livros*, como um todo unitário, sendo que o livro teria início no estado de infância, nostálgico de uma unidade perdida e terminaria no estado de maturidade, numa aceitação satisfeita do encontro entre a objetividade e a subjetividade, no poema “Sair”

Neste poema, que encerra o livro, há um apelo à exterioridade, a largar tudo aquilo que ata o sujeito a sua subjetividade e confinamento (“o cobertor, a cama, o medo, o terço, o quarto, a simbologia, a religião, o espírito, a alma”) e ir em busca do fugaz: “a beleza, a dor, o sol, as cores da terra, o ar azul, o céu do dia, a noite, as luzes cinéticas das avenidas, o vulto ao vento das palmeiras, a ânsia insaciável do jasmim”. Não se trata do mesmo ímpeto raivoso que define um poema como “Merde de Poète”,

---

⁸³ Idem, p.259

negando toda e qualquer visceralidade e confundindo-a com a própria “merda”. Trata-se, aqui, de uma reconciliação do sujeito, do subjetivo com a objetividade, sem nostalgia do absoluto inicial nem tampouco melancolia da impossibilidade de aproximar-se da integralidade das coisas. O estado descrito no poema “Sair” é de plenitude e saciedade: “o eterno silêncio dos espaços infinitos que/ nada dizem, nada querem dizer e/ nada jamais precisaram ou precisarão esclarecer. E também: Deus não existe nem faz falta. Tudo é gratuito..”

A questão melancólica, como já mostrado, que dá início ao poema, e que é respondida imediatamente por afirmações de desencanto (“mera lembrança esgarçada, algo entre ser e não-ser, noite névoa nuvem nada”), aponta para uma situação nostálgica, que perpassa o livro como um todo, de uma idade perdida, de um início absoluto (“o Rio Oceano que é pai das coisas divinas e mortais, seu líquido princípio, fluxo e fim”), de um “estado de infância”. O segundo quarteto, explicativo e ilustrativo em relação ao primeiro, representaria aqui o estado de cisão, de “juventude”. A inevitabilidade do juízo e do eu cultural e cindido da natureza, assim como a inevitabilidade da contingência. Seria, por oposição à eternidade do Rio Oceano, a agoridade absoluta das coisas, nas quais, aliás, Cicero busca encontrar um novo absoluto e uma nova unidade, levando a linguagem mais próxima de um terceiro estado, que surge no último verso do poema: o eterno agora. Este tempo, inexistente na realidade, mas legítimo e próprio da poesia, corresponderia ao “estado de maturidade”, de que fala Konrad. “Nem excessivamente subjetivo nem excessivamente objetivo, pois nele a contraposição harmônica entre o sujeito e o objeto é reconhecida e está disponível”⁸⁴. O encontro de algum absoluto possível dentro dos limites do relativo contingente é o encontro entre o eterno e o agora, entre o uno e o cindido, entre a natureza e a arte.

O “eterno agora” e o poema “Sair” representariam, de acordo com essa interpretação, o estado da maturidade, em que se realizaria a contraposição harmônica entre sujeito e objeto. O absoluto e o relativo reconciliados e indiferenciados, mesmo que instantaneamente, mesmo que quase exclusivamente restritos à linguagem poética.

---

⁸⁴ Idem, 243

CAPÍTULO 8

Espaço e memória

A CIDADE E OS LIVROS

O Rio parecia inesgotável
àquele adolescente que era eu.
Sozinho entrar no ônibus Castelo,
saltar no fim da linha, andar sem medo
no centro da cidade proibida,
em meio à multidão que nem notava
que eu não lhe pertencia - e de repente,
anônimo entre anônimos, notar
eufórico que sim, que pertencia
a ela, e ela a mim –, entrar em becos,
travessas, avenidas, galerias,
cinemas, livrarias: Leonardo
da Vinci Larga Rex Central Colombo
Marrecas Íris Meio-Dia Cosmos
Alfândega Cruzeiro Carioca
Marrocos Passos Civilização
Cavé Saara São José Rosário
Passeio Público Ouvidor Padrão
Vitória Lavradio Cinelândia:
lugares que antes eu nem conhecia
abriam-se em esquinas infinitas
de ruas doravante prolongáveis
por todas as cidades que existiam.
Eu só sentia algo semelhante
ao perceber que os livros dos adultos
também me interessavam: que em princípio
havam sido escritos para mim
os livros todos. Hoje é diferente,
pois todas as cidades encolheram,
são previsíveis, dão claustrofobia

e até dariam tédio, se não fossem
os livros infinitos que contêm.

O poema que dá título ao livro, “A Cidade e os Livros”, deve ser compreendido, segundo a interpretação que defendemos neste estudo, como propriamente o poema-guia desta jornada pelo livro como uma cidade ou pela cidade como um livro. Nele, autor e eu-lírico se confundem inextricavelmente e a cidade do Rio de Janeiro se revela literalmente nomeada em vários de seus lugares. Nele, também, observam-se tanto a euforia quanto a melancolia que percorrem, alternada ou simultaneamente, vários outros poemas do livro. A melancolia pelo apequenamento das cidades, e do Rio de Janeiro especificamente, assim como a melancolia pela constatação do envelhecimento e pela inevitabilidade da passagem do tempo. E a euforia pelo flamar, pelo encontro com os espaços em estado de anonimato, bem como a euforia da juventude que se confunde, no poema, com a sensação de agoralidade, buscada no livro como um todo.

Trata-se de um poema sobre e em busca do pertencimento. Mas o que se deseja é um pertencimento anônimo, desarraigado. Pertencer a um lugar e a um espaço em função de sua imensidão, que comporta igualmente todos os seres que nele se encontram e que, por terem aprendido a localizar-se nele e na sua grandeza, de alguma forma o dominam. Seria o correspondente ao “imenso reservatório de eletricidade”, de que falava Baudelaire a respeito de Constantin Guys, o “imenso júbilo de eleger domicílio no numeroso, no movimento, no fugidio e no infinito”, ou ainda, o “*eu* insaciável pelo *não-eu*”⁸⁵. A partir do momento em que o pertencimento se torna uma prática de controle, da cidade sobre o indivíduo e do indivíduo sobre a cidade, e o anonimato se impossibilita; a partir do momento em que o pertencimento coincide com conhecimento, então a cidade se apequena, obriga ao enraizamento e, assim, oprime e dá claustrofobia. Além disso, a partir de uma perspectiva mais realista e histórica, pode-se dizer também que, a partir do momento em que o habitante de uma cidade se sente menos seguro dentro dela, como é o caso do Rio de Janeiro, seus hábitos se tornam mais pequeno-burgueses, acomodados e moralizantes e sua capacidade e, mais ainda, seu desejo de locomoção diminuem sensivelmente, obrigando-o a criar raízes em perímetros

---

⁸⁵ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo / Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

cada vez mais estabelecidos e conhecidos e desestimulando-o a aventurar-se anônima e descontroladamente pela cidade.

Em seu ensaio “Poesia e Paisagens Urbanas”, de *Finalidades sem fim*, diz o autor:

É evidente que a cidade se difere do campo em muitos aspectos. Se este é o lugar das raízes, aquela é o lugar do desenraizamento. Ela não surge, à maneira de uma planta, da terra em que se localiza, mas sim em cruzamentos e de cruzamentos. Ora, estes são, em primeiro lugar, os encontros fortuitos dos que estão de passagem; em segundo lugar, os pontos em que mais freqüentemente ocorrem tais encontros; em terceiro lugar, os pontos em que a observação da ocorrência freqüente de encontros fornece a ocasião para encontros marcados: são assim, por exemplo, os mercados. Uma vez surgidas, as cidades multiplicam as oportunidades de ocorrência de novos cruzamentos. Quanto maior a cidade, maior o número de cruzamentos que nela se dão: uma metrópole testemunha o encontro de pessoas que moram perto dela, que moram longe dela e que moram nela, conhecidas e estranhas, residentes e passageiras, nacionais e estrangeiras, dotadas dos mais diferentes traços, jeitos, cores, vestimentas, acessórios, aparelhos, línguas, costumes, religiões, objetos.

A cidade é o berço daquilo que os sociólogos, a partir da obra de Tönnies, chamam de *Gessellschaft*, “sociedade”, em oposição ao que chamam de *Gemeinschaft*, “comunidade”. Os seres humanos que vivem na *Gessellschaft*, em geral agregados de modo mecânico e arbitrário, tendem a se relacionar de maneira formal e contratual uns com os outros, e suas relações, regulamentadas em última instância pela lei impessoal e universal, têm por horizonte o princípio racional, formal e negativo segundo o qual a limitação da liberdade de uma pessoa não é lícita senão enquanto necessária para garantir a compatibilidade da maximização da sua liberdade com a maximização da liberdade de cada uma das demais.

A *Gemeinschaft*, ao contrário, supõe encontrar sua origem na grande família e tem por horizonte a religião positiva cultivada por seus membros; estes articulados do ponto de vista hierárquico de modo

pretensamente orgânico e natural, crêem cultivar entre si relações pessoais, complementares e cooperativas, baseadas na memória e na tradição.⁸⁶

E, mais adiante, Cicero nomeia um dos conceitos que têm prevalência em seu pensamento filosófico e em sua poética, que muitas vezes não coincidem: “É o que podemos chamar de *cosmopolitismo*: o mais alto grau de desenraizamento do mundo.”⁸⁷

À medida que é possível ao indivíduo perder-se na cidade, à medida que lhe é possível flunar (e talvez essa prática, ao menos na atualidade, esteja relacionada à juventude), ainda lhe é também possível não fincar raízes fixas e fundas. A possibilidade de perder-se horizontalmente, geograficamente, pela cidade, coincide com uma atitude moral e intelectual também menos arraigada e mais cosmopolita, em que o indivíduo se encontra menos fechado a surpresas e diferenças, perdido (e achado) que está em seu anonimato não hierárquizado e hierarquizante.

É fundamental perceber também, neste processo de perder-se pela cidade, que ela se coloca, neste poema, como de resto, em todo o livro, como homóloga aos livros, ao menos por um determinado período ou idealmente. Quando Cicero, como mostrado acima, comenta a respeito do desarraigamento da cidade em comparação ao campo, da sociedade por oposição à comunidade, o mesmo vale também para a oposição palavra oral/palavra escrita. A poesia oral é própria do campo, da comunidade e do desejo de arraigamento e o oposto vale para a poesia escrita, contrária, por natureza, à necessidade de memorização e fixação tanto temporal quanto espacial. A palavra escrita está muito mais relacionada, assim, ao horizonte do “racional, formal e negativo”, o horizonte contingencial, do que a poesia oral, mais ligada à idéia ritual, cosmogônica e reiterativa.

Este breve comentário deve ser compreendido sempre de forma geral e relativa, pois o próprio autor também afirma que, com a universalização do acesso à escrita alfabética, a própria poesia oral e seu caráter menos accidental pode ser considerada como mais uma dentre as inúmeras possibilidades da expressão poética urbana, mesmo mantendo-se ainda fiel a sua história tradicional. Além disso, também é importante considerar, dentro do pensamento poético radicalmente moderno de Cicero, como esperamos ter demonstrado ao longo deste estudo, que não está descartado deste mesmo

---

⁸⁶ CICERO, Antonio. *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.15

⁸⁷ Idem, p.16

pensamento a presença do impulso, do motor não-racional que dá voz à poesia, mesmo a mais cosmopolita e desarraigada delas.

O apego ao cosmopolitismo, ao desarraigamento, ao flunar, à palavra escrita, ao anonimato, à contingencialidade dão conta, mais uma vez, do viés eminentemente moderno desta poética que, neste caso, é contrária a parte da compreensão benjaminiana do papel do narrador:

O primeiro indício da revolução que vai culminar na morte da narrativa (e da epopéia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa - contos de fada, lendas e novelas - é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los.⁸⁸

No caso de “A Cidade e os Livros”, assim como do livro como um todo, a solidão da experiência individual, não compartilhável *ipsis litteris*, não transmissível e não passível de transformar-se em sabedoria, alia-se à idéia de desenraizamento e cosmopolitismo, à idéia de cidade *inesgotável*, para um adolescente que anda sozinho pela cidade, sem saber exatamente para onde vai e que mal é percebido pela multidão.

Da mesma forma, assim como há uma divergência em relação às idéias benjaminianas sobre a problemática e o declínio da experiência na modernidade, também é possível encontrar um afastamento (embora em muitos casos seja possível enxergar proximidade), em relação às idéias de Baudelaire, especialmente por este lido por Walter Benjamin, em relação aos aspectos acidentais da cidade e ao seu descontrole.

---

⁸⁸ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 201.

Baudelaire, ao mesmo tempo em que estabelece o elogio da multidão e da urbanidade, também afirma seu horror, o que, em grande medida, aciona a tensão e a crise que percorrem sua poesia, sempre em estado de limite, de acirramento e conflito. É uma das medidas de sua grandeza, sem dúvida.

Se Baudelaire entende por “metade da arte”, ou “metade da modernidade”, o efêmero, o contingente; se diz que o “pintor da vida moderna é aquele que concentra sua visão e sua energia no instante que passa e em todas as sugestões de eternidade que ele contém”; se o poeta diz que “uma arte que não se disponha a esposar as vidas de homens e mulheres na multidão não merecerá ser chamada de moderna”, ele também diz, simultaneamente (e esta simultaneidade é fundamental para a grandeza paradoxal, trágica e inaugural de sua poesia), que é a multidão que expõe, aos nossos olhos, “as crianças enjeitadas”, a perda inexorável da inocência, do halo, da sacralidade, como fenômenos inevitáveis, igualmente encantadores e ameaçadores. Baudelaire, ainda sob as lentes de Walter Benjamin, lida com as ruínas do passado e do presente, identificando-os justamente pela via de sua destrutibilidade. O poeta francês olha no olho da podridão urbana, conhece as vísceras da cidade, ama-as e as repele. Cicero não trabalha com as ruínas, nem poéticas nem geográficas. Sua dicção não é alegórica ou fetichista e sua visada, quando melancólica, não se dá em função da percepção da mudança, da fugacidade e transitoriedade das coisas. Ao contrário, a sua é uma voz que lamenta a fixidez das coisas, sua tendência ao arraigamento e à acomodação. “Lar e velhice tranqüilas são laços que prendem o aventureiro ao mastro”⁸⁹, diz Donald Schüller a propósito do poema “Finismundo, a última viagem”, de Haroldo de Campos.

Se a poesia de Baudelaire constrói-se pelo paradoxo de pintar a fragilidade da vida e da cidade, a partir de uma poesia que dure, que possa sublimar o efeito passageiro das coisas, a poética de Cicero, nada trágica, constrói-se pelo paradoxo de tentar manter seu aspecto passageiro, accidental, em seu grau máximo. Como se fosse possível fixar para sempre a *passante*, de Baudelaire, em seu estado de passagem. A melancolia não é somente porque ela passa, mas porque, às vezes, ela fica. O correspondente à *passante*, em “A Cidade e os Livros”, pode ser lido num poema como “Vitrine”, por exemplo, em que o eu-poético se encanta com um desconhecido que observa um par de tênis numa vitrine. Mas o livro como um todo, e vimos procurando mostrar este livro propriamente como uma unidade, não busca fixar este encontro, ou encontro algum, nem se lamenta

---

⁸⁹ SCHÜLER, Donald. “Um lance de nadas na épica de Haroldo”. In: <http://www.schulers.com/donaldo>.

porque as coisas passam. Ao contrário, como se lê exemplarmente no poema “Don’Ana”, *não se acha cerne em nós, tudo é roupagem* e nada resplandece de nossos despojos.

Cicero, se vê o lado ruim da perda do halo romântico, não o explora. A sua é uma poesia bem menos conflituosa e paradoxal do que a de Baudelaire. Não a atravessam as dores da perda do sagrado. Ao contrário, é pela perda do sagrado que se anseia, como garantia da manutenção da contingência, da inesgotabilidade do espaço que se desconhece e que permanece por ser explorado, geográfica e poeticamente.

A problematização social de sua poesia, pois que a jornada pela cidade deveria dar a ver suas injustiças e expor suas contradições, ainda mais num lugar como o Rio de Janeiro, quando é clara, é pouca e nunca exposta. Ocorre mais explicitamente em um poema como “Ônibus”, e um pouco menos explicitamente em “Vitrine”, como procuramos demonstrar na análise presente neste estudo. Em outros poemas, como o próprio “A Cidade e os Livros”, “Don’Ana”, “Francisca”, “Aufklärung” e “As Livrarias”, o que poderia constituir-se como o horror abissal das diferenças sociais, aparece ora como melancolia, ora como a bela singularidade dos indivíduos e, em “Aufklärung”, especificamente, como o impedimento que o mundo do trabalho e do dinheiro, o mundo do *aufklärung*, realiza em relação à fruição da beleza da natureza.

Os espaços da cidade apresentados no livro são a praia, o Museu de Arte Contemporânea, de Niemeyer, o interior dos apartamentos e coberturas, as livrarias e ruas do centro como pólos de atração para um jovem curioso e *flâneur*, o interior de uma van, uma vitrine de loja, a visão de um ônibus que passa e *as* “luzes cinéticas das avenidas/ o vulto ao vento das palmeiras/ e a ânsia insaciável do jasmim”. São espaços demarcados, evidentemente burgueses e próprios de um amante do cosmopolitismo. Sua inserção no mundo da desigualdade social ocorre, no máximo, no papel de observador. Um observador melancólico, decerto, até porque sabe que não pode, ou não consegue, ou não quer, sair dessa condição. Não é esse certamente, o universo visado por sua poesia. Se há uma parcela da sociedade urbana criticada por sua poética, esta é sem dúvida a parcela que cultiva as tradições, os hábitos, a acomodação, em detrimento da idéia de transitoriedade ou ainda aqueles que buscam encontrar na arte e na poesia, o fundamento ideal da subjetividade. Essas críticas podem ser lidas, por exemplo, no poema “O Grito”, quando o herói decaído e por fim solto no abismo que há tanto tempo divisava, dá de cara com um vendedor de pacotes de excursões (a antiguidade

confrontada com a mediocridade do presente parcelado) e no poema “Merde de Poète”, em que o apelo conativo é literalmente colérico: “Quem gosta de poesia “visceral”, / ou seja, porca, preguiçosa, lerda,/ que vá ao fundo e seja literal,/ pedindo ao poeta, em vez de poemas, merda”.

“A Cidade e os Livros” se inicia com uma oração que combina os pretéritos imperfeito e perfeito: “O Rio parecia inesgotável/ àquele adolescente que era eu”. Embora normalmente o pretérito imperfeito não expresse cabalmente a noção de algo irre recuperável no passado, como seria o caso do pretérito perfeito, neste caso, o verbo de ligação *parecia* dá à oração a idéia de que “já não parece mais”. O pretérito imperfeito, ainda agregado ao perfeito que o segue, *que era eu*, e que contém, certamente, elíptica, a frase “já não sou mais”, ganha reforço no sentido de perda de um determinado passado. Em termos temporais, portanto, o poema se inicia numa dicção melancólica. O que parecia, revelou-se diferente, ou revelou sua verdadeira face. O Rio não é o que parecia ser: inesgotável. E aquilo que era já não é mais: trata-se de uma lembrança, tempo melancólico por excelência.

Mas nesse ato de rememoração, ao contrário do que se poderia pensar, e como já notamos no início deste capítulo, a melancolia não se dá em função da percepção da eterna mutabilidade do eu e do mundo, como podemos ler no conhecido poema “O Cisne”, de Baudelaire:

Paris muda! porém minha melancolia
Não!, andaimes, palácios novos, avenidas,
Blocos, para mim tudo vira alegoria,
E mais que as pedras, pesam lembranças queridas.⁹⁰

Ou ainda, nos versos do mesmo poema: “(...) (a forma de uma cidade / Muda mais rápido,ai, que o coração de um mortal)”.

A melancolia rememorativa, neste poema de Cicero, ocorre, como veremos, certamente porque o eu não é mais o mesmo e envelheceu, mas principalmente porque o novo deixou de ser novo, tornou-se conhecido e diminuiu. O inesgotável esgotou-se. E o novo desapareceu não porque as coisas tenham deixado de mudar, ou porque mudem

---

⁹⁰ Tradução de Duda Machado. In: *Revista Zunai*.

http://www.revistazunai.com.br/traducoes/charles_baudelaire.htm. Texto original: Paris change! mais rien dans ma mélancolie / N’a bougé! palais neufs échafaudages, blocs, / Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie, / Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

tão incessantemente que seu caráter de mudança tenha se perpetuado, assim fixando-se, mas porque a velhice e a mediocrização têm levado o indivíduo urbano a uma certa recusa do novo, do desconhecido e têm-no deixado atemorizado, fazendo com que ele se desloque cada vez menos, buscando o novo não fora, mas dentro de si. O eu, nestes dois primeiros versos, coloca-se quase que em voz passiva, mais como objeto do que como sujeito dos verbos de estado *parecer* e *ser*. “O Rio parecia inesgotável”, frase já esvaziada de ação, mantém o atributo à coisa que parece ser, mais do que ao sujeito que a observa. É o Rio que *parece* alguma coisa e não o “eu” que a reconhece ou a faz ser daquela forma. E o segundo verso, “àquele adolescente que era eu”, em sua inversão insólita, pertinente à acentuação rítmica do verso, também expressa idéia de passividade, como se o eu não fosse, não praticasse efetivamente o ato de *ser*, no caso um adolescente, mas se deixasse ser e, ainda, fosse sempre um eu observado a partir de um outro ponto de vista. No caso, o ponto de vista do eu mais velho que rememora aquele (aquilo) que já não é mais. O adolescente é *aquela*. Alguém que parece não coincidir com o eu que fala sobre o passado, assim fazendo com que o Rio também, homologamente, seja outra cidade, desaparecida, observada à distância no tempo e, como veremos, também no espaço.

Como dissemos no início deste capítulo, tanto a cidade aqui nomeada como o eu que diz o poema confundem-se inextricavelmente com o Rio de Janeiro real e com o próprio poeta Antonio Cicero. São citados nomes e lugares verdadeiramente existentes na cidade, que foram efetivamente freqüentados pelo poeta. Qual é o significado dessa indiferenciação para este poema e para o livro como um todo?

Já há muito tempo, dentro do modernismo, que eu-poético e autor se confundem abertamente, mesmo que muitas vezes esta confusão também seja ficcional, inventada. Esta combinação, em muitos casos, cria o efeito de inseparabilidade entre a visão de mundo dos dois componentes do texto, atualiza o seu significado e golpeia a função estritamente representativa do texto poético. Trata-se de uma invenção verdadeira, até mais do que verossímil. Não só realista, mas real, expressa contudo em forma poética, o que acrescenta dimensões singulares a esta realidade. Afinal, de quem se fala? Do real ou do imaginário? De ambos, certamente, especialmente se nos encontramos no espaço e no tempo da lembrança. Além disso, se o eu deste poema coincide com o eu do autor, o mesmo pode ser estendido, ao menos hipoteticamente, ao eu de outros poemas do livro, se o considerarmos como uma unidade, mesmo que este eu não seja tão

evidentemente semelhante às lembranças do autor. Como vimos observando, há mesmo, no livro, uma visão de mundo coerente a perpassar todos os poemas e a seguir uma certa linha temporal evolutiva, que vai do início à saída, do espaço mítico ao espaço urbano, do imutável para o eternamente mutante. Um eu que busca encontros com a contingência, com os sentidos, com a coisidade das coisas, dos lugares e das pessoas e que expressa uma certa melancolia pela consciência da impossibilidade de atingir esta mesma integralidade das coisas e dos momentos. É difícil, desnecessário e indesejável detectar se este é mesmo o eu do autor, Antonio Cicero e se essas são também suas opiniões. Não é esse o caso. É importante, entretanto, saber que sua presença, como filósofo, como formador de opinião, mas acima de tudo como jogador poético, que joga com a confusão das identidades, ressoa nestes poemas. Este é um dos elementos, entre vários outros, que relativizam o uso da dicção clássica por este autor, tão mal compreendido por alguns críticos, que insistem em enxergar nesta utilização o desejo de retorno à Antiguidade, ou a alguma dicção elevatória própria daquele período. O eu dos poemas greco-romanos, como vimos na introdução a este estudo, jamais deve ser confundido com a biografia de seus autores, sendo intencionalmente ficcional e pertencente a uma tradição dada e fechada, de *topoi* fixos. Em “A Cidade e os Livros”, reconhece-se prontamente o topo da passagem do tempo e da mudança de estado, mas não se pode deixar de notar a coincidência entre eu-lírico e autor, recurso que escapa à tradição desta topologia.

A oração seguinte é extremamente extensa, ocupando praticamente toda a segunda parte do poema, pois é possível dividi-lo em três partes distintas: a primeira, analisada acima, coloca e situa um problema. Algo que era já não é mais: tanto a cidade quanto o eu que fala sobre ela. A segunda parte, inteiramente constituída por esta extensa oração de 21 versos, enumera, em tom eufórico, metafórico e imagético, como era aquilo que se perdeu, tanto o eu como a cidade, então inconfundíveis. A cidade, em sua inescotabilidade, praticamente determinava a identidade do menino que a percorria curiosa e entusiasticamente. A terceira parte, constituída pelas duas últimas orações e pelos últimos nove versos, retoma o problema definido na primeira parte, volta para o estado de rememoração, para finalmente culminar no presente atual, em que tanto o jovem envelheceu como a cidade se encolheu.

Há, portanto, dois tempos presentes no poema. O presente lembrado, efusivo e epifânico e o presente do lembrar, melancólico e entediado. Na segunda parte, que se

inicia por um advérbio seguido de verbo no infinitivo, mantendo a idéia expressa inicialmente de que o eu é dotado de uma certa passividade, enumera-se uma série de ações e, posteriormente de lugares, todas elas infinitivas e impessoais: *entrar, saltar, andar, notar, entrar*. É como se, do ato reflexivo e introspectivo da lembrança, subitamente as cenas se reavivassem e surgissem espontâneas diante do eu-lírico, e no caso também do leitor, que passa a compartilhar a cena lembrada juntamente com o narrador. Da lembrança salta a imagem, que se constitui autônoma, viva e presente. Não faria sentido, dentro desta configuração, manter o tempo verbal no passado: “sozinho entrava no ônibus Castelo, saltava no fim da linha, andava sem medo...” Não haveria, desta forma, passagem da melancolia para a euforia e sua posterior diluição. O infinitivo é necessário para o efeito vibrante e cênico da ação descrita.

As sensações descritas pelo eu-lírico são de entusiasmo e descoberta. O advérbio inicial *sozinho* nada contém de solitário. Ao contrário, trata-se de condição necessária para a aventura do proibido, do desconhecido e para a possibilidade de perder-se no anonimato da multidão. Somente sozinho o eu-lírico poderia “saltar no fim da linha e andar sem medo/ no centro da cidade proibida”. Somente sozinho o proibido manteria a condição inequívoca de interdição.

Trata-se de um adolescente que faz a jornada proibida de uma aventura solitária, mas trata-se também de uma jornada real (não ignorando a coincidência acima apontada entre eu-lírico e autor) da Zona Sul do Rio de Janeiro, em direção à Zona Norte, ou ao centro da cidade. Como sabemos, este percurso é aquele que vai da burguesia estabelecida para a zona menos favorecida economicamente e mais perigosa para a segurança do adolescente solitário.

A cidade proibida, no caso, não é somente a cidade proibida dos sonhos do menino e de sua arriscada aventura, mas é também a cidade proibida pela própria cidade, pela classe a que ele pertence, pelos adultos zelosos. Adultos zelosos que se caracterizam, eles sim, pelo medo, que voltará mais adiante no poema, em sua terceira parte, quando o adolescente descrito na segunda parte torna-se, ele também, um adulto.

A repetição insistente dos sons em *s*, nos primeiros cinco versos do poema – “parecia, inesgotável, adolescente, sozinho, ônibus, Castelo, saltar, sem, centro, cidade” – coincide com a idéia de algo sorrateiro, subterrâneo, livre porque oculto, inesgotável também porque solitário. Os sons em *s* expandem ainda mais o espaço proibido e desconhecido que, para aquele adolescente já era quase infinito, devido a muitas

condições favorecedoras. Para um adolescente numa grande cidade, a solidão é sinônimo de liberdade; o proibido é sinônimo de desejo e prazer e a grande cidade fica assim inesgotável.

Como veremos um pouco mais adiante, a entrada do nome *Castelo*, que é efetivamente uma linha de ônibus, que vai da Zona Sul à Zona Norte do Rio de Janeiro, a intimidade com que este nome é referido, além de representar a comentada indistinção entre eu-lírico e autor neste poema, também agrega uma idéia poética não tão denotativa quanto pode parecer numa primeira leitura. A sucessão de nomes próprios, neste poema, terá uma função, além de geográfica, denotativa, também quase mágica, em que os nomes, no imaginário de um adolescente, adquirem um sentido que compõe coerentemente com o aspecto inalcançável da cidade e de sua errância por ela. Dentro da faixa de pensamento da memória, além do mais, os nomes tendem a soar como células poéticas em si mesmas, desprovidas de seu conteúdo objetivo e inchadas de conteúdo associativo, afetivo. Assim, *ônibus Castelo* adquire o mesmo valor que “sozinho entrar, saltar no fim da linha, andar sem medo e no centro da cidade proibida”.

Os próximos sete versos do poema são axiais para o seu entendimento. O som que se repete neles não é mais o *s* sibilante, como nos primeiros cinco versos, mas as nasais *m* e *n*: “em meio à multidão que nem notava/ que eu não lhe pertencia – e de repente/ anônimo entre anônimos, notar/ eufórico que sim, que pertencia/ a ela, e ela a mim –, entrar em becos/ travessas, avenidas, galerias,/ cinemas, livrarias”. O adolescente sozinho permanece, agora, relativamente, e não mais inteiramente sozinho. Está imerso e perdido na multidão, pois saltou no fim da linha e adentrou o centro da cidade proibida. Sua situação agora é de imersão e a prática proibida não é nem notada pelas pessoas em meio a quem ele se encontra, donde, dentre outros elementos, a reiteração das nasais, que, no caso, corroboram a sensação de imersão na multidão.

Chega-se, nesta parte do poema, a uma palavra central tanto para a compreensão do poema, como para a compreensão da idéia de modernidade em que ele se encontra também imerso (como o adolescente no fim da linha, e no centro da cidade proibida): *multidão*.

Desde Baudelaire, descobridor de Poe, a multidão fascina e aterroriza os homens que vivem no meio dela e define nossa idéia de urbanidade e posterior modernidade. Nas anotações de Walter Benjamin sobre Baudelaire, encontradas na obra inacabada *Passagens*, lemos, por exemplo, entre muitas outras anotações: “Na mesma época, ele

se convence cada vez mais de que se o homem é o animal solitário, o solitário é o homem das multidões...”⁹¹ E também:

Foi Victor Hugo quem deu a Baudelaire o sentimento da vida irradiante das multidões, e quem lhe ensinou que ‘multidão e solidão são termos iguais e intercambiáveis pelo poeta ativo e fecundo...’ Que diferença, entretanto, entre a solidão que o grande artista em *spleen* experimentava em Bruxelas, para ‘conquistar uma tranquilidade individual inalienável’, e a solidão, no mesmo momento, do mago de Jersey, perseguido pelas aparições tenebrosas!...Ela não é um invólucro, um *noli me tangere*, o recolhimento do indivíduo na sua diferença. É mais uma aparição no mistério cósmico, uma entrada no reino das forças originais.⁹²

Mais adiante, Benjamin cita um trecho de um poema do próprio Victor Hugo, “A Inclinação do Devaneio” (La Pente de la Rêverie):

Multidão sem nome! Caos! Vozes, olhos, passos.
Os que nunca foram vistos, os que não conhecemos.
Todos os vivos! – cidades zumbindo aos ouvidos
Mais que um bosque da América ou colméias de abelhas.⁹³

Baudelaire, naquele início do reconhecimento do fenômeno das multidões, no outro pólo de onde agora se encontra Antonio Cicero, em vários sentidos que vêm sendo e ainda serão discutidos, já conhecia o prazer, embora diferente, de dissolver-se na multidão: “O prazer de estar nas multidões é uma expressão misteriosa do prazer sensual da multiplicação do número... O número está em *tudo*... A embriaguez é um número... Embriaguez das grandes cidades.”⁹⁴ Se entendermos nesse adolescente do poema de Cicero que experimenta livremente a cidade, alguma lembrança da idéia do *flâneur* e do *dandy*, que também aparecerá mais propriamente em outros poemas do livro, podemos ler também seu prenúncio no conhecido texto de Baudelaire, “O Pintor

---

⁹¹ Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo / Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006, p. 314.

⁹² Idem, p. 314.

⁹³ Idem, p. 330.

⁹⁴ Idem, p. 335.

da Vida Moderna”, em que o poeta francês discorre sobre a obra de seu amigo Constantin Guys:

Para o perfeito flâneur...é um deleite imenso escolher como seu domicílio a multidão, o ondulante...Estar fora de casa e, no entanto, se sentir em casa em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos prazeres menores desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais (!!), que a língua não pode definir senão toscamente. O observador é um *príncipe* que frui por toda parte o fato de estar incógnito...O apaixonado da vida universal entra na multidão como um imenso reservatório de eletricidade. Pode-se compará-lo também a um espelho tão imenso quanto esta multidão, a um caleidoscópio dotado de consciência que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida.⁹⁵

Antonio Cicero, assim como o eu-lírico deste poema, como dissemos, no outro pólo tanto temporal quanto poético de Baudelaire, goza das mesmas delícias de que falava o poeta. O adolescente solitário e sem medo, no centro da cidade proibida, encontra-se em meio à multidão. E o que poderia então lhe provocar o medo que diz não ter, ao contrário, provoca-lhe mais prazer. A multidão expande o caráter inesgotável daquela cidade buscada; o fato de ela não notar para ele torna a ela e à cidade algo ainda mais proibido e misterioso, inacessível. A cidade enorme e a multidão se confundem, causando o que se define na belíssima expressão de Baudelaire como “o prazer sensual do número”. Richard Sennet, em seu livro *Carne e pedra* também assinala que, na Grécia Antiga, “o ato de exhibir-se confirmava a dignidade dos cidadãos. A democracia ateniense dava à liberdade de pensamento a mesma ênfase atribuída à nudez. (...) Na Grécia Antiga, a paixão erótica e o apego à cidade eram designados pelas mesmas palavras.”⁹⁶ Trata-se mesmo de uma condição sensual, sensível de ser um no meio de muitos e, por esta razão, definir-se como um e de perceber os muitos cercando o um, que também se definem em sua multiplicidade ativa e imensa em função deste ponto de vista individual.

---

⁹⁵ Idem, p. 487.

⁹⁶ SENNET, Richard. *Carne e pedra*. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 30.

Até este momento do poema, como vimos buscando demonstrar, o que se ressalta são algumas memórias sensíveis, explicitadas principalmente pelo verbo no infinitivo: “entrar no ônibus, saltar no fim da linha, andar sem medo, notar eufórico que sim.” Trata-se de uma sensualidade, um sensorialismo que, diferentemente da sensualidade reclusa e própria à observação do amado, que comparece nos poemas propriamente eróticos, é uma sensualidade dos espaços abertos, da respiração livre, da possibilidade de experimentação aparentemente total do espaço em que o eu se encontra.

É interessante perceber, aqui, como em vários outros poemas do livro, que Antonio Cicero, ou o eu-poético por ele criado, encontra na contingencialidade da cidade urbana moderna e na sensação de não pertencimento por ela provocada, a mesma idéia de totalidade descrita no poema “Prólogo”, que dá início ao livro, estabelecida não pela contingência, mas pelo absoluto do rio Oceano. No salto do mais antigo para o mais moderno, do mais idealmente absoluto para o mais absolutamente contingente, Cicero percebe a mesma possibilidade de encontrar-se: ele (o Oceano) “flui nos próprios núcleos e nos lados/ ocultos dessas coisas, nos quais faz/ redemunhos por cujos centros cavos/ tudo o que existe escoia sem cessar/ de volta àquelas águas de onde surge; não me refiro à água elementar/ que delas mana e nelas se confunde/ com os elementos terra, fogo e ar/ mas a águas que nunca são as mesmas:/ outras e outras, sem identidade/ além do fluxo, nelas só lampeja/ a própria mutação, sem mais mutante:/ um nada de onde tudo vem a ser,/ escuridão de onde provém a luz,/tal Oceano é a mudança pura”. Descontextualizado de sua referência ao rio Oceano, este trecho do poema inaugural do livro poderia bem ser a descrição do centro da cidade onde desembarca o adolescente que se encontra ao perder-se. A cidade, assim, em sua contingencialidade, pode ser entendida como o rio contemporâneo: o fluxo perpétuo que sempre passa e sempre volta, que circula em torno de tudo e onde todos circulam e onde tudo inevitavelmente passa e, por passar, permite a possibilidade da livre experimentação das coisas e dos espaços.

É no não pertencimento, na sensação de anonimato, que o eu encontra o pertencimento buscado. Novamente, é no desarraigamento que este eu de “A Cidade e os Livros”, que se confessa, mais adiante neste mesmo poema, oprimido pela claustrofobia das cidades atuais e que também declara, em alguns outros poemas do livro, encontrar-se perdido (sem pertencimento), é no desarraigamento que ele encontra

seu lugar. A multidão não nota que o adolescente não lhe pertence, *nem* nota; e é isso que lhe permite ocupar o papel do *flâneur*, papel estranho às atividades que normalmente exercem os habitantes do centro de uma grande cidade. Mas não importa que este menino, este *flâneur*, não saiba para onde vai; ninguém o acusará por isso e nem notará. Ao contrário, esta condição fará com que ele se sinta ainda mais pertencente ao fluxo incessante da cidade. Como no poema “O Grito”, em que se descreve um Prometeu moderno acorrentado a um penhasco imaginário, aguardam-lhe amplos caminhos no mar e urbes formigantes a engendrar cruzamentos febris e inopinados. Somente a condição de errância e anonimato permite ao jovem experimentar estes cruzamentos imprevistos.

E então, culminando a sucessão de gestos libertadores do adolescente, *de repente*, como sempre parece acontecer nas descobertas, nas pequenas epifanias, de repente o jovem nota *eufórico que sim*, que ele pertencia a ela (a cidade) *e ela a mim*. A euforia não é um estado comum na poética de Antonio Cicero. Nem a euforia nem seu oposto, a tristeza ou a desilusão. O poeta se caracteriza pela contenção, pela elegância e serenidade, até mesmo quando tematiza situações de crise. Mas aqui, neste poema, em condição rememorativa e lembrando sua adolescência, o poeta parece trair-se minimamente e permite-se uma concessão à epifania: *e de repente/ anônimo entre anônimos, notar/ eupórico que sim, que pertencia/ a ela e ela a mim*. O adolescente perdido e o adulto em condição de opressão claustrofóbica se reencontram na lembrança, no passado-presente e experimentam juntos a sensação eupórica do pertencimento anônimo na grande cidade. Como diz poeticamente Walter Benjamin nas *Passagens*: “o espaço pisca para o *flâneur*.”⁹⁷ O espaço desconhecido da urbe é uma galeria de tentações, em que o errante é ao mesmo tempo um suspeito (porque faz algo proibido) e um oculto (porque ninguém pode encontrá-lo). Na mesma passagem de “O Pintor da Vida Moderna” citada acima, aparecem também verbos no infinitivo que remetem ao poema e à euforia rememorativa do eu-lírico de Antonio Cicero: “Estar fora de casa (...), se sentir em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo”.⁹⁸

---

⁹⁷ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo / Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006, p. 463.

⁹⁸ Idem, p. 487.

Como se pode observar, a partir das citações, recolhidas por Walter Benjamin na obra de Baudelaire, há semelhanças entre estas e o poema de Cicero, ao menos no objeto que observam e por onde se perdem (a cidade) e, por vezes, também na maneira de olhá-la (a euforia súbita, o anonimato, o desarraigamento, a busca de perder-se para pertencer).

A construção *anônimo entre anônimos*, substantivo no singular mais preposição mais a repetição do substantivo no plural, aparece algumas vezes no livro *A cidade e os livros*. No poema “O País das Maravilhas”, por exemplo, aparecem *coisa entre coisas*, *peixe entre peixes* e *pássaro entre pássaros*. A construção gramatical é exatamente representativa do desejo do um de igualar-se e, nessa condição de igual, perder-se em meio aos muitos, ao plural. Estar *entre*, num espaço privilegiado para ver e não ser visto; para observar sem ser notado; para percorrer livremente os lugares sem necessidade ou utilidade, anonimamente; para experimentar as sensações da integralidade das coisas enquanto coisas, sem juízo ou valoração moral; para conhecer a externalidade dos objetos e dos espaços, sem a intervenção opressiva e opinativa da subjetividade; para flunar, mesmo que só o mínimo possível, pela imanência das coisas e dos lugares.

O verbo no pretérito imperfeito, *pertencia*, assim como no início do poema, com *parecia* e *era*, entretanto, oferece um certo contrapeso à euforia do infinitivo e da percepção súbita do anonimato e do pertencimento. Anuncia-se gradualmente que haverá um futuro, que se trata de uma rememoração e que a condição eufórica do sonho de perder-se (que reaparece claramente e com maior dureza no poema “Perplexidade”), terminará com outra tonalidade.

Segue-se então uma sucessão de nomes, imitando a condição do adolescente que os descobre. Nomes emblemáticos, nomes que funcionam não somente como indicativos de lugares, mas também nomes enquanto nomes, enquanto representações sógnicas de si mesmos, no encantamento que sente o adolescente ao descobri-los e vê-los pessoalmente. O infinitivo eufórico novamente precede a enumeração de lugares: *becos*, *travessas*, *avenidas*, *galerias*, *cinemas*, *livrarias*. Espaços fechados e abertos, escusos e oficiais. A ambos o adolescente sente pertencer como um habitante habitual daquela cidade proibida. E vêm então os nomes próprios, numa lista indiscriminada, em que não importa saber exatamente a que corresponde cada um. Se se trata de um cinema, uma livraria, um restaurante. São nomes que o adolescente conhece e percorre:

“Leonardo/ da Vinci Larga Rex Central Colombo/ Marrecas Íris Meio-Dia Cosmos/ Alfândega Cruzeiro Carioca/ Marrocos Passos Civilização/ Cavé Saara São José Rosário/ Passeio Público Ouvidor Padrão/ Vitória Lavradio Cinelândia”. As cesuras artificiais, necessárias para a manutenção das dez sílabas, a falta de vírgulas (típica da enumeração cubista e caótica), a não diferenciação indicativa dos lugares, faz com que não se saiba mesmo e que, inclusive, não se queira saber a que corresponde e o que significam cada um dos nomes arrolados.

No livro *Guardar* – anterior a *A cidade e os livros* – no poema “Babel” (que pode significar confusão), já mostrava o poeta a superioridade, em sua poética, da idéia de confusão lingüística, da beleza dos cruzamentos imprevistos criados pela confusão, sobre a simplicidade da língua única, divina, teleológica. Sobre o poema, ele inclusive declara: “Com efeito, o poema é uma paródia, na qual a multiplicação das línguas e das vozes são a estratégia pela qual os homens constróem a civilização: ou seja, a confusão é melhor do que a simplicidade.”⁹⁹. E o poema “Babel”, à maneira do que se lê na sucessão de nomes em *A cidade e os livros* e à maneira do que quer dizer o eu-lírico com o elogio do cosmopolitismo, do anonimato e da multidão, diz:

II.I e era a terra uma língua e uma voz em todos II.2 e ocorreu ao moverem-se do oriente acharem uma planície na terra de Senaar e habitarem-na II.3 e disse homem a vizinho eia façamos tijolos e os cozamos com fogo e apareceram-lhe tijolos por pedras e cimento foi-lhes o betume II.4 e disseram eia construamos para nós uma cidade uma torre cujo capitel chegue ao céu e façamo-nos um nome antes de nos dispersarmos pela face de toda a terra II.5 e desceu o senhor para ver a cidade e a torre que construíam os filhos dos homens II.6 e disse eis uma geração e uma língua para todos e começaram a fazer isso e destarte não estará fora do seu alcance fazer tudo o que desejarem II.7 eia descendo amarremos sua língua e confundamos sua voz para que não queiram desejar o que desejam II.8 e os homens disseram eis um senhor que amarra nossa língua e confunde nossa voz para que não queiramos desejar o que desejamos II.9 multipliquemos pois nossas línguas e nossas vozes para que o senhor não compreenda as vozes dos homens II.I0 e dispersemo-nos daqui pela face de

---

⁹⁹ Entrevista de Antonio Cicero a Wilmar Silva para a revista eletrônica *Germina Literatura*, janeiro de 2007. In: <http://www.germinaliteratura.com.br>

toda a terra e construíamos inúmeras cidades e torres II.II e multiplicaram os homens suas línguas e dispersaram-se pela face de toda a terra.

Novamente, com o elogio do desarraigamento, concomitante à crítica da língua única, compatível com a idéia de unidade, teleologia e enraizamento e não ao cosmopolitismo (com tudo que este possa acarretar de inopinado, imprevisto e problemático), o poema “Babel” recusa a profusão das línguas como uma condenação e interpreta-o mais como uma dádiva, um presente para os homens (dos homens para os homens). Sem desentendimentos, confusões, profusão, multidão enfim, criam-se muito menos oportunidades para a fruição das contingencialidades, para a experimentação sensível das coisas como coisas. Esta mesma idéia aparece constantemente, embora sob outro formato, também no pensamento filosófico e ensaístico de Cícero que defende a idéia de que a própria construção da civilização (que para ele é única e universal) é resultado da multiplicação de culturas e diferenças. Por exemplo, no ensaio “A Sedução Relativa” o autor explica que Montaigne, para que pudesse julgar os europeus em comparação aos povos que eles chamavam de *bárbaros* precisou desprovincianizar-se:

É preciso que ele tenha se desprovincianizado, tanto do ponto de vista temporal (a partir da redescoberta do pensamento antigo, que relativiza o pensamento escolástico, contemporâneo a ele), quanto do ponto de vista espacial (a partir dos resultados das descobertas geográficas, como mostra o exemplo dos índios brasileiros); é preciso que ele tenha se cosmopolizado, de modo a ter sido capaz de abandonar – pelo menos na medida em que é capaz de fazer tais juízos – a cultura particular em que foi criado.¹⁰⁰

Assim sendo, a confusão formal (no poema) e real (urbana) da profusão de nomes e lugares indiferenciados é condição necessária para a manutenção de sua euforia e para sua condição de anônimo na multidão. Multidão de pessoas e de lugares que, ao invés de assustá-lo, o tentam e o encantam.

Todos estes nomes terminam em dois pontos, como se tivessem sido antepostos à explicação que os sucede: “lugares que antes eu nem conhecia/ abriam-se em esquinas

---

¹⁰⁰ CÍCERO, Antonio. “A sedução relativa”. In: NOVAES, Adauto. *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.177.

infinitas/ de ruas doravante prolongáveis/ por todas as cidades que existiam”. Corroborando a idéia do inesgotável, que aparece no primeiro verso do poema, o eu-lírico fala agora de *esquinas infinitas* e *ruas doravante prolongáveis*. O fato de o adolescente não conhecer os lugares é determinante para que eles se abrissem em esquinas infinitas e em ruas para sempre prolongáveis. É como se estes nomes emblemáticos, que não apontam para nada além de si próprios, simbolizassem e contivessem em si mesmos todos os nomes de lugares de outras cidades do mundo e a sensação de liberdade em estado de anonimato se expandisse para *todas as cidades que existiam*. O Rio era, então, para aquele menino que ainda podia respirar no espaço da cidade (citando a epígrafe do livro de forma invertida), metonímia de todas as cidades existentes; cada esquina eram todas as esquinas e cada rua eram todas as ruas, lembrando novamente o poema acima citado, “Babel”. A confusão, ao invés de fazê-lo perder-se, faz com que ele se encontre.

Entretanto, após o quadro atualizado que se montou com a lembrança congelada em um presente infinitivo, retoma-se o pretérito perfeito, que tinha ficado como que no aguardo da continuação do estado de lembrança nostálgica e perdida: “abriam-se e existiam”. Estas esquinas e cidades que se abriam ao adolescente e que se prolongavam por todas as cidades que existiam, na terceira parte vão se fechar e não mais existirão. Deixaram de se prolongar e exauriram sua inesgotabilidade.

Na terceira e última parte do poema, entra finalmente o elemento *livro*, anunciado no título, porém só mencionado indiretamente até este momento, comparado à cidade e às sensações por ela provocadas. Nesta terceira parte, os últimos nove versos, retoma-se o presente da própria narrativa, o presente do eu que rememora sua adolescência e a cidade que o Rio não é mais. Muda-se o tempo verbal. O bloco se inicia com um pretérito mais-que-perfeito, “eu só sentira algo semelhante”, retoma o pretérito imperfeito e assume finalmente o presente da enunciação. Vai-se para um passado anterior ao passado que se narra e passa-se finalmente para o instante declarativo e melancólico da enunciação. Neste passado mais-que-perfeito, o adulto se lembra de que só os livros lhe haviam provocado sensações semelhantes àsquelas que lhe provocava a cidade. Os “livros dos adultos” são como a cidade desconhecida: intermináveis, cheios de cruzamentos possíveis, repletos de nomes, proibidos e multitudinários. Neles também é possível e desejável perder-se e ser “coisa entre coisas, anônimo entre anônimos”. Neles também se experimenta a sensação erótica do

desconhecimento, em que as palavras, assim como os nomes dos lugares e as pessoas na multidão, são reconhecidas como palavras e não como significados, para aquele que não as conhece ainda, como este adolescente.

Mas além da sensação de prazer criada pelos livros e suas infinitas possibilidades, o que também causava prazer ao jovem era a idéia, a fantasia de que todos aqueles livros tivessem sido escritos exclusivamente para ele. Parte do encantamento proporcionado pela cidade proibida e desconhecida, pode-se assim deduzir, vinha também do fato de que, na ilusão do adolescente, a cidade, a multidão, os nomes e os lugares existiam em torno dele, para ele. Como dissemos anteriormente, a configuração do eu, neste poema, assim como no caso do *flâneur* de Baudelaire, também se dá pela imersão no anonimato da multidão que, não o notando, estranhamente cria nele a noção de pertencimento. Se ninguém o percebe, é como se o mundo inteiro existisse livremente para ele, incluindo a multidão que não o vê. Todos os espaços se abrem infinitamente para este olhar iludido, que não sabe para onde vai, nem porquê, nem sabe o significado dos nomes que o encantam.

Como costuma acontecer em vários outros poemas do livro, é no final do poema que se anuncia uma inversão de significado: em “O Grito”, Prometeu, após descrever sua situação de herói decaído, sem penhasco e sem deus; após denunciar também a queda do mito das grandes viagens e das grandes aventuras em medíocres pacotes de excursões, aciona, nos últimos versos um “E daí?”, totalmente inesperado para a dicção que vinha sendo engendrada até então; em “Deus Ex-Machina”, da mesma maneira, após relatar a queda de Ícaro e estabelecer a crítica do uso da citação mitológica como um recurso ex-machina, semelhante talvez ao artefato fatal utilizado por Ícaro, o poema termina inesperadamente com as palavras “seu destino/ sua dádiva”, como se a ruína de Ícaro tivesse sido não sua punição, mas a entrada no mundo da linguagem e do real; em “Medusa”, após descrever extensamente, em primeira pessoa, o enfrentamento da Medusa e todos os recursos ardilosos utilizados para derrotá-la, Perseu mesmo (numa confissão que pode muito bem ser também do próprio poeta) diz que “nada é tão simples”, e que levanta de madrugada, como um condenado, com sede da água da fonte nascida do pescoço cortado da Medusa.

Também em “A Cidade e os Livros”, embora já se viesse anunciando a dissolução da euforia memorada, ao longo do poema, especialmente pelo uso do pretérito perfeito, no final ocorre mais uma vez uma inversão, novamente inesperada

diante do elogio à cidade que se faz em grande parte do livro. Estas inversões se relacionam diretamente aos saltos temporais que definem a poética de Cícero. Como dito na introdução a este estudo, não há nostalgia melancólica por um absoluto mítico perdido, como tampouco há uma crítica contundente à banalização da modernidade. O que ocorrem são entradas poéticas inesperadas do antigo no agora e do agora no antigo. A queda de Ícaro pode ser uma dádiva, Prometeu pode dizer “E daí?”, Proteu pode ser agarrado por uma televisão, Perseu-poeta está condenado a lembrar eternamente da Medusa. Assim sendo, a direção que parecem tomar vários de seus poemas, no sentido seja da nostalgia, seja da crítica, acaba sendo surpreendida por um olhar ora lúcido (contendo a tentação nostálgica), ora contidamente melancólico (controlando qualquer forma de transbordamento subjetivo).

Hoje, quando aquele adolescente é adulto e não dirige mais um olhar virginal para as coisas e para os lugares, quando já não pode mais ter a ilusão de que as coisas existem para ele, e quando, também, as próprias cidades mudaram, o ambiente anterior de livre respiração torna-se claustrofóbico, opressivo e pequeno e o eu-poético se entedia. O poema é, por extensão, uma complementação da epígrafe, já citada, que prepara o livro.

Quando a cidade não permite mais que se respire, quando o adolescente não pode mais flunar, restam as cidades intermináveis contidas nos livros infinitos, os poemas. Inclusive, como não poderia deixar de ser, este mesmo poema, que faz alusão a cidades e livros, mas é um poema em si mesmo. Um poema que fala de claustrofobia, mas que a nega justamente por ser um poema. Talvez sobre o tédio, o encolhimento e a claustrofobia das cidades só se possa falar, agora, poeticamente.

Mas ainda restam, no mínimo, duas perguntas importantes: quem mudou foi o jovem ou a cidade? Se as cidades cresceram cada vez mais, como parece ser o desejo do poeta e do filósofo, por que elas se tornaram claustrofóbicas?

A resposta à primeira questão pode não ser tão óbvia quanto parece à primeira vista. É claro que a primeira resposta, coerente com tudo o que se veio desenhando no livro e neste estudo, seria: ambos. Ambos mudaram, o homem e as cidades. Mas é possível compreender que a maior mudança, aqui, embora as cidades também tenham se modificado sobremaneira, podendo mesmo acarretar claustrofobia, apesar de seu tamanho, tenha ocorrido mesmo com a passagem do tempo para o eu-poético. O hedonismo e o epicurismo atualizados, praticados temática e poeticamente em quase

toda a extensão do livro, ficam inevitavelmente freados pela passagem do tempo. Esse já é um *topos* conhecido da poética clássica: aproveitar a vida enquanto se é jovem. Alguns outros poemas do livro também fazem menção a essa diferença entre a juventude e a maturidade: em “Antigo Verão”, poema declaradamente erótico, cria-se uma ambigüidade nos últimos versos do poema: “para um rapaz que àquela altura era/ o derradeiro barco para Citera”. Tanto pode ser àquela altura da madrugada, como àquela altura da vida do eu-lírico, que se opõe indiretamente ao outro por tratá-lo como *rapaz*. Nos poemas “Deus Ex-Machina” e “Medusa”, tanto Ícaro quanto Perseu são ao mesmo tempo punidos por sua *hybris*, como nos narra a mitologia, mas também presenteados e elogiados por sua juventude e ousadia, própria desta idade. A desmesura de Ícaro é sua dádiva, a coragem ardilosa de Perseu o faz derrotar a Górgona e, no poema “Tâmiris”, o amante de Tâmiris é o mais feliz dentre os homens por ter em seus braços o jovem e belo Tâmiris, “insensato, esplêndido, cego, cheio de si”, semelhante, *mutatis mutandis*, ao jovem eufórico que percorre as ruas desconhecidas do Rio de Janeiro. Também em “Vitrine” há um moreno, certamente jovem, que se deixa observar por um olhar desejante e sem dúvida mais velho.

Portanto, apesar da leitura talvez mais imediata sobre a claustrofobia e o tédio apontados no poema e supostamente provocados (segundo o próprio poema diz) por uma mudança nas cidades, é determinante lembrar também desta outra leitura possível, que relativiza uma interpretação puramente cronológica da passagem do tempo e da mudança dos hábitos e características urbanas. Há algo que se trai nesta crítica às cidades. O jovem envelheceu e não pode (nem quer) mais fruir as coisas como podia. O narcisismo assumido, de que falamos na introdução a este estudo, não pode ser mais tão abertamente praticado, quando o corpo e a mente envelhecem.

Mas não há como negar, também, que as cidades mudaram e que essa percepção faz parte do poema e do livro como um todo. No ensaio “A Sedução do Relativismo”, Antonio Cicero lembra as diferenciações que faz Schiller, em suas *Cartas sobre a Educação Estética do Homem*, entre o selvagem, o bárbaro e o civilizado. Vamos nos centrar na discussão sobre a barbárie e a civilização, para melhor compreender as opiniões de Cicero sobre o tema:

A barbárie, por outro lado, seria o estado de coisas em que, ao contrário do que ocorre na selvageria, os princípios, as leis, as regras, os deveres, as

obrigações, as convenções, as tradições culturais da coletividade massacrariam os sentimentos, os impulsos, a natureza, os desejos, a vontade do ser humano individual. Tendemos a associá-la ao despotismo, à tirania, à ditadura. Entretanto, ela pode ocorrer “democraticamente”, como escolha coletiva. Na verdade, ela seria tanto mais complexa quanto mais os indivíduos tomassem as convenções culturais herdadas como se fossem naturais, de modo que, por um lado, eles cumprissem os papéis sociais que lhes houvessem sido designados e, por outro, esperassem que os demais indivíduos fizessem o mesmo quanto aos respectivos papéis, como se tal fosse a única atitude concebível e como se tais papéis sociais fossem os únicos concebíveis, de modo que jamais os questionassem, excluindo do universo de suas possibilidades vitais qualquer comportamento alternativo.

Em suma, se a selvageria é o estado de coisas em que o arbítrio individual tende a dilacerar a cultura, a barbárie é o estado de coisas em que a cultura tende a esmagar a liberdade individual.¹⁰¹

Ora, o que parece ter ocorrido, surpreendente e paradoxalmente, é que o sonho proibido do adolescente finalmente se realizou e, ao realizar-se, fechou-lhe as portas para a fruição cosmopolita e desarraigada do mundo. A cidade se expandiu, as ruas se encontraram umas com as outras e o mundo todo se tornou enfim uma espécie de única e grande cidade interminável. Interminável, porém não mais tumultuada, carregada de diferenças, profusa e desconhecida. Em sua expansão, a cidade tende a unificar-se: nos costumes, nas modas, nas linguagens, na moral, no medo, no utilitarismo, na dificuldade e diminuição dos deslocamentos. Se a barbárie é a naturalização dos costumes, em detrimento da natureza, também o é em detrimento da própria cultura. Viaja-se por uma cidade, ou por várias cidades, e pode-se ter a sensação de que se está sempre na mesma cidade, falando a mesma língua, indo aos mesmos lugares e espaços, diante das mesmas coisas e pessoas. Novamente citando Cicero, desta vez numa entrevista: “Antes, não era possível estar fora dos centros urbanos. Hoje, vivemos um momento em que, por todos os meios técnicos, econômicos e políticos imagináveis, todo o mundo se torna uma grande cidade. Breve nem sequer haverá ‘fora’.”¹⁰² Aquele “fora” referido no poema “O País das Maravilhas”, às vezes, para o poeta, como para todos nós, parece deixar de

---

¹⁰¹ CICERO, Antonio. “A sedução relativa”. In: NOVAES, Adauto. *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.189.

¹⁰² idem, *ibidem*.

existir, pois sempre, de alguma forma, estamos dentro. Encolheu-se, nesse dentro, nesse universo conhecido e unificado, encolheram-se os espaços respiráveis, incógnitos, proibidos. Pode-se até afirmar que o máximo de civilização, a cidade global, acabou por gerar uma espécie de barbárie civilizada: costumes naturalizados, “pacotes de excursões” no lugar de viagens aventurescas, televisão no lugar de Proteu, vans e escritórios no lugar de cadafalsos, como no poema “Aufklärung”.

Em alguns outros poemas do livro, como estes mencionados, comparece também esta crítica à tendência ao arraigamento cultural, moral, espacial, político das cidades contemporâneas, anteposto ao desejo fartamente expresso, em todo o livro, de experimentação da contingência, da externalidade, do não vínculo com os lugares fixos, sejam eles de que natureza for: no poema “História”, também analisado neste estudo, estabelece-se a consciência de que “tudo o que há no mundo some”. Tanto as cidades míticas (“Babilônia Tebas Acra”), quanto todo o resto. Tudo o que se constrói na história está condenado a acabar: seja pela passagem do tempo da própria história, seja também pela passagem do tempo dos homens, que passam eles mesmos. Daí o desejo do poeta, em “História”, de querer o poema “eterno agora”. Um eterno agora que pode ser comparado aos livros que ainda permitem ao eu-lírico respirar, quando tudo mais a sua volta o oprime. Em “Perplexidade”, com mais concisão e contundência, o mesmo fenômeno descrito em “A Cidade e os Livros” reaparece:

Não sei bem onde foi que me perdi;
talvez nem tenha me perdido mesmo,
mas como é estranho pensar que isto aqui
fosse o meu destino desde o começo.

Neste poema, com mais clareza, o eu-lírico se declara perdido, embora não saiba determinar onde isto tenha ocorrido e talvez nem mesmo se tenha ocorrido. De qualquer forma, simplesmente por não saber onde e se ocorreu, já se define uma perda. Aquele adolescente que se encontrava ao perder-se, acabou mesmo perdido e perplexo, privado da euforia que o encantava. “Isto aqui”, o estado de perda, o momento atual, a passagem do tempo, sempre esteve previsto, entretanto. Era inevitável que ocorresse.

Em “As Livrarias”, o poema “A Cidade e os Livros” reaparece praticamente reescrito de forma mais breve:

Que cidade foi aquela
em que me sonhei perder
e antes disso acontecer
aconteceu-me perdê-la?

A métrica é mais curta e o número de versos também. Neste encolhimento, os lugares e os livros aparecem bem mais fundidos do que no primeiro poema: “livros, páginas, Bagdad/ Londres, Rio, Alexandria”. São agora não só lugares efetivamente percorridos pelo jovem, mas também lugares lidos, no passado e no presente, transformando assim os livros também em lugares percorríveis. Mas aquela cidade perdeu-se para o menino, para o adulto. Talvez não fosse, como dá a entender o poema, a cidade real, mas somente uma cidade sonhada, que, novamente pela passagem do tempo, ao tornar-se real e permitida, não mais atenda aos desejos de liberdade e gratuidade.

Entretanto, no último poema do livro, “Sair”, parece contradizer-se toda esta marca melancólica construída ao longo de alguns de seus poemas. O eu-lírico propõe sair, “largar o cobertor, a cama, o / medo, o terço, o quarto, largar / toda simbologia e religião; largar o / espírito, largar a alma, abrir a / porta principal e sair”. Afirma que “tudo é gratuito”, que “esta é / a única vida e contém inimaginável / beleza e dor” e que “Deus não / existe nem faz falta”. Refere-se novamente aos “espaços infinitos”, que, para nosso consolo, reaparece, dando conta de que a cidade não está tão encolhida e entediante quanto se pensava.

De qualquer forma, no poema em análise, são os livros que tomam o lugar das cidades, em sua possibilidade de abertura e respiração, não mais as cidades. É a poesia, com sua capacidade única de fundir a inevitável separabilidade do eu em relação a si próprio e em relação aos objetos que ele observa, proveniente do olhar crítico, segundo Hölderlin e o próprio Antonio Cicero, é só a poesia que ainda pode conter a idéia de infinitude e de manutenção das diferenças, de um “fora” ainda possível.

No ensaio “O destino do homem”, do livro *Poetas que pensaram o mundo*, diz Cicero, analisando a poesia de Hölderlin: “Separando o indissociável sujeito-e-objeto, o

juízo filosófico, por sua própria natureza, fica sempre em torno do ser, mas não é capaz de aprendê-lo.”¹⁰³ E o ensaio termina, de forma ao mesmo tempo triste e auspiciosa:

Mas a segunda estrofe inicia com uma pergunta: ‘Ai de mim, onde se/ é inverno achar as flores, e onde/ a luz do sol/ e sombras da terra?’. Á luz do pensamento filosófico de Hölderlin, podemos responder: na própria poesia. É o próprio poema que é a ‘metade da vida’. Ele é vida porque nele o ser humano, que não dispõe, no mundo moderno, senão de uma vida pela metade, tem a intuição estética da contraposição harmônica que constitui a integralidade da vida. Ele é apenas a metade da vida, pois, por um lado, ele não é completo sem o leitor, que constitui a outra metade; e, por outro, a restituição efetiva da vida integral não poderá se dar senão no mundo. Mas, por enquanto, o poema constitui a única noção que nos é dada *d’aquela ser, no único sentido da palavra*.¹⁰⁴

Os livros, neste poema, que fala da quebra da expansão da cidade, na realidade e na fantasia do antigo jovem, são, para o eu-lírico, o alívio ao encolhimento das cidades. Para um antigo jovem, que tinha a ilusão da inseparabilidade e que, como adulto, não tem como dela escapar, já que a maturidade traz consigo o olhar crítico e separador (*crise* vem do grego ‘separar’), só os livros podem restabelecer o espaço perdido. Podem ser livros sobre a cidade, como o é este que estamos a ler e analisar. Livros que reescrevem o espaço da cidade e a expandem, quando já não se é mais tão jovem, quando a cidade já não é mais tão livre, para podermos nela respirar livremente.

---

¹⁰³ CICERO, Antonio. “O destino do homem”. In: NOVAES, Adauto. *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p.238.

¹⁰⁴ Idem, p. 263.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cidade e os livros estabelece um caminho linear e cronológico, que vai, como tentamos demonstrar, do tempo do absoluto mítico – o princípio – ao tempo do absolutamente relativo – as criaturas. Mas, de forma imbricada a esta primeira, o livro também tece um outro caminho, não linear, mas surpreendentemente circular, pois apesar de seguir uma linha temporal de transformações do mito para a contingência, a poesia de Antonio Cícero acaba por retornar ao ponto de onde parte, como dito acima, é mantida a idéia do absoluto: do absoluto fechado, auto-suficiente e não relacional, ao absoluto contingente, aberto, dependente e sempre em perspectiva. É justamente a idéia de absoluto que permite que estes dois extremos se aproximem e, desta forma, o tempo do relativismo torna-se também ele absoluto. Na tentativa de encontro e de experimentação da face sensível das coisas do mundo, a poesia de Cícero reconhece, na contingência, um aspecto absolutamente autônomo da realidade. Nada, no universo urbano, externo, superficial das coisas, escapa à contingencialidade. E no caso de Cícero, não se trata de uma contingência valorada, que seria responsável, por exemplo, por algum processo de fragmentação, banalização ou reificação dos indivíduos. Ao contrário, fala-se de uma relatividade, uma accidentalidade que se dá a conhecer, através dessa poesia, em si e por si mesma, até onde isso é possível. Tampouco se trata de uma contingência reconhecida por uma subjetividade em seu confronto com ela. Como dito, busca-se subtrair ao máximo a carga subjetiva do entrechoque que ocorre entre o eu poético e as coisas, sempre em favor destas últimas.

Assim, vê-se despontar um Museu de Arte Contemporânea, no poema do mesmo nome, de forma como que espontânea ou autônoma, de dentro da pedra, num poema que remete à instantaneidade da percepção visual e que se compõe como uma tela; em “O País das Maravilhas”, como analisado neste estudo, o “país das maravilhas” se localiza do lado de fora, na “orla iridescente” do pensamento de um eu, que, por sua vez, quer tornar-se “peixe entre peixes/ pássaro entre pássaros/ coisa entre coisas”; em “Proteu”, o eu-poético exorta uma segunda pessoa, possivelmente o próprio leitor, a assumir o papel de Eidotéia, a responsável por deter o aspecto metamórfico de Proteu e transformá-lo em forma limitada: linguagem e criatura. Somos nós, leitores criaturas, filhos do contingente, a Eidotéia contemporânea; mas, ao invés de propor a nós ou a alguma outra

segunda pessoa, que forneçamos algum sentido a este poder de produção, de formalização, o eu do poema pede: “sê por um bom tempo o que te tente/ e para sempre nada:/ não pregues/ coisa alguma no lugar do nada”. O não sentido, o nada das coisas em si mesmas, só esse pode ser absoluto em sua “coisidade”, semelhante nisto à inquestionabilidade do absoluto mítico. Em “Don’Ana”, poema retrato, em que se descreve uma pessoa que, de alguma forma, possui uma representação prototípica para o Rio de Janeiro e seus habitantes (nordestina, gorda, velha, negra, provavelmente uma trabalhadora doméstica), o que ressalta, para a composição e para o reconhecimento do personagem, é a “perfeição de sua imperfeição”, a “solidez de sua existência bem-acabada”; seu bafo, seus “refrulos, ruflos, bulhas, farfalhos e murmúrios”, num poema-retrato que conclui, significativamente para a compreensão do livro como um todo, que “não se acha cerne em nós, tudo é roupagem”.

Nos poemas “O Grito” e “Deus Ex-Machina”, ambos interpretados neste estudo, vê-se que a queda da condição elevada do mito – a punição horrenda de Prometeu e o castigo de Ícaro em função de sua desmesura – para a banalidade do mundo contemporâneo, não contém somente um elemento de crítica, como seria de se esperar. Ao contrário, a ausência de penhasco e de deuses a puni-lo, no caso de Prometeu, assim como o recurso artificial ao deus ex-machina, no caso do soneto do mesmo nome, constituem-se como fatores de libertação e até mesmo como uma “dádiva”. Em “História” aparece, como decorrência e causa do desejo de vivência absoluta da contingência, a idéia do *eterno agora*, conceito bastante explorado na filosofia do poeta. Não se trata do agora permanente, aquele que habita o “penso, logo existo”, determinado tanto pela primeira pessoa como pelo tempo presente em que é formulada, mas do agora impermanente, mutável, constantemente outro. O agora da contingência e da passagem; é esse absoluto protéico que atravessa o livro e a poesia de Cicero. Um agora da superfície e da poesia, absoluto em seu caráter passageiro, o único capaz de conter maciçamente em si, mesmo que instantaneamente, a potência da eternidade.

Finalmente, no último poema do livro, significativamente denominado “Sair”, como se o livro nos conduzisse contraditoriamente para fora (já que a condição da leitura, especialmente a de poesia, é tida como algo introspectivo), faz-se o elogio da gratuidade e das coisas que “nada dizem, nada querem dizer e/ nada jamais precisaram ou precisarão esclarecer”. Trata-se de uma espécie de profissão de fé que, em certo sentido, responde a alguns poemas do próprio livro que, em rasgos melancólicos,

lamentam-se pelo estado de perplexidade, falta de sentido e claustrofobia no meio da cidade grande. São momentos raros, porém relevantes e reveladores de um outro aspecto da poesia de Cicero, mas que, de qualquer maneira, são carregados pela força deste gesto de saída, das “luzes cinéticas das avenidas,/ o vulto ao vento das palmeiras/ e a ânsia insaciável do jasmim”. Já na poesia erótica do livro, o dado que vimos tentando ressaltar, o do aspecto absoluto da contingência, aparece sob outra perspectiva. Nos poemas “Alguns Versos”, “Esse Amante”, “Antigo Verão”, “Canção do Amor Impossível”, “Nênia”, “Vitrine”, “Buquê” e “Declaração”, o que se pode perceber é uma espécie de “epicurismo moderno”. Uma serenidade e aceitação erótica, que se pauta em grande parte pela contemplação, pela repetição de motivos clássicos, pela afirmatividade narcísica do olhar. Vemos nestes traços correspondências àquilo que descrevemos no início destas considerações. Também a aceitação contemplativa da maturidade, do jogo amoroso (e simultaneamente poético) e o ato declarativo e apaixonado, assim como o “narcisismo positivo”, compõem-se com o quadro de contingência absoluta que, tanto quanto possível, reaproxima-se do absoluto da mitologia.

Da mesma forma como a poética de Cícero procura encontrar (ou reencontrar) a pele das coisas, das pessoas e dos lugares e, mais do que experimentá-las absolutamente, chegar a sê-las (“peixe entre peixes, pássaro entre pássaros, coisa entre coisas, um dia passo inteiro para lá”), também buscamos mostrar, neste estudo, como a poesia é a linguagem que melhor pode cumprir este movimento. Se é possível aspirar a viver as coisas a partir de uma linguagem não mediada e não mediadora, esta linguagem é a poesia, a “intuição intelectual” por excelência. Se, através desta intuição, que reúne conhecimento (separação, mediação) e sensação (imediatismo, identificação), integram-se, dentro dos limites do possível, sujeito e objeto, então a poesia parece ser uma das únicas maneiras de a palavra, procedimento que já instaura uma separação em sua própria enunciação, operar este encontro. A poesia, em sua transformação singular do aspecto comunicativo das palavras, é uma potência, também por isso, capaz de aproximar-se mais e melhor das coisas enquanto coisas. Esta capacidade da poesia, que Hölderlin denominava de *harmonisengegengesetzte* (a capacidade de harmonizar as contraposições) permite que as diferenças deixem de ser antagônicas e passem a ser complementares. No seu ensaio sobre Hölderlin, diz Cicero que o poema representa “a unidade perdida de liberdade e necessidade, atividade e passividade, espírito e matéria,

idéia e realidade, sujeito e objeto, constituindo o que o poeta alemão chama de “individualidade poética’.”

Neste sentido, por mais estranho que isso possa parecer, e entendendo que Cícero endossa o pensamento de Hölderlin como verdadeiro também para sua própria prática poética, pode-se dizer que a poesia de Antonio Cícero possui algo de idealista, mesmo em sua busca da materialidade. Ocorre que esta é também a busca de uma unidade entre homem e natureza, sujeito e objeto, palavra e coisa, embora dentro do domínio da cidade e num tempo não mítico, passado ou futuro, mas presente, passageiro e contingente. Sabe-se, de antemão, que não haverá bom termo nessa busca e que ela está inevitavelmente condenada; mas é o agora (na sua integração dos tempos e lugares, na sua condensação impossível), o fugaz e o superficial (sensível) que estão em jogo, constituindo-se, nesta busca poética, como um absoluto ideal inatingível.

Pode-se perguntar, portanto, se concordarmos que a poesia de Cícero possui algo de idealista, em função de seu motor unificador, por que razão ela adota procedimentos classicizantes, o que foi abordado exaustivamente ao longo deste estudo. Não seriam os recursos clássicos antagônicos a este desejo de unidade (tanto poética quanto ontológica)?

Em primeiro lugar, podemos afirmar que a poesia de Cícero não se restringe a esta busca, embora, em muitos momentos, demonstre ser este o seu desejo. A consciência, a metaconsciência e a metalinguagem estão sempre rondando sua poesia, o que denota presença constante do caráter mediado, dolorosamente consciente de sua poesia. Isto aparece em poemas como “A Cidade e os Livros”, quando o eu-lírico manifesta sua frustração com a cidade e seu sentido de claustrofobia; em “As Livrarias”, espécie de citação do anterior, em que o poeta se pergunta: “Que cidade foi aquela/ em que me sonhei perder/ e antes disso acontecer/ aconteceu-me perdê-la?”; em “Perplexidade”, em que novamente o eu-lírico se declara perdido e estranhamente submetido ao destino; em “Aufklärung”, em que o esclarecimento surge como responsável por um afastamento cada vez maior da natureza, em função do cotidiano pragmático e pautado pelo capital e, da mesma forma, em vários outros poemas. Não se trata, assim, de uma poesia que propõe inocentemente o retorno às coisas em si mesmas. Sempre consciente de sua modernidade (carregada da noção do próprio eu e da importância, neste tempo, da noção do agora), não haveria com esta poesia entregar-se a uma busca puramente subjetiva ou inconseqüente da superfície do mundo enquanto tal.

Trata-se, estranhamente, de um “idealismo consciente”. Consciente das limitações do sujeito, do tempo em que o sujeito enuncia seu desejo e sua linguagem e das limitações da própria linguagem, o que sempre estabelece obstáculos à possibilidade de atingir a externalidade, a contingência absoluta do mundo.

Em segundo lugar, as restrições da dicção clássica constituem, para Cícero, uma medida necessária para a contenção de arroubos subjetivistas, necessárias também para que se possa operar, dentro do corpo da língua e da poesia, esta tarefa praticamente inexecutável, que é a de abordar as coisas enquanto tais. Como diz o poeta, ainda no ensaio sobre Hölderlin, “(...) a sobriedade representa uma primeira separação entre sujeito e objeto, ser humano e natureza. Ao mesmo tempo, porém, ela é a condição para a produção de poemas. O poeta compõe seus poemas quando, entusiasmado pelo fogo de Apolo e das Musas, toma um gole da água sóbria que roubou ao cântaro de Juno. Com esse gole, ele separa de si apenas o suficiente para poder deleitar-se com sua própria imagem, contraposta a si.”

Neste sentido, no que diz respeito à utilização dos recursos da poesia clássica, pode-se também dizer que a poesia de Antonio Cícero se diferencia da prática de outros poetas contemporâneos, que também utilizam aqueles recursos, ainda que com intenção mais elevatória e simultaneamente crítica à modernidade e a uma suposta fragmentação da linguagem contemporânea da poesia, o que não é absolutamente o caso na poesia de Cícero. Este último, ao mesmo tempo em que utiliza a versificação tradicional, estabelece também um elogio à fenomenologia contemporânea do desarraigamento e da fugacidade. Seu uso do classicismo em nada se relaciona à nostalgia de um mundo e um tempo perdidos e irrecuperáveis. Ao contrário; seu desejo de união é com as coisas do mundo da maneira exata como elas se dão ao indivíduo agora: fragmentárias e possivelmente banalizadas, mas inteiras enquanto elas mesmas. Como foi dito antes, a cidade contemporânea, para Cícero, aquela que ainda consegue manter seu estado de desarraigamento e cosmopolitismo, assemelha-se em muito ao rio mencionado no primeiro poema do livro: “líquido princípio, fluxo e fim / ele corre em torno deste mundo / e de todas as coisas que emergiram / das águas em que, após breves percursos, / mergulharão de novo um belo dia; / e flui nos próprio núcleos e nos lados/ ocultos dessas coisas, nos quais faz / redemulnhos por cujos centros cavos/ tudo o que existe escoia sem cessar / de volta àquelas águas de onde surge; / (...) águas que nunca são as mesmas; / outras e outras, sem identidade / além do fluxo, nelas só lampeja / a própria

mutação, sem mais mutante / um nada de onde tudo vem a ser / (...) tal Oceano é a mudança pura”. Esta poderia ser, como vimos, a descrição de uma grande cidade atual, como o Rio de Janeiro, por exemplo, lugar de onde partem e para onde voltam os poemas deste livro que, em certa medida, é também um mapa poético.

A partir desta dupla idéia, de “mapa poético” e da cidade como “rio” da atualidade, também procuramos mostrar a forma como “A cidade e os livros” constitui-se não só como uma linha (ou círculo) temporal, mas também como um quadro espacial do Rio de Janeiro. Os próprios tempos e personagens, míticos ou não, quando confrontados com o fenômeno da queda na contingência – Prometeu diante de Artur, que lhe oferece um pacote de excursões; Proteu diante da televisão; Perseu que acorda com sede à noite ou então um passante que deseja um moreno que não irá possuir; a perplexidade diante de um ônibus que passa levando trabalhadores – de temporais que são, ganham também uma dimensão espacial, em função de sua temporalidade se dar numa confluência inapreensível, o agora, e num lugar em que tudo inevitavelmente se perde. Um livro que nos conduz através de estações-contingentes, de *cruzamentos inopinados*, lugares gratuitos. O próprio instante agoral, mesmo se tratando de um tempo, só pode ser experimentado minimamente quando transformado em lugar e ligado indissolúvelmente a uma experiência no espaço. Afinal, é o espaço, as sensações que ocorrem no espaço, a externalidade das coisas que se vêem, que permitem, ao eu-lírico e ao leitor, algum encontro possível com as coisas enquanto tais.

Assim, “A cidade e os livros” pode ser compreendido como um livro-cidade, na medida em que propõe o desarraigamento representado pelo mergulho no agora e na contingência, atualizando o espírito de passagem e a idéia de *flânerie*. Em muitos momentos, pode-se lembrar da figura do *dandy*, de Baudelaire, especialmente em seu aspecto afirmativo e narcísico, como assinalado na introdução a este estudo. O olhar do eu-lírico é o olhar de um observador sereno até certo ponto, mas que, de qualquer forma, busca e aspira à respiração (como nos adverte a epígrafe do livro) gratuita, tanto da cidade como da poesia (entendida aqui como um espaço). A gratuidade a que se aspira no último poema e que, em nossa opinião, sintetiza e, de certa forma, resolve as questões levantadas pelo livro (a melancolia da maturidade, a tendência ao arraigamento e à mesmice na cidade), em nada se relaciona às motivações clássicas ou mesmo modernas sobre a existência de algum *telos* possível. Ao contrário, trata-se de “largar”: o cobertor, a cama, o medo, o terço, o quarto, a simbologia; a religião; o espírito e a

alma. Para a experiência possível do mundo e da cidade, é preciso ir em busca das saídas, não das entradas, como avisa o poema “O País das Maravilhas”. E a poesia, como já dito, é talvez a única linguagem capaz de operar esta aliança com o lado de fora.

Pode-se também afirmar que este livro é uma cidade-livro, além de livro-cidade. Afinal de contas, toda a busca realizada pelo eu-lírico é feita a partir de poemas, uma das únicas formas, para o eu incontornavelmente consciente de si e da modernidade, atingir a aspiração reiterada em todo o livro. A cidade de que nele se fala não é uma cidade existente, embora se refira literalmente ao Rio de Janeiro. É uma cidade que existe no âmbito do livro. Um retrato, como aquele do poema “Don’Ana” que “pode ser perfeito ainda quando [assim] não seja o retratado”. Não é uma cidade vista *através* de um livro, mas uma cidade que se vê *no* livro. A referência não literaliza o referente; por ser poesia, o referente é sempre um motivo poético e a dicção clássica é mais um motivo para a experimentação “perfeita” desta cidade desejada, mas certamente não existente, como se pode conferir dolorosamente no poema “Ônibus” ou em “Canto LVII”, por exemplo. Além disso, o fato de o poeta revelar-se cansado da cidade em diversos poemas, como os apontados acima, faz da poesia dessa cidade-livro um espaço ainda “cosmopolita”, menos maculado pelo medo e pela uniformização, onde se pode respirar, sair, reunir-se às coisas. Se as próprias coisas furtam-se ao encontro, porque a cidade em si mesma tende a temporalizar-se e negar seu aspecto furtivo, contingencial, apequenando-se e homogeneizando-se, a poesia ainda representa a cidade, seus lugares e pessoas, em sua inteireza sensual, sensível e fugaz. Se a contingência cada vez mais abandona as ruas, pode-se então encontrá-la mais intacta nos livros e nos poemas, por incrível que pareça e mesmo que o poeta queira o poema eterno, como no poema “História”. Mas sua eternidade é “agora” e constantemente passa, larga o mundo, o leitor e o próprio poeta e nos deixa perplexos, ansiando pelo próximo agora, que inevitavelmente virá, mas, da mesma maneira, nos abandonará eternamente.

BIBLIOGRAFIA

* Esta bibliografia inclui obras de e sobre Antonio Cicero, obras de referência crítica e teórica, e obras de poetas estrangeiros, relacionadas de maneiras diversas com a poesia de Cicero, e, ainda, de poetas brasileiros contemporâneos. Estes últimos comparecem em antologias recentemente publicadas, e não em suas obras individuais.

Obras de Antonio Cicero

Ensaaios:

O mundo desde o fim. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Poesia:

Guardar. Rio de Janeiro: Record, 1996.

A cidade e os livros. Rio de Janeiro, Record, 2002.

Organização:

O relativismo enquanto visão do mundo (em colaboração com Waly Salomão). Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1994.

MORAES, Vinícius de. *Nova antologia poética* (em colaboração com Eucanaã Ferraz). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Ensaaios, introduções, prefácios, e posfácios publicados em livros:

“Introdução”. In: CICERO, A. e SALOMÃO, W. (Org.). *O relativismo enquanto visão do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994. p.9-16.

“Brasil, outros quinhentos”. In: KIEFER, C. (Org.). *Outros quinhentos*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 2000. p.147-73.

“Poesia e filosofia”. In: NASCIMENTO, Evando e OLIVEIRA, M. Clara C. de. *Literatura e filosofia*. Juiz de Fora: Ed. UFJF / São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

“O destino do homem [Hölderlin]”. In: NOVAES, Adauto. *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p.225-268.

“A sedução relativa”. In: NOVAES, Adauto. *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.171-207.

“Apresentação”. In: MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

Ensaio publicado em periódicos:

“Um mergulho para redescobrir o espanto”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 07/11/84.

“O moderno é o império do agora”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08/03/92.

“Hélio Oiticica y el antiarte: el Parangolé”. *Kalías*, Valencia, 1993.

“A arte como cultura de massas”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15/08/93.

“O trânsito no Brasil”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13/01/94.

“Enquete tendenciosa a Antonio Cicero”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 23, Rio de Janeiro, 1994.

“Para que serve conhecer a verdade?”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 26/8/95.

“H.O. e o supermoderno”. *Rio Artes*, ano 5, nº 23, Rio de Janeiro, 1996.

“Letra de música”. *Cultura Brasileira Contemporânea*. Ano 1, nº1, Rio de Janeiro, 11/06.

Algumas entrevistas e transcrições de participações em debates:

“As raízes e as antenas em debate”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23/11/85.

“Em busca de uma causa”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15/12/85.

“ ‘Não estou aqui para confirmar o bom-gostismo’, diz Cicero”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13/03/88.

“Colunas de Atlantis”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16/10/90.

“Poeta diz que saída é virar Grécia antiga”. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 24/02/92.

“A modernidade absoluta”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23/07/95.

“A impossível pós-modernidade”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23/07/95.

“Liberdade além da poesia”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30/06/95.

“Antonio Cicero ensina o que é ser moderno”. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 18/08/95.

“Antonio Cicero exhibe seu ‘Guardar’”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 07/12/96.

“Antonio Cicero investe no ofício de poeta”. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 22/12/96.

“Antonio Cicero: um poeta no Rio de Janeiro”. *Livro Aberto*, Curitiba, 08/97.

“Herdeiro da razão”. *Revista Sui Generis*, Rio de Janeiro, 1997, Nº 26.

“Bate-papo sobre poesia recente brasileira”. *Medusa*, Revista de Poesia e Arte, nº 1, Curitiba, 11/98.

“Antonio Cicero mistura cidades e palavras num mundo a se descobrir”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24/08/02.

“Poesia reflexiva e imagética”. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 03/09/02.

“Recortes entre essência e temporalidade”. *Rascunho*, Curitiba, 12/02.

Antologias e coletâneas em que poemas seus foram publicados:

ANTUNES, Arnaldo, BANDEIRA, João, BORGES, Beto et alii (org.). *Atlas*. São Paulo, 1988.

CORONA, Ricardo (Org.). *Outras praias / Other Shores*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Esses poetas, uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

PEDROSA, Célia, MATOS, Cláudia e NASCIMENTO, Evando (Org.). *Poesia Hoje*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1998.

FÉLIX, Moacyr (Org.). *41 Poetas do Rio*. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

Parques do Rio de Janeiro: um olhar poético. Rio de Janeiro: Eco Rio, 2000.

MORICONI, Ítalo (Org.). *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MONTEJO, Adolfo (Org.). *Correspondência celeste*. Madrid: Árdora, 2001.

VATER, Regina (Org.). *Camões' feast*. Austin, Texas: Carl Williams Printing, 2001.

ALVIM, Fernando e PEIXOTO, J.L. 365. *Os primeiros anos*. Lisboa: Coolbooks, 2004.

FERRAZ, Eucanaã (Org.). *Veneno antimonotonia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

RESENDE, Beatriz (Org.). *Rio literário- um guia apaixonado da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

FERNANDINO, Fabrício (Org.). *Jovens artistas. A universidade recebe a nova geração / Jeunes artistes. L'université accueille la nouvelle génération*. Belo Horizonte: DAC, 2005.

PINTO, Manuel da Costa (Org.). *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21*. São Paulo: Publifolha, 2006.

CUNHA, Luís Sá (Org.). *Poetas e poemas. Vozes poéticas contemporâneas da lusofonia e da China*. Macau: Instituto Internacional, Fundação Jorge Álvares e Centro Nacional de Cultura, 2006.

PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *Concerto a quatro vozes. Poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

Sobre Antonio Cicero

MEDINA, Antonio. “Um livro que veio para mudar a cena”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 22/07/95.

GOMES, Álvaro Cardoso. “Inspiração clássica para os prazeres do poema”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 25/01/97.

SECCHIN, Antonio Carlos. “Antonio Cicero une estilos literário e marginal”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 01/02/97.

ASCHER, Nelson. “A exposição ambígua da poética”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 09/02/97.

MACIEL, Pedro. “Entre os sons e os sentidos”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08/03/97.

FERNANDES, Fábio. “Eu, Narciso”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 21/05/97.

MORICONI, Ítalo. “Guardar”. *Poesia Sempre*. Rio de Janeiro, 10/199.

SOUSA, Amyres de. “Mundo clássico, cultura pop, arquivos e deslocamentos: a pluralidade em Antonio Cicero”. Dissertação de mestrado apresentada na Universidade Federal de Juiz de Fora, em 2001.

PEDROSA, Celia. “Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência. In: BARROS, Maria Lucia de Camargo e PEDROSA, Celia (Org.). *Poesia e contemporaneidade: leituras do presente*. Argos: Chapecó, 2001.

PUCHEU, Alberto. “O clássico moderno de Antonio Cicero”. *Jornal do Brasil*, Idéias, Rio de Janeiro, 14/09/02.

JAFFE, Noemi. “Coisas, lugares e pessoas da poesia”. *Folha de S. Paulo*, Mais, São Paulo, 08/12/2002.

MARTINS, Floriano. “Renovação, entre a ruptura e a tradição”. *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, São Paulo, 15/12/2002.

CANTINHO, Maria João. “Antonio Cicero: Guardar. Hablar/Falar”, *Revista Hispano-Portuguesa de Poesia* (Badajós/Lisboa), Nº 6, 2002.

MOURA, José Heronides Andrade de. “O erotismo acima de tudo: o amor renaturalizado em Antonio Cicero”, dissertação de mestrado apresentada na Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

COELHO, Marcelo. “Dois poemas sobre a dificuldade de ser feliz”, *Folha de S. Paulo*, 12/02/03.

PINTO, Manuel da Costa. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004. p.46-48.

FONSECA, Eduardo Giannetti da. “A cidade e os livros”. *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais, São Paulo, 13/02/2005.

LOPES, Ivã Carlos. “Extensidade, intensidade e valorações em alguns poemas de Antonio Cicero”. In: LOPES, I.C. e HERNANDES, N. *Semiótica. Objetos e práticas*. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

Referências teóricas e críticas

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum*. São Paulo: Edusp, 1994.

ADORNO, Theodor. “Aquellos años veinte”. In: *Intervenciones*. Caracas: Monte Avila Ed., 1969.

_____. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

_____. *Notas de literatura*. São Paulo: Ed. 34 / Duas Cidades, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história - destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ALI, Said M. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Edusp, 1999.

AMARAL, Aracy (Coord.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950/1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

_____. (1986). *Anos 70 - trajetórias*. São Paulo: Iluminuras / Itaú Cultural, 2005.

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. “Modernidade e revolução”. *Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap, n.14, fev.1986.

ARANTES, Otilia B.Fiori. "Depois das vanguardas", *Arte em Revista*. São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, ano 5, n.7, agosto de 1983.

ARGAN, Giulio Carlo. *L'Arte Moderna. 1770 - 1970*. 2.ed., Firenze: Sansoni Editore, 1986.

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional, s/d.

BACHELARD, Gaston. *L'intuition de l'instant*. Paris: Mediation, 1932.

BAPTISTA, Josely V. e FARIA, Francisco. *Musa Paradisiaca*. Curitiba: Mirabilia, 2003.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire* (Org. Teixeira Coelho). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin - Sociologia*. (Org. Flávio Kothe). São Paulo: Ática, 1985

_____. *Obras escolhidas, vol. 1 - Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Obras escolhidas, vol. 3 - Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo / Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

_____. "A interpretação da obra literária". In: *Céu, Inferno*. São Paulo, Ed. 34 / Duas Cidades, 2003.

BRADBURY, Malcolm e McFarlane. *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BRANCO, Lucia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BÜRGER, Peter. *Theory of the avant-garde*. Minneapolis, London: Univ. of Minnesota Press, 1984.

_____. "O declínio da era moderna", *Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap, n.20, março 1988.

CALINESCU, Matei. *As 5 faces da modernidade*. Lisboa: Vega, 1999.

CAMARGO, M.L.B. e PEDROSA, C. (Orgs.). *Poesia e contemporaneidade: leituras do presente*. Chapecó: Argos, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. "Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação - o poema pós-utópico". In: *O arco-íris branco - ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CANDIDO, Antonio. "Os primeiros baudelairianos". In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. "Poesia e ficção na autobiografia". In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo. FFLCH - USP, 1993.

CARONE, Modesto. *A poética do silêncio*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CARVALHO, Amorim de. *Tratado de Versificação portuguesa*. Lisboa: Portugália, 1947.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COSTA, Horácio (Org.). *A palavra poética na América Latina*. São Paulo: Memorial América Latina, 1992.

DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

DETIENNE, Marcel et VERNANT, J. P. *Les ruses de L'Intelligence: la métis des grecs*. Paris: Flammarion, 1974.

DANTO, Arthur C. "Introduction: modern, postmodern, and contemporary". In: *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. Princeton: Princeton University Press, 1997. pp.3-19.

DE MAN, Paul. "Literary history and literary modernity". In: *Blindness and insight*. New York: Oxford University Press, 1971. pp.142-165.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984.

ELIOT, T. S. *A essência da poesia*. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

FORSTER, Hal. (Ed.). *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Washington: Bay Press, 1983.

EPICURO e LUCRÉCIO. *O epicurismo e Da natureza*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, s/d.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. São Paulo: Imago, 1997.

_____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: editora 34, 2006.

GIRARD, René. *La violence et la sacré*. Paris: 1972.

HABERMAS, Jürgen. "Modernidade - um projeto inacabado". In: ARANTES, Otília B. F. e Paulo. *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

HAMBURGER, Michael. *The truth of poetry: tensions in modern poetry from Baudelaire to the nineteen-sixties*. Nova York: A Harvest Book, Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1969.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. 4a.ed. São Paulo: Ed. Loyola, 1994.

HOESTEREY, Ingeborg (Ed.). *Zeitgeist in Babel: the post- modernist controversy*. Bloomington/ Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

HORÁCIO. *Arte poética*. Lisboa: Inquérito, 1984.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. História, Teoria, Ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 1997.

JAUSS, Hans-Robert. "Tradición literária y conciencia actual de la modernidad". In: *La literatura como provocación*. Barcelona: Ediciones Península, 1976, pp.13-84.

JAMESON, Fredric. *Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. "Pós-modernidade e sociedade de consumo", *Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap, n.12, junho de 1985.

_____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

LASCH, Christopher. *A cultura do narcisismo*. Rio de Janeiro, Imago, 1983.

_____. *O mínimo eu*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LEITE, Sebastião Uchoa. *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos*. Curitiba: Criar Edições, 1986.

_____. *Metamorfose: uma viagem pelo imaginário grego*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

LEMINSKI, Paulo e BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LIMA, Luiz Costa. *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002.

LINS, Vera. *Poesia e crítica: uns e outros*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MASSI, Augusto (Org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.

MATOS, Olgária. "A melancolia de Ulisses". In: *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas - Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos: autoanálise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.

_____. *El arco y la lira*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1967.

PEDROSA, Célia (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

PRADO, Bento Jr. *Alguns ensaios*. São Paulo: Max Limonad, 1985.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Ritmo e Poesia*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955.

POGGIOLI, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. Nova York, Londres: Icon Editions, 1971.

PLATÃO. *Fedro*. Lisboa: Edições 70, 1998.

SAFATLE, Vladimir. *Um limite tenso: Lacan entre a filosofia e a psicanálise*. Unesp. São Paulo, 2002.

SANTIAGO, Silviano. "Entre estilhaços e escombros", *Relâmpago*, Lisboa: n. 7, out. de 2000.

SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1978.

_____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

- _____. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SENNET, Richard. *Carne e pedra*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ática, 1982.
- SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- STEIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- SÜSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- _____. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- WILLIAMS, Raymond. *The politics of modernism: against the new conformists*. Londres / New York: Verso, 1990.
- VALÉRY, Paul. “Victor Hugo, createur par la forme”. In: *Vues*. Paris: La Table Ronde, 1948.
- _____. “Situation de Baudelaire”. In: *Variété II*. Paris: Gallimard, 1954.
- _____. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VERNANT, Jean Pierre. *Entre mito e política*. São Paulo: Edusp, 2002.
- _____. *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- _____. *Mito e religião na Grécia antiga*. São Paulo: Papirus, 1990.
- _____. *As origens do pensamento grego*. São Paulo: Difel, 1981.
- VEYNE, Paul. *La elegía erótica romana*. Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- WISNIK, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

Poesia de autores estrangeiros

- AUDEN, W. H. *Selected poems*. New York: Vintage Books, 1996.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Gallimard, 1972.
- _____. *As flores do mal* (trad. Ivan Junqueira). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

- BAUDELAIRE, Charles. *Petits poemes en prose*. Paris: Gallimard, 1973.
- BORGES, Jorge Luis. *Fervor de Buenos Aires*. In: *Obra poética*. Buenos Aires. Emecé, 1977.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- HOMERO. *Odisséia* (trad. Manuel Odorico Mendes). São Paulo: Edusp, 2000.
- HORÁCIO. *Odes e epodos* (trad. Bento Prado de Almeida Ferraz). São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- KAVÁFIS, Konstantinos. *Poemas* (trad. José Paulo Paes). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- OVIDIO. *Poemas da carne e do exílio* (trad. José Paulo Paes). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *As metamorfoses* (trad. Maximiano Augusto Gonçalves). Rio de Janeiro: Livraria H. Antunes Editora, s/d.
- VALÉRY, Paul. *Poesies*. Paris: Gallimard, 1966.
- VIRGÍLIO. *Eneida* (trad. David Jardim Júnior). Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- WILLIAMS, William Carlos. *Selected poems*. New York: New Directions, 1969.

Antologias de poesia brasileira

- Anthologie de la poésie bresilienne*. Paris: Chandeigne, 1998.
- Antologia da nova poesia brasileira*. São Paulo/Rio de Janeiro: Hipocampo/Rioarte, 1992.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa & prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.
- BONVICINO, Régis; PALMER Michael e ASCHER, Nelson (Ed.). *Nothing the sun could not explain: 20 contemporary Brazilian poets*. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1997.
- CORONA, Ricardo (Org.). *Outras praias: 13 poetas brasileiros emergentes*. São Paulo/Rio de Janeiro: Hipocampo/Rioarte, 1992.
- DANIEL, Claudio e BARBOSA, Frederico. (Org.). *Na virada do século*, São Paulo: Landy, 2002.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

- FÉLIX, Moacir (Org.). *41 Poetas do Rio*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.
- HOLLANDA, Heloísa B. (Org.). *26 Poetas hoje*. 4ª. ed., Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- _____. (Org.). *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- MONTEJO, Adolfo (Ed.). *Correspondencia celeste: Nueva poesía brasileña (1960-2000)*. Madrid: Árdora Ed., 2001.
- MORAES, Vinicius de. *Poesia completa & prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987.
- "New Brazilian & American Poetry", Rattapallax, nº 9, NY: Rattapallax Press, 2003.
- "30 Poetas de Brasil", Tsé - Tsé, n. 7/8. Buenos Aires, outono 2000.
- PAES, José Paulo. *Poesia erótica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.