



UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE

PÉRICLES AREBAS LOUZI

A INFÂNCIA NA LÍRICA DE EMÍLIO MOURA

**TRÊS CORAÇÕES
2018**

PÉRICLES AREBAS LOUZI

A INFÂNCIA NA LÍRICA DE EMÍLIO MOURA

Dissertação apresentada à Universidade Vale do Rio Verde (UninCor) como parte das exigências do Programa de Mestrado em Letras, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Letras

Orientador: Prof. Dr. Luciano M. Dias Cavalcanti

TRÊS CORAÇÕES

2018

82-1(81)

LOU Louzi, Péricles Arebas

A infância na lírica de Emílio Moura. / Péricles Arebas Louzi. – Três Corações: Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações, 2018.

101 f.

Orientador: Prof. Dr. Luciano M. Dias Cavalcanti.

Dissertação (mestrado) - UNINCOR / Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações / Mestrado em Letras - Área de concentração – Letras, 2018.

1. Emílio Moura. 2. Infância. 3. Poesia. I. Cavalcanti, Luciano M. Dias, orient. II. Universidade Vale do Rio Verde. III. Título.

Catálogo na fonte

Bibliotecária responsável: Ângela Vilela Gouvêa CRB-6 / 2174

Claudete de Oliveira Luiz CRB-6 / 2176

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM LETRAS

Aos vinte e três dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e dezoito, sob a presidência do Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti (UNINCOR), e com a participação dos membros: Profa. Dra. Cilene Margarete Pereira (UNINCOR) e Prof. Dr. Rodrigo Carvalho da Silveira (IFRJ), reuniu-se a banca de defesa de Dissertação de **Péricles Arebas Louzi**, aluno do Programa de Mestrado em Letras. A banca deliberou que a dissertação intitulada: “A INFÂNCIA NA LÍRICA DE EMÍLIO MOURA”, foi

APROVADA.

APROVADA COM ALTERAÇÕES.

NÃO APROVADA.

Eu, secretária, lavro a presente ata que, depois de lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos demais membros da banca examinadora.

Observação:

1. No caso de “Aprovada com alterações”, as alterações sugeridas pela banca examinadora devem ser incorporadas ao texto definitivo da dissertação, ficando o(a) orientador(a) responsável pela verificação das alterações executadas pelo(a) aluno(a).

Três Corações, 23 de fevereiro de 2018.

Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti
Presidente

Prof. Dr. Prof. Dr. Rodrigo Carvalho da Silveira
Membro da Banca

Profa. Dra. Cilene Margarete Pereira
Membro da Banca

Profa. Dra. Gleicione Ap. Dias Bagne de Souza
Pró-reitora de Pós-graduação

Profª Drª Gleicione Apª D.B.Souza
Pró-Reitora de Pós Graduação,
Pesquisa e Extensão-PRPGPE
Univers. Vale do Rio Verde-UNINCOR

Profa. Esp. Francislaine Santos Silva do Rosário
Secretária Geral

Francislaine S. Silva do Rosário
Secretaria Acadêmica
FOTE/UNINCOR

AGRADECIMENTOS

Este espaço é dedicado àqueles que deram a sua contribuição para que esse trabalho fosse possível.

Meus cordiais agradecimentos ao meu Professor Doutor Luciano M. D. Cavalcanti pela confiança, orientação e cordialidade com que sempre me atendeu.

Um agradecimento especial ao meu pai Edgar Pereira Louzi e minha mãe Joana Arebas Louzi, que nunca deixaram de me apoiar e sempre se mantiveram ao meu lado.

Ao meu irmão Renato Arebas Louzi, que com sua admiração me impulsionou a chegar cada vez mais longe.

Aos professores do programa de mestrado que conduziram seus ensinamentos de tal forma que pudéssemos dele se apropriar.

Aos colegas de mestrado que proporcionaram momentos de troca de saberes, diálogos e aprendizagem.

À coordenadora do programa Professora Cilene Margarete Pereira, pelo desvelo com que atendeu a todos a tempo e hora.

Aos componentes da banca de defesa, sob a presidência do Professor Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti, e com a participação dos membros: Profa. Dra. Cilena Margarete Pereira e Prof. Dr. Rodrigo Carvalho da Silveira, que prontamente aceitaram o convite e se dispuseram a ler o trabalho e avaliá-lo.

Enfim, a todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para mais essa conquista em minha vida.

Minha infância está presente.
É como se fora alguém.
Tudo que dói nesta noite,
eu sei, é dela que vem.
(MOURA, 2002, p.86)

RESUMO

O presente trabalho tem por finalidade analisar o tema da infância na poesia de Emílio Moura. Entendemos que o tema ocupa um lugar relevante em sua obra poética. O poeta tratou da infância dentro de um aspecto mítico e místico. Buscaremos demonstrar, por meio de análises de poemas, como esta especificidade se dá na obra de Emílio Moura. Para isso, fundamentaremos nossos argumentos pelo eixo reflexivo teórico de Vico, Schiller, Bachelard e Bosi, observando as noções sobre o mito, idealização, devaneio e estrutura do poema.

PALAVRAS-CHAVE: Emílio Moura. Infância. Poesia

ABSTRACT

The present work aims to analyze the theme of childhood in the poetry of Emílio Moura. We understand that the theme occupies a relevant place in his poetic work. The poet dealt with childhood within a mythical and mystical aspect. We will try to demonstrate, through analyzes of poems, how this specificity occurs in the work of Emílio Moura. For this, we will base our arguments on the theoretical reflexive axis of Vico, Schiller, Bachelard and Bosi, observing the notions about the myth, idealization, reverie and structure of the poem.

KEYWORDS: Emílio Moura. Childhood. Poetry

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1. MODERNISMO EM MINAS GERAIS	12
2. ASPECTOS DA POESIA DE EMÍLIO MOURA	21
3. A INFÂNCIA NA POESIA DE EMÍLIO MOURA.....	32
3.1 Quatro poemas sobre a infância.....	33
3.2 “A casa”.....	41
3.3 Mais quatro poemas sobre a infância.....	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	96
REFERÊNCIAS.....	98

INTRODUÇÃO

O poeta mineiro Emílio Guimarães Moura nasceu em Dolores do Indaiá, Minas Gerais, em 14 de agosto de 1902, e faleceu em 28 de setembro de 1971, na cidade de Belo Horizonte. Bacharelou-se em Direito em 1928, na Faculdade de Direito da UFMG, onde se tornou professor de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia. Em 1945, foi professor e fundador da Faculdade de Ciências Econômicas da UFMG. Tornou-se membro da Academia Mineira de Letras, da qual ocupou a cadeira de número vinte.

Emílio Moura foi um dos fundadores do periódico *A Revista*, em 1924, ao lado de Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, João Alphonsus, Abgar Renault, entre outros. O poeta também participou com um poema na primeira publicação do periódico *Verde*, de 1927.

O periódico *A Revista*, a partir de 1925, foi um importante veículo de divulgação para que esses jovens pudessem expressar suas ideias no campo literário. É da convivência desse grupo, que em Belo Horizonte, no mesmo ano, delineou-se um ideário literário como tentativa tímida de produção modernista, conforme explica Maria Zilda Ferreira Cury, que pode ser compreendido como “um esforço de renovação” (CURY, 1998, p. 86).

Quem eram eles afinal? Carlos Drummond, Emílio Moura, João Alphonsus, Pedro Nava, Aníbal Machado, Ascânio Lopes, Albero Campos, Abgar Renault, Aquiles Vivacqua, Milton Campos, Mário Casassanta e outros, quase todos adolescentes, desejosos de tomar posse da cidade que permanecerá para sempre impressa na memória e em seus escritos posteriores. (CURY, 1998, p.21)

Foi em torno do periódico *A Revista* que esses jovens deram início a um desejo de transformação no ambiente literário. No entanto, a expressão modernista se deu de modo medido, tímido e despretensioso, em face dos vínculos com tradição mineira serem fortes e conservadoras, como aponta Cury: “Nas primeiras décadas do século, respirava-se em Belo Horizonte uma ‘pesada atmosfera academicista’.” (CURY, 1998, p. 86). Fincados na tradição, a mudança se deu aos poucos: “A dificuldade de se livrar dos ‘espantalhos acadêmicos’ certamente contribuiu para a tardia estreia em livro dos modernistas mineiros.” (MARQUES, 2011, p. 36).

É nesse ambiente que Emílio Moura se projeta como escritor no ano de 1931, com a publicação do livro *Ingenuidade* e destaca-se, segundo Carlos Drummond de Andrade, “sob o signo da pergunta, e a esse signo permanece fiel, sendo por ele dominada” (ANDRADE, 2002, p. 19). O poeta se torna sensível diante da incompreensível transformação do homem no

mundo moderno. Será principalmente por meio da imaginação criadora e pelo questionamento que o poeta elabora e deixa sua marca em sua lírica. No entanto, a indagação nada tem haver com a busca de respostas para questões metafísicas existenciais. O poeta deixa claro que o homem se torna ignorante frente aos mistérios que permeiam o seu imaginário.

Ao longo da sua produção literária, o poeta ainda publicou *Canto da Hora Amarga* (1936), *Cancioneiro* (1945), *O Espelho e a Musa* (1949), *Poemas* (1949), *O Instante e o Eterno* (1953), *A Casa* (1961), *Desaparição do mito* (1969), *Habitante da tarde* (1969), *Noite maior* (1969). Em 1969, o poeta organizou a sua obra representativa em uma única publicação intitulada *Itinerário Poético: poemas reunidos*, reeditada em 2002 pela editora UFMG em comemoração ao centenário de seu nascimento.

Na obra de Emílio Moura, podemos perceber que o tema voltado para a infância ganha um espaço significativo em sua lírica. O mundo infantil explorado pelo poeta revela o desejo de voltar às origens de um paraíso que ainda não sofreu os infortúnios do mundo moderno. É nesse passado mítico da infância, que surge como um eco no presente, a fonte em que o poeta vai buscar revelar uma existência de um mundo inocente. Nesse aspecto, a poesia se torna fonte indagadora, incompreensível aos olhos do poeta. Eis portanto, as perguntas que sugerem a “não resposta”, mas a contemplação do mundo em transformação diante de si.

A relação com a infância e o mítico na poesia de Emílio Moura cria um estado de imersão psicológica em que o encantamento se torna a convicção maior do poeta. Sua obra articula o homem participante do plano terreno, e inserido no plano da criação do mundo infantil idealizado pelo eu poético. Nesse sentido, a infância na lírica de Emílio Moura apresenta uma originalidade singular que nos estimulou a investigar e compreender o plano existencial dessa infância perdida que o poeta tratou em sua poesia.

Uma apuração inicial sobre bibliografia feita por meio de pesquisa em bancos de teses da Capes e das principais universidades do Brasil, constatamos a inexistência de estudos mais aprofundados a respeito do tema da infância na obra do autor mineiro.

Nossa pesquisa tem como objetivo refletir sobre a presença da infância, investigando como o poeta se utiliza desse universo para elaborar seu poema, valendo-se da infância em seu aspecto lúdico ou como fonte criativa de iluminação. Buscaremos evidenciar como o poeta se apropria da linguagem simbólica para sugerir este universo fabuloso, ao mesmo tempo em que utiliza recursos linguístico e estilístico próprios, seja na sugestão imagética acionado pelo vocábulo, seja pela simbologia sugestiva na forma e conteúdo do poema.

Para alcançarmos esta finalidade, nossa dissertação está organizada de modo que possamos apresentar o poeta Emílio Moura dentro de uma ordem progressiva, desde a história do modernismo mineiro até a apresentação das análises dos poemas voltados para a infância.

O primeiro capítulo é dedicado ao modernismo mineiro. A relevância deste capítulo consiste em apresentar o contexto histórico em que o poeta Emílio Moura está inserido, assim como sua contribuição para as primeiras manifestações que ocasionaram o modernismo mineiro por meio dos periódicos.

O segundo capítulo observa os críticos que se dedicaram a estudar a obra do poeta Emílio Moura. Essa percepção faz com que possamos compreender melhor a sua obra poética para conseguirmos adentrar no universo específico que trata da infância em sua lírica.

Nesse sentido, destacamos os estudiosos contemporâneos ao nosso estudo que se debruçaram sobre a obra emiliana e contribuíram para alargar o conhecimento deste poeta tão pouco estudado. Luciano M. Dias Cavalcanti, estudioso e pesquisador da produção artística do poeta Emílio Moura, que por meio de alguns artigos e de um livro recentemente publicado: *Emílio Moura o poeta em busca do incognoscível*, tratou do tema da infância, do motivo da viagem, da busca do incognoscível e da presença da musa em sua obra. Fábio Lucas estudou o neoplatonismo na obra de Emílio Moura, organizou uma publicação dos poemas significativos do poeta e apresentou e analisou a poética de Emílio Moura em publicações relevantes. Ivan Marques apresenta Emílio Moura em um capítulo de seu livro *Cenas de um modernismo de província* e revela sua trajetória poética. Na dissertação de mestrado de Viviana Pereira Silva, da Universidade Estadual de Montes Claros, *Habitante da tarde: o (não) lugar do poeta Emílio Moura*, a autora apresenta uma reflexão sobre o lugar da lírica moderna. Propõe discutir o poeta inserido no contexto da modernidade, ao mesmo tempo em que se liga à poética fundada aos moldes do simbolismo. Na tese de doutorado de Lílian Cristiane Moreira, da Universidade Federal de Juiz de Fora, intitulada *Nos encaixos de Emílio Moura: encruzilhada de um itinerário poético*, ela estuda a tensão entre a permanência do *mythos* e a ascensão do *logos* na poética emiliana. Seu estudo apresenta a representação do feminino na poética de Emílio Moura a partir da mítica e da metafísica platônica.

Massaud Moisés observou a transcendência na poesia de Emílio Moura em seu livro dedicado a apresentar os poetas da literatura brasileira. Em sua observação, a sensação de êxtase, como se o poeta estivesse paralisado diante das variadas possibilidades de trilhar um caminho, foi o que o estudioso afirma ser a chave da poesia de Moura, a mundividência. Para Laís Corrêa de Araújo, em seu texto dedicado à poesia modernista mineira, o poeta alinhou sua poesia entre “ajuste e desajuste do homem com a vida e seu mistério” (ARAÚJO, 2002, p.

187). Em sua observação, Emílio Moura ampliou o trânsito que explora a consciência do homem, fazendo assim de sua poesia o motivo de suas inquietações perante o mundo. Carlos Drummond de Andrade foi seu amigo dos tempos de juventude, “Carlos Drummond de Andrade foi certamente aquele que mais contribuiu para fixar a imagem do poeta Emílio, através de uma grande quantidade de artigos, poemas e cartas, em que falava enternecidamente do amigo.” (LUCAS, 1991, p 10). Nas palavras de Drummond sobre o poeta Emílio Moura, “a poesia se elabora no eterno debruçar-se sobre as alheias e próprias superfícies. (ANDRADE, 2002, p. 19).

Assim, considerando a crítica sobre o poeta, poderemos adensar nossa reflexão sobre a poesia de Moura, buscando nos servir desse arcabouço reflexivo para adentrarmos na lírica do poeta.

O terceiro capítulo versa sobre o objetivo central de nossa pesquisa que propõe tratar da análise detida do poema “A casa” do livro *A casa*, publicado em 1961. Nesse poema, observamos que o tema relacionado à infância é explorado com mais intensidade, visto que o poeta realiza um longo percurso, no poema, para revelar um espaço lúdico e criativo de uma casa idealizada em que a infância assume um caráter mítico.

Para que possamos adentrar no poema em questão, propomos um percurso analítico de quatro poemas anteriores e outros quatro posteriores à publicação do poema “A casa”, são eles: “Como a noite descesse...”, do livro *Cancioneiro* (1945), “Toada”, do livro *Cancioneiro* (1945), “Quantas vezes”, do livro *O espelho e a musa* (1949), “Às vezes”, do livro *Poemas* (1947), “Eu, no tempo”, do livro *Habitante da tarde* (1969), “O menino e a estrela”, do livro *Noite maior* (1969), “Soneto”, do livro *Habitante da tarde* (1969), “O menino e a fazenda”, do livro *Habitante da tarde* (1969). Acreditamos, desse modo, estar apresentando uma linha reflexiva coerente para evidenciarmos como o poeta Emílio Moura pensou a infância em sua lírica. Assim, poderemos nos apropriar de uma infância que o poeta tratou com especificidade singular dentro de uma linha harmônica sobre a infância.

Buscaremos explorar nossa análise nos atentando aos aspectos formais e contedísticos. Analisaremos os poemas sob uma análise detida que possibilitará verificar como o poeta se utiliza do léxico, da sonoridade e das imagens na construção de seus poemas por meio do mundo imaginativo da infância.

Chamaremos para o debate o filósofo Giambattista Vico, autor de *Princípios de uma ciência nova*. Vico nos oferece de forma organizada uma espécie de hierarquia ou sistema para entendermos a sabedoria poética. Para o filósofo, o ato de nomear é próprio do universo das crianças. Para isso, segundo Vico, o poeta se apropria de uma nomeação original, da

palavra que revela o mundo como se visto pela primeira vez, para “reorganizar” o mundo presente, para dá-la o sentido no mundo em que vivemos: “É da natureza da criança o processo de, a partir das ideias e dos nomes de homens, mulheres e coisas que conheceram pela primeira vez, apreender e nomear mais tarde todos os homens, mulheres e coisas que têm com os primeiros alguma semelhança ou relação.” (VICO apud LÁZARO, 1979, p. XXI). Esta verdade vai ao encontro da poética emiliana relacionado ao universo infantil, no sentido de que é na idade infantil que a criança se apropria da linguagem para tornar-se participante do mundo. É por meio dessa capacidade de observar os fenômenos que organizam a vida infantil que o ato de nomear os objetos do mundo se aproxima da intenção poética de que Vico se propõe a tratar.

As reflexões de Friedrich Schiller propostas em *Poesia ingênua e sentimental* serão uma fonte importante para podermos pensar no poeta Emílio Moura como um construtor de um mundo idealizado. Schiller afirma que o homem ao se afastar da vida simples, sente a necessidade de conectar-se à força geradora da simplicidade que emana da natureza. Esse mover-se ao encontro da essência pura revela que para o ser, ao longo da vida, a necessidade de reconhecer-se no mundo por meio da essência organizadora da vida pura, nesse caso, a consciência da Ideia da natureza o faz pensar na poesia como tentativa de humanizar e reconhecer-se no universo. A infância no poema é o que possibilita o poeta idealizar o “paraíso perdido” em sua aspiração poética. O autor de *Poesia ingênua e sentimental* justifica esse retorno ao universo infantil apresentando o seguinte argumento: “Nossa infância é a única natureza intacta que ainda encontramos na humanidade cultivada; não espanta, por isso, que todo vestígio da natureza fora de nós leve-nos de volta a infância.” (SCHILLER, 1991, p.55)

Para adensarmos nossos argumentos acerca da poesia de Emílio Moura, o pensamento do filósofo Gaston Bachelard é de extrema importância. Autor das obras *A poética do devaneio* e *A poética do espaço*, estas servirão de apoio para compreendermos a poesia em seu aspecto imaginativo e idealizado transposto para a linguagem poética. Compreender seu pensamento requer que concebamos a capacidade do homem se aprofundar em sua sensibilidade de idealização no mundo fora da concepção metafísica. É o poeta, mensageiro do encantamento por meio da palavra, que traduz em uma linguagem poética a maravilha do encantamento contido em seu imaginário:

Tentando sutilar a tomada de consciência da linguagem ao nível dos poemas, chegamos à impressão de que tocamos o homem da palavra nova, de uma palavra que não se limita a exprimir ideias ou sensações, mas que

tenta ter um futuro. Dir-se-ia que a imagem poética, em sua novidade, abre um porvir da linguagem.” (BACHELARD, 2009, p. 3)

Nesse sentido, o filósofo nos dará sustentação para que possamos compreender os poemas em que o poeta se utilizou da infância e da casa idealizada em sua lírica. Bachelard pensou a casa como o primeiro espaço de acolhimento para o mundo infantil. É nesse espaço da casa que alma e abrigo se unem: “Nossa alma é uma morada. E quando nos lembramos das ‘casas’, dos ‘aposentos’, aprendemos a ‘morar’ em nós mesmos. Vemos logo que as imagens da casa seguem nos dois sentidos: estão em nós assim como nós estamos nelas. (BACHELARD, 2000, p. 197).

As reflexões acerca da construção poética foram tratadas por Alfredo Bosi, que apresenta em *O ser e o tempo da poesia*, um percurso conciso em que indica as bases da criação poética em sua formação basilar. O autor apresenta os elementos que formam o todo poético no poema, ao mesmo tempo em que evidencia o elemento temporal vinculado ao processo lento da construção poética, tempo esse que perpassam a memória, forma, som e outros construtos que dão a dimensão ampliada na forma de se conceber a imagem na poesia.

Visto os poucos estudos a respeito da obra do autor, tornou-se objetivo contribuir com nosso estudo para evidenciar a importância do autor mineiro e destacá-lo no cânone literário por meio de uma reflexão construtiva de sua obra. Também é importante frisar que esta pesquisa se associa aos esforços do *Grupo de Pesquisa Minas Gerais – Diálogo*¹, que tem como um de seus objetivos disseminar obras de autores mineiros pouco estudados.

¹ Criado em 2011, o Grupo de Pesquisa *Minas Gerais: Diálogos* propõe o estudo crítico e teórico, analítico e interpretativo e/ou comparativo de textos e autores que tenham Minas Gerais como “espaço literário”, seja por ser lugar de procedência dos contemplados, seja por ser tematizada em escritos de autores nascidos em outras localidades. Além do aspecto literário, contempla-se também o estudo das manifestações culturais de Minas Gerais, de caráter urbano e/ou rural, priorizando o diálogo que eventualmente estabeleçam com a literatura.

1. O MODERNISMO EM MINAS GERAIS

Na província de Curral Del Rei (1701), posteriormente nomeada Belo Horizonte, no final do século XIX, registra-se um processo de modernização da cidade a partir de um projeto de reestruturação que trouxe a infraestrutura necessária para a instalação de comércio e indústrias. Em consequência, produziu o aumento significativo da população advinda das cidades circunvizinhas, assim como estrangeiros, principalmente sírios, italianos, judeus e libaneses. O vigor da cidade de Belo Horizonte se tornou atrativa também para jovens estudantes de cidades do interior de Minas Gerais.

A cidade de Belo Horizonte, a partir de 1921, foi o local onde grupos de estudantes fixaram suas residências, morando em pensões, no intuito de vivenciarem as oportunidades de uma cidade em desenvolvimento. Nesse cenário surge o Grupo Estrela, assim conhecido devido ao nome do estabelecimento comercial chamado Café Estrela, onde os estudantes se reuniam para discutir literatura, política e assuntos do cotidiano. São eles: Abgar Renault, Alberto Campos, Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, Francisco Martins de Almeida, Gabriel de Rezende Passos, Gustavo Capanema Filho, Hamilton de Paula, Heitor Augusto de Souza, João Alphonsus de Guimaraens, João Guimarães Alves, João Pinheiro Filho, Mário Álvares da Silva Campos, Mário Casassanta e Milton Campos. Posteriormente, juntam-se ao grupo Ascânio Lopes, Cyro dos Anjos, Dario de Almeida Magalhães, Guilhermino César e Luís Camilo de Oliveira Neto.

Na década de 1920, o contato dos jovens afeiçoados à literatura percorria o caminho tradicional, ou seja, as influências literárias eram adquiridas na Livraria Alves que importava livros franceses, com o que tinha de mais atual no universo literário.

Na hora certa, os jovens compareciam à abertura dos pacotes, de onde extraíam sua intoxicação diária de Anatole France, Maupassant, Baudelaire, Verlaine, Rémy de Gourmont, Apollinaire, Reverdy, Proust, Gide... A cena contém um sabor tipicamente provinciano, mas a busca das novidades estrangeiras também revela o interesse cosmopolita que está na base do “espírito moderno”. (MARQUES, 2011, p. 18)

Os ideais da estética modernista estava se delineando por meio da observação de uma literatura internacional que também sofria transformações, propunha um estilo novo que, aos poucos, o grupo vai percebendo na composição dessas obras. Embora os jovens, “devorando os livros que chegavam da França nos caixotes da Livraria Alves” (MARQUES, 2011, p. 18) tenham tido influência simbolista, foi essa geração mineira, emergente da década de vinte, que começa a perceber o propósito de liberdade na composição de versos do poema.

Mesmo antes da Semana de Arte Moderna de 1922, alguns membros do Grupo Estrela perceberam que a literatura estava passando por transformações, o que criou uma atmosfera favorável para amadurecer as ideias em relação à estética e à composição. Em 1921, Carlos Drummond de Andrade tivera contato com alguns poemas de Manuel Bandeira e, posteriormente, escreve os seus próprios, ainda tímidos, em estilo simbolista, porém anunciando transformações que resultariam em composições no estilo moderno.

No entanto, a repercussão da Semana de 22, em São Paulo, para os rapazes de Belo Horizonte, foi um evento que passou despercebido pelo grupo.

Da Semana de Arte Moderna, os rapazes do Grupo Estrela nem chegaram a tomar conhecimento, conforme repetem em seus depoimentos. Os jornais paulistas raramente eram lidos em Minas. Segundo Pedro Nava, 'naquele Belo Horizonte de 1922 havia vagas e escassas notícias de uns chamados *futuristas*'. (MARQUES, 2011, p.17, grifo do autor)

As bases da mudança foram percebidas na influência do contexto histórico pós-guerra e pela percepção da literatura advinda do exterior. O contraste entre a tradição simbolista, a percepção da evolução histórica da cidade de Belo Horizonte e o contato com uma literatura estrangeira apontaram no sentido de uma identidade que não se contaminou com a ironia e o heroísmo dos paulistas, conseqüentemente, dando vazão a um estilo próprio dos escritores modernistas mineiros. Com isso, os rapazes do Grupo Estrela tiveram a oportunidade de conhecer os detalhes e os desmembramentos da Semana de Arte Moderna de 1922.

Em 1924, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Olívia Penteadó Guedes e o escritor franco-suíço Blaise Cendrars, em viagem pelas cidades históricas de Minas Gerais, passaram por Belo Horizonte, o que representou o início da mudança nos rumos do movimento literário moderno mineiro, ocasião que tiveram a oportunidade de conhecer Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Martins de Almeida e Emílio Moura, membros do Grupo Estrela.

O Modernismo em Minas Gerais percorreu dois caminhos conforme nos explica Fernando Corrêa Dias.

A Minas, as manifestações do espírito moderno chegaram por duas vias, paralelamente. Em primeiro lugar da Europa, por meio dos livros franceses que abarrotavam a Livraria Alves, na Rua Bahia, e que despertavam todo o deslumbramento dos jovens intelectuais mineiros. Pela via paulista, que reforçava a primeira dessas influências, provinha igualmente o impacto da nova estética, a modernista. (DIAS, 2002, p.165)

Outro ponto relevante para o Modernismo Mineiro é a relação de seus autores com a forte tradição cultural do Estado que se tornou um obstáculo a ser ultrapassado, pois com o desenvolvimento social, comercial e industrial da cidade, a referência artística passava pela manutenção de uma herança deixada e prestigiada por seus artistas e literatos. Contudo, as alternativas em torno da proposta paulista eram inadequadas para o modelo belo-horizontino. O movimento modernista de São Paulo se preocupou em defender a tese anti-parnasiana. Com isso, a ironia foi o modo com que articularam sua proposta para que transparecesse o novo pensamento de transformação artística. O movimento mineiro desconhecia motivos significativos para rebelar-se contra quaisquer resistências no aspecto artístico, a não ser a divulgação de um estilo diferente sem grandes provocações, conforme Marques apresenta: “De acordo com Cyro dos Anjos, ‘o movimento foi, ali, discreto, fez-se em surdina, pois a ordem mineira, pesada e conservadora, não apreciava badernas, ainda que literárias.’” (ANJOS apud MARQUES, 2011, p.19).

É no ano de 1925 que efetivamente podemos notar a demonstração de unidade em torno do ideário modernista com a publicação do periódico *A Revista*, que mobilizou os jovens escritores. A caravana paulista frutificou, semeou em outros lugares e agora podia observar o engajamento em outras terras, segundo Dias: “Drummond chamou a esse encontro ‘a nossa Semana de Arte Moderna’.” (DIAS, 2002, p.169).

A primeira publicação de *A Revista* foi em julho de 1925, pela editora Typ. do Diário de Minas. Segundo Dias, “com *A Revista*, firma-se definitivamente o movimento modernista em Minas, pela divulgação de seu pensamento e de suas primeiras produções.” (DIAS, 2002, p.169)

Conforme nossa observação, a estrutura do periódico, obtida por meio digitalizado, é composta de capa de apresentação dos participantes e textos. Lê-se os temas abordados: “Para os sépticos” (Redação); “Capítulo” (Mário de Andrade); “Momento brasileiro” (Magalhães Drummond); “Fundo de gaveta” (Miltom Campos); “Irarigoan” (Austen Amaro); “A situação” (G. Canêdo); “Tejuco” (Pedro Nava); “Ingenuidade” (Abgar Renault); “Duas Figuras” (Alberto Campos); “Janeiro” (João Alphonsus); “Séde da comarca de Gorotuba” (Alberto Deodato); “Sobre a tradição na literatura” (Carlos Drummond); “À margem de Pascal” (Martins de Almeida); “Renascença do nacionalismo” (Emílio Moura); “Marginália – os livros e as ideias”. As primeiras cinco páginas estavam reservadas para anúncios comerciais.

Na página inicial, o editorial se posiciona sob um argumento de defesa da renovação das ideias intelectuais em oposição à tradição passadista em vigor.

Somos pela renovação intellectual do Brasil, renovação que se tornou um imperativo categórico. Pugnamos pelo saneamento da tradição, que não pôde continuar a ser o túmulo de nossas idéas, mas antes a fonte generosa de que ellas dimanem. (A REVISTA, ano 1, n. 1, 1925. p. 12)²

Nessa abertura, é possível perceber um editorial preocupado com as relações políticas da província. O segundo texto do periódico “Capítulo” pertence à Mário de Andrade. Por meio desse texto é possível perceber a intenção de Mário em propor o nacionalismo em função de nosso próprio desejo de ser desejado, uma construção sutil, que se refere à necessidade do conhecimento de nossa nacionalidade. No texto “Sobre a tradição na literatura”, de Carlos Drummond de Andrade, flagramos o panfleto modernista em suas primeiras palavras.

Os escriptores que falam em nome de uma tradição são justamente aquelles que mais fazem por destruil-a e contribuem para a sua corrupção. Ao contrario, aquelles que não se preocupam com os fantasmas e fantoches do passado mantêm inalterável a linha de independência intellectual que condiciona toda criação de natureza clássica. São estes últimos os verdadeiros tradicionalistas, por isso que o próprio da tradição é renovar-se a cada época e não permanecer unificada e catalogada. Romper com os preconceitos do passado não é o mesmo que repudial-o. Uma lamentável confusão faz com que julgemos toda novidade malsã, e toda velharia saudável. (ANDRADE apud A REVISTA, ano 1, n. 1, 1925. p. 32)

O texto evidencia bem o reflexo da influência dos modernistas de São Paulo. As correspondências de Mário e Drummond, no entanto, revelam a insatisfação de Drummond, que percebera que a herança de um passado arraigado em Minas não tinha a devida repercussão em apresentar uma concepção estética diferente.

No texto “Renascença do nacionalismo”, Emílio Moura, redator de *A Revista*, defende a posição de Drummond de romper com o passado.

Já está bem longe de nós o momento das negativas preliminares deante de cada arrancada nacionalisadora. O que nós sentimos, agora, é uma alegria serena, uma vaidade que não é tolice, em crer nesse espirito de brasilidade. Ha um espirito nacional como existe uma arte e uma literatura que vivem desse espirito livre. A semente de Alencar e de Euclides terá a gloria de uma floração “brasileira”. Um futuro que não está muito longe, escreverá a história da nossa emancipação intellectual. O passado, é verdade, deu-nos a lição dolorosa de uma tradição empallidecida, fructo de um academicismo que era desvio, e de um classicismo esterilizante. O presente, entretanto, é ágil e firme, na curva de sua trajetoria difficil. Faz prodígios de

² As citações curtas e longas dos periódicos *A Revista* e *Verde* estarão conforme os originais e preservarão as regras gramaticais do período.

malabarismo com os jogos de sua coragem desassombrada. (MOURA apud A REVISTA, ano 1, n. 1, 1925. p. 37)

Maria Zilda Ferreira Cury, em *Horizontes modernistas*, problematiza a questão revolucionária do periódico. Para ela, “pode causar estranheza um periódico conservador aceitar produção literária mais moderna, mais revolucionária, por outro, pode-se levantar a hipótese de que a referida produção talvez não fosse tão revolucionária” (CURY, 1998, p. 93). Nesse sentido, a primeira publicação desse periódico revela o engajamento, pelo menos, por parte dos escritores, de apontar mudanças significativas em uma dimensão maior, pois os mineiros conheciam, agora, a repercussão da Semana de 22 e possivelmente almejavam reproduzir parte desse sucesso, o que não aconteceu, segundo Drummond em entrevista dada à Maria Zilda Ferreira Cury:

Quando fundamos *A Revista*, recebemos um conselho muito sábio de Mário de Andrade. Esse conselho, aliás, combinava com a própria situação, com o próprio ambiente literário de Minas Gerais, que era o seguinte: “Você deve fazer uma revista compósita, uma revista misturada, em que o novo se misture com o velho”. Então nós publicamos lá, por exemplo, um trabalho de doutor Orozimbo Nonato, um advogado muito conceituado, muito simpático, que depois foi ministro do Supremo Tribunal. Ele escrevia em linguagem quinhentista. Numa revista moderna isto mostrava as contradições internas. (ANDRADE apud CURY, 1998, p.153)

O periódico *A Revista* teve mais duas publicações, em agosto e outra em janeiro de 1926. O engajamento continuou nas duas últimas publicações. Os autores do periódico sabiam que o engajamento da publicação era algo inovador e que sua repercussão futura produziria alguma ressonância no mundo literário. No artigo de Emílio Moura, intitulada “Vida ociosa”, é possível perceber a afinidade e a atmosfera revolucionária do grupo.

Era fatal esse rompimento moderno, a exhibir as reservas inacreditáveis da nossa mentalidade que vão fazendo desse século vinte um momento de actividade e de sonho. A arte e a literatura dos nossos dias serão um testemunho desse estado de espirito. (MOURA apud A REVISTA, n. 3, 1926. p. 21)

Foram o estado de espírito renovador e união dos jovens que motivaram a crescente transformação e resistência no ideário literário, como aponta Cury: “É assim, num ambiente literário meio estacionário e, até certo ponto, refratário a mudanças, que os jovens escritores belo-horizontinos, interessados na renovação estética, vão lutando por um espaço para a publicação de seus escritos”. (CURY, 1998, p. 86).

Algo positivo havia ficado no estilo combatente dos jovens de Belo Horizonte. Embora o periódico tivesse acabado, as sementes estavam ecoando no espírito dos jovens

modernistas. A publicação abriu caminho para que outros pudessem experimentar a atitude revolucionária. Com isso, em setembro de 1927, na cidade de Cataguazes - MG, apareceu um periódico de nome *Verde*, que circulou de setembro de 1927 a janeiro de 1928 e outra publicação, em maio de 1929, sob a direção de Henrique de Resende e os redatores Martins Mendes e Rosário Fusco, reacendendo o espírito modernista, como o ocorrido na publicação de *A Revista*. Os autores remanescentes Carlos Drummond de Andrade e Emílio Moura contribuíram com o periódico.

A curiosidade dessa publicação é que a defesa de inovação na estrutura literária permanece semelhante às publicações de *A Revista*. É o que podemos observar no texto “A cidade e alguns poetas”, do diretor do periódico Henrique de Resende, no artigo inicial de *Verde*.

[...] a reação brasileira nasceu de um remorso: – remorso de havermos imitado, copiado e decalcado sem precisão, durante tantos anos, quando devêramos ser o modelo novo de uma literatura nova. De entre os muitos bens que nos trouxe o modernismo, sobresae, é certo, a liberdade com que sonhávamos. Dahi o abandonarmos tudo que pudesse subjugar-nos o espirito, — como são os cânones de toda espécie. (RESENDE apud VERDE, 1927, p.10)

Podemos observar, neste artigo, que a tentativa dos rapazes de Belo Horizonte, com as três publicações de *A Revista*, não resultaram em mudança significativa na herança acadêmica, nem mesmo na valorização do estilo. Em *Verde*, é possível observar a insistência na continuidade de disseminar o modernismo como modelo novo. Nesse outro trecho, do mesmo texto, evidencia-se o clamor moderno:

Entre nós, em Bello-Horizonte, ahi estão João Alphonsus, Abgar Renault, Emilio Moura, Pedro Nava, Carlos Drummond de Andrade e outros – líderes de um movimento surpreendente – e, em Juiz de Fora, Lage Filho, Edmundo Lys, Theobaldo de Miranda, Rubem Moreyra etc. Minas acompanha S. Paulo e Rio em todas as suas modernas manifestações estheticas, não desmentindo, assim, que sempre foi, é, e ha de sempre ser o berço dos que se degladiam pelas supremas aspirações, — hontem, a liberdade politica, hoje, a liberdade de pensamento. (RESENDE apud VERDE, 1927, p.10)

É o peso da herança que ressoa no tempo em que se propõe o novo. Segundo Cury, percebe-se “o respeito dos escritores mineiros pela tradição, notadamente a da linha simbolista representada por Alphonsus de Guimaraens, sem que o fato lhes impedisse ou diminuísse o ímpeto renovador” (CURY, 1998, p.13). Nesse sentido, a liberdade de pensamento permite refletir na dificuldade de mudança em relação à arte. Minas Gerais tem o

peso de ter sido historicamente palco da tradição artística Barroca, época em que o ouro representava a exploração basilar da colônia, tendo sua produção artística expressiva na literatura com os árcades no final do século XVIII. O vínculo de Minas com o passado remonta à fase colonial, e sua conexão com a arte era muito forte para se propor o moderno, mesmo com a independência do Brasil em 1822. Decorrido mais de quarenta anos do fim do romantismo, o passado artístico e o desenvolvimento estratégico significavam desprezar o laço com a própria história. Nesse sentido, o periódico *Verde* aponta caminhos e busca a “mineiridade”, palavra que remete à ideia de vínculo com a história de Minas dentro de um contexto moderno, como aposta dos rapazes de Cataguases, pois esse tratamento possui traços que o mineiro se identifica em sua tradição. Conforme aponta Marques, “a revista *Verde* chegava com alarde, restaurando a ‘alegria criadora’ dos primeiros tempos do modernismo”. (MARQUES, 2011, p. 29)

O modernismo mineiro passa pelos periódicos que concretizaram efetivamente o intuito de jovens dedicados às letras por uma renovação artística, incentivados por Mário de Andrade.

No ano de 1929, nasce o periódico *Leite Criôlo* com publicações dominicais no jornal *Estado de Minas*. Ao contrário de *A Revista e Verde*, que eram publicações avulsas, ou seja, vendidas separadamente, esse periódico era vinculado ao jornal. Na direção da publicação estava João Dornas Filho, Acquiles Vivacqua e Guilhermino César e contava com a colaboração de escritores do Rio de Janeiro, São Paulo e outras regiões. A publicação tornou-se o elo entre os escritores modernistas e era o único periódico em atividade naquele momento. Para que se tornasse possível a divulgação das ideias modernas, as publicações se concentraram na *Leite Criôlo*. Além de convergir o trânsito de poetas, a *Leite Criôlo* tratava de divulgar o modernismo e temas ligados ao negro. Segundo Telles, “O jornal *Leite Criôlo*, de Belo Horizonte, cujo primeiro número saiu em 13 de maio de 1929, constitui dentro das aberturas do modernismo uma das primeiras preocupações com o *negro*, preocupação aliás que não fica muito clara, se contra ou a favor.” (TELLES apud DUARTE, 2011, p.29, grifo do autor). O fato é que as questões relacionadas ao negro, no início do século XX, remontam ao pensamento dominante e a incômodos históricos nacionais. No entanto, a tentativa do periódico pode estar ligada à percepção relativa à mudança de postura em relação aos mais oprimidos socialmente. É o que nos aponta Antonio Candido:

O decênio de 1920 foi cheio de aspirações e medidas renovadoras em todos os campos da vida cultural e social, manifestando uma vitalidade nunca vista antes, que foi a sementeira de profundas modificações no futuro próximo. Os

intelectuais, em geral, os artistas e escritores, em particular, passaram a encarar a realidade com olhar mais crítico, denunciando a insuficiência de uma visão oficial que procurava mostrar o país como extensão de modo de ser, de viver e de pensar das suas elites tradicionais. As presenças do negro, do mestiço, do proletário, do campesino espoliado, do imigrante se fizeram sentir com força graças à mudança social e ao advento de novas relações de trabalho, no quadro da urbanização e da indústria em desenvolvimento. (CANDIDO, 2004a, p. 100)

Minas Gerais não estava fora desse contexto, pois foi um Estado que se desenvolveu em função, primeiro, da agricultura, em sequência da industrialização e do comércio.

Os periódicos foram, sem dúvida, a vertente marcante do modernismo mineiro e foi por esta via que a ideia de tradição e de moderno ocuparam o cenário mineiro. Foi por esse caminho, também, que escritores sobressaíram no cenário nacional.

Em 1929, os membros do Grupo *Estrela* começam a seguir outros rumos, muitos de seus integrantes se mudam de Belo Horizonte para outras cidades, outros entram na carreira política ou se tornam funcionários públicos.

Ao longo da trajetória modernista mineira é possível pensar em dois poetas que floresceram nesse ambiente desbravador e que deram continuidade à vida literária: Carlos Drummond de Andrade e Emílio Moura. Drummond publica, em 1930, sua primeira obra, *Alguma poesia*, e transfere-se para o Rio de Janeiro em 1934, dando continuidade, ao longo dos anos, em sua carreira vinculada ao funcionalismo público e à poesia. Drummond foi um dos poetas mais importantes do modernismo por desenvolver um estilo inovador sobre a percepção do homem inserido no mundo. A crítica de Laís Corrêa de Araújo parece pertinente em relacionar o homem em confronto com o sistema e tudo que o rodeia.

Em Drummond, a denotação de uma realidade mineira aparece em sua especificidade de “leitura” de determinado estrato sócio-econômico-cultural, quase como relatório e diagnóstico sistemático, mas não sujeito a verificação ou invalidação como o discurso científico. No entanto, esse enfoque verbal e contextual não circunscreve ou limita a área de sua criação, antes lhe permite a pesquisa e o tratamento dos problemas universais, da natureza e situação do homem em choque com os sistemas éticos do mundo organizado à sua volta. (ARAÚJO, 2002, p.190)

A relevância de seu estilo remete, muitas vezes, a esse “olhar” que resgata o sujeito do interior mineiro refletido na grande cidade. A capacidade de projetar no poema a sua mineiridade para revelar a universalidade do homem, passa muitas vezes pela origem do poeta e funde-se com essência da metáfora que organiza o mundo. Na linha de poetas de origem interiorana mineira, Emílio Moura, ao contrário, permaneceu em Belo Horizonte e projetou-se no universo literário, em 1931, com *Ingenuidade*. Segundo Araújo, “Emílio Moura prefere a

válvula de escape do mito, a fugacidade de uma simbologia quase cristã, a experiência mística da expectativa e do sonho” (ARAÚJO, p. 189, 2002). Ao contrário das gerações de poetas que surgiram na geração de 1930, Emílio Moura apresentou uma obra que destoava da cena literária daquela geração, muitas vezes relacionada ao simbolismo. Segundo Massaud Moisés, ele “inscreve-se na linhagem de Henriqueta Lisboa e outros vinculados à poesia simbolista” (MOISÉS, 2001, p. 256).

A partir de 1930, o contexto histórico era bem diferente da década de vinte, mudanças no panorama político e artístico ganharam outro direcionamento em relação ao modo de pensar o Brasil. A fase revolucionária da literatura modernista mineira se encerrava, e a geração de poetas e escritores que emergiu no contexto brasileiro teve de lidar com outras questões muito diferentes da geração passada, teve de lidar com transformações sociais e políticas.

O Brasil encerrava o ciclo político que perdurou desde a Proclamação da República, conhecido como a política do “café com leite”. O comando do país se revezava pelos dirigentes políticos dos estados de Minas Gerais e São Paulo, e as oligarquias enfraquecidas com a queda nas exportações de café, colocou fim ao ciclo histórico. O que foi apresentado à sociedade foi o embate na sucessão de poder com a revolução de 1930 e 1932, na Era Vargas. Com a ascensão do comunismo, aos poucos, os artistas estariam inseridos em um ambiente que nada mais lembrava a década passada, assim deveriam lidar com o novo panorama histórico em formação.

Na literatura, foi possível perceber a falta de espaço para ironias e enfrentamentos nas questões ligadas ao passado literário. Os escritores perceberam que as transformações artísticas estavam realizadas e sua continuidade seria o engajamento na revelação de um Brasil desconhecido. Com isso, surge o modernismo da segunda geração em todo o Brasil.

2. ASPECTOS DA POESIA DE EMÍLIO MOURA

O poeta Emílio Moura fez parte de um grupo seletivo de escritores que inauguraram o modernismo mineiro na década de vinte, do século XX. Ao lado de Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Abgar Renault, Martins de Almeida, Gregoriano Canêdo publicaram, em 1925, o periódico *A Revista* que marcou o engajamento dos jovens no universo literário moderno. No caso específico de Moura, foi em 1931 que o poeta iniciou sua carreira como poeta, com a publicação do livro *Ingenuidade*.

Em 1969, o poeta reuniu em uma única publicação uma coletânea de todos os seus livros *Itinerário poético: poemas reunidos*.

Em nota à primeira edição, na publicação de 2002, é acrescentado as seguintes considerações:

Ao organizar a presente edição, desprezou o autor várias produções de seus livros – *Ingenuidade*, *Canto da hora amarga*, *Cancioneiro* e *O espelho e a musa*. Seu desejo é que se considere como sua obra poética até agora apenas a que figura neste *Itinerário poético*.

Além dos livros já citados, o presente volume contém: *Poemas*, *O instante e o eterno*, *A casa*, *Desaparição do mito*, *Habitante da tarde e Noite maior*, estes três últimos, inéditos. (MOURA, 2002, p.5)

Em sua obra definitiva, o poeta tratou sobre questões do mito, infância e a transcendência do ser. Apoiou sua lírica em um lugar onde o mistério é o motivo de êxtase na descoberta de outras possibilidades de pensar o mundo fora da realidade. É no *Itinerário poético* que o poeta busca descobrir o outro lado do homem, conduzido pelo êxtase das súbitas revelações que se apresentam diante do eu poético. De fato, o poeta elabora sua lírica sobre um itinerário sombrio e de muitas dúvidas ao longo do percurso poético. Em Emílio Moura não há certezas, seu trajeto pela poesia percorre caminhos inacessíveis, o que torna o poeta um investigador das profundezas da alma humana.

Embora sua poética esteja cronologicamente situada no período modernista, o poeta elabora sua lírica aliando-se à corrente simbolista. Nesse aspecto, a poesia adquire um caráter que coloca a linguagem simbólica vinculada à forma do verso moderno de sua época.

A indagação do homem diante do mundo moderno acaba por convergir na busca da essência do ser e na contemplação do mistério que envolve a natureza humana por meio do indecifrável. O poeta se utilizou do aspecto indagador diante da reverberação de um fluxo intenso de possibilidades de representar o mundo. Se por um lado, sua lírica possui afinidade com traços simbolistas, a estrutura formal adere ao verso livre, tão valorizado pelos

modernistas de sua época. Sugerimos, para esse desafio, observar a crítica que alguns estudiosos de sua obra compreenderam de sua lírica.

A relevância que buscaremos apresentar neste capítulo está no modo como sua obra foi compreendida. A sugestão poética da linguagem emiliana abre margem interpretativa que deixa abertas possibilidades de significados. São essas marcas que buscaremos imprimir a partir da leitura desses estudiosos que nos ofereceram sua impressão diante da lírica de Emílio Moura.

Neste propósito é que Luciano Cavalcanti, estudioso da obra emiliana, o define como “poeta fino” (CAVALCANTI, 2016d, p.107). Sua reflexão acerca do mito em Emílio Moura perpassa a figura da musa que inspira o poeta a realizar sua poesia. É no espaço mítico, segundo Cavalcanti, que “a literatura pode chegar a lugares impossíveis, podendo se configurar por um modelo simbólico que nos remete a um lugar ancestral da cultura.” (CAVALCANTI, 2016d, p. 110 – 111). Nesse sentido, a poesia emiliana insere-se de maneira criativa na exploração de imagens, por meio de uma linguagem simbólica. Essa simbologia resgata a relação intrínseca entre a poesia e o mito dos tempos arcaicos. Assim, a angústia do homem moderno se liga a uma poesia a partir da elaboração de metáforas e sugestões imagéticas de caráter mítico, conforme Cavalcanti nos apresenta:

O retorno da mitologia na literatura moderna aponta para captação do essencial do drama humano através do mitológico, seja ele utilizado como tema, motivo de enriquecimento estético, meio de materialização referencial, elemento criativo e divulgador, como também por sua universalidade, atemporalidade, etc. (CAVALCANTI, 2016d, p. 126)

O alcance de sua reflexão aponta para um poeta que se volta ao passado e revela sua lírica buscando no tempo mítico, a essência da revelação poética e do encontro com o passado perdido.

Cavalcanti também observou, na lírica de Moura, a condição existencial do homem em seu aspecto transcendental, que coloca o sujeito diante de suas aflições de viver no mundo. Suas contingências na busca de uma poesia no plano da natureza da essência humana. Essa busca pela origem primitiva passa do elo que liga o homem ao plano da essência pura e original em que o caos se organiza em cosmos. Cavalcanti aponta para o papel elementar da figura da musa na poética emiliana, observando que “É pela figuração da musa que se conforma um aspecto marcante na lírica de Emílio Moura, que se associa ao desejo do poeta de conhecer o incognoscível” (CAVALCANTI, 2016d, p.114). Isso quer dizer que é por meio

da figura da musa que o poeta é tocado pela inspiração que possibilita o homem pensar na existência individual e coletiva.

Para o estudioso, essa forte ligação com o incognoscível na poética de Moura revela o vínculo que remete às questões míticas em que o poeta se apoia para revelar sua poética. A figura da musa, segundo Cavalcanti, revela sua adesão aos aspectos míticos para voltar ao passado idealizado.

Orientado pelas musas, o poeta está em busca de um lugar paradisíaco, como o do tempo original. Assim, o poeta moderno se mostra avesso ao seu tempo, tempo de conturbações, sejam inscritas na vivência cotidiana e em suas adversidades (movimento incessante das cidades, mecanização dos homens, confrontos e guerras apocalípticas), sejam em seu aspecto metafísico e existencial.

Podemos dizer que a lírica de Emílio Moura estabelece um diálogo frutífero entre a poesia e o mito, tendo como figura central a musa. (CAVALCANTI, 2017, p. 46)

É com regularidade que o eu poético recorre ao mito em sua lírica, sugerindo o conflito da vida do homem moderno com a origem do ser idealizado em sua poesia. O homem vive em um mundo moldado por interesses e desejos que não refletem a sua essência. Assim, é no ser original, ainda não corrompido, que está o êxtase do poeta. É na idealização do homem em um paraíso, ainda intocado, que o poeta, por meio da figura da musa, experimenta a inspiração de revelar a essência do ser.

Para retornar ao paraíso perdido, por meio da memória mítica, o poeta se coloca como observador do mundo. É nessa observação que as dúvidas e incertezas surgem fazendo com que o eu poético se revele em um ser observador, ao mesmo tempo, um ser que tem mais questionamentos que certezas. Assim, Cavalcanti apresenta suas considerações acerca do questionamento na lírica de Moura: “Esta atitude questionadora, singular do poeta, acaba por colocar seu leitor diante do mundo, sem fixar verdades absolutas, abrindo um amplo campo de possibilidades de reflexão.” (CAVALCANTI, 2017, p. 22) Esta característica expõe a incerteza do eu poético diante do mundo e deixa a cargo do leitor realizar suas considerações. É um indício de que os questionamentos colocam o ser em confronto com o homem moderno. É nessa imersão lírica de Moura, que o estado de memória ou devaneio atinge o mito, e sua perplexidade diante da revelação se condensa em forma de questionamento.

Cavalcanti também observou o tema da viagem na poética de Emílio Moura. Esta manifestação na poesia modernista apresenta um caráter de criação de espaço fora do tempo convencional. Na percepção do estudioso, o poeta se utiliza de um largo léxico náutico para elaborar alguns poemas: “Na poética de Emílio Moura, o mar é um elemento constante, está

presente de maneira explícita ou desdobrado em suas várias significações ou elementos. Em sua poesia encontramos barcos, velas, vagas, naufrágio, faróis, ilhas, etc, constituindo as metáforas náuticas um topos frequente.” (CAVALCANTI, 2017, p. 52).

A viagem é uma construção metafórica. O intuito de revelar a constante busca de sentido para a vida. O estudioso propõe pensar na viagem como “uma excursão de descoberta e de desejo de encontrar, pela imaginação poética, um sentido para a vida, restando ao homem pôr-se em movimento, navegar e, simplesmente, sentir o pulsar da vida.” (CAVALCANTI, 2017, p. 62). O motivo da viagem faz com que a percepção tradicional de tempo e espaço adquira outro sentido. O encontro existencial faz com que “A navegação empreendida pelo poeta, além de caracterizar-se por seu caráter metalinguístico, também pode ser considerada a mesma viagem de cada ser humano no decorrer de sua própria vida, a busca de sentido para a existência” (CAVALCANTI, 2017, p. 69). Essa busca existencial revela um ser em constante movimento, inconformado com o mundo prático e moderno.

Se a viagem pode revelar um eu poético em constante trânsito, em busca de um plano existencial e vivo, é também na percepção do estudioso que a infância assumiu o mesmo caráter. É na viagem de retorno ao passado mítico que o estudioso constata a presença mítica da infância. Assim, o eu poético resgata a infância idealizada para dar significado na vida do tempo presente: “O poeta constantemente acena ao passado, distante de sua realidade adulta, de modo que o vivido e o imaginário infantil é reatualizado, materializando-se no poema.” (CAVALCANTI, 2017, p. 103). O estudioso constata a presença mítica da infância que o eu poético busca para dar significações na vida adulta no tempo presente. É por meio dessa idealização, desta imagem pura, de um tempo inocente da infância, que o eu poético constantemente visita em seu devaneio. É nessa memória profunda que é possível descobrir a substância que expande o seu próprio ser, conforme nos aponta Cavalcanti.

Através da memória reencontra-se a origem. Na recuperação da infância percebe-se a fuga das circunstâncias problemáticas do mundo adulto e nota-se o descontentamento frente ao vivido. Ao voltar para os primeiros anos, procura-se afastar de um meio social cujos princípios não compartilhamos, numa espécie de tentativa de restauração do período onde brotam as nossas recordações mais pessoais. (CAVALCANTI, 2017, p. 103).

A preservação de uma memória profunda de um tempo coloca o eu poético em confronto com a permanência do homem no mundo moderno e conclui que “A poesia se dá como meio de preservação, no adulto, da eterna infância e de seu olhar sobre o mundo, sempre renovador” (CAVALCANTI, 2017, p. 103)

Na percepção de Ivan Marques, o poeta Emílio Moura apresentou sua lírica sob o aspecto da contemplação sublime no plano terreno: “A meditação que nos oferece o canto de Emílio é ao mesmo tempo serena e angustiada, como um sino replicando ao crepúsculo de uma cidadezinha qualquer” (MARQUES, 2011, p. 119). O poeta realiza em sua poética temas e linguagem de tradição simbolista. A herança literária pretérita encontra em sua poesia o espaço de composição para alinhar-se ao tempo moderno. Nesse sentido, Ivan Marques acredita que

O desafio para ele foi combinar o modo simbolista e brumoso com a linguagem despojada, concreta, que era exigida pelos novos tempos. Se não estava inteiramente disposto a abandonar as delícias do “jardim passadista” pela turbulência da rua, conforme pregavam os modernistas, parecia ao menos interessado em realizar o difícil projeto de uma metafísica sem elevações. (MARQUES, 2011, p. 119).

A difícil tarefa do poeta foi apresentar sua poesia em tempos de transformação de estilo, no que representasse a inovação das formas. Ao se referir ao termo “turbulência da rua”, o crítico sugere que a percepção de Emílio Moura foi mais cautelosa sobre os aspectos de inovações estruturais relacionado ao novo estilo de composição. Apesar dos tempos modernos exigirem as transformações na realização formal da obra que aproximasse do homem social, “Emílio empreendeu a busca do sublime em sua dimensão terrestre” (MARQUES, 2011, p. 119). A sua obra, conforme aponta Marques, versa sobre temas que colocam o indivíduo em busca da verdadeira simplicidade e profundidade do ser que habita em nós e “defendia, com efeito, o lirismo baseado na espontaneidade, concebido como uma expansão íntima e pessoal” (MARQUES, 2011, p. 120). Assim, a liberdade criadora passa pela idealização desta profundidade que o poeta busca revelar, segundo Marques, como um “espaço dilatado e vazio” (MARQUES, 2011, p. 122) que o eu poético se movimenta solitário nos limites obscuros do mistério entre a vida e a morte em forma de poesia.

A elaboração de uma poética impregnada de questionamentos e de vozes inconscientes relacionando-se de maneira transcendental, que na observação de Marques, Emílio Moura “preferiu fazer de sua poesia um espaço onde se digladiam, sem ironia, a vontade de viver e a morte lenta, a conta gotas – o desejo de abertura e a surdina entorpecente.” (MARQUES, 2011, p. 150). É com essa inquietação que, segundo o estudioso, a interrogação se torna constante em sua lírica. Marques observou que a fonte de poesia de Emílio Moura está nos questionamentos, convertendo sua interrogação em matéria para sua lírica. O estudioso cita o poeta em entrevista ao *Suplemento Literário de Minas Gerais*, número 137 de 1969.

“Interrogando, eu ponho o leitor diante do mundo” (MOURA apud MARQUES, 2011, p. 122). Emílio Moura guardou para si a expressão de sua lírica, posta em um universo hermético e isolado aos reflexos históricos de sua época: sua poesia “foi vista desde sempre como uma concha fechada em seu próprio silêncio, dentro da qual o poeta se mantinha aparentemente surdo às trepidações do mundo, aos movimentos históricos, coletivo, e sobretudo às modas literárias, guardando sempre intacta a fidelidade a si mesmo.” (MARQUES, 2011, p.117).

Na observação de Massaud Moisés, o “*Itinerário poético* convergem para o mesmo ponto: a serenidade, as perdas irremissíveis, o fluxo do tempo, a solidão, a desesperança, o sentimento religioso, fazendo de Emílio Moura o poeta do ‘não’, da morte, da estagnação, da renúncia, da resignação.” (MOISÉS, 2001, p.257)

Para Moisés, “Uma palavra o revela: incompletude” (MOISÉS, 2001, p. 256). O crítico também alinha sua reflexão acerca do mito na poética de Emílio Moura. Associa a criação poética por meio do mito à poesia pura, apresentando sua observação: “Talvez nessa busca da ‘poesia pura’, da poesia como mito, ou do mito como poesia, se localiza todo o ‘drama’ de Emílio Moura, ao menos do prisma estético, com todas as suas marcas de ‘aquém’, morte, solidão, etc.” (MOISÉS, 2001, p. 258). Emílio Moura foi na contramão da ideologia propagada pelos modernistas. Para Moisés, o poeta “lançou mão dum variado elenco de formas, ora convencionais, ora modernas, uma versatilidade que é claro indício de um poeta senhor de seu ofício e profundamente insatisfeito, e não dum manipulador de receitas e de estruturas à procura de assunto.” (MOISÉS, 2001, p.258). Fica claro, para o crítico, que Emílio Moura apresenta sua poesia de modo autêntico e sem compromisso com modismos passageiros de sua época.

Na avaliação de Moreira, Emílio Moura teceu sua lírica apresentando temas que manifestam o eu poético absorvido pela escuridão. O estado de desencantamento pela vida moderna alimentou a crença na transcendência do ser em detrimento do pensamento racional e científico do século XX. Observou um poeta deslocado em seu tempo. O constante alinhamento de sua poesia com o mito e o místico revela o desejo de retomar a expressão lúdica e mágica do poema, apresentando sob o enigma a possibilidade de transcendência. Na avaliação de Moreira, “seria mesmo um cântico sobre a necessidade humana da crença no transcendental, da impossibilidade de manutenção desta crença na modernidade e dos efeitos sombrosos de sua desapareição.” (MOREIRA, 2011, p. 205)

A estudiosa lembra que a tensão do poeta moderno é o estado de inquietação provocado por uma dinâmica poética em transformação. Emílio Moura não aderiu a

modismos em sua lírica egocêntrica. O presente e o passado se fundem, fora do tempo convencional. É nesse sentido que a fantasia revela um modo de conectar-se com as inquietações do poeta no presente, sendo o passado mítico, apresentado de modo relevante em sua poética.

Na avaliação de Moreira, o lugar que o poeta habita em sua poética se torna um reduto crítico. Emílio Moura apresenta característica da descrença no homem do século XX e os rumos com que a poesia moderna foi se delineando ao longo do seu tempo: “ele vai se fragmentando, tornando-se taciturno, melancólico, descrente, beirando um niilismo absoluto.” (MOREIRA, 2011, p. 206)

Na mesma direção, Silva observou que “O poeta moderno é melancólico, solitário, desajustado aos novos tempos e não encontra um lugar confortável para se estabelecer no mundo, por isso cria seu próprio mundo.” (SILVA, 2012, p. 101). A estudiosa também percebeu que a lírica de Moura perpassa por temas universais, ou seja, sendo dispensável sua classificação em qualquer escola literária, “ele não contou o mundo, mas cantou o homem.” (SILVA, 2012, p. 102). É nesse sentido que a autora apresenta um “não-lugar” do poeta, que aliás, é o subtítulo de sua pesquisa, “O (não) lugar do poeta Emílio Moura”, que faz referência quanto à classificação dispensável de sua obra. Silva observou na poética de Moura temas relacionados às angústias do homem moderno, como no poema “Rosa de Urânio”, do livro *Noite Maior* (1969), que apresenta a percepção do poeta sobre a Segunda Guerra Mundial. Ou seja, a pesquisadora não compartilha da ideia de que a poesia de Emílio Moura somente versa sobre temas distantes de temas do homem moderno.

É no entendimento de Silva que o reflexo da modernização da capital mineira deixou os poetas daquela geração com a percepção estranha em relação ao desenvolvimento da cidade, pois a maioria dos jovens eram de cidades pequenas do interior. No caso de Emílio Moura, ao deixar sua cidade natal no interior de Minas, sentiu-se absorvido por um estilo de vida moderna. Assim, o poeta que era ligado às raízes simples de sua terra pode ter sentido a necessidade de criação uma lírica ligado ao mundo lúdico e criativo. Para ele, “Emílio Moura não transpõe a realidade para o poema, mas propõe, por meio da palavra poética, uma nova ordem, um novo mundo, que só existe no plano das ideias.” (SILVA, 2012, p. 95). É nessa liberdade de imaginação, segundo Silva, que o poeta busca resgatar uma pureza interior que habita em sua solidão.

Na observação de Maria Zilda Ferreira Cury, é na lírica do poeta que o leitor é constantemente colocado frente a questionamentos movidos pelos mistérios que o eu poético se depara, “é colocado diante de uma inquietação resignada, posto que refletida e

interrogativa, traço que marca, igualmente, a produção posterior de Emílio Moura” (CURY, 1998, p. 108).

Laís Corrêa de Araújo avaliou a poética de Emílio Moura sob um “discurso abstrato, de urdidura musical” (ARAÚJO, 2002, p.188). Observou a poética do poeta de Dores do Indaiá dentro de uma perspectiva essencialmente lírica. A inquietação é sua marca, segundo a autora, no que se refere ao homem comum que busca compreensão de estar no mundo: “Daí a sua poética localizar-se num território de dúvida, numa posição transcendente, em que se dá a aceitação pacífica do mistério das coisas e dos seres” (ARAÚJO, 2002, p. 189). É nesse mistério em que se configurou a poética emiliana. Sua universalidade dialoga em qualquer tempo alcançando a aspiração humana pelo transcendental. A autora apresenta outra característica do poeta: “E a poesia de Emílio Moura em seu discurso especulativo, integra, embora independente de um cenário social típico, a mesma preocupação barroco-mineira de relacionamento do homem com o seu tempo e com a vida” (ARAÚJO, 2002, p. 190). Esse caráter conflitante do eu poético em sua posição no mundo moderno, corresponde ao desejo construir uma poesia que busca na criação imaginativa transpor a realidade do homem social moderno e ir ao encontro da possibilidade de reconhecer-se na essência por meio da criação poética. É na avaliação de Laís Corrêa de Araújo que podemos observar esse conflito em sua poética.

Emílio Moura supera desde logo a experiência de puro esfacelamento do discurso, para dimensioná-lo em termos de projeção ampla e livre da consciência, isto é, em termos de projeção do ser espiritual, em suas dúbias evanescências e inquirições, em seu distanciamento dos aspectos imediatos da vida por uma aproximação mais tensa com os aspectos mediatos, de desajuste do homem com a vida e seu mistério. (ARAÚJO, 2002, p. 187)

Fábio Lucas considera a poética de Emílio Moura como “marca da transcendência” (LUCAS, 1991, p.20). Em seu artigo “O platonismo difuso em Emílio Moura”, o autor lembra que é pela imagem resgatada da memória passada que o poeta conserva e amplia sua dimensão imagética em contraponto com o mundo sensível. A idealização da imagem poética apresentada converge na concepção do Belo. Mas, para o Fábio Lucas, na poesia de Emílio Moura, existem dois caminhos que se entrelaçam:

Há, em Emílio Moura, duplo itinerário: o que parte da fonte existencial e contingente projeta-se no território mítico. E, inversamente, assistimos, em alguns poemas, a tentativa de desmontar, desconstruir o mito e volver ao cenário existencial, de onde se originou a tensão temática erigida em manancial de expressão lírica. (LUCAS, 2003, p. 158).

Para o crítico, a poesia emiliana desconsidera o tempo cronológico, assim como as angústias com as preocupações naturais da vida humana, por entender que são pertencentes ao ciclo natural da existência. Assim, segundo Lucas, o poeta “Apega-se ao resíduo mais profundo, à irreversibilidade do tempo e à inseparável contingência do homem, mas, principalmente, contempla o mundo intemporal das formas e a projeção dos desejos num quadro divino hipostasiado.” (LUCAS, 2003, p.159).

O poeta criou em sua poesia uma estabilidade temática e uma percepção autêntica na apresentação da transcendência do ser fora do plano existencial.

Pela própria inspiração de seus poemas, cuja regularidade é espantosa, pela recorrência constante às mesmas fontes, Emílio Moura foi tecendo uma expressão que é, ao mesmo tempo, indagação do universo, busca do outro e descoberta de si. Daí o intenso jogo entre a imanência e o transbordamento, entre a prospecção de si e a procura do infinito. (LUCAS, 1991, p.21).

Ao penetrar na irrealidade que assume sua poética, percebe-se a força verbal da imagem simbólica que busca atingir a compreensão dos fenômenos incomuns ao ser, ou seja, transferir para a linguagem poética a abstração do mundo transcendental. Daí, a criação de uma inscrição poética voltada para realizar o transbordamento por meio da ampliação da linguagem simbólica. Na avaliação de Lucas, podemos perceber esse desafio: “Os territórios mais inacessíveis da poesia foram palmilhados pelo poeta, na sua ânsia de atingir o inefável ou a chave da iluminação final de todos os fenômenos que revolucionam a consciência humana.” (LUCAS, 1991, p.22).

É desta maneira que Carlos Drummond de Andrade definiu o poeta: “A poesia de Emílio Moura foi inicialmente colocada sob o signo da pergunta, e a esse signo permanece fiel, sendo por ele dominada” (ANDRADE, 2002, p.17). É na irrealidade flutuante do imaginário que o poeta busca transferir para o poema, enquanto observador do desconhecido. Eis, portanto, o motivo de seu questionamento, segundo Drummond: “A pergunta é feita a abstrações, a um ser ideal, deus ou musa, ou ao próprio poeta; no fundo, só a este, que concebera aqueles mitos autônomos, mas não lhes deu poder para responder coisa alguma.” (ANDRADE, 2002, p.21). É nesse mergulho, em planos indecifráveis, que está sua contemplação. A contemplação do desconhecido e diante da experiência de realizar na poesia a apresentação da realidade externa ao ser, conforme a avaliação de Drummond.

Este admirável grito da alma criadora, submersa nas delícias da criatura depois de projetá-la para fora de si, a fim de melhor sentir seu influxo, representa ao meu ver o que há de mais puro consolador na poesia de Emílio Moura, poesia feita aparentemente para nos confirmar na melancolia, e que,

contudo, nos alça a um estado assimilável ao êxtase. (ANDRADE, 2002, p. 22)

Ao assumir um caráter transcendente em sua poética, Emílio Moura expõe sua incompreensão diante do mundo realizado por meio de interrogações. O homem transformado pelas relações práticas da modernidade coloca o poeta diante da condição exploradora de seu mundo imaginário e participante de sua própria criação idealizada. Segundo a avaliação de Drummond: “O artista não nos deu a exegese do mundo, mas a criação de um ser ideal dentro do mundo imperfeito, obscuro e hostil, logo transfigurado por essa criação.” (ANDRADE, 2002, p. 22). É nessa criação que o mito se materializa, permitindo ao poeta mergulhar no inconsciente e recuperar um paraíso transcendental.

É nessa mesma observação que Carlos Drummond de Andrade apresentou o poeta no texto de abertura do *Itinerário poético*, intitulada “Palma severa”. A interrogação, segundo Drummond, cumpre a função de apresentar a incerteza diante do mundo movido por explicações objetivas. A sua facilidade por transitar por “zonas mais protegidas” (ANDRADE, 2002, p. 19), ou seja, fora do olhar convencional em que a metafísica diagnostica o homem em seu mundo prático. Isso quer dizer que o poeta Emílio Moura pede seu direito absoluto de imaginar o mundo. É no interior psicológico do homem que o poeta conhecerá os benefícios de se aprofundar no estado de alma.

As zonas mais protegidas a que Drummond se refere é o espaço de repouso e silêncio do poeta. É nessa lembrança profunda que o mito e o divino apresentam a essência que o poeta ignorante contempla com questionamentos. Assim, toda a classificação sugere um conhecimento que permite a compreensão em dimensão limitada e hermética. O homem moderno, ao conhecer previamente sua suposta existência, não é mais dono de si, pois já lhe é oferecido o conhecimento fragmentado pelas percepções do homem neste mundo. É nesta apresentação que Drummond se refere ao poeta que se permitiu ultrapassar a lógica de vida do homem moderno. Ao apresentar o transporte para outro universo, o poeta nos revela a face em que a imaginação e realidade se opõem, no sentido de que o imagem poética restitui uma existência transcendental, enquanto a realidade permite ao homem transitar pelo território previamente categorizado e classificado por ele mesmo.

Nesse sentido, Drummond refere-se ao poeta Emílio como aquele poeta que sente a necessidade de ir à raiz do acontecimento, não se conforma com os sentidos rasos do mundo presente. Esse propósito assume uma posição de que o poeta Emílio não se conformou com as respostas prontas, sentindo assim, a necessidade de ir ao encontro original da essência humana.

[...] abriu mão de tudo que era experiência atávica e informação facilmente adquirível, para recriar o mundo à força de perscrutá-lo. Por isso tem de averiguar os pontos de partidas dos navios, a hora em que se deram os encontros amorosos, a direção das estradas, o som da natureza e a natureza das vozes, as possibilidades de compreensão e fusão, os enigmas que há por baixo das formas aparentemente rasas. (ANDRADE, 2002, p. 21)

A percepção de Drummond sobre a poética de Emílio Moura revela a inconformidade do mundo metafísico. Aproxima o poeta de um ser viajante em busca de onde tudo se origina, no lugar em que a unidade significativa revela a essência da imagem primeira. Ao se referir as formas aparentes e rasas, Drummond apresenta a característica singular de um poeta que oferece ao mundo uma lírica imagética, revelando o nascer do universo.

Os estudiosos que se debruçaram sobre a obra do poeta convergem em dizer do modo singular com que é revelada a permanência do eu poético frente à contemplação de um tempo inexistente, porém criado diante de um caminho solitário que permeia sua lírica.

Emílio Moura não se apropriou nas tendências modernistas que tinha no discurso a ruptura com a tradição literária. Ao contrário, o poeta criou um estilo próprio e assim permaneceu fiel as suas intenções poéticas. A transcendência é o apelo do poeta em sua estética. Busca na revelação do inconsciente apresentar o homem em sua essência pura, ao invés de adequar-se como indivíduo convencional cada vez mais solicitado a moldar-se ao mundo moderno. O mito e o místico tornam-se seu instrumento de ajuste com o universo, criando assim, uma alternativa estética para construir a sua percepção do mundo por meio de sua poética.

3. A INFÂNCIA NA POESIA DE EMÍLIO MOURA

Emílio Moura passou grande parte de sua vida em Belo Horizonte. Assistiu a cidade se transformar em um grande centro urbano, contrastando com sua origem interiorana de Dores do Indaiá. Nos poemas em que o poeta apresenta o tema relacionado à infância, podemos perceber a sugestão poética de volta ao passado por meio da memória dos tempos de outrora, conforme aponta Ivan Marques: “era bastante preso às raízes, jamais conseguiu viver longe dos cenários da infância e conheceu como poucos a clausura provinciana.” (MARQUES, 2011, p.117).

Na poesia brasileira, o tema da infância surge em conjunto com a atmosfera modernista. A presença do universo infantil foi tratado por poetas como Manoel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, entre outros, dentro de uma perspectiva alinhada com as demonstrações de representatividade ligados à independência artística nacional. Nesse sentido, a infância foi abordada de modo original e legítimo, contrário da manifestação poética da primeira fase dos românticos e logo após com os parnasianos, no Brasil do século XIX, que se deu por uma obediência estética pós-independência e reflexo de tendência europeia. Assim, Luciano Cavalcanti considera que

Foi com a estética modernista que a arte poética pode se utilizar de maneira mais autêntica da temática da infância na Literatura Brasileira. Temática impossível de ser utilizada na época anterior, que preconizava a beleza através da representação sublime, das palavras pretensamente poéticas e das temáticas de cunho elevado como é característico da poética parnasiana. (CAVALCANTI, 2015d, p. 813-814)

É na lírica de Emílio Moura que a infância assume o caráter mítico, místico e lúdico. A poesia voltada para a preservação da infância, conforme a observação de Marques: “Na poesia de Emílio Moura, é pela porta dos ‘recalques’ de infância que entra o nacionalismo estético, tão fortalecido entre os modernistas de 1922” (MARQUES, 2011, p. 139).

Esse caráter infantil amplia a imagem do tempo passado criando uma memória mítica para os tempos de sua meninice, conforme Ecléa Bosi argumenta: “A criança muito pequena pode ignorar que seu lar pertence a um mundo mais vasto. O espaço que ele vivencia, como o dos primitivos, é mítico, heterogêneo, habitado por influências mágicas.” (BOSI, 2004, p. 436). Assim, o poeta busca se conectar com a essência viva da infância em seu imaginário. Esse efeito amplia a idealização de sua meninice para projetá-la em uma poética mítica e mística.

Esta experiência da idealização do mundo infantil que permeia sua poética filia-se a temas de cunho universal, conforme Viviana Pereira Silva afirma: “Ele abordou temas universais, que nunca saem de moda, cantou a vida, a infância e a história do nosso país, transformou a realidade e as lembranças em palavra poética por acreditar que ela perdure apesar de tudo, que ela resista ao tempo e à modernidade.” (SILVA, 2012, p.74)

Buscaremos evidenciar nos nove poemas seguintes, por meio de análises, como o poeta elabora sua poética estabelecendo uma relação direta entre a poesia e a infância. Nosso interesse maior é evidenciar a infância no poema “A casa” do livro *A casa*, de 1961. Assim, os quatro primeiros poemas que apresentaremos foram publicados anteriormente ao poema “A casa” e os outros quatro, são posteriores. Nossa intenção em apresentar essas análises é compreender como o poeta se apropria da temática infantil para elaborar sua lírica.

3.1 Quatro poemas sobre a infância

A nossa primeira análise recai sobre o poema “Como a noite descesse...” do livro *Cancioneiro* (1945), exemplar para começarmos a refletir sobre a poesia de Moura.

Dada as características de fluência apresentada no poema, é preciso pensar primeiramente que a obra de Emílio Moura está ligada a uma forma de apresentação relacionada ao universo mítico e místico que permeiam de modo muito particular a apresentação de sua poética. Segundo Lilian Cristiane Moreira,

Emílio Moura apresenta imagens e vocabulários que remetem ao contexto místico, representando a tensão entre um mundo dessacralizado (profano) e a permanência das necessidades de transcendência do homem, que, por vezes, encontra na arte um de seus poucos modos de realizar tal transcendência. (MOREIRA, 2011, p. 16)

É com a linguagem simbólica que o poeta consegue movimentar sua poética. A apresentação de um cenário obscuro sugere a inquietação de um eu poético que busca no fluxo de um tempo inexato contemplar a incerteza do momento. É nesse suspense da imagem revelada que a poesia mística e mítica se organiza em sua poética.

Como a noite descesse e eu me sentisse só, só e desesperado diante dos
[horizontes que se fechavam
gritei alto, bem alto: ó doce e incorruptível Aurora! E vi logo que só as
[estrelas é que me entendiam.
Era preciso esperar que o próprio passado desaparecesse,
ou então voltar à infância.
Onde, entretanto, quem me dissesse

ao coração trêmulo:
 - É por aqui!
 Onde, entretanto, quem me dissesse
 ao espírito cego:
 - Renasceste: liberta-te!
 Se eu estava só, só e desesperado,
 por que gritar tão alto?
 Por que não dizer baixinho, como quem reza:
 - Ó doce e incorruptível Aurora...
 se só estrelas é que me entendiam?
 (MOURA, 2002, p.85)

A projeção do conteúdo poético nesse poema faz-se pelo conflito gerado no ambiente desolador em que o eu poético está inserido pela percepção que a libertação só pode ocorrer em outra dimensão. A forma como é construída essa proposição no poema passa pela condição do eu poético que surge gradativamente, compreende e desprende-se da forma enigmática frente ao poeta.

Podemos nos deparar, em momentos, com certa dissonância vinda dos versos emilianos, gerada pela autossuficiência da significação poética, que passou a configurar a dramaticidade subjetiva de um estado de ânimo do próprio poeta, conduzindo o leitor ao estranhamento e à perturbação. Encontra-se, *grosso modo*, um polo de divergência motivado pela dramaticidade (gerada pela dúvida existencial) e pela busca por uma “poesia pura”, que acaba tornando-se hermética, acarretando a inquietude e a incompreensão do objeto poético que se torna mitificado e renuncia às abstrações do simbolismo antigo, a fim de criar nova simbologia, uma simbologia que vai tornar o objeto comunicado, e a própria comunicação, mais subjetivos e menos espontâneos. (JERONYMO, s/d, p.2, grifos do autor)

Para que a infância fique evidenciada é necessário observarmos em primeiro lugar a estrutura do poema, pois é por meio dela que podemos percorrer um caminho para organizar a intenção do eu poético. A dissonância apontada por Jeronimo em relação ao estranhamento do verso Emiliano assume força independente, potencializando o seu significado.

Acerca do estranhamento, Antonio Candido nos diz que “um poema hermético, de entendimento difícil, sem nenhuma alusão tangível à realidade do espírito ou do mundo, pode funcionar neste sentido, pelo fato de ser um tipo de ordem, sugerindo um modelo de superação do caos. (CANDIDO, 2004, p.177).

Os dois primeiros versos do poema são irregulares em relação aos demais. No entanto, os versos vão gradativamente tendo sua métrica encurtada até surgir uma voz interpeladora que diz: (“- É por aqui”). Nesse momento, o que parece ser um grito longo e desconfortável, começa a ser substituído por versos mais curtos em que a angústia vai sendo substituída pela percepção de estar ao mundo místico, fora da complexidade de habitar o mundo adulto.

Notamos que a métrica do verso torna-se mais curta e estável após a intervenção da voz da infância.

O emprego do léxico também possui um caráter relevante, pois cria o ambiente proposto no poema, o ponto de conflito ou, conforme Jerônimo nos apontou acima, a “dramaticidade” em que o eu poético está inserido. O emprego dos vocábulos “noite”; “só”; “desesperado”; “fechavam”; “gritei”; “passado”; “desaparecesse”; “trêmulo” e “cego” sugerem a posição desconfortável e questionadora em relação ao mundo.

O verso “[...] eu me sentisse só, só e desesperado ...”, na situação inicial, possui um caráter diferenciado quando retomado no verso onze “Se eu estava só, só e desesperado [...]”, pois o condicional “Se” sugere um distanciamento da participação narrativa. Esse contraponto permite sugerir que a intervenção ocorrida no percurso do poema modificou o estado inicial do eu poético.

O estranhamento ocorrido no significado inicial dos versos para a conclusão do poema passa pela voz infantil, que se torna o ponto basilar da revelação do poema.

Nos dois primeiros versos do poema, a “Aurora” e as “Estrelas” são tomadas pelos adjetivos “doce” e “incorruptível”, que sugerem transportar o mítico para o plano terreno, busca projetar as angústias do ser mortal na eternidade. Sendo assim, Miranda explica que “o poeta mineiro dialoga com uma longa tradição do que se convencionou chamar ‘poesia pura’, imerso no presente da escrita, que se traduz como o tempo do confronto entre o efêmero e o eterno.” (MIRANDA, 2012, p. 32).

O eu poético aponta a infância como alternativa de libertação interior em oposição ao obscuro. Segundo Cavalcanti, “Uma das características de grande importância da poesia moderna se refere a seu caráter de evasão. O avanço técnico conseguido nos grandes centros urbanos, ao mesmo tempo em que impressionam os poetas lhes causa também repulsa.” (CAVALCANTI, 2015d, p.42).

No terceiro e quarto versos (“Era preciso esperar que o próprio passado desaparecesse, / ou então voltar à infância”), o eu poético sugere um homem absorvido nas opressões do mundo moderno. Esse sentimento que angustia e que deforma o ser social pode ser compreendido a partir de sua inquietude e insatisfação de viver em um sistema que anula a essência do homem. Uma postura crítica diante da vida organizada pelo ser humano, pois a insatisfação de viver relaciona-se com a própria negação do sujeito no mundo moderno.

Portanto, a infância é o apoio inconsciente ativado no poeta que ainda não está corrompido. É no mundo infantil que está a possibilidade de reencontrar a ingenuidade pura da criança que habita o eu poético. Podemos deduzir a infância como reveladora da

possibilidade vigorosa de transformação do eu poético que se encontra no mundo escuro e deformado, conforme Hugo Friedrich nos apresenta:

[...] através da lírica, o sofrimento passa à falta de liberdade de uma época, dominada por planificações, relógios, coações coletivas, e que, com a “segunda revolução industrial”, reduziu o homem a um mínimo. Seus próprios aparelhos, produtos de sua potência, o destronam. A teoria da explosão cósmica e o cálculo de milhões de anos-luz o constringem, convertendo-o em um acaso insignificante. Estas coisas têm sido descritas amiúde. Mas parece existir uma relação entre estas experiências e certas características da poesia moderna. A evasão ao irreal, a fantasia que começa muito além do normal, o sentido de mistério deliberado, o hermetismo da linguagem: tudo pode ser talvez concebido como uma tentativa da alma moderna, em meio a uma época tecnizada, imperializada, comercializada, de conservar para si a liberdade e para o mundo maravilhoso, que nada tem a ver com as ‘maravilhas da ciência’. (FRIEDRICH apud CAVALCANTI, 2015d, p. 813, grifos do autor)

A própria representação do estado de espírito do eu poético que enxerga o mundo corrompido em meio à desordem e à falta de sentido aponta a luz de sua infância como apoio para compreender sua essência.

Portanto, as imagens reveladas pelo eu poético são as experiências que ligam o ser ao lúdico por meio da criação poética, possibilitando adentrar em sua memória em busca do elo que liga o homem moderno ao passado, no intuito de revelar a essência do ser que se fragmenta na modernidade.

Nesse sentido, podemos perceber que a infância se apresenta como o caminho alternativo em direção à libertação, pois entre o passado e a infância emerge a voz que o conduzirá para a revelação “- Renasceste, liberta-te”. Schiller observa que “Nossa infância é a única natureza intacta que ainda encontramos na humanidade cultivada; não espanta, por isso, que todo vestígio da natureza fora de nós leve-nos de volta a nossa infância” (SCHILLER, 1991, p.55).

No poema “Toada”, do mesmo *Cancioneiro* (1945), podemos observar como o poeta se refere à infância de modo personificado e gerador de angústia.

Minha infância está presente.
É como se fora alguém.
Tudo que dói nesta noite,
eu sei, é dela que vem.
(MOURA, 2002, p.86)

Nestes quatro versos de sete sílabas poéticas, a infância assume característica própria, contínua e mítica. Essa junção entre o ser vivente e o mítico provoca o desconforto que é indissociável do homem, é o eco do mito infantil que se concretiza na vida terrena.

Este curto poema revela uma relação diferente com sua infância. A infância é considerada o ponto gerador da angústia do eu poético. Cavalcanti ao analisar este poema observa que “poderíamos dizer que funciona como uma força ubíqua de onde emana tudo: a própria poesia, como também o sofrimento trazido pela memória do poeta que se angustia na noite.” (CAVALCANTI, 2015d, p. 818). A infância personificada e resgatada na memória do eu poético revela um tempo bom e ao mesmo tempo a frustração de não poder reviver o sentimento da inocência infantil que iluminou sua meninice. Esse efeito sugere acreditarmos num estado de imersão no imaginário do eu poético de modo a perceber que a imagem revelada não é simplesmente uma recordação; ao contrário, é um estado que desliga o poeta do mundo em que está inserido e o transporta a outro universo. Ao analisar o mesmo poema, Ivan Marques observou que “Da infância vem tudo: não só a fantasia, mas também a dor mais intensamente sofrida e a memória profunda, dourada, que nutre a expressão poética” (MARQUES, 2011, p. 128). Na avaliação de Aline Maria Jeronymo, “O eu-lírico emiliano incorpora a despersonalização para isolar-se poeticamente na busca pela poesia e, como resposta perturbadora, vê-se o dilema entre a realidade individual e a realidade coletiva, gerando o universalismo do poeta.” (JERONYMO, s/d, p. 9)

Ao referir-se à infância, é possível perceber a atemporalidade na presença da lírica emiliana, ou seja, a infância existe em algum lugar do passado, emerge e conecta-se com o plano existencial do presente.

O poeta projeta nos quatro versos a linguagem poética necessária para revelar outras possibilidades de fruição do poema, revelando que “o foco de interesse é o enigma verbal em que se cifra um destino vital e poético, a configuração estética de uma ordem da experiência. Lírica e experiência, eis a questão, mas na forma do poema.” (ARRIGUCCI, 1990, p.15).

O poeta de Dores do Indaiá divide o poema de quatro versos em dois momentos. O primeiro momento cabe aos dois primeiros versos relacionados à infância. A sugestão sonora suavizada na vogal nasal /m/ que revela um canto agradável, o prazer da melodia nas palavras por adesão ao universo infantil. O segundo momento refere-se aos dois últimos versos. A sonoridade de caráter rígido nos vocábulos sugere uma musicalidade ligada a um som teso pelas vogais /t/, /d/ e /v/, relacionadas ao desconforto da infância gerada pela noite.

Sendo assim, a dor como consequência do último verso relaciona-se com o vocábulo “infância” que é a síntese da angústia que habita o eu poético. Sua memória infantil como homem descaracterizado da pureza de outrora, corrompido pelo mundo social, sugere a causa de sua dor.

O enigma em destaque é a infância como vínculo indissociável do poeta, pois é nela que está a continuidade do mito, em sua manifestação, e é o que permite a sua fruição. Nesse sentido, Ribeiro nos aponta outras questões relacionadas ao mito:

O comportamento mítico do homem moderno revela-se, pois, sobretudo na tentativa de romper a cadeia do tempo, de furtar-se à duração histórica e de reencontrar o Tempo mítico, um tempo diferente daquele que conhece no presente, tempo este que, ao se consumir, cria a sua própria “história”. (RIBEIRO, 1986, p.144, grifo do autor)

Com isso, o tempo infantil permanece no poema, é a manifestação da poesia, da pureza da criança que o poeta busca encontrar, pois é desse encontro ou reencontro que a manifestação da essência criativa infantil revela ao adulto o seu verdadeiro vínculo de vida.

O poema “Quantas vezes?”, do livro *O espelho e a musa*, de 1949, amplia a ideia do mito. A infância é o próprio mito que na memória coletiva permeia o imaginário do poeta.

Quantas vezes tenho pensado em ti como quem apela para um milagre,
como quem acredita que, de qualquer modo, há de recuperar, de súbito,
[o tempo perdido?
Quantas vezes tenho pensado em ti como quem volta a infância,
ou como que sai de um túnel.
Como é que podes estar em mim e ser ao mesmo tempo inatingível?
Se eu te buscase nas nuvens,
será que te encontraria?
Estás em mim e fora de mim.
És mito e realidade, forma nítida e sombra esquiva.
Só em sonhos é que já foste minha:
só nos momentos de solidão absoluta é que realmente te encontro.
(MOURA, 2002, p.137)

Encontramos nesse poema a tentativa do poeta em apreender a manifestação do mundo real e o irreal. No entanto, a manifestação da infância no mundo independe da vontade do eu poético. Podemos perceber, com isto, que a infância é um símbolo mítico independente, conforme nos indica Cavalcanti: “podemos dizer que quando um poeta recorre ao mito em seus textos está, na verdade, em busca de um elemento intemporal e exemplar para o drama do homem no seu tempo.” (CAVALCANTI, 2016c, p.110)

Sendo assim, a revelação da infância pelo poeta, em seus momentos de solidão, possibilitam o encontro do tempo perdido.

O encontro do mito possibilita ao poeta a composição de sua poesia. O encontro com o lúdico tem o propósito de reorganizar o mundo, dar significado a um mundo ainda não revelado. Nessa ressignificação emerge o mundo bom que o poeta busca. O tempo perdido, a

origem do saber poético em oposição ao drama terreno. Assim, no verso seis (“Se eu te buscasse nas nuvens,”), confirma a manifestação do mito no poema. Alfredo Bosi diz que:

A poesia do mito e do sonho está rente à pura privatividade, mas, pelo discurso articulado, a sua poética deve tornar-se pública, universal. Uma coisa é viver subterraneamente a memória dos próprios afetos e configurá-las em imagem, som, ritmo; outra é comunicar a razão da privatividade. (BOSI, 1977, p. 151).

Nesse sentido, a apropriação da infância mítica foge do controle privativo do poeta e assume um papel universal.

Os versos dez e onze “Só em sonhos é que já foste minha:/só nos momentos de solidão absoluta é que realmente te encontro.” nos sugere que o sonho produz o efeito imaginário, no qual as imagens flutuam, pois não estão presas ao plano lógico e racional. Dessa maneira o sonho ganha a imaginação fora do tempo e do espaço delimitado na organização cartesiana do mundo, possibilitando assim trânsito do eu lírico para fora do real.

Como podemos observar, a infância na poética assume posições diferentes. Ao mesmo tempo em que trata o tema da infância como gerador de desconforto, revela também a busca do universo infantil em que o eu poético se apoia como lugar confortável e seguro. É o que podemos observar no poema “Às vezes”, do livro *Poemas*, de 1947.

Às vezes, de repente, é como se tudo já houvesse desaparecido da face da
[terra.
Foste só e estás só.
Onde os ruídos de há pouco?
E, agora? Agora, é como se, de repente,
tudo houvesse desaparecido da face da terra.
Já não dispões nem ao menos do mundo incorruptível do menino que havia
[em ti.
(MOURA, 2002, p. 183)

A solidão profunda do eu poético reflete na impossibilidade de criação. A sua vida marcada pelo desolamento mundano faz com que a capacidade de criação desapareça. O sentido do vazio que compromete a capacidade criadora revela a importância que a infância assume para organizar o sentido da vida do eu poético. É na figura do menino que a pureza ganha sentido em oposição ao estado de desolação. Esse esvaziamento revela um mundo que se inicia no devaneio solitário do poeta.

O sonhador, em seu devaneio sem limite nem reserva, se entrega de corpo e alma à imagem que acaba de encantá-lo. O sonhador está num mundo, disso ele não poderia duvidar. Uma única imagem cósmica lhe proporciona uma unidade de devaneio, uma unidade de mundo. Outras imagens nascem da

imagem primeira, reúnem-se, embelezam-se mutuamente. As imagens nunca se contradizem, o sonhador de mundo não conhece a divisão de seu ser. (BACHELARD, 2009, p. 167)

O eu poético propõe, neste poema, reorganizar o sentido da existência humana diante do mundo instável que impõe uma dinâmica angustiante perante o ser. O poeta se utiliza do poema para adentrar na esfera de seu mundo interior para revelar o caos. Assim, como um fator de equilíbrio, assume a organização do cosmos a partir de uma nova perspectiva de mundo, como nos apontou Bachelard.

O eu poético se vê como o criador divino, pertencente ao verbo e à capacidade criadora. Nesse sentido, trata-se de um ser que conheceu o caos terreno e retorna em sua memória primitiva e divina com a incumbência de organizar o cosmos. O eu poético se coloca como um ser deformado no mundo terreno e a partir daí adquire a lucidez necessária para oferecer à humanidade seu mundo ideal em outro plano. O desejo do homem em ativar em sua memória o tempo bom e perdido de sua infância caracteriza a aproximação do desejo de retornar à origem do ser puro e ainda não corrompido pelas regras que regem o homem. Cavalcanti nos explica esse desejo de retorno à memória idealizada da infância:

Nesse sentido, a infância é uma postulação para identificar uma natureza humana original, não tocada pela corrupção do mundo. O homem busca recuperar sua infância num sentido ideal, não por uma pretensa experiência real ocorrida, sendo seu fim último o desejo de se reencontrar com o início. Uma característica marcante do infantil na literatura é, assim, a nostalgia da “Natureza (Paraíso) Perdida”, que se verifica no desejo de volta à origem. (CAVALCANTI, 2015e, p. 819, grifos do autor)

O mundo lúdico e imaginativo que a criança representa está ligado à capacidade imaginativa de perceber o mundo de uma perspectiva inocente, diferente do adulto, conhecedor das angústias que a vida representa dentro do complexo jogo das relações humanas.

No poema, valer-se do menino significa recuperar a capacidade de existir. É importante perceber que as duas condições geram um estado agravante na existência do eu poético, pois reflete na impossibilidade de reação diante do mundo, tanto no plano terreno quanto no espiritual. Ao direcionar sua busca para o mundo infantil, que não existe mais, o eu poético recorre à verdade incorruptível idealizada da pureza infantil.

Esse afastamento do mundo para o poeta pode funcionar como o reflexo de sua própria vida, pois o verso “Fostes só e estás só” pode revelar que o estado de solidão é um reflexo da sua inquietude em busca de outro significado para a vida.

O poeta se encontra só, busca nas profundezas do seu próprio ser as respostas em meio à percepção de esvaziamento gradual do mundo, como uma luz que vai se apagando e, aos poucos, o que era o funcionamento perceptivo e lógico dá lugar para um novo espaço atemporal, em ambiente inexplorado.

As referências do ser, agora, são aquelas em que a voz interna pode lhe oferecer um significado do menino e seu mundo infantil, é aí que as referências de significação brotam no ser como identidade.

No último verso, ao se referir à infância, o poeta percebe o seu esvaziamento diante da vida, pois a infância é o primeiro estágio do ser humano. Ao perceber que este universo não faz parte da sua referência, podemos pensar no ser primeiro a partir da criação do paraíso, o gênese. A partir desse estágio, o eu poético sugere a organização do mundo nos versos (“Onde os ruídos de há pouco? / O próprio ritmo dos astros se organizava e participava de tua vida interior.”). O pensamento de Bachelard pode nos ajudar na reflexão da relação criadora da poesia, pois, segundo ele, “Quem vai ao fundo do devaneio reencontra o devaneio natural, um devaneio de primeiro cosmos e de primeiro sonhador. Então o mundo já não está mudo. O devaneio poético reanima o mundo das primeiras palavras.” (BACHELARD, 2009, p. 180)

Essa reflexão traz o pensamento poético da criação diante da tarefa de nomear as coisas do mundo a partir da palavra em sua criação poética. Para que essa nomeação do mundo aconteça, o poeta é o demiurgo capaz de nomeá-las. Assim, o verso apresenta essa característica mítica que põe o poeta diante do silêncio do universo e tendo a tarefa de iniciar a revelação do mundo. Nesse sentido, o poema sugere um eu poético tendo a incumbência de recriar o cosmos sem referências, nem mesmo sua infância é o apoio para a criação.

Podemos observar que o poema sobre a infância é construído a partir do caráter mítico, cria na memória a idealização de um tempo perfeito ou que poderá vir a ser.

3.2 “A casa”

Com a publicação do poema “A casa”, do livro *A Casa*, de 1961, Emílio Moura revela sua habilidade em compor um poema em onze partes em que a infância exerce uma função singular no poema.

Como pudemos observar nas análises anteriores, a infância é o objeto de reflexão do poeta, assumindo um caráter transcendental em sua lírica. O poema “A casa” é a composição que encontraremos o poeta manifestando as camadas do sonho e do devaneio em busca da

infância perdida em um processo de construção engenhoso dos vocábulos. Ao analisar este mesmo poema, Luciano Cavalcanti considera que

O poeta dá um testemunho da vida moderna e opondo-se a ela procura no mundo da infância uma resposta a este presente, na tentativa de resgatar os princípios básicos de união e fraternidade, numa busca de libertação e de retomada das raízes tanto poéticas quanto existenciais. Daí, essa vontade de preservação, esse saudosismo, essa procura permanente do tempo primitivo. Desse modo, a poesia se dá como meio de preservação, no adulto, da eterna infância e de seu olhar sobre o mundo, sempre renovador. (CAVALCANTI, 2015c, p. 68)

A infância, nesse poema, é o lugar em que o eu poético busca participar da experiência do tempo lúdico de sua meninice por meio da imersão em sua memória. Tanto o eu poético quanto seus leitores participam da mesma transcendência em busca da infância através da criação por meio do devaneio, estado pelo qual o poeta elabora seu poema. Assim, podemos perceber a sugestão de uma infância que se amplia a cada momento. Ecléia Bosi apresenta essa ampliação de imagens da infância que permeia o imaginário adulto apontando o seguinte:

Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista. (BOSI, 2004, p. 55)

A composição do poema reúne uma série de valores semânticos e estruturais que possibilitam ampliar a intencionalidade de efeito pretendido pelo poeta. Para isso, temos que salientar os diversos recursos que o poeta mobiliza para expressar sua poética no nível representativo dos vocábulos. Isso quer dizer que não é somente por meio das palavras dispostas em versos que se pode alcançar o efeito e o propósito efetivo no poema. Alfredo Bosi nos aponta caminhos relevantes para pensar a poesia no sentido mais amplo: “a poesia, toda grande poesia, nos dá a sensação de franquear impetuosamente o novo intervalo aberto entre a imagem e o som.” (BOSI, 1977, p. 22) Nesse sentido, a imagem da palavra mantém relações indissociáveis com a melodia, o som, o ritmo, a rima, a imagem, dentre outros. Ou seja, o percurso que o poeta busca elaborar em sua composição poética é um combinado lúcido de informações que funcionam como uma engrenagem coerente e significativa que possibilita revelar o poético, muitas vezes, imperceptível.

Com o intuito de aprofundar na forma e no contexto do poema, analisaremos a estrutura, juntamente com o conteúdo, que possibilitará, assim, evidenciar a relação da casa e

a infância do poeta. Na prática, o alinhamento entre a estrutura e o conteúdo nos fornecerá uma série de elementos que, ligados, revelarão a intenção de apresentar a infância como espaço mítico. Para tal finalidade, Emílio Moura percorre um itinerário que sugere um caminho estratégico na apresentação da infância, percurso esse distribuídos em onze partes, sendo que, cada parte, o poeta apresenta um movimento de aproximação gradativa com o tempo de sua meninice, movimento de imersão ao inconsciente provocado pelo próprio poeta.

Trata-se, portanto, de apresentar a casa como cenário de seu devaneio. Segundo Gaston Bachelard, “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz” (BACHELARD, 2000, p. 201), ou seja, o poeta que retorna à casa por ainda sentir-se a ela vinculado, mesmo depois de adulto. É a construção da casa como imagem vinculada ao passado, sensação de acolhimento, necessidade de fuga do presente ao longínquo espaço de proteção de sua fantasia.

Desse modo, recorrer a este espaço representativo que a casa oferece revela a condição do homem em preservar o lugar referencial de ligação consigo mesmo. Isso significa dizer que na memória coletiva e universal, o lugar de origem do ser cria raízes em um tempo interior no homem que passa a adquirir um caráter lúdico no presente, ou seja, o espaço mítico. Na literatura, o mito adquire um aspecto referencial em que o poeta se apoia, pois segundo Cavalcanti “há no mito um caráter estético, no sentido de que a mitologia pode ser vista como a matéria da qual se originou tudo, o ‘elemento primário’, terreno e modelo para a literatura.” (CAVALCANTI, 2016c, p. 110, grifos do autor) O poeta, ao preservar a infância e a casa no inconsciente como espaço pleno de significações, assume esse espaço como refúgio primário, como referência para sua poética.

Trata-se, portanto, de recorrer ao imaginário intocável e seguro que o poeta se apoia para dar sentido a sua existência, pois é por meio do passado memorial que ele elabora seu poema. Ecléa Bosi nos aponta caminhos para que possamos compreender a relação da preservação viva da memória dum tempo passado e que se apresenta no tempo presente. Para ela,

[...] a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo ‘atual’ das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, ‘desloca’ estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (BOSI, 2004, p. 46-47, grifos do autor)

A infância na poética de Emílio Moura adquire um caráter mítico e é a partir da infância que a criança observa o mundo por meio de uma perspectiva singular, que permite pensar na criação de significados na esfera poética, a partir da nomeação das coisas no mundo que o cerca. Vico afirma que o ato de nomear dos povos primitivos, no qual a fala se deu por imitação sonora: “as crianças com as ideias e nomes de homens, mulheres e coisas, que pela primeira vez viram, aprendem a chamar, a seguir, todos os homens, mulheres e coisas, que tenham com os primeiros alguma semelhança ou relação” (VICO, 1979, p. 92). Sendo esta a grande fonte natural dos caracteres poéticos, o que por consequência assemelha a criação poética “as crianças, em sua robusta ignorância, o fazem por decorrência de uma corpulenta fantasia.” (VICO, 1979, p.76). Assim a criança, em sua infância, é por natureza um ser criador, como o poeta.

Podemos dizer, nesse sentido, que no poema “A casa”, o poeta gradativamente desaparece do mundo real e ressurge em sua infância mítica. Porém, o movimento que o poeta percorre passa por instâncias semelhantes a um ritual. É exatamente no exercício dessa independência imaginária que surge o devaneio, conforme nos explica Paixão: “É a partir do devaneio, da respiração livre do pensamento, que o poeta vai encontrar as palavras e as emoções com que elabora seu poema.” (PAIXÃO, 1983, p. 77) A atitude livre da imaginação no ato de composição representa a atitude criativa do poeta. O devaneio permite o confronto entre o real e o imaginário, pois é esse descolamento da realidade objetiva da vida, travada com o tempo cronológico, que a manifestação do devaneio rompe com a vida prática em sua temporalidade.

No pensamento de Bachelard, podemos encontrar sua reflexão sobre o processo de imersão no devaneio. Essa definição se torna basilar para compreendermos os estágios que iremos percorrer em nossas análises.

[...] o devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência. O sonhador de devaneio está presente no seu devaneio. Mesmo quando o devaneio dá a impressão de uma fuga para fora do real, para fora do tempo e do lugar, o sonhador de devaneio sabe que é ele que se ausenta – é ele, em carne e osso, que se torna um ‘espírito’, um fantasma do passado ou da viagem. (BACHELARD, 2009, p. 144, grifos do autor)

Este estado de deslocamento do plano real para o plano imaginário nos possibilita pensar no devaneio do poema, como nos explicou Bachelard, em que o poeta adentra nas camadas profundas do seu inconsciente e revela, por meio da arte poética, o seu interior em estado de encantamento.

É preciso refletir sobre a mudança de perspectiva operada pelo poeta na transposição do mundo adulto urbano para o infantil e rural de sua casa da meninice. É ali que o eu poético também revelará a intimidade do menino com a natureza que o cerca. Voltar à infância por meio da fantasia é voltar ao contato com a natureza, mesmo como Ideia, pois é nessa idealização que o poeta amplia a capacidade de criação, buscando revelar, aos poucos, as possibilidades de incorporar novos elementos em seu texto poético. Infância e natureza se relacionam no poema como um corpo uniforme e significativo que sustenta a capacidade imagética do texto.

O poeta desfia progressivamente a intenção de revelar o limite da lucidez e inconsciência por meio de figuras que denotam a fronteira do real e do imaginário, revelando, não só o devaneio, mas o processo de sua realização poética.

Nesse poema, Emílio Moura apresenta a revelação poética em camadas, projeta seu poema em estágios de aprofundamento progressivo dentro de seu inconsciente, mobilizando recursos, como forma, sonoridade, figuras de linguagem, pausa, pontuação, entonação e questões relacionadas ao mito e à natureza. Sua intenção sugere compartilhar com o leitor do poema o sonho de volta à infância.

Diante de um poema que propõe tantos desafios, acreditamos ser pertinente apresentar as onze partes separadamente. A intenção é apresentar cada parte do poema seguido de uma análise detida. Acreditamos ser a estratégia adequada, pois permite centrar as observações nos fragmentos a fim de desenvolver uma gradativa experiência na revelação da infância no poema.

I

Passo esponja na cortina
que o tempo, célere, tece.
Ó sol, ó manhãs, ó fugas!
Sopra o vento do mistério
com seu séquito de mitos
sobre os telhados do mundo.
Que histórias já foi vivida;
que itinerário, sonhado!
Este eco, esta luz, este halo,
de onde vêm? De que perdidos
e indecifráveis roteiros?
Vêm da lua? Vêm da aurora?
ou do cometa de Haley?

Ora, em águas de Indaiá,
voga, de novo, um menino.
Que brisas, que asas o levam!

Palavras jamais ouvida
 e que tanto se esperava
 já não importa. A certeza
 que se oferece e se esquiva,
 o espinho, a dúvida, o medo
 também já não doem. É tudo
 um ser sem saber que é.
 Já não há travo de agora
 neste ágil, secreto ir-se
 por caminhos que se chamam,
 se entreprocuram, se movem
 por entre verdes e verdes
 e vão à raiz da aurora
 de continentes perdidos.
 É dia, menino. É dia!
 Escuta: é o coro dos galos
 na manhã – lâmina e orvalho.

O poema apresenta em seu aspecto formal uma metrificacão de sete sílabas poéticas, forma muito utilizada pelos trovadores da Idade Média no século XII. Também conhecidas como redondilhas como denominavam os poemas populares, muito utilizadas pelos menestrelis, jograis e segreis. Assim, o poeta se utiliza duma forma popular, provavelmente para apresentá-la sem qualquer traço vinculado à erudição.

O primeiro vocábulo do poema é “passo” do verbo “passar” flexionado na primeira pessoa do singular do modo indicativo, ou seja, a ação verbal é desencadeada pelo próprio eu poético. Porém, nos dois primeiros versos em que decorre a ação, a marca verbal remete ao pretérito, isto é, uma ação combinada de efeito presente que propõe a ideia remontar a um passado.

Ainda no primeiro verso, os vocábulos “esponja” e “cortina” são objetos pertencentes à casa. Porém, no poema, ganham força de linguagem figurada que sugere outra leitura. A esponja é o material capaz de absorver para o seu interior aquilo que está no exterior, assim como a memória. Portanto é essa substância metafórica que dá início à imersão do eu poético, no tempo presente em nível gradativo, à raiz do passado, no inconsciente do poeta.

A esponja é um material resiliente; em outras palavras, é o material que adquire outros formatos quando condicionado ou submetido a outras formas e capaz de recuperar imediatamente o formato original fora dessas condições. Assim, o eu poético constrói uma grande metáfora do devaneio, pois fora desse estado, ele reassume seu estado de lucidez. É importante notar que é a partir desse vocábulo “esponja” que o verbo em primeira pessoa desaparece do poema, pois o eu poético já está absorvido em seu devaneio.

Ainda no primeiro verso, outro vocábulo confirma a divisão entre eu poético lúcido e o eu poético em estado inconsciente; trata-se do objeto “cortina”, e aqui, essa metáfora

adquire um valor importante, pois é nesse artifício que está contido a intenção interior e exterior. A cortina tem a função de dividir, separar o que vemos do lado fora da casa, ao mesmo tempo que é a barreira entre o limite de nossa privacidade e o social. Ao sugerir, no poema, um objeto que internaliza e outro que divide, o eu poético deixa claro que não se trata de um poema que tem interesse em observar o mundo realista, ao contrário, o propósito é adentrar no universo de seus devaneios, pois é nesse mundo que o eu poético nos oferecerá a casa de sua infância.

Para que possamos nos transpor através dessa cortina, o eu poético nos oferece o vento como elemento que nos conduz à entrada. Nos nove primeiros versos do poema percebe-se a aliteração intencional nos vocábulos, conforme a fonética articulatória, por meio da fricativa aveolar desvozeada /s/, que dá ao poema seu aspecto sensorial imitativo da brisa, do sopro ou uma corrente de vento. Em paralelo a esta construção sensorial, é possível observar na primeira estrofe que a cortina também abre uma nova perspectiva de claridade. O eu poético opera, no poema, por meio da sugestão visual da iluminação a transformação do próprio interior escuro dentro de si, que aos poucos se torna claro, exposto, nítido com o descortinar que revela o porvir. O engenho dessa metáfora é provocada por meio dos vocábulos sol; manhãs; eco (no sentido de refletir) luz; halo; lua; aurora e cometa.

Nos versos “Sopra o vento do mistério/com seu séquito de mitos/sobre os telhados do mundo.”, é importante observar o modo como o eu poético desaparece do cenário narrado no poema, assim a continuidade da narrativa fica em função da forma impessoal.

O mistério sugerido no verso revela que entre o céu e a terra existe a incompreensão do homem frente ao universo. Os mitos são a forma com que os homens primitivos atribuíram o caráter eterno desses fenômenos, sendo que “telhados do mundo”, aqui, sugerem o celeste.

O poeta apresenta a criação poética em sua origem primitiva como a dos tempos remotos. Dessa maneira, como acredita Vico:

E chamaram-se ‘poetas teólogos’, ou sábios porque compreendiam o falar dos deuses concebido com os auspícios de Júpiter. E foram denominados divinos, com o sentido de ‘adivinhos’, a partir do étimo *divinari*, que em sentido próprio significa ‘adivinhar’ ou ‘predizer’. E a ciência dessas adivinhações passou a chamar-se ‘musa’, definida acima por Homero como a ciência do bem e do mal, ou seja a adivinhação, a partir de cuja proibição estabeleceu Deus para Adão a sua religião verdadeira, como se referiu nas Dignidades. A partir dessa mística teológica os poetas foram chamados pelos gregos *mystae*, que Horácio com justeza verteu para ‘intérpretes dos deuses’, que explicavam os divinos mistérios dos auspícios e dos oráculos. (VICO, 1979, p. 79, grifos do autor)

O eu poético reafirma o seu espanto diante dos fenômenos das divindades míticas reveladas. É na sequência dos versos seguintes, até o final do período sintático, que podemos perceber o estranhamento do poeta frente a um universo desconhecido e sem referência. É no engenho das exclamações que o poeta busca respostas diante do mundo novo, visto pela primeira vez.

Neste ponto, as exclamações revelam o desconhecido e a tentativa de nomear os fenômenos com base em seu conhecimento de mundo, pois o eu poético está diante de um acontecimento jamais revelado a ele. No entanto, seu comportamento é vacilante. Conforme Bosi nos explica:

E o que é, linguisticamente, perguntar ou afirmar ou exclamar ou ordenar ou duvidar, se não prender o processo inteiro da significação à curva da voz que enuncia?

A melodia da fala é cantada desde dentro pela intencionalidade semântica, que se vale da exígua pauta de intervalos do sistema da língua para atingir os efeitos da expressão. O tom da frase rege, na história da expressão, a escolha dos signos verbais. A palavra própria, exata, o *mot juste*, é o resultado de uma operação de segundo grau, que deriva de um fenômeno mais entranhado no corpo de quem fala, a vontade-de-dizer. (BOSI, 1977, p. 93)

Assim, as exclamações apresentadas nos versos adquirem uma funcionalidade bem definida, buscar respostas que revelem a origem de sua angústia. O sentido maior para o eu poético relaciona-se com a tentativa de buscar em sua consciência referências para o fenômeno revelado em seu inconsciente. Ao tentar atribuir a origem desse fenômeno, como em um ato de nomear, a escolha vem da referência relacionada à Natureza. O poeta poderia escolher uma infinidade de vocábulos para tentar defini-los, por exemplo: vem da rua; vem da praça; ou da casa. Certamente as referências selecionadas estão ligadas as grandezas naturais, pois o que se revela diante do poeta é imponente e extraordinário que só poderiam ser comparados a outras grandezas naturais e universais.

No entanto, os versos “Vem da lua? Vem da aurora? Ou do cometa de Haley?” criam o que Bachelard aponta como retorno às origens de um mundo imaginado.

O devaneio cósmico nos faz habitar um mundo; dá ao sonhador a impressão de um *em casa* num universo imaginado. O mundo imaginado dá-nos um *em casa* em expansão, inverso do *em casa* do quarto. [...] [...] Ao sonhar o universo, estamos sempre *partindo*, habitamos *algures* – num *algures* sempre *confortável*. Para bem designar um mundo sonhado, é preciso marcá-lo por uma felicidade. (BACHELARD, 2009, p. 170, grifos do autor)

Nesse contexto, por meio do devaneio e da grandeza revelada diante do eu poético, é na infância que a descoberta das grandezas naturais são vistas pela primeira vez, é o universo

fora da proteção da casa acolhedora que a criança passa a ter noção de sua fragilidade frente a uma vida natural ininterrupta em sua diversidade, criando, assim, a compreensão de que o ser é participante de uma vida em andamento. Ao criar o seu referencial atribuído à natureza, podemos pensar na imaginação do universo infantil ao ser revelado pela primeira vez na vida da criança. Conforme Vico nos explica a maneira como os primitivos ao depararam com as causas naturais comportavam-se: “ao verem um cometa ou o parélio, ou outra coisa não habitual na natureza, e, numa ansiosa indagação, perguntam-se o que possa significar tal coisa” (VICO, 1979, p. 77) É nesse sentido que o poeta pretende revelar, é a atribuição de valores metafísicos para tentar explicar algo visto em seu devaneio pela primeira vez, tal qual uma criança.

Antes de iniciarmos a análise da segunda estrofe, é importante perceber que Emílio Moura ao dividir a primeira parte do poema em duas estrofes, o fez intencionalmente para equilibrar e projetar no sentido do devaneio uma sensação inacabada que refletirá na segunda estrofe, ou seja, a divisão possibilita dar continuidade além de poder apresentar outro quadro em paralelo. Alfredo Bosi amplia a ideia da pausa e da pontuação como elemento essencial na composição do poema.

Mas as paradas internas exercem um papel ainda mais intimamente ligado ao movimento inteiro da significação. Uma vírgula, um ponto-e-vírgula, um "e", um branco de fim de verso, são índices de um pensamento que toma fôlego para potenciar o que já disse e chamar o que vai dizer. Potenciar o discurso não é, necessariamente, crescer por meio de ampliações. É também podar, restringir, ativar oposições latentes. A pausa é terrivelmente dialética. Pode ser uma ponte para um *sim*, ou para um *não*, ou para um *mas*, ou para uma suspensão agônica de toda a operação comunicativa. Em cada um dos casos, ela traz a marca da espera, o aguilhão da fala, o confronto entre os sujeitos. (BOSI, 1977, p. 99 – 100, grifos do autor)

Ao terminar a primeira estrofe, o poeta já nos deu os elementos que possibilitam adentrar em outra camada que será oferecida na sequência do poema. Nessa pausa, a continuidade da estrofe anterior está reverberando simultaneamente ao lermos a segunda estrofe, ou seja, o ar contínuo permanece nessa pausa entre as estrofes, a revelação não está terminada, o aspecto contínuo imaginativo permanece permeando na intimidade de toda a poética.

A primeira palavra da segunda estrofe é “Ora”, em outras palavras, agora. Ao propor esse vocábulo, a intenção é sugerir ao leitor que observe que o trajeto percorrido na estrofe anterior chegou ao seu destino. O vocábulo “ora” tem um aspecto temporal imaginário

desvinculado do tempo cronológico. É o corte apresentado em algum momento no tempo – nesse caso, o tempo do inconsciente, sem ser preciso e exato, é a divisão do estágio anterior para o atual.

Sendo assim, o eu poético pretende sugerir que a ação do verso na primeira estrofe provocou o efeito no primeiro verso da segunda estrofe. A primeira estrofe inicia-se por uma ação do poeta no presente (“Passo”) que na segunda estrofe inicia-se pelo vocábulo “Ora”, ou seja, de fato o eu poético não está mais no presente, ele já é o resultado de seu devaneio.

Nos dois primeiros versos da segunda estrofe, lemos “Ora, em águas do Indaiá, voga, de novo, um menino.” Água é o elemento poético que sugere pensar em uma dupla realização, o nível profundo e o superficial. Nesse caso específico, trata-se do surgimento da profundidade escura para a superfície clara, ou seja, é a representação do inconsciente possibilitando interagir de forma límpida, como a água no fluxo do devaneio. A referência seguinte é “Indaiá”. É importante lembrar que Emílio Moura nasceu em Dolores do Indaiá em 1902. No entanto, o efeito poético na primeira estrofe não teria sentido se fosse composta pelo nome de sua cidade natal, pois ambos os vocábulos possuem o mesmo número de sílabas, por isso, “água”, no poema, é no sentido de revelar o plano profundo em direção à luz do devaneio.

Ao se referir ao vocábulo “voga” no sentido de navegar, deslocar e viajar, revela o resultado de sua busca interior do universo perdido com a revelação do mundo infantil. É nesse instante que podemos perceber a criação simbólica da metáfora que apresenta a possibilidade de expandir o significado, conforme Bachelard nos explica, “Um ligeiro delírio faz o sonhador de devaneios cósmicos passar de um vocabulário do homem a um vocabulário das coisas” (BACHELARD, 2009, p. 181). Na composição dos dois primeiros versos da segunda estrofe, o poeta buscou uma solução simbólica que aproximasse três momentos, sintetizado em dois versos: primeiro, diz respeito ao rompimento com a sequência anterior para apresentar um corte em direção a outra proposição por meio do vocábulo “Ora”; segundo, a preocupação em apresentar o devaneio que surge de algum lugar desconhecido para a superfície com a finalidade de revelação do inconsciente, a solução encontrada pertencente ao vocábulo “água”; terceiro e último, o vocábulo “voga” é a identidade que o poeta reconhece, ou seja, identificação de sua imagem perdida no tempo. São os elementos coerentes e fundamentais que o poeta encontrou para estabelecer a ligação entre as duas estrofes.

Na sequência, do quarto até o décimo verso da segunda estrofe, é relevante apontarmos que alguns vocábulos, como “jamais”; “esperava”; “oferece”; “esquiva”;

“dúvida”; “medo”; “doem” contrastam com “importa”; “certeza”; “saber”; “tudo”. Não se trata de classificar palavras, mas observar o valor sentimental que flui dos vocábulos.

No primeiro grupo de vocábulos é possível pensar na direção: sentimento relacionado à angústia do ser no mundo social, enquanto o segundo grupo tende a provocar um sentimento de entusiasmo e satisfação. Por meio da imagem, provoca sensações diversas no leitor, mas intencionalmente, pois o eu poético se apresenta também no limite de sua certeza, o porvir cria essa referência vacilante.

Os três últimos versos da segunda estrofe apontam o lugar em que todo o peso semântico recai e se concentra numa intensa revelação: “É dia, menino. É dia!/Escuta: é o coro dos galos /na manhã – lâmina e orvalho.” Ao referir-se ao menino, fica claro que o eu poético percorreu um caminho de retorno à infância que se vê refletido na imagem do menino. Todo o trajeto percorrido pelo devaneio aponta a um lugar específico, a infância.

Assim, até este momento, o eu poético revela o percurso de como se deu o processo interno em seu subconsciente até chegar ao estado de devaneio. Disso decorre a aproximação da imagem com o tempo de infância.

Ao fazer referência ao dia, sugere o trajeto numa região escura, é um indicativo de que a luz é o seu objetivo. Outro indicativo que possibilita pensarmos na luz é o galo, pois é o cantar dessa ave o anúncio indicativo do limite entre a noite e início do dia, ou seja, é o ambiente dividido entre a noite e o dia. Ao se referir à lâmina e ao orvalho, o poeta se utiliza da metáfora relacionada ao limite dos fenômenos naturais, pois com o amanhecer a lâmina úmida em contato com a elevação da temperatura forma a gota de orvalho.

Aos poucos, o que se torna evidente é o modo como a imprecisão gradativa vai dando espaço para a apresentação de sua própria identidade. No entanto, essa imprecisão torna-se clara à medida que os efeitos sombrios do poema desaparecem, e a infância é revelada em luminosidade. Fica claro o propósito de que o poeta move sua poética do mundo sombrio, porém consciente, em direção progressiva ao núcleo infantil que se mescla com a própria existência do eu poético e o estado de devaneio.

Nesta segunda parte do poema, ocorre a ligação de um estágio mais aprofundado do devaneio para a memória que adentra ao espaço de sua memória e revela o sentido da casa. Isso permite com que o leitor estabeleça certa fruição entre as partes e gradativamente conheça os caminhos percorridos pelo eu poético.

Ao evidenciar a casa, a infância e a figura do menino surgem lentamente. Na sequência, o eu poético evidencia os espaços representativos da casa. Ao passo que a memória explora esses ambientes, seu mundo infantil também é reconhecido. Com isso, a memória se

manifesta no nível da descrição, como se o eu poético tentasse apenas apresentar no plano imagético toda a força ilustrativa de sua memória viva.

II

Abro os olhos à memória:
 a Casa salta do tempo.
 Ah, cheiro de outrora, cheiro
 de relva, de terra úmida,
 de mofo de sótão, cheiro
 de velhas arcas e armários!
 Quadros, móveis, corredores,
 abstratas salas, janelas,
 imaginárias presenças,
 perdidos gestos e faces
 mudamente se refazem,
 ardentemente se animam,
 aéreos se escutam, falam
 distante, meiga linguagem
 tecida de vento e nada.
 Quantas formas emergindo,
 de novo, de novo salvas,
 de furnas e urnas noturnas.
 A vida, ao redor, tão clara,
 tão segura de cada hora,
 de cada gesto, de cada
 sorriso, de cada ritmo.
 Em cada ritmo, um modo
 de ser e sonhar; em cada
 súbita imagem, o início
 de longa, secreta via
 para o outro lado de tudo.
 Uma janela invisível
 espreita a vida, lá fora.
 Velhos caminhos se avivam.
 Tão leves, para o pátio,
 vencemos, célebres, aéreas
 sem limites. Que áureo mundo!
 Há valos, córregos, moitas,
 inexplorados caminhos
 e, ah, segredos!...

Foi àquela
 sombra de árvores altas teu primeiro
 susto e fervor. Sentiste certas formas,
 ainda imaturas, sim, mas já tão vivas,
 tão Vênus,
 tudo fundir-se em luz, pétala, nuvem.

Nessa segunda parte, o poema é elaborado em sete sílabas poéticas em versos brancos, ou seja, quando os versos obedecem às regras de versificação ou acentuação, mas não apresentam rima. Esse formato nos versos sugere a percepção de luz e leveza, com isso, a

composição adquire liberdade, pois o poeta não fica comprometido com a rima na escolha do léxico.

O primeiro vocábulo está marcado pela ação verbal do presente do indicativo “Abro”. Isso é revelador, pois demonstra sua cumplicidade na ação. Nesse sentido, a ação de “abrir os olhos” pressupõe visualizar o plano externo, de quem olha para fora. No entanto, aqui, o eu poético faz o movimento contrário, os olhos passam a enxergar a memória como plano interno do eu poético. A intenção poética revela a atitude desencadeada no presente com percepção do passado, pois a memória é o acumulado das experiências de vida adquiridas anteriormente, que são acionadas no poema por meio do devaneio.

No segundo verso, “a casa salta do tempo”, o verbo “salta” sugere um efeito imprevisível, pois o poeta poderia usar outro verbo como surge; chega; ou qualquer outro vocábulo em duas sílabas. No entanto, o termo “salta” sugere a associação imediata entre o presente e o tempo passado.

Partindo desse princípio, a casa é o lugar que temos como primeira referência de mundo na vida, pois é o lugar em que o contato com o mundo se inicia, como explica Bachelard: “é necessário mostrar que a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio.” (BACHELARD, 2000, p. 201) Assim, ao referir-se a casa, o poeta está voltando as suas origens. É na memória do poeta que a casa salta como uma necessidade de refúgio. Assim, a memória é o elo que liga o poeta à casa que o abrigou, conseqüentemente, é no devaneio que o poeta abre seus sentidos em busca da memória que o levará para o seu refúgio.

O significado da casa abrange uma percepção maior na visão de Bachelard pelo fato de que o filósofo pensa esse espaço como um espaço de resgate essencial do indivíduo em sua plenitude para alcançar a infância.

Quando, na nova casa, voltam as lembranças das antigas moradias, viajamos até o país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos revivendo lembranças de proteção. Alguma coisa fechada deve guardar as lembranças deixando-lhes seus valores de imagens. As lembranças do mundo exterior nunca terão a mesma tonalidade das lembranças da casa. Evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiados, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida. (BACHELARD, 2000, p.201)

A casa revela a identidade do indivíduo, o lugar de acolhimento e é por meio da memória que se torna possível visitar este espaço, que se traduz em liberdade interior para o

homem contemporâneo. O fato da memória buscar o passado infantil, pode representar a necessidade de fuga do presente por meio de imagens que retomam o tempo perdido no passado.

Nos dois primeiros versos, o eu poético cria o ambiente necessário para a revelação que surge aos poucos. É importante observar que no início do terceiro verso, a exclamativa “Ah” reforça a descoberta de coisas íntimas do passado por meio da lembrança e por imagens que se desnudam diante da memória do eu poético.

Assim, do verso três ao verso quinze, ou seja, até o ponto final do período dos versos, a memória percorre a casa de maneira organizada num crescente, sendo possível perceber o movimento de fora para dentro da casa. É o mundo particular sendo apresentado e reconhecido no seu espaço de intimidade. Desse modo, o eu poético apresenta o plano externo e adentra no plano interno da casa, os efeitos sonoros e olfativos são potencializados.

Nessa mesma sequência de versos, a aliteração apresentada, por meio da fricativa alveopalatal desvozeada /f/ e da fricativa alveolar desvozeada /s/, cria semelhança com a ação mecânica do ato de aspirar, compreendida como o som suave do ar que entra pelas narinas.

O espaço da casa é apresentado como se o eu poético estivesse as vendo pela primeira vez, e assim, o esforço ao tentar descrevê-las provoca a sensação de que, nesse momento, uma pintura está sendo criada pela mão do artista. Sendo assim, o eu poético descreve o espaço da casa de modo familiar, porém com uma perspectiva ainda de admiração.

Mas é do verso dezesseis ao vinte e dois, outro período marcado por ponto final, que o poeta revela o conflito do homem adulto e seu mundo moderno com a memória de sua infância: “Quantas formas emergindo/de novo/de novo salvas/de furnas e urnas noturnas”. Assim, os vocábulos “furnas” que quer dizer gruta ou caverna e “urnas”, por sua vez, sugerem uma comparação do estado atual do eu poético que, por meio da memória, leva luz à casa jamais visitada em sua memória. Ao fazer o uso dessa metáfora, o poeta apresenta seu conflito interno por descobrir um tesouro revelado em seu devaneio.

No verso seguinte “A vida, ao redor, tão clara”, podemos perceber o modo como a composição da linguagem sugere a oposição entre claro/escuro que se confunde com a própria vida do poeta, ou seja, o passado se torna claro e o presente se torna escuro. Assim, no verso vinte e seis e vinte e sete, o poeta reafirma a oposição em “de longa, secreta via/para o outro lado de tudo.”. O vocábulo “tudo” está ampliado no sentido de que a fantasia é o outro lado da vida que possibilita aumentar a capacidade de explorar a imaginação sem barreiras, vagar no fluxo do devaneio sem limite, oposto a realidade do homem moderno.

Bosi nos revela a maneira especial como a poesia nos apresenta o mundo, “A palavra criativa busca, de fato, alcançar o coração da figura no relâmpago do instante. Mas, como só o faz mediante o *trabalho* sobre o fluxo da língua, que é som-e-pensamento, acaba superando as formas da matéria imaginária.” (BOSI, 1977, p.35, grifo do autor). Ou seja, o efeito da linguagem, aqui, é provocar a sensação de que a escuridão está sendo iluminada pela existência de um passado que emerge em um claro despertar da existência e que em algum momento da vida escureceu. O devaneio provoca o impulso que distancia a vida real para a vida vigorosa e plena que a memória revela ser o “tudo”, isto é, essência do poeta.

Nos versos vinte e oito e vinte e nove (“Uma janela invisível/espreita a vida, lá fora.”), podemos perceber que o eu poético não está mais sozinho. É o encontro da memória do eu poético com o menino de sua infância que se dá pelo sentido invisível e imaginário que a tudo assiste e o acompanha por cenários dos tempos de outrora.

No verso trinta e dois, o verbo em primeira pessoa do plural “vencemos” reafirma a presença imaginária do eu poético e do menino. Essa estratégia de construção de sua lírica não restringe apenas em revelar o afastamento da infância do homem adulto, mas participar do devaneio na posição de testemunha de um tempo lúdico: “A infância revela ao poeta um mundo encantado, carregado de felicidade. Assim, o poeta retira de sua memória infantil a matéria para construir sua poesia.” (CAVALCANTI, 2015c, p.54). As imagens que vão se revelando ao poeta, por meio de sua memória, criam afinidades ao ponto do eu poético assistir a sua própria imagem e semelhança na revelação do seu próprio mundo infantil.

No verso trinta e quatro (“Há valos, córregos, moitas”), a natureza representa a extensão do seu universo infantil. Assim, a infância passa por todos os espaços importantes de sua meninice, é a Natureza vista como a extensão do interior do eu poético. Desse modo, como Schiller observa, o espaço poético que privilegia a natureza e a infância ganha um lugar de destaque em seu sentido ideal, não de realidade viva e presencial.

O que teriam por si mesmos de tão apazível para nós uma flor singela, uma fonte, uma rocha musgosa, o gorjeio dos pássaros, o zumbido das abelhas etc.? O que, pois, poderia dar-lhes um direito ao nosso amor? O que neles amamos não são esses objetos, é uma Ideia exposta por seu intermédio. Neles amamos a vida silenciosamente geradora, o tranquilo atuar de si mesmos, o ser segundo leis próprias, a necessidade interna, a eterna unidade consigo mesmos. (SCHILLER, 1991, p. 44)

Ao referir-se à natureza, o eu poético busca apresentar sua própria história vivida no interior de Minas de maneira idealizada. O forte vínculo com suas raízes permitem construir uma poética com o tempo de menino em que a natureza comunga com o ideal de perfeição.

Assim, Schiller quer nos dizer que a natureza é notavelmente a manifestação de vida sublime em harmonia com o universo, assemelhando ao mundo infantil que por sua vez está em contato com o mundo em sua pureza.

Nos sete últimos versos, a sequência de sete sílabas poéticas é interrompida. A métrica é construída de modo irregular. Esse desajuste em relação à métrica anterior justifica-se por meio da apresentação de outra fase de seu mundo. Nesse momento, o eu poético apresenta a imagem de um menino em transformação, revelando assim, sua intimidade. Por meio do verso “sentiste certas formas”, sugere-se o mistério da descoberta erótica, referindo-se à deusa do panteão romano Vênus, que representa o Amor e a Beleza. A deusa assume o valor simbólico que revela a transformação do menino por meio da sexualidade.

O último verso “tudo fundir-se em luz, pétalas, nuvem.” revela a transformação da criança para o adulto, sugerido pelos impulsos naturais relacionados aos efeitos da sexualidade.

É possível perceber no poema a total desobrigação com o tempo cronológico, pois o movimento percorrido pelo poeta não está ancorado na linearidade dos acontecimentos e, sim, na apresentação das cenas em estado de devaneio. Assim, o resgate de sua memória combina a casa como sua discricção, com a apresentação de sua imagem na presença do menino, na revelação dos espaços íntimos de reconhecimento do próprio eu poético.

A terceira parte do poema é construída em quatro sílabas poéticas, em seis estrofes sem rima. A escolha dessa divisão tem o propósito de combinar ritmo e conteúdo. Assim, o poema deve ser considerado tanto em seu aspecto significativo, quanto na produção sonora: “Os ritmos são, portanto, vibrações da matéria viva que forjam a corrente vocal. Os ritmos poéticos nascem na linguagem do corpo, na dança dos sons, nas modulações da fala.” (BOSI, 1977, p.85).

III

O que era apenas
eco ou lembrança
de algo impreciso,
de algo despido
de seu sentido;
o que era apenas
tímida forma
dentro da névoa;

o que era apenas
simples aceno,
mudo, no tempo,
aceno, ou sombra
vaga de aceno;

o que era apenas
neutro fragmento
de esquiwa fábula;

o que era rastro,
rastro somente
de alada imagem,

súbita vibra,
nítido, nítido
dentro da Casa:
gestos se animam,
se escutam passos
e, avidamente,
a alma se impregna
do ar perdido.

Grito ao silêncio
nomes e nomes.
Que eco responde
da eternidade?

Notamos que o primeiro verso da primeira à quarta estrofe há a recorrência do verbo “era”, conjugado no pretérito perfeito do modo indicativo para marcar a posição de quem está no presente e fala do passado por meio da memória. Observamos também o conjunto de duas palavras significativas, ou seja, ao separar os vocábulos monossílabos com preposições, artigos, e outros, o movimento forma em cada verso uma combinação rítmica em cadência regular de duas sílabas poéticas. Assim, para compreendermos melhor essa ocorrência no poema, Antonio Candido nos explica:

Quando lemos um verso, e sobretudo um poema completo, o que nos fere imediatamente a atenção não são as sonoridades específicas dos fonemas, que só aparecem quando de certo modo destruimos o verso pela análise fonética. O que aparece é o movimento ondulatório que caracteriza o verso e o distingue de outro: este movimento é o ritmo. (CANDIDO, 1996, p. 43)

A importância do poema está na relação de vários elementos que participam em conjunto com o propósito de revelar a intenção poética proposta pelo poeta. O domínio desta leitura fragmentada auxilia compreender na intenção proposta pelo poeta. Assim, a leitura do poema não deve estar presa apenas ao nível das palavras, mas na combinação de outros fatores como ritmo, melodia, imagem e outros.

Sendo assim, essa estrutura rítmica que permeia todo o poema aponta uma sonoridade regular em dois tempos em cada verso, o que sugere o “tic-tac” de um relógio. Para

exemplificarmos a ocorrência da sonoridade rítmica do relógio no poem, observemos o primeiro verso (“O que era apenas”).

Dividimos o verso em sílabas poéticas (“O / que e/ra a/pe/nas”). Nessas quatro sílabas, percebemos que ela foi composta em um determinado ritmo, ou seja, sílabas que apresentam maior ou menor intensidade quando pronunciadas.

O / que e/ra a/pe/nas

A sequência melódica do verso está determinada pela intensidade das duas sílabas destacadas, formando o ritmo do verso em duas acentuações. Para estabelecer a relação com o relógio, dividimos: “O que e” sugere a sonoridade “tic”, e “ra apenas” relacionado com o “tac” do relógio.

A imagem é desencadeada pela regularidade com que os vocábulos de cada verso marcam o ritmo, do início ao fim do poema. Segundo Ecléa Bosi, a sonoridade permeia o imaginário do ser humano, trazendo para sua memória as lembranças de um tempo de outrora.

Há paisagens sonoras selvagens, das florestas, e tranquilas, das cidadezinhas onde os sons estão sujeitos aos ciclos naturais de atividade e repouso de seus produtores. Insetos, animais e aves têm seu ritmo diário, sazonal: o violoncelo das rãs no tempo chuvoso, o grito da saracura, o pio estridente dos pássaros que no início da primavera aprendem a cantar. O vento nas ramadas, o murmúrio das águas são fontes constantes de informação. (BOSI, 2004, p. 445)

A importância de revelar a sonoridade sugerida pelo poeta reflete na prática com que a leitura é executada, levando em consideração a entonação realizada. Isso quer dizer que o poema não apresenta somente um conjunto de versos divididos por estrofes, o corpo do poema é um conjunto de efeitos a serem explorados pelo leitor.

Visto sob esse prisma, o ritmo deixa de ser considerado uma causalidade formal a determinar o andamento da fonética dos versos, mas passa a se exprimir também como consequência da ideia central que estimula suas imagens e seu conteúdo simbólico.

Muda com isso a própria concepção de poeta, que deixa de ser aquele que se especializa em emendar palavras umas às outras, buscando o efeito da engenhosidade ou da exuberância – a poesia concebida como emolduração – para se tornar alguém mais atentamente próximo do movimento que anima as coisas que deseja retratar. (PAIXÃO, 1983, p.59)

Sendo assim, consideramos outro aspecto sugerido pelo poema em relação aos vocábulos combinados. Nas quatro primeiras estrofes, os vocábulos “eco”; “lembrança”; “impreciso”; “despido”; “sentido”; “forma”; “névoa”; “aceno”; “mudo”; “tempo”; “sombra”; “vaga”; “neutro”; “esquiva fábula”; “rastros” e “imagem” só podem ser concebidos no

imaginário. A imagem não possui um aspecto concreto e causa um efeito de incerteza permanente.

No devaneio, o eu poético revela a imagem obscura da casa de sua infância ainda em formação. Os vocábulos acima apoiam a percepção de incerteza ao passo que cria um ambiente marcado por um tempo que aos poucos vai se iluminando. A metáfora do relógio marca a memória de um tempo passado, vivido em algum lugar na infância e ganha, assim, gradativamente espaço na revelação da imagem.

Nas duas últimas estrofes, a casa surge em um movimento súbito, o que era uma imagem em transformação, nesse instante atinge o estado pleno da memória. É possível observar os vocábulos sendo propostos de outra maneira: “súbita”; “vibra”; “nítido”; “animam”; “escutam”; “avidamente”; “impregna”; “grito”; “nomes”; “responde” e “eternidade”. Ou seja, são vocábulos de caráter vigoroso que dão a sensação de vida em oposição à primeira parte.

A forma como o poeta constrói o caminho para chegar à imagem da casa sugere sua afinidade com esse espaço de acolhimento de sua infância, como fica evidenciado nos versos: “a alma se impregna/o ar perdido”, ou seja, que o poeta reencontra o mundo infantil ao criar a imagem.

Nesse sentido, o espaço da casa rememorada pelo sonho, como aponta Bachelard, representa um espaço de proteção da infância.

Na quarta parte do poema, a simplicidade apresentada nos sete versos iniciais não pode ser analisada sem estabelecer relação com o fragmento anterior. No entanto, é preciso lembrar que o tempo foi marcado pela sonoridade do relógio em funcionamento em um tempo passado. Agora o poeta cria outro movimento sonoro, porém não fica evidente o “tic-tac” do relógio por meio da sonoridade. É nesse sentido que o poema ganha uma organização interna que possibilita dar movimento e percepção de continuidade.

IV

Marca, ó mudo relógio, ah, marca, de novo, o teu velho ritmo.
Rua já desmemoriada, janelas inexistentes, transeuntes que não conheço:
Que mudas, mudas
estas calçadas!

Onde foi ontem,
que árida sombra
de nós e nada!

No primeiro verso, como dizíamos, o tempo é marcado por meio da vírgula que regula o movimento do verso. Assim o efeito imaginativo oculto do “tic-tac” é substituído por intervalos que sugerem o marcar do tempo alongado. Isso assegura a percepção de nuance temática, ou seja, o poeta desenvolve uma forma sutil de progressão no verso para evoluir a narrativa do poema.

Ainda no primeiro verso, notamos os vocábulos “o teu velho ritmo”, ou seja, o que significa dizer que o velho ritmo associa-se à sonoridade da terceira parte e que reflete neste poema. Percebemos no segundo verso que os vocábulos “desmemoriada, inexistentes e não conheço” são construídos sobre as variações de negação dos mesmos, ou seja, (des)memória(da), (in)existentes e (não)conheço. Esse conflito interno dos vocábulos são transferidos para o conteúdo da mensagem poética que revela o homem social diante de sua vida. Assim, é possível notar que o ambiente proposto também não é mais a casa e sim as “Rua, janelas e transeuntes”, ou seja, um momento de lucidez que sugere o confronto de sua vida na fase adulta com a sua infância perdida. Todo o mundo infantil que o eu poético busca retomar de sua terra natal já não existe mais. Este mundo só pode ser reencontrado novamente por meio da memória que se realiza plenamente pela poesia. Isso explica os vocábulos citados e apresentados no plural de forma distante, como se fosse um ambiente hostil e sem sentido.

O restante do poema indica que a infância lúdica é ampliada no poder da imaginação que o eu poético busca no devaneio. No entanto, Gaston Bachelard diz que “a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, lembranças e os sonhos do homem” (BACHELARD, 2000, p.201). Nesse sentido, parece que o poeta nos revela o desolamento relacionado ao seu vínculo afetivo com a casa. Assim, o que seria o local de harmonia interior passa a ser desolação por não reconhecer-se diante da casa como lugar de encantamento. Com isso, no quinto verso (“Onde foi ontem”), o eu lírico parte para a comparação do sujeito transformado pelo tempo. A infância está em algum lugar no tempo em que o poeta não se encontra mais. Porém, cabe lembrar essa necessidade vital do eu poético em alcançar o sentimento inocente da infância, o encantamento das coisas simples da vida que esse homem maduro e flagelado pelas adversidades do mundo adulto pretende atingir, e tudo isso converge na figura do menino de sua memória. Portanto, pela perspectiva de Bachelard, podemos perceber que essa lembrança visita os espaços significativos de sua memória infantil, em que a vida abraçava a vida, e ali, o menino de sua memória é a fonte significativa de valores de pureza e inocência que revigora o mundo adulto.

É preciso chamar a atenção para o último verso do poema “de nós e nada!”, pois ao referir-se a “nós”, o eu poético reforça que o menino de sua infância é o ser da memória. No

entanto, o vocábulo “nada” revela que o eu poético considera a infância como sua essência, porém, é no caminhar da vida que as transformações pertinentes ao mundo moderno, que ajusta o homem na debilidade da vida, forja sua individualidade fazendo com que a infância seja somente a inocência perdida, ou seja, nada.

Na vida noturna há profundezas nas quais nos sepultamos, nas quais não temos mais a vontade de viver. Nessas profundezas, intimamente, roçamos o nada, o nosso nada. Haverá outros nadas além do nada do nosso ser? Todas as aniquilações da noite convergem para esse nada do ser. No limite extremo, os sonhos absolutos nos mergulham no universo do Nada. (BACHELARD, 2009, p. 140)

É natural que o devaneio crie sensações de espaço e tempo que são diferentes da realidade. Ampliar estes espaços e transgredir a lógica do mundo real é natural nas sensações de devaneio, “a Imagem e o devaneio se formam aquém do juízo de verdade” (BOSI, 1977, p. 25). Com isso, nesta quinta parte do poema, o menino é representado por um ser que flutua no espaço da casa, uma espécie de voo da imaginação que rompe com a realidade lógica da gravidade. Os objetos ganham luminescência proveniente da presença do menino.

Assim, na quinta parte do poema, o eu lírico revela a casa e o menino. Com isso, a casa ganha um aspecto divino e a infância é revelada de modo místico.

V

Por estas salas, que asas
levariam o menino,
que imagens
o embalariam?

Conta, conta, menino!
Que vias nas coisas
uma graça aérea
que só os teus olhos,
puros, percebiam;
que havia uma auréola,
só de ti sabida,
tão nítida, às vezes,
na escada, no teto,
na gentil presença
do álbum de retratos,
em tudo; que havia
um jeito de ser,
tão só teu e delas,
as coisas, um jeito
que anulava a triste
solidão dos homens.

Era um ar talvez
de abril e de orvalho,

talvez do primeiro
 despertar do mundo:
 uma luz tão outra,
 tão fúlgida aquela.
 De que astros seria?
 De onde, de que paramos?
 E certas presenças,
 certas descobertas:
 algo que nos vinha,
 súbita revoada,
 da região dos mitos.

Conta, conta, menino!

Mas, no plano em que se fitam,
 Aquém e além das palavras,
 Como agora se entenderam,
 Menino e Casa?

Menino,
 cala!

Menino, cala. Não viste
 o tempo fluir. Fluía.
 O rosto contra a vidraça
 sofria o jogo das horas,
 desse vôo, daquela nuvem
 da própria face invisível
 das coisas. O tempo fluía.
 A rua invadindo a Casa,
 vozes de longe chegando,
 o mundo crescendo tanto,
 o mundo, louco, crescendo,
 a Casa diminuindo,
 a Casa... a Casa acabando!

A primeira estrofe é marcada pela sonoridade advinda dos fonemas /s/ e /m/ que sugerem suavidade e leveza na articulação dos vocábulos. No entanto, o que nos chama a atenção são os vocábulos “asas” e “imagens”. Segundo Fábio Lucas, Emílio Moura “estimava o mito de Fênix, porque esta era capaz de metamorfosear-se e de renascer das próprias cinzas” (LUCAS, 1991, p.16). As asas para os pássaros estão associados ao equilíbrio e sustentação, mas também à função de proteger a vida no ninho. No entanto, no poema essa metáfora adquire dimensão personificada no braço materno que acolhe e preserva a sua cria. É possível sugerir que as salas da casa ganhem um sentido amplo que se relaciona a um ambiente protetor, tal qual o ninho de uma ave.

Assim, abordando as imagens da casa com cuidado de não romper a solidariedade da memória e da imaginação, esperamos fazer sentir toda a elasticidade psicológica de uma imagem que nos comove a graus de

profundidade insuspeitos. Pelos poemas, talvez mais do que pelas lembranças, tocamos o fundo poético do espaço da casa. (BACHELARD, 2000, p. 201)

Contudo, a casa ganha dimensões ampliadas nessas metáforas, pois as salas são recintos limitados de espaço. No entanto, a metáfora utilizada sugere as asas que por si só dão o caráter de liberdade, grandeza e altura para o voo das aves. O pássaro tem o céu como seu espaço natural e é incapaz de viver sua plenitude em recintos reduzidos. Assim, a sala não seria o ambiente apropriado para essa simbologia, mas o que se propõe é a sala da memória que amplia o espaço. Nesse sentido, Bachelard refere-se à memória que aumenta e cria na imagem dimensões de grandeza que possibilitam pensar na imagem dilatada da casa como espaço coerente para a criação poética.

O vocábulo “imagens” está associado aos braços daqueles que envolvem o menino no sentido protetor. Observamos que no devaneio essas figuras humanas não estão nítidas para o poeta, ao contrário são personificações, a relevância, portanto, é revelar o movimento poético da ação.

O primeiro verso da segunda estrofe, o vocativo “Conta, conta, menino!”, separa o eu poético da imagem infantil por meio do distanciamento. Nesse sentido, podemos interpretá-la como um estado de ansiedade por parte do eu poético que deseja ver a plenitude desse estado de encantamento. Esse apelo sugere um modo de aspiração ligada à memória.

Nesta segunda estrofe, a forte sugestão ligada à luz revela o modo como o menino em sua infância observa as coisas simples do cotidiano. O poder lúdico da infância observa as coisas a sua volta com a luminosidade no ato da descoberta e com sua capacidade simples de explorar o mundo. Segundo Ecléa Bosi,

Fixamos a casa com as dimensões que ela teve para nós e causa espanto a redução que sofre quando vamos revê-la com os olhos de adulto. Para enxergar as coisas nas suas antigas proporções, como posso tornar-me de novo criança? A pergunta já está no Evangelho. Algumas pessoas, em geral os artistas, guardam essa possibilidade de remontar às fontes. (BOSI, 2004, p. 435)

É importante perceber a sugestão aérea que permeia o poema. No verso “na escada, no teto” notamos a sugestão que aponta para o alto. O poeta sugere uma percepção infantil em que o ambiente flutua, apresentando a infância interagindo em um nível suspenso do chão. Podemos entender, nesse caso, que no devaneio as imagens estão no âmbito fora do nível terreno.

Na terceira estrofe, o verso “De que astros seria?/De onde, de que paramos?”, mostra que a poesia adentra em camadas profundas da origem do universo infantil. Nesse sentido, a questão ultrapassa a noção convencional de infância e adentra num estado imagético que supera a capacidade de compreensão do sujeito racional. Assim, os questionamentos revelam um momento único, uma espécie de encantamento nunca visto pelo poeta. Isso nos é perceptível quando o poeta se refere à região dos mitos, o que sugere a percepção dos homens primitivos que observaram encantados os fenômenos da natureza como o raio e o trovão. Segundo Vico, acerca da criação poética, esses homens criaram uma linguagem para comunicar-se com essas divindades, ou seja, pela criação simbólica ou poética.

[...] as histórias das nações gentílicas tiveram princípios fabulosos, e que junto aos gregos (mediante os quais dispomos de tudo quanto temos a respeito das antiguidades gentílicas) os primeiros sábios foram poetas teólogos, sendo rudes em suas origens em sua natureza, todas as coisas que de qualquer modo nasceram ou se empreenderam; tais e não de outra forma se hão de estimar as origens da sabedoria poética. (VICO, 1979, p.67)

Com isso, o poeta está diante de eventos fabulosos, assim como os homens primitivos, em relação aos efeitos da natureza em que a linguagem se deu por criação simbólica, ou seja por meio da linguagem poética. Assim, é perfeitamente compreensível que o eu lírico busque, como os primeiros homens, revelar o estado de encantamento poético. Observamos que a descrição é sempre uma tentativa de atingir o estado supremo e iluminado das coisas descritas em sua memória.

No primeiro verso da quinta estrofe “Mas, no plano em que se fitam”, podemos observar as referências que Vico nos apresentou. O poeta está no plano mítico da infância, ou seja, as imagens simbólicas da memória estão além das referências terrenas. Segundo Alfredo Bosi, “a instância poética parece tirar do passado e da memória o direito à existência; não de um passado cronológico puro – dos tempos já mortos –, mas de um passado presente cujas dimensões míticas se atualizam no modo de ser da infância e do inconsciente.” (BOSI, 1977, p.112). Portanto, ao se referir “no plano”, o eu poético refere-se à infância num estágio incomum daquela que conhecemos, assim, a infância assume uma espécie de divindade além do tempo.

Na última estrofe, o poeta inicia um movimento de retorno gradativo à consciência. Podemos perceber que o estado mítico da infância agora dá espaço ao próprio reconhecimento de sua condição de homem deformado no mundo social em ruínas: “o mundo, louco, crescendo,/a casa diminuindo”. Conforme a observação de Fábio Lucas, “Emílio Moura é particularmente feliz na descrição do estado dilemático do ser humano, de modo especial

quando este se vê projetado, na sua consciência, no perde-ganha da vida” (LUCAS, 1991, p.26). Essa oposição revela a mudança de percepção em relação à ordem real que rege a vida do poeta. Assim, o sujeito real é a contradição da verdade revelada pela infância perdida na casa. É no último verso que o poeta absorve e compreende sua angústia existencial diante do mundo real: “a Casa... a Casa acabando!”.

A partir desta parte, o eu poético inicia um retorno à consciência de si no mundo. O próprio encantamento da vida infantil na casa dá espaço ao indivíduo fragmentado, impedido de se encantar pela vida que está inserido.

VI

Calas. Teu mundo
 Rompe-se todo,
 já se dissolve,
 são mil fragmentos,
 fios, condutos,
 tantos caminhos,
 encruzilhadas,
 formas, paisagens,
 que se misturam,
 paradas bruscas,
 saltos no tempo,
 voltas, mais voltas,
 reviravoltas,
 trilha perdida,
 rastro de nada,
 quedas de vácuo,
 quedas,
 quedas,
 que nem te sentes,
 nem te decifras,
 Apenas vives.
 Espelho torto,
 vives.
 Ou finges, tímido,
 Ser isso vida.

O estado de encantamento habitado pelo eu poético em seu devaneio começa a ser ocupado por angústias que correspondem a um mundo em ruínas, características do mundo adulto. Notamos que as imagens poéticas construídas até esta parte do poema apresentam uma infância lúdica construídas nas imagens de representações cósmicas. A experiência do devaneio, como demonstramos, atravessa as camadas do tempo e reviver os valores de um passado primeiro, em zonas da memória de um tempo bom. Nessa acepção, Bachelard diz que “o devaneio da infância conhecerá um grande benefício se se aprofundar no devaneio de um poeta. [...] O devaneio verdadeiro não poderia ser ranzinza; o devaneio voltado para a

infância, o mais doce dos nossos devaneios, deve dar-nos a paz.” (BACHELARD, 2009, p. 125-126). Podemos perceber que o eu poético tocou no ponto de conflito entre a infância e o adulto. Se o devaneio relacionado à infância, conforme Bachelard nos apresenta, possibilita a abertura para um mundo belo, podemos perceber o aspecto contrário a essa hipótese. O eu poético sofre a divisão entre o lúdico e a negatividade de reconhecer-se em sua vida no presente.

Podemos observar que a própria estrutura do poema caminha para essa desestruturação. No entanto, é no tecido do poema que a fluência se torna fragmentada, sugerindo uma melodia mutilada pela vírgula, o que possibilita pensarmos na estrutura e conteúdo organizando a inquietude do eu poético. Vejamos como pensamos o poema a partir do conflito da infância e o homem na modernidade.

O poema é construído em quatro sílabas poéticas e apresenta três versos de duas sílabas poéticas. Ao elaborar essa forma em uma única estrofe, o poeta sugere a sensação de espaço reduzido em relação aos vocábulos. Nesse sentido, podemos observar também que, ao longo do poema, os vocábulos de cada verso são marcados insistentemente por vírgulas. Nesse sentido, a leitura de um poema com esta construção restritiva, impede a fruição da leitura, dando a impressão de que estamos caminhando sobre obstáculos o tempo todo.

A composição do poema é organizada como um corpo em pedaços, assim, é importante destacar alguns vocábulos que evidenciam isso, como “Rompe-se”, “dissolve”, “fragmento”, “caminhos”, “encruzilhadas”, “misturam”, “trilha perdida” e “rastros”. Esses vocábulos sugerem a percepção de duplicidade, estão relacionados às sensações de incerteza.

O eu poético se vê perdido diante da realidade de sua própria vida. Uma vez distante do estado de encantamento de sua infância perdida, a decepção ganha espaço no confronto que atinge o eu poético deformado no mundo social, como notamos nos quatro últimos versos que seguem: “Espelho torto,/vives,/ou finges, tímido,/Ser isso vida.”.

Nesse sentido, o “Espelho torto” revela a ação temporal sobre o sujeito deformado pela a ação das regras sociais do mundo. A infância é a integralidade do poeta que vai se fragmentando continuamente. Assim a inocência vai adquirindo um caráter de recordação e força a dissolução do pensamento inocente para adquirir outra personalidade no mundo social. É no mundo idealizado da infância que Bachelard nos apresenta a integridade da criança no devaneio do adulto.

A solidão da criança é mais secreta que a solidão do adulto. Muitas vezes, é no entardecer da vida que descobrimos, em sua profundidade, as nossas solidões de criança, as solidões de adolescência. É no último quartel da vida

que compreendemos as solidões do primeiro quartel, quando a solidão da idade proecta repercute sobre as solidões esquecidas da infância. Só, muito só está a criança sonhadora. Vive no mundo do seu devaneio. Sua solidão é menos social, menos insurgida contra a sociedade, do que a solidão do adulto. A criança conhece um devaneio natural de solidão, um devaneio que não se deve confundir com o da criança amuada. Em suas solidões felizes, a criança sonhadora conhece o devaneio cósmico, aquele que nos une ao mundo. (BACHELARD, 2009, p. 102)

O adulto atingido pelas regras sociais é incapaz de encontrar a solidão da criança. Nesse ponto Bachelard refere-se à necessidade do poeta revelar a solidão infinita em zonas da memória em que a infância amplia a capacidade do adulto de conectar-se com a pureza sonhadora, que remete ao devaneio de origem primitiva, ou seja, o devaneio cósmico. É no momento em que o poeta abandona a linguagem significativa das coisas práticas do cotidiano e as substitui pela linguagem poética. Como pudemos verificar, o poeta organiza o poema de maneira a revelar sua amplitude imagética e a organizá-la de modo a confrontar dois mundos, infância e adulto.

Na sétima parte, podemos perceber que a infância se torna um vagar incerto, é memória desfigurada. Nesse sentido, a iluminação desse estado está apoiada na percepção de que o acesso à lembrança que revela o devaneio da infância não está acesa.

VII

Talvez mensagens perdidas
de tua alma ainda nos venham
a certa luz de alvoradas.
Contudo, agora te apagas.
Já nada falas. Teu mundo,
incorporado a distância,
fragmentado, perdido,
também se apaga. E viajas,
com asas de vento e nuvem,
ignotos caminhos de ontem.
Humildemente viajas
sob a pele do que fui.
Como achar-te no tecido
de tantas formas, seguir-te
em nossos mil desencontros,
sob a luz de tantos fogos?
Que cega, louca procura.
Cega, cega. Imaginar-te
tão perto, e sentir-te longe,
longe, cada vez mais longe.

O poema revela a força simbólica da infância que aponta para o imaginário lançado na infinidade do espaço e do tempo, opõem-se ao indivíduo, finito e limitado em confronto

com essa luz que representa a iluminação da infância plena e vigorosa. Segundo Moreira, “Passado e presente se fundem, memória e imaginação são postas em convívio. A fantasia é valorizada pelo poeta, ele cria um universo próprio, onde convivem mito e idealizações, uma espécie de refúgio ou de negação da realidade que incomoda.” (MOREIRA, 2011, p. 206). O eu poético, diante da infância, parece estar em busca do mundo lúdico. O conflito está na dissonância estabelecida entre a permanência da infância e a condição existencial do homem. Passado e presente não se fundem mais. É nesse sentido que a abertura para o devaneio lúdico se fecha, pois para acessá-la é necessário que não haja ligação com a angústia do homem moderno, revelado nos três últimos versos. O eu poético tem consciência que a única existência possível encontra-se no apelo à memória que preserva a infância perdida.

O eu poético sabe da existência de um lugar nas zonas mais profundas de seu devaneio. É o que Bachelard chamou de arquétipo, ou seja, um modelo ou ideal que se encontra e permanece aceso no interior do ser, “Nos nossos devaneios voltados para a infância, todos os arquétipos que ligam o homem ao mundo, que estabelecem um acordo poético entre o homem e o universo, todos esses arquétipos são de certa forma revivificados.” (BACHELARD, 2009, p. 119). Isso revela a intenção do eu poético de buscar reviver os valores da infância, de um repouso confortado por imagens que ligam a permanência do eu poético no mundo a este arquétipo da infância.

Ao meditar sobre a criança que fomos, para além de toda história de família, após haver ultrapassado a zona dos pesares, após haver dispersado todas as miragens da nostalgia, atingimos uma infância anônima, puro foco de vida, vida primeira, vida humana primeira. E essa vida está em nós – sublinhemolo ainda uma vez -, permanece em nós. Um sonho nos conduz até ela. A lembrança só faz reabrir a porta do sonho. O arquétipo está ali, imutável, imóvel sob a memória, imóvel sob os sonhos. (BACHELARD, 2009, p. 120)

A existência de uma infância pura vai além das recordações dos tempos existenciais ocorridos de fato. É o devaneio que nos revela a possibilidade de vislumbrar as luzes primeiras de uma infância imóvel e perene. A infância existe em um lugar profundo e imóvel da memória, como nos apontou Bachelard. Conforme o verso (“Humildemente viajas / sob a pele do que fui.”), o eu poético sabe da existência dessa zona imóvel da infância pura, conhece seu encantamento, mas se sente incapacitado de acessá-la, como revela o verso (“sob a luz de tantos fogos?”). Sugere pensarmos que os fogos são as variadas situações de desencanto pelo mundo moderno. Revela a lucidez do eu poético preso em sua inquietude no presente, fora da manifestação de liberdade permanente que é resultado desse gesto da infância.

O menino da infância, o passado lúdico de sua memória se depara com as angústias do homem no presente nos versos: (“tão perto, e sentir-te longe,/longe, cada vez mais longe.”). O eu poético percebe aos poucos que a infância lúdica se torna distante, revelando sua amargura de reconhecer-se dentro de um ser corrompido pelas regras do mundo adulto (“Como achar-te no tecido / de tantas formas, seguir-te / em nossos mil desencontros”). Toma consciência de que a infância e o homem que se tornaram motivo de sua indignação diante da vida. Segundo Ecléa Bosi, é o confronto dos dois universos, o infantil e o adulto, que o homem se torna capaz de perceber o desalinho do mundo organizado.

Tudo é tão penetrado de afetos, móveis, cantos, portas e desvãos, que mudar é perder uma parte de si mesmo; é deixar para trás lembranças que precisam desse ambiente para reviver. Para a criança que ainda não se relacionou com o mundo mais amplo, a mudança pode ter um caráter de ruptura e abandono. Tudo o que ela investiu dos primeiros afetos vai ser deixado para trás, vai ser disperso e dividido. Só quando aquele primeiro lar já não existe é que o adulto compreende que ele se situava num contexto que o transcendia, irrecuperável talvez pelo presente. (BOSI, 2004, p. 436)

A memória do tempo de infância proporciona recuperar a identidade do homem adulto. A preservação dessa memória infantil proporciona acessar a fantasia que é tão preciosa para o adulto. O eu poético se coloca na condição de impossibilidade de recuperar essa fantasia infantil, pois é confrontado com a sua angústia em sua trajetória ao longo da vida. É importante salientamos que o homem do devaneio possui uma forte ligação com dois mundos. O primeiro é o ser social que observa o mundo e convive dentro das regras da coletividade. A este é permitido somente adequar-se. O segundo é o ser sonhador que devaneia, assim acessa o mundo permanente da imaginação que o transporta para uma vida secreta, como podemos observar em Bachelard, “O homem do devaneio e o mundo do seu devaneio estão muito próximos, tocam-se, compenetraram-se. Estão no mesmo plano de ser; se for necessário há de enunciar-se assim: eu sonho o mundo; logo, o mundo existe tal como eu o sonho.” (BACHELARD, 2009, p. 152). Nesse sentido, o poema apresenta uma ruptura entre o ser sonhador e o mundo infantil de seu devaneio. Para que haja cooperação entre as partes, segundo Bachelard, é necessário esse alinhamento para que o acesso à revelação da infância pura ocorra. Mas é possível perceber que é justamente esse desajuste revelado pelo eu poético que o separa da pretensão de atingir a infância.

VIII

Recomponho às cegas
teu itinerário.
Que tecido obscuro,

que amálgama forja,
 fértil, as imagens
 que o fluir do tempo
 revela. Que dúbio
 sentido me engana!
 Das dobras do tempo
 saltam tantas horas.
 Qual delas me fala?
 A que um dia abriira
 rútila, as asas
 sobre o que nem houve?
 A que fora apenas
 eco, ah, tão límpido,
 já que inexistente?
 Em qual te descobro,
 em qual me revelas?
 Na que foi urdida
 com ritmos de nada,
 ou na outra, a de timbre
 duro, seco, ríspido,
 já esta lavrada
 na carne, no espírito?
 São tantas! Agora,
 desfilam e formam
 sombras, eu sei, sombras
 de inúmeras outras
 jamais percebidas
 no irreal quadrante.
 E todas, mas todas,
 sopro no ar, tornaram
 tudo imaginário.

O poema revela um eu poético diante da duplicidade de imagens que forjam sua compreensão diante de sua memória. Observamos que é a partir dos questionamentos do eu poético que nascem essa duplicidade de imagens, (“Qual delas me fala?”). Em outro verso, observamos a mesma interpelação (“Em qual te descobro, / em qual me revelas?”). Partimos dessas interrogações para investigar qual dessas imagens sugeridas de sua memória de infância permeiam as dúvidas do eu poético.

Essa duplicidade de imagens que se entrecruzam é a linha divisória entre dois mundos e cada uma tem sua origem em fontes diferentes. A obscuridade sugerida dessas imagens revela duas infâncias. A primeira deriva da imagem cósmica, aquela do devaneio voltado para a infância (“A que um dia abriira / rútila, as asas / sobre o que nem houve?”). O devaneio das imagens assume um caráter que remonta ao arquétipo que apresentamos na visão de Bachelard. Essa infância remete a um mundo das grandezas, das origens. A exemplo do fogo, água, vento, arco-íris e outros, são arquétipos que não foram moldados pelas mão do homem. Para o filósofo, os valores de infância são como princípios que revelam a vida profunda.

Como os arquétipos do fogo, da água e da luz, a infância, que é uma água, que é um fogo, que se torna uma luz, determina uma superabundância de arquétipos fundamentais. Nos nossos devaneios voltados para a infância, todos os arquétipos que ligam o homem ao mundo, que estabelecem um acordo poético entre o homem e o universo, todos esses arquétipos são, de certa forma, revivificados. (BACHELARD, 2009, p. 119).

Por isso, o verso acima “sobre o que nem houve”, pode ser compreendido como um princípio de valores fixos e únicos e que são vividos sem se repetir. O devaneio relacionado à infância devolve à criança a essência da primeira da árvore do menino, da água do menino e assim por diante. Ou seja, não “houve” porque sempre existiu, é eterno, arquétipo da infância.

O eu poético insiste questionar em outro verso (“Na que foi urdida / com ritmos de nada,”), ou seja, as imagens que se revelam foram tecidas em um tempo irreal. Em nossa avaliação, o verso remete à mesma proposta apresentada acima. Sugere pensarmos na infância perdida que repousa em um tempo irreal, mas possível de encontrá-las nos devaneios.

A segunda imagem revelada no poema é a infância vivida. Vale lembrar que essa imagem é aquela do tempo de escola, a vida de menino real que conta a nossa história. Podemos ampliá-la no imaginário, mas não deixam de ser apenas recordações. Nesse sentido, o eu poético observa sua infância vivida que se confunde com a de seu devaneio. Eis o questionamento referente à duplicidade de imagens que se entrecruzam.

A menino real, vivida do eu poético é apresentado no verso, (“A que fora apenas / eco, ah, tão límpido, / já que inexistente?”). Assim, a imagem de seu passado histórico surge como um “eco”. A “inexistência” apresentada no verso sugere o homem transformado pelo mundo moderno. Essa infância realizada do passado histórico verifica a posição do homem em relação à criança de seu tempo.

Outro verso que revela a mesma intenção é “ou na outra, a de tímido / duro, seco, ríspido, já está lavrada / na carne, no espírito?”. Podemos perceber que os versos propõem apresentar a infância de suas recordações, revelando um homem amadurecido pelas angústias do tempo.

O devaneio e a lembrança são imagens que se confundem no poema. Colocam o eu poético em uma posição questionadora. Embora os dois mundos estejam recuperados em sua memória, é possível perceber a angústia de confrontar sua existência diante desses dois mundos revelados. Acerca dessa intenção, observemos a reflexão de Bachelard.

Para viver nessa atmosfera de um outrora, devemos dessocializar nossa memória e, para além das lembranças ditas e reditas, contadas por nós mesmos e pelos outros, por todos os que nos ensinaram como éramos na

primeira infância, devemos redescobrir o nosso ser desconhecido, súpula de todo o incognoscível que é uma alma de criança. Quando o devaneio vai longe, admiramo-nos do nosso próprio passado, admiramo-nos de ter sido essa criança. Horas há, na infância, em que toda criança é o ser admirável, o ser que realiza a admiração de ser. Descobrimos assim em nós uma infância imóvel, uma infância sem devir, liberta da engrenagem do calendário. (BACHELARD, 2009, p. 111)

Nesse sentido, o poema revela as duas intenções. As lembranças ditas que remetem à infância vivida do passado e a infância imóvel e eterna. O eu poético se posiciona como um avaliador de imagens, o ser inquieto e questionador, como nos versos: “Em qual te descubro? / em qual me revelas?”. Esse questionamento converge com os argumentos que apresentamos acerca da duplicidade imagética do poema.

É neste sentido que as imagens vão se combinando e formando no imaginário do eu poético as dúvidas e incertezas: “São tantas! Agora, / desfilam e formam / sombras, eu sei, sombras / de inúmeras outras”.

Ao analisar o mesmo poema, Cavalcanti observou que “a poesia volta à infância – em seu sentido original – para se recriar novamente.” (CAVALCANTI, 2017, p. 99). Essa percepção de compactua com o pensamento de Bachelard no sentido de que a infância do devaneio é a verdadeira essência e é o motivo que move o eu poético a resgatá-la. Sendo assim, podemos entender que o eu poético busca o ser original, ou seja, a infância perdida do devaneio profundo.

Na parte formal, encontramos um poema composto por cinco sílabas poéticas em versos brancos. No primeiro verso, “Recomponho às cegas”, podemos perceber que o eu poético já conhece o caminho de imersão no seu inconsciente que resulta na revelação da infância na casa de outrora. No entanto, esse percurso é cercado de incertezas, pois o que se revela ao eu poético são imagens ambíguas formadas pelos vocábulos “obscuro”, “amálgama”, “dúbio”, “engana”, “dobras”.

As exclamativas também caracterizam um ambiente limitado e que não se completam como realização poética. Nesse sentido, fica nítida a insuficiência de encantamento e que podem ser evidenciadas pelos vocábulos “inexistente”, “urdida”, “duro”, “seco”, “rísido” e “sombras”.

Assim, podemos concluir que o menino de sua infância está obscurecido em um nível imagético, como podemos observar nos versos “Recomponho às cegas”, “Que tecido obscuro”, “sombras, eu sei, sombras”. No entanto, a busca do estado de encantamento forma

uma barreira obscura entre duas imagens que se encerra no eu poético e no mundo de sua infância.

Este ser imaginário, que se confunde com o eu lírico, habita em seu devaneio. É o elo que liga as duas partes e formam uma unidade de mundo. É o que podemos perceber na parte “IX” do poema.

IX

Ó ser imaginário que tantas e tantas vezes ainda flutuas
sobre esta alma de agora (também imaginária?) forjada apenas de
[impossíveis,
de cinza e não;
Ó ser, já agora abstrato, mil vezes recriado,
outras mil vezes destruído:
eis que apenas a noite e a alma da noite
sobem da Casa.

O que nos chama a atenção no poema é o modo como o eu poético desconstrói o menino de sua infância para utilizá-lo na representação de uma imagem descaracterizada na cena de seu devaneio. Lembremos que foi por meio da figura do menino de seu devaneio que se tornou possível adentrarmos no espaço da casa. As menções atribuídas ao menino assumiram uma porção relevante ao longo de todo o poema “A casa”. No entanto, o movimento poético apresentado nesta parte do poema, anula a possibilidade de pensarmos em uma infância lúdica na figura do menino, pois, agora, a representação está em um “ser imaginário” que se confunde com o eu poético, ou seja, passa da condição de menino para um ser descaracterizado em um espaço flutuante do devaneio.

Nos dois primeiros versos, sugere um eu poético moldado pelo mundo social. Habita um ambiente sombrio e abstrato. O vocábulo “forjada” sugere a transformação sofrida pelo indivíduo ao longo de sua trajetória de vida. É nesse caráter plástico assumido pelo homem moderno em consonância com os avanços tecnológicos de seu tempo que está a obrigatoriedade de forjar-se à nova realidade. É pelas vias de um ser imaginário qualquer que o eu poético tece sua crítica a um sistema que anula a identidade do indivíduo. Nesse sentido, os versos podem assumir uma avaliação do poeta Emílio Moura em relação ao poeta moderno, que se afastou de uma lírica voltado à crença na transcendência, conforme a analisou Moreira no capítulo terceiro.

No terceiro verso: “de cinza e não”, a referência ao cinza sugere o eu poético construído de coisas sem vida, coisas do passado e esquecidas. Nos dois últimos versos, fica claro a transformação do poeta. Um ser descaracterizado pelas múltiplas faces que assume

para viver no mundo moderno. O eu poético revela uma modificação profunda na sua intenção poética, sugerindo momentos diferentes de sua existência. Momento em que o eu poético se entende como ser corrompido pelo mundo social e o mesmo ser que corteja o mundo onírico que o faz retornar à casa de sua infância. Na avaliação de Cavalcanti “é somente pela poesia que o poeta consegue resgatar este paraíso perdido, onde o poeta viveu suas primeiras experiências com o mundo que o cercava.” (CAVALCANTI, 2017, p. 100). Acerca deste movimento simbólico no poema, podemos pensar também em Bachelard, que aponta a casa de nossa infância como um berço acolhedor de nossas frustrações “germe da felicidade central” (BACHELARD, 2000, p. 24). No entanto, a imaginação poética assume um lugar de retorno ao espaço de abrigo contra as angústias do mundo moderno.

Para nós, a parte “X” encerra a apresentação do poema “A casa” que teve como finalidade revelar a infância perdida em devaneio. O poema conclui o ciclo de permanência do eu poético no devaneio da casa de sua infância até a sua indignação diante de não poder mais sonhar devido às contingências do mundo moderno. No entanto, a parte “XI”, conforme pensamos o poema, é a síntese das dez partes do poema, conforme analisaremos.

X

A alma em transe da Casa já na fala.
Tudo anoitece: a vida e seu sentido.
Que pode a alma do tempo, já perdido,
Compor, à tarde, à luz que lhe roubamos?

Pairas em vão no ar, Casa vivida.
Que abstrata arquitetura ainda levantas
nesse jamais que acende no horizonte
a ânsia de eterno de que vive a vida?

Em que curva do tempo te procuro,
em que móvel desenho, em que momento,
em que voz, em que forma, em que sentido?

Ouço-te o a sós desmoronar obscuro.
Já nem sou mais na fábula que invento,
ó morta luz, ó diálogo esquecido!

É nesta parte que o eu poético encontra em si um mundo em ruínas. Os questionamentos sugerem a posição de um eu poético lúcido diante de si. Revela a posição de um eu poético que se pergunta: quem sou eu? Que mundo habito? São interrogativas que devolvem a razão a um homem incapaz de devanear, de imaginar outra vida fora da transcendência, “Tudo anoitece: a vida e seu sentido”. A esperança se dissolve na tentativa de

reencontrar o universo lúdico que se abria por meio de sua imaginação, “Já nem sou mais na fábula que invento,”.

Observamos que o poeta se apropria do soneto clássico italiano em versos decassílabos e rima eventual. Essa forma de compor é muito comum na literatura universal. Este gesto pode representar sua inclinação poética voltado à tradição literária. Na observação de Cavalcanti “é notável a influência simbolista, declarada em sua admiração especial a um de seus representantes mais significativos, Alphonsus de Guimaraens” (CAVALCANTI, 2017, p. 21). Assim, o poeta não deixa de revelar sua admiração pela forma canônica do soneto, apresentado no estilo que o consagrou, a linguagem simbólica e sugestiva.

Na primeira estrofe, o eu poético questiona a sua fragilidade diante da procura em manter-se na condição de ser desejante na busca da essência pura da infância. A inquietude do eu poético sugere o padecimento de seu próprio ser. Na avaliação de Ivan Marques “A serenidade, que o poeta associa aos cenários da infância e à paisagem dos arrabaldes, pode ser vista como uma fuga crepuscular à catástrofe da modernização” (MARQUES, 2011, p.137). Sugere os efeitos da modernidade e da desconstrução de valores ligados aos sentimentos que revelam o universo transcendental indivíduo.

Assim, a ausência da imagem infantil será um valor que falta na alma do eu poético. O caráter solidário do eu poético, que compartilha os dois mundos, sente-se inconformado pela ausência do mundo infantil, “Tudo anoitece: a vida e seu sentido.”.

Na segunda estrofe, a Casa não se revela mais em sua essência pura e duradora, não anima mais a alma do eu poético, pois a infância que habitava e dava sentido a ela se tornou ruína. O mundo adulto se tornou angustiante ao longo de sua existência. Segundo Moreira, “Toda a problemática do desencantamento em Moura se encontra interligada pela questão do enfraquecimento moderno da crença no transcendental, provocada pela ascensão da razão e, por conseguinte, dos avanços técnico-científicos.” (MOREIRA, 2011, p.204- 205). A casa não está na fantasia que humanizava o inconsciente do eu poético, ao contrário, o termo “abstrata” reforça a ideia de hermetismo na qual a casa foi delegada.

Na terceira estrofe, a busca de resposta revela a angústia do eu poético em viver sem suas referências de mundo encantado, ou seja, a imagem da casa de infância revelada por meio do devaneio. Conforme nos apresenta Gaston Bachelard, a possibilidade do devaneio tem características de imagem em união entre a alma e o espírito.

Somente quando a alma e o espírito estão unidos num devaneio é que nos beneficiamos da união da imaginação e da memória. É nessa união que

podemos dizer que revivemos o nosso passado. Nosso ser passado imagina reviver.

Portanto, para construir a poética de uma infância evocada num devaneio, cumpre dar às lembranças sua atmosfera de imagem. (BACHELARD, 2009, p. 99).

Nessa acepção, podemos observar que o eu poético não se encaixa nesse estado de união entre a imaginação e memória, ou seja, as imagens se tornam busca constante, “Em que curva do tempo te procuro,”. Sendo assim, podemos concluir que o eu poético inexistente em seu devaneio. É a desorganização psicológica do eu poético no mundo em escombros.

Na quarta estrofe, o poeta é só tempo presente, o devaneio não atinge mais seu referencial de encantamento pela vida. Neste esboço de ruínas em que o eu poético está inserido, paira a deformação do homem social e moderno face à infância que se tornou um arquétipo inatingível. As fábulas que são próprias do universo infantil não são mais referências que ligam o homem à sua infância e a casa de outrora, como revela o segundo verso: “Já nem sou mais nas fábulas que invento”. Para tal propósito, Bachelard apresenta uma reflexão relevante para compreendermos a estrofe projetada na criação fabular, “Não é com essas fábulas fósseis, esses fósseis de fábulas, que vive a imaginação da criança. É nas suas próprias fábulas. É no seu próprio devaneio que a criança encontra as suas fábulas, fábulas que ela não conta a ninguém. Então, a fábula é a própria vida.” (BACHELARD, 2009, p. 113).

Na avaliação de Fábio Lucas, em relação ao poema “A casa”, o crítico observa que “a maior densidade é conquistada precisamente na equiparação de duas ruínas, a do objeto ‘casa’ e a do ‘eu lírico’ submetidas à erosão diferenciada do tempo e à terrível mutação da consciência.” (LUCAS, 1991, p. 26). Nesse sentido, sua existência está unicamente no presente, a sua transcendência se encerra definitivamente com o vácuo formado pela ausência definitiva do mundo lúdico que dava sentido à casa de sua memória e à infância lúdica.

Vale aqui um retrospecto das partes constituintes do poema. Observamos em todas as nossas análises que até a quinta parte do poema, a casa se revelou ser um espaço de abrigo e acolhimento para o devaneio de sua infância. Foi nesta estrutura que os alicerces do mundo encantado voltados para um universo lúdico revelaram todo o potencial de encantamento pelas imagens construídas no devaneio. O mundo visto pela primeira vez apresentou no devaneio imaginativo do eu poético sua relação com o universo mítico e místico. A infância assumiu um caráter áureo, como um ser que orbita o plano terreno, buscando traduzir para uma linguagem simbólica toda a potência imagética das imagens reveladas.

No entanto, a partir da sexta parte do poema que observamos um movimento no sentido oposto de um mundo lúdico e encantador. A casa se torna um objeto cada vez mais distante do eu poético. O espaço que abrigava o devaneio lúdico vai se tornando um constante confronto de identidade marcado pela angústia do eu poético em se reconhecer no presente. Observamos que é a partir dessa parte que o poema vai agregando uma linguagem de aspecto sombrio e crepuscular. As metáforas utilizadas vão gradativamente assumindo um caráter direto e objetivo. É nesta parte “X” que o poeta encerra o ciclo da casa. Conforme buscamos evidenciar, a estrutura da casa se ergue sobre um espaço encantado. Seus alicerces estão na capacidade de transcendência do eu poético por meio do devaneio. Porém, é na mesma estrutura da casa que abriga sua frustração. É o mesmo espaço do sonho poético que se transforma em escombros sua ânsia de transcendência. Parece que as contingências do tempo não permitem mais abrigar o sonho e o desejo de recuperar na infância e na casa, o abrigo que acolheu e protegeu o sonhador de devaneio.

Na décima primeira e última parte do poema, o poeta parece sintetizar em uma única estrofe todas as dez partes que compõe o poema “A casa”. Esse tipo de movimento estilístico é incomum em poesia. No entanto, buscaremos evidenciar essa relação propondo um desmembramento desses versos para criar uma relação coerente que dialogue com cada parte do poema.

Conforme nossa percepção, o caminho que o eu poético apresenta nos versos, que para nós são fragmentos, retoma o percurso do devaneio até reconhecer-se no mundo presente, ou seja, a roteiro elementar do poema.

XI

E sob as franjas da noite
 que, muda, já se confunde
 com o sono irreal do tempo,
 cerro os olhos à memória,
 fecho os ouvidos à Casa.
 A vida calou seu ritmo,
 seu doce pulsar antigo,
 onde, às vezes, de tão plena
 não cabia, transbordava
 e ia criar mil vidas
 em outros planos. Eternos!
 Mundo cego, a sombra cresce,
 abstrata, muda, no tempo.
 Cresce, cresce. Tão pequeno,
 tão fragmento de sombra,
 tão sombra, já não sou nada.

Apenas parte, ah, tão leve,
desta sombra que me apaga,
dentro da Casa, do mundo,
deste vácuo que me apaga
em mim.

De acordo com nossa observação, o poema parte da retomada da proposição inicial de imersão em seu devaneio, visto na primeira parte. Observemos os três primeiros versos que abrem esta parte do poema: “E sob as franjas da noite / que, muda, já se confunde / com o sono irreal do tempo”. Aqui, a imagem sugerida é “franja” que ao nosso entendimento adquire um aspecto sugestivo limite e divisório, correspondendo à proposta da imagem simbólica da “cortina”, na primeira parte do poema, que revela a divisão entre o espaço interno e externo. Ambos sugerem estágios iniciais de divisão. Apresentam características semelhantes de um eu poético que deseja revelar a fronteira do ser consciente adentrando em seu inconsciente por meio do devaneio.

São nesses três versos em que o eu poético dá início à retomada do percurso ao encontro de sua memória. O modo como esse sonhador construiu o caminho de acesso às imagens preservadas no interior profundo de sua memória, corresponde à reflexão que fizemos na primeira parte do poema. Refere-se ao aspecto que conduz o eu poético ao interior de seu devaneio. É a apresentação do mundo lúdico na figura do menino de uma infância idealizada. É nessa expressão simbólica, apropriada no devaneio, que amplia a riqueza da linguagem elaborada por meio de uma grande metáfora. A liberdade poética produzida por essa memória atemporal que o conduz por paisagens paradisíacas idealizada, como demonstramos em Vico e que Bachelard complementa, “Ao sonhar com a infância, regressamos à morada dos devaneios, aos devaneios que nos abriram o mundo” (BACHELARD, 2009, p. 97). Nessa acepção, é a memória que habita no eu poético e revela a liberdade de um mundo encantado e perfeito.

No entanto, para nós, os três primeiros versos deste poema aproximam-se do ponto central revelado na primeira parte. Os versos retomam a posição inicial do devaneio, como se o eu poético desejasse retomar um ciclo que não se encerra. Ao retomar a experiência do devaneio, o sonhador pode estar tentando reafirmar a existência de um lugar estático e permanente de bem-aventurança na idealização de uma casa habitada por sua infância.

Na sequência, os versos “cerro os olhos à memória, / fecho os ouvidos à Casa.”, apresentam as mesmas características da segunda parte do poema que permitiram com que o eu poético revelasse a casa de seu devaneio. É importante observar que na segunda parte, o eu

poético também adentra na casa de sua memória por meio de versos elaborados de modo semelhante, (“Abro os olhos à memória: / a Casa salta do tempo”). Observamos que entre “cerrar os olhos” e “Abrir os olhos” cria um efeito simbólico com as mesmas características, que são os sentidos voltados para a memória do mundo interior do eu poético. Ao cerrar os olhos o sonhador adentra em sua casa interna, e afasta-se do mundo real do presente.

Na segunda parte do poema, a memória da casa é resgatada em seus detalhes de modo contemplativo. O sonhador revela o silêncio das imagens da casa, como podemos observar no verso da segunda parte do poema “mudamente se refazem”. Dessa maneira, a segunda parte se entrecruzam neste verso “fecho os ouvidos à Casa”.

A memória do eu poético reencontra a casa de sua infância em um devaneio profundo, capaz de contar em detalhes as imagens reveladas durante a sua contemplação. É nesta segunda parte que o eu poético, silencioso, experimenta os sentidos mais privativos da casa, faz-nos experimentar as sensações de odores, cores. Vimos em Bachelard que a casa é a referência de um espaço de acolhimento, mas também o lugar que representa sua intimidade mais secreta, pois, segundo o filósofo, “Há memórias que são fiéis a essa intimidade. Os poetas vão fornecer-nos testemunhos sobre esses odores de infância, sobre cheiros que impregnam as estações da infância” (BACHELARD, 2009, p. 132). É nesse aconchego de intimidade que o eu poético nos revelou a casa de seu devaneio.

A análise que propusemos, na terceira parte deste poema, partiu da relação entre a sonoridade rítmica dos versos e a intenção de revelar um conteúdo imagético e sonoro de sua memória. O encontro destas duas propostas em funcionamento produz o efeito poético e oferece-nos uma imagem em pleno movimento. Nesse sentido, a importância da sonoridade é uma fonte que o poeta busca para compor sua lírica, conforme Alfredo Bosi nos apresentou.

Procuramos estabelecer na terceira parte do poema o movimento do verso como a representação que sugere o efeito de um “tic-tac” de relógio. Observamos também que a forma verbal conjugado no passado remete aos tempos de outrora na casa de seu devaneio.

Nesse sentido, o verso “a vida calou seu ritmo” desta parte do poema, recupera a intenção da terceira parte. Propõe pensarmos que a vida sugerida neste verso revela o homem situado no presente que sofre com as atribulações do mundo moderno. Assim, o eu poético lembra que o ritmo de um tempo de outrora permanece internalizado em sua memória somente como reverberação do passado, como podemos observar nos versos finais da terceira parte “Que eco responde / da eternidade”. Ao criar os versos semelhantes aos batimentos de um relógio de outrora, o eu poético reencontra o tempo pretérito que confronta com o ritmo de

sua vida silenciosa do presente, ou seja, a vida presente calou o ritmo da infância internalizada no eu poético.

Conforme pudemos apresentar em nossa análise, situada na quarta parte do poema, observamos uma dilatação do ritmo do relógio, que passou do verso para a pontuação. Revelou a pulsação que saiu do verso e passou para a vírgula. Um exame mais cuidadoso, revelou que os versos perdem sua extensão métrica ao longo do poema, representando uma espécie de afunilamento, o enfraquecimento de sua pulsação. O conteúdo também revelou-nos um eu poético confrontando sua existência. É nesta percepção que sugerimos estabelecer uma conexão entre a quarta parte e o verso “seu doce pulsar antigo” nesta parte do poema.

O eu poético questiona sua existência diante de um mundo real e irreconhecível do presente. O “pulsar antigo” sugere o conflito interno entre sua infância idealizada e a constatação de um sujeito que perdeu a capacidade de se encantar pelo mundo moderno. Portanto, o pulsar de um tempo bom torna-se contraditório no eu poético do presente. Este verso recupera de modo sintético a força poética da quarta parte do poema.

Na quinta parte do poema, observamos o apelo do eu poético para que o menino de sua infância idealizada revele em seu devaneio a atmosfera mítica de uma existência pura. O desejo de que o menino percorra novamente pelos caminhos de uma infância lúdica, torna-se ao mesmo tempo o êxtase do eu poético “De que astros seria?”. São esses versos que aproximam o ser sonhador e a infância em um só indivíduo. O estado de encantamento do eu poético reforça sua contemplação pelas imagens reveladas. O menino de seu devaneio adquire forma polivalente. Pudemos observar o caráter mítico que as imagens foram adquirindo. Nesse sentido, Bachelard propõe pensarmos no poeta e o objeto de sua poesia, “Nem todos os objetos do mundo estão disponíveis para devaneios poéticos. Mas assim que um poeta escolheu seu objeto, o próprio objeto muda de ser. É promovido à condição de poético.” (BACHELARD, 2009, p. 148).

Ao mesmo tempo em que o eu poético se apropria da imagem da infância, apropria-se do espaço da casa. Esses objetos se tornam mágicos e adquirem um caráter poético. É o ser sonhador que dispõe de forma ampliada as imagens de seu devaneio, tornando-se poesia. Esse caráter converge para o verso desta parte do poema (“não cabia, transbordava / e ia criar mil vidas / em outros planos. Eternos!”). Sobre esses versos, lembramos das reflexões de Vico acerca da criação poética. No estado primitivo do indivíduo, segundo o filósofo, os poetas foram os que nomearam as coisas do mundo conforme sua observação no mundo natural. O que concorre com a visão de Schiller que em sua reflexão observou na idealização do poeta sentimental a criação ampliada da natureza de modo poético.

Para nós, são esses que versos sintetizam a quinta parte do poema, pois, sugerem um eu poético revelando os efeitos míticos da casa e o encantamento deste espaço, posicionando-se como observador contemplativo destas imagens.

Esta quinta parte tem também uma função divisória no poema “A casa”. Pois, é a partir dessa parte que percebemos o duplo sentido que espaço da casa vai adquirindo em sua lírica. O desencanto pela vida moderna caminha para a destruição de casa e de infância idealizadas. Produz um efeito que sugere o desmoronamento do estado de contemplação em detrimento de seu lugar no tempo presente, (“o mundo, louco, crescendo, / a Casa diminuindo, / a Casa... a Casa acabando!”).

Em nossa observação, a parte “VI” do poema é o percurso que se dará a ruína do estado de encantamento do eu poético que permeou o poema até aqui. É a partir desta parte que a casa se torna distante e a infância pura vai se transformando em um paraíso distante.

Ao analisarmos esta parte do poema, observamos que a imagem do devaneio sofre um processo de degradação. Este desgaste proposto pelo eu poético revela o menino de sua infância idealizada cada vez mais distante do alcance de sua memória na casa e na infância. Conforme nossa percepção, isso se dá por meio do constante duelo entre o devaneio da infância e a melancolia do homem social. Apresentamos também a reflexão do filósofo Bachelard que observou que os devaneios sobre a infância não podem ser relacionados a sentimentos de angústia, mas associados a sentimentos de paz. Nessa acepção, entendemos que o eu poético encontra-se incomodado com seu tempo, sendo inadequado relacionar esta parte do poema com o aspecto que remete a uma lembrança de infância lúdica.

Observamos que no aspecto formal do poema ocorre uma fragmentação dos versos por meio da pontuação. Observamos os versos divididos por vírgulas, quebrando a sonoridade do poema, sugerindo a queda deste homem incapaz de se reconhecer no sonho poético como único lugar que lhe resta para encantar-se com a vida. É deste modo que o verso “Mundo cego, a sombra cresce, / abstrata, muda, no tempo” resgata a sexta parte do poema. É importante notarmos que a mesma estrutura fragmentada por meio da vírgula continua sendo apresentada nesses versos. O que reforça nossa convicção de uma retomada em forma sintética da “VI” parte do poema “A casa”.

O verso “Cega, cega. Imaginar-te / tão perto, e sentir-te longe, longe, cada vez mais longe.” do poema “VII” sugere a separação entre o espaço acolhedor e a imagem da casa em um movimento gradual. Conforme nossa análise, observamos que o eu poético toma consciência de sua inquietude no plano real, mas sabe que em seu devaneio existe um espaço privilegiado, abrigo de uma vida permanente que revela sua verdadeira identidade. Assim,

Ecléa Bosi nos apresentou sua reflexão acerca da casa da primeira infância que versa sobre o lar que acolhe a criança que ainda não se relacionou com o mundo. As lembranças se tornam fabulosas e ampliadas no mundo adulto que possivelmente as poderá resgatar pela memória.

Nesse sentido, os versos retomam o homem moderno incapaz de acessar em seu devaneio a infância idealizada do devaneio. Assim, o desencanto apresentado no poema revela a desesperança pela vida que põe o eu poético diante das suas amarguras do presente. Cavalcanti, em análise do mesmo poema, explica que “o trajeto interior temporal é feito mesmo com dificuldade, pois está cheio de obstáculos e percalços, consequência do caminho árduo que o poeta percorreu pela vida.” (CAVALCANTI, 2017, p. 98). O eu poético levanta o problema existencial de toda sua vida, que converge no sentimento de frustração de deparar-se com sua face autêntica de homem transformado pelo tempo.

A relação que queremos evidenciar é com o verso (“tão fragmento de sombra, tão sombra, já não sou nada.”) deste poema “XI”. Notamos um paradoxo construído com as mesmas características. No poema “VII”, podemos notar o movimento dos vocábulos “perto” e “cada vez mais longe”. Nesse sentido, o verso do poema “XI” revela o mesmo paradoxo nos vocábulos “tão sombra” e “não sou nada”. O sentido que assumem essas duas proposições estão relacionadas por meio de um paradoxo de gradação descendente. Isso significa dizer que o eu poético assume a capacidade de analisar sua trajetória de vida, percebendo a degradação da capacidade de sonhar com um mundo encantado diante da vida. A sombra assume o sentido de uma infância que desaparece aos poucos da vida do homem moderno. Vida que se que se torna cada vez mais longe de seu devaneio de infância pura.

Ao analisarmos a oitava parte do poema, pudemos observar duas imagens de infância diante do eu poético. Essa duplicidade se entrelaçam formando representações da infância mítica, ou seja, uma infância que remete ao devaneio e uma representação de infância histórica, aquela que vivemos quando criança e estão impregnadas em nossa recordação. É nessa dupla imagem que se entrecruzam que o eu poético se torna um avaliador de imagens. Os questionamentos se tornam dúvida para o eu poético que não se reconhece mais em seu devaneio.

Pelos versos “São tantas! Agora, / desfilam e formam / sombras, eu sei, sombras”, pudemos observar que se as imagens revelam um misto de infância real e devaneio voltado para a infância. É nessa fronteira que decorre toda a inquietação do sonhador. É por meio da percepção desfocada de sua infância que o eu poético se torna um observador da experiência transcendental da sua infância dividida em dois caminhos que se fixam na imagem de sombra.

É nesse propósito que observamos uma relação com os versos, (“Apenas parte, ah, tão leve, / desta sombra que me apaga”) desta parte “XI” do poema. É na zona sombria que o poeta se encontra ao não se reconhecer na infância de seu devaneio. Os versos sintetizam o propósito do eu poético em revelar o seu desconforto em viver no mundo moderno sem conseguir penetrar na infância de seu devaneio que se revela em imagens dúbias como sombras que se encerram no eu poético.

Observamos as reflexões de Bachelard sobre o devaneio que remete ao estado de encantamento do mundo infantil, “Uma infância potencial habita em nós. Quando vamos reencontrá-la nos nossos devaneios, mais ainda que na sua realidade, nós a revivemos em suas possibilidades” (BACHELARD, 2009, p. 95). Esta percepção coloca a infância em um patamar de transcendência, de uma idealização que é incompatível com a infância vivida. Eis o motivo pelo qual o eu poético se torna angustiado. As imagens não revelam o devaneio lúdico, as imagens se confundem com sua infância real. Nesse sentido, podemos pensar na possibilidade de que a imagem construída da “sombra” resgata o sentido de infelicidade diante da capacidade de sonhar.

O poema “IX” revelou em sua essência um eu poético que se confunde com as imagens de seu devaneio. A possibilidade de transcendência se encerra na mediada que presente e passado se confundem: “Ó ser imaginado, já agora abstrato, mil vezes recriado, / outras mil vezes destruído:”. Este “ser imaginado” sugere pensarmos em um eu poético moldado, adaptado, transformado na dinâmica do mundo moderno. Esta contingência no plano real da vida sugerido no vocábulo “abstrato” evidencia um ser estático na vida imaginária limitado na possibilidade de transcendência. Na reflexão de Bachelard, não existe fronteira entre o sonhador de devaneio, “O devaneio que trabalha poeticamente nos mantém num espaço de intimidade que não se detém em nenhuma fronteira – espaço que une a intimidade de nosso ser que sonha a intimidade dos seres que sonhamos.” (BACHELARD, 2009, p.156). De acordo com essa proposição, o ser imaginário evocado no poema e assumido pelo eu poético revela características diferentes de um devaneio na acepção de Bachelard. Nesse sentido é que nossa convicção aponta para o verso da parte “XI”, (“desta sombra que me apaga, / dentro da Casa, do mundo,”). Nessa acepção, o vocábulo “sombra” sugere pensarmos neste “ser imaginário” destituído de uma imagem clara e nítida que seja sua identificação, não somente com o ser, mas com o seu espaço de devaneio poético.

Nos dois últimos versos desta parte “XI”, (deste vácuo que me apaga / em mim”) apresenta características que se relacionam com a parte “X” (“ó morta luz, ó diálogo esquecido”). Como evidenciamos, na décima parte do poema, a nossa análise recai sobre um

eu poético que observa sua capacidade de transcendência tornando-se ruínas. É relevante, neste momento, colocarmos uma observação sobre o autor relacionado a este mundo que se dissolve no imaginário do eu poético. Isso ajudará a entendermos a relação do eu poeta com a busca frustrada da casa e a sua infância.

O poeta Emílio Moura era ligado as suas raízes simples do interior de Dores do Indaiá. Ao se estabelecer na cidade de Belo Horizonte, acompanhou uma dinâmica de desenvolvimento sendo operada na sociedade em seu tempo, viu agigantar um tipo de vida frenética relacionado ao acesso à cultura. Transformações que exigiram da sociedade uma adaptação aos novos tempos. As relações de trabalho deram um ritmo frenético na transformação social da época e a exigência para que o indivíduo, cada vez mais solicitado no meio social, integrasse ao sistema produtivo.

Não causa espanto pensar que um poeta que conheceu a tradição literária mantivesse um estilo conservador. Muito de seu estilo equilibrado nas formas se deve ao contato com obras dos principais poetas franceses e sua estima pelo poeta simbolista Alphonse de Guimaraens. Nesse sentido, o poeta, observador de seu tempo e de sua introspecção, traduziu em poesia seu olhar no mundo, escolhendo plantar na alma a raiz que nutre sua poesia carregada de certeza de que a essência do ser humano não está na modernidade, mas na fonte onde esta mesma raiz vai buscar matéria para sua poesia.

Assim, o eu poético refere-se nos dois últimos versos ao vácuo da casa e da infância que se encerra no imaginário do eu poético. E é com a mesma revelação que encontramos na décima parte do poema.

3.3 Mais quatro poemas sobre a infância

O poeta oferece a infância moldada em um determinado momento no tempo, sempre provocando sensações de algo plástico. Isso recupera o arquétipo pensado por Bachelard sobre a infância e que citamos anteriormente. O eu poético tem o domínio sobre o momento, como podemos observar no poema “Eu, no tempo”, do livro *Habitante da tarde* (1969).

Meu espírito caminha irreversivelmente para a irrealidade de tudo.
 O universo pára, de repente, à espera de minha infância.
 Tudo repousa em seu lugar.
 O tempo, no relógio.
 O silêncio, na pedra.
 Jogo as máscaras fora e me identifico comigo
 que me esperava há séculos.
 (MOURA, 2002, p. 269)

O eu poético sugere o tempo paralisado como auto-reflexão, representando o desejo do eu poético em viver em um mundo contínuo e ordenado. Para isso, a revelação do mito se faz por meio da volta à infância.

Esse retorno se anuncia do desejo do homem em buscar no mito as referências para atualização do ser, como observa Cavalcanti:

É também devido a este desejo, intrínseco ao homem, que uma grande parte da literatura moderna procurou recuperar a visão mítica na criação artística, utilizando-a como uma espécie de suporte para adentrar nas zonas mais conflitantes e obscuras do homem de seu tempo. (CAVALCANTI, 2016, p. 113)

Para alcançarmos um nível de fluência e compreensão desse poema, é importante observarmos o que nos revela Vico acerca da criação poética em sua origem primitiva, ou seja, dos primeiros povos que por meio da linguagem nomearam o universo.

Os primeiros homens das nações gentílicas, quais infantes (*fanciulli*) do nascente gênero humano, como os caracterizamos nas *Divindades*, criavam, a partir de sua ideia, as coisas, mas num modo infinitamente diverso daquele de Deus. Pois Deus, em seu puríssimo entendimento, conhece, e, conhecendo-as, cria as coisas. Já as crianças, em sua robusta ignorância, o fazem por decorrência de uma corpulentíssima fantasia. E o fazem com uma maravilhosa sublimidade, tamanha e tão considerável que perturbava, em excesso, a esses mesmos que, fingindo, as forjavam para si, pelo que foram chamados “poetas”, que, no grego, é o mesmo que “criadores”. Eis, de resto, as três tarefas que deve cumprir a grande poesia: inventar sublimes fábulas, adequadas ao entendimento popular, e comovê-lo ao máximo, para ao fim em ao cabo, atingir o fim que a si próprio se prefixou, qual o de ensinar o povo a agir virtuosamente, na mesma forma pela qual eles a si próprios se ensinaram [...] (VICO, 1979, p. 76, grifos do autor)

Observamos que Vico nos apresenta a criação por meio da figura do poeta, tal qual uma criança que com sua imaginação pura, inventa e nomeia as coisas do mundo. Com isso, podemos perceber que o poema caminha no sentido de buscar a verdadeira face do eu poético em um mundo novo, tendo a infância como recurso possível para essa realização.

O eu poético caminha em busca da infância mítica, isso quer dizer que a infância não é relativa a um passado concreto, mas ao conceito de infância pura como paraíso lúdico. A característica revelada no poema nos remete a infância idealizada e pensada a partir de seu caráter universal. O eu poético revela o espírito que se move para a essência mais ampla e originária do ser. O tempo que espera a infância, como lógica concebida pelo espírito, desnuda-se de seu mundo corrompido para ir ao encontro da infância mítica.

Nesse sentido, no segundo verso, esperar a infância é esperar a revelação mítica, no sentido da pureza infantil. O tempo estático aguarda a manifestação da infância.

O tempo e o silêncio fazem parte de uma grande metáfora que evidencia a sutileza na construção poética de Emílio Moura, que se opõe à estagnação do plano cartesiano. Fabio Lucas aponta essa característica do poeta: “as iluminações poéticas (epifanias), desacompanhadas do dado histórico, são frequentes em Emílio Moura. Como a transcendência nele supera a existência, diríamos que a poesia de Emílio Moura explora mais o sublime do que o trágico.” (LUCAS, 2003. p.159).

Nos dois últimos versos, o poema revela as consequências do tempo refletida no poeta. Parece que em função da estagnação cronológica, o encontro com a infância é revelada por um ser que busca a existência plena e significativa.

O sentido de “jogar as máscaras fora” sugere o homem que finge estar adaptado ao mundo que não é o seu, o sujeito travestido de uma armadura convencional e resiliente ao drama de sua época. No entanto, a evocação da infância é a pura manifestação do encontro com a natureza, conforme Schiller nos explica:

O espírito poético é imortal e inamissível na humanidade; não pode se perder senão juntamente com ela e com a predisposição para ela. Pois, se mediante a liberdade de sua fantasia e de seu entendimento o homem se afasta da simplicidade, verdade e necessidade da natureza, o caminho para esta, no entanto, não apenas sempre lhe permanece aberto, mas também um poderoso e inextinguível impulso, o impulso moral, ininterruptamente o impele de volta para ela e é justamente com esse impulso que está na mais estreita afinidade a faculdade poética. Esta, portanto, não se perde juntamente com a simplicidade natural, mas apenas atua numa outra direção. (SCHILLER, 1991, p. 60)

No último verso do poema, a citação inicial referente ao filósofo Vico, completa o nosso entendimento sobre o verso “que me esperava há séculos”, reafirma não só a infância mitológica, mas evidencia também as origens da criação poética. Com isso, o poema revela um tempo impreciso (“séculos”). É impossível pensar na infância do eu poético nessa acepção. No entanto, o caráter universal nos remete a pensar nos povos primitivos que tornaram possível a emergência da criação artística primeira: “as artes não são mais do que imitações da natureza, e, por via de consequência, poesias em um certo modo reais. Assim, os primeiros povos, que foram os infantes do gênero humano, primeiro fundaram o mundo das artes.” (VICO, 1979, p. 126) O eu poético assume a sua ligação com a infância mítica que, como vimos, está nas origens dos povos primitivos. Para Cavalcanti, o que vemos na poesia de Emílio Moura, “é a estrita relação do texto literário associado à dimensão mítica, no

sentido de que, numa de suas fortes marcas, o poema revela uma espécie de ‘memória profunda’ da cultura, trazendo para o presente um passado mítico.” (CAVALCANTI, 2016c, p. 109)

O eu poético acaba por criar formas de experimentar o resultado da sua criação por meio da invenção de metáforas que ampliam a capacidade de adentrar na memória profunda.

A relação com a infância é apresentada a partir duma criação diversificada na abordagem do universo infantil. O que fica evidenciado em nossa análise é o caráter mítico na apresentação da infância, que tem em sua memória o desejo de contato com o universo lúdico e fantasioso da infância marcado em sua poética.

Em outra perspectiva, relacionada ao tempo e ao espaço, Emílio Moura compõe o poema “O menino e a estrela”, do livro *Noite maior* (1969). Neste poema, a criação poética perpassa fenômenos da natureza em que o sentido de movimento é explorado e transformado em poesia universal.

Que diz a estrela
Ao menino? Que segredo,
Rápido, baixa sobre a fronte
Que se ilumina e apta
O esquivo maravilhoso?

Que diz o vento
Ao menino? Que desígnios
Esconde? Que ária inventa,
Entre flores e frondes,
Para que o infante durma?

Que múrmura mensagem corta o espaço? Que elo
Rútilo anula
A infinita distância
Entre o menino e a estrela?
(MOURA, 2002, p. 326)

Como dissemos, o poeta Emílio Moura foi caracterizado por Carlos Drummond de Andrade “sob o signo da pergunta” (ANDRADE, 2002, p.19). Com isso, podemos perceber, no poema acima, os questionamentos que sugerem uma não-resposta, mas a assimilação da essência poética, conforme aponta Miranda:

A pergunta que se dissemina por toda a obra de Emílio Moura e lhe parece oferecer uma possível resposta, não importa qual seja, perde sua funcionalidade como operadora da linguagem. O silêncio se impõe, então, como horizonte de uma escrita que só adquire razão de ser pelo sem-sentido do encadeamento ao infinito de pergunta sobre pergunta. (MIRANDA, 2012, p.33).

Os questionamentos recorrentes na poética emiliana sugerem ao seu interlocutor uma reflexão sobre suas indagações. Isso não significa que o poeta esteja buscando respostas definitivas para as interrogativas, conforme nos evidencia Silva: “Em uma das raras entrevistas que concedeu, ele declarou: — minha poesia não afirma. Afirmado, resolveria a priori tudo para o leitor. Interrogando eu ponho o mundo diante do leitor.” (MOURA apud SILVA, 2012, p. 16)

O poema recorre ao questionamento para estabelecer o elo da linguagem poética com o fluxo da mensagem que tem como proposição relacionar o menino com a estrela e o vento por meio da mensagem simbólica.

Nas três estrofes, a ideia de movimento da natureza captada como mensagem poética encontra o menino, o ser infantil e puro. A infância fica evidenciada na relação que envolve o ser terreno, na figura do menino como forma pura, com o plano celestial.

A plenitude desse movimento revela a mensagem poética, pois o que admiramos não é o objeto, mas o efeito que esse significado nos proporciona. A natureza presente no poema sugere a tentativa do encontro da proposição universal dos fenômenos naturais com o poema, estabelecendo um elo que liga a pureza infantil à poesia, que se revela no instante em que o significado acontece.

Vemos o eu poético em sua divagação, imbuído na fantasia infantil que permeia o inconsciente mítico. O inconsciente tomado pela conexão com a natureza, próprio do mundo infantil na figura do menino.

Os movimentos apresentados sugerem um eu poético em estado de devaneio em que a pureza poética o desconecta do mundo existencial para conectar-se com a essência do mundo infantil. Schiller apresenta uma reflexão importante para pensarmos na essência que emana das coisas. Na natureza, o que amamos não são os aspectos concretos dos objetos pertencentes ao mundo natural, como o pássaro, a flor, a árvore, mas o simples fato da ideia de pureza que irradia por meio deles. Por intermédio dessa ideia, somos levados a uma sensibilização que emana desse conceito original que nos remete à essência das coisas.

Fomos natureza como eles, e nossa cultura deve nos reconduzir à natureza pelo caminho da razão e da liberdade. São, portanto, expressão de nossa infância perdida, que para sempre permanece como aquilo que nos é mais precioso; por isso, enchem-nos de uma certa melancolia. Ao mesmo tempo, são expressões de nossa suprema completude do Ideal, transportando-nos, por isso, a uma sublime comoção. (SCHILLER, 1991, p. 44)

A infância perdida pode ser considerada o lugar em que o homem encontra o elo da sua essência libertadora. Assim, o ser é conectado à natureza por meio do cenário apresentado, no qual as estrelas, o vento e as flores sugerem a revelação poética. Nesse caso, o menino também é parte integrante da construção metafórica, reforçando a ideia de que a proposição se torna harmoniosa na relação entre a infância e o lugar no tempo em que a transformação do ser surge por meio do descobrimento do mundo.

Na última estrofe, podemos confirmar na indagação do eu poético sobre a interrupção do sonho duradouro, ou seja, da conexão profunda e significativa da fantasia infantil que agora se faz realidade. Confirmado no verso “rútilo anula” que sugere um movimento do estágio inconsciente para a consciência, é o homem diante da sua realidade.

O modo como o poema está construído permite estabelecer oposições por meio da relação de movimento contrário. Agora, encontramos o menino sendo apresentado para a realidade do homem no seu ambiente real. Podemos perceber que não temos mais o eu poético buscando o mito da infância perdida ou mesmo o clamor vigoroso do eu poético pela revelação da pureza infantil.

A interrupção da “infinita distância” em que o eu poético se refere pode sugerir que esse efeito provocado entre o menino e a natureza reveladora possa atingir conexões da pureza e essência do Ser que o poeta busca nos momentos de sua aflição no plano terreno.

A conexão entre o mundo sensível e o inteligível pode ser notada por meio do cruzamento da Ideia com a Razão, como aponta Lucas: “Fora do amor corporal, as belas almas, pelo amor intelectual, buscam o autêntico. Desse modo, a alma desenvolve um parentesco com a eternidade, pois se torna um intermediário entre o mundo sensível e o mundo inteligível (mundo das ideias, eterno)” (LUCAS, 2003, p.158). Com isso, sugere a oscilação entre o momento da imersão do poeta e o retorno à consciência sensível do mundo racional e lógico.

A condição existencial no poema perpassa pela busca do mundo interior do Ser que lhe proporciona a conexão com o momento poético. No poema acima, a infância relaciona-se com o menino em seu devaneio em um infinito espaço existencial, sempre questionadora.

O poema trata de um conteúdo universal, ou seja, em qualquer tempo na história do homem o poema terá um caráter atual. Emílio Moura apresenta a infância propondo uma perspectiva de encantamento relacionado ao universo infantil em que a concepção mítica e mística relaciona-se com o lúdico e a fantasia.

Segundo Fábio Lucas, “Não resta dúvida que Emílio Moura sonha a fantasia do reencontro com a idéia de si, retirada da aurora do ser.” (LUCAS, 2003, p. 162). Nesse

sentido, podemos compreender a “aurora do ser” como o caminho interno percorrido em direção ao mito infantil para conectar-se à essência pura do homem.

No poema “Soneto”, do livro *Habitante da tarde* (1969), a infância é tratada sob um aspecto diferente em relação ao anterior. Nesse poema, há a memória de um passado idealizado que o eu lírico busca reproduzir em imagens.

Cantos de galos de quintais de outrora
devolvem-me a mim mesmo e à madrugada.
Súbita pausa e a tarde se evapora,
ó sons, ó luz, ó ar de outra morada.

Sob o canto que estala, à alma de agora
tudo retorna, rútilo. E, do nada,
que sonho mais que sonho se elabora
e é graça de viver, multiplicada.

Este instante sou eu feito de sonho.
Sou o sonho em si mesmo. Ouça, a distância:
canto de fonte, sopro de alvoradas.

Em que desvãos do tempo me reponho?
Se estes cantos de galos vêm da infância,
que ar estremecem, de que madrugadas?
(MOURA, 2002, p. 229)

Buscaremos nesse poema nos deter aos símbolos que o poeta se utiliza para construir sua lírica. Na primeira estrofe, o eu poético desenvolve uma simbologia que sugere o nascimento do homem seduzido por seu sonho. Ou seja, o eu poético busca revelar o estado de encantamento no instante em que o encontro com a origem de seu universo infantil se torna reconhecido por imagens que se desnudam no encantamento do sonho.

O eu poético aciona a imagem por meio de símbolos e refere-se ao canto do galo, que podemos entender como a ave anuncia o amanhecer. É a ruptura do espaço escuro sendo iluminado pela claridade do dia. Imediatamente somos deslocados para um tempo passado, sem referência temporal. O eu poético nos revela que a emergência dessas imagens sugerem um passado impreciso que não pertence mais ao eu poético. Podemos perceber também que a revelação dessas imagens aciona os sentidos por meio da percepção de som, luz e imagem. Antonio Candido nos chama a atenção para a criação simbólica.

Com base na possibilidade de estabelecer analogias o poeta cria a sua linguagem, oscilando entre a afirmação direta e o símbolo hermético. Raramente o poema é feito apenas com um ou outro destes ingredientes polares, e na sequência dos versos somos capazes de notar a gradação que os separa. Muitas vezes, o elemento simbólico não está na peculiaridade das palavras, ou na sequência de imagens, mas no efeito final do poema tomado

em bloco. E em tudo observamos a capacidade peculiar de sentir e manipular palavras. (CANDIDO, 1996, p. 65)

A estrofe organiza um espaço combinado por variados símbolos como “cantos de galos”; “a tarde se evapora” e “outra morada”. Podemos percebê-las na estrofe como uma unidade que sugerem um nível simbólico.

O sonho se torna nítido ao ponto de ter a transparência necessária para adentrar no espaço onírico. O espaço revelado pelo sonho assemelha-se à perfeição que o eu poético nos indica no último verso da estrofe: “e é graça de viver, multiplicada”. Sugere pensar no mito da idade de ouro, pois a vida no paraíso sugere a perfeição divina na terra. Conforme observa Lêda Ribeiro,

Nos quatro cantos do mundo encontramos referências ao mito da idade de ouro. Há nesses relatos elementos mais ou menos constantes, originários tanto da mitologia pagã, quanto da tradição bíblica. Dentre as notas características da condição paradisíaca estão, além da imortalidade, a liberdade, a possibilidade de ascensão ao céu e a comunicação com os deuses, a amizade entre os animais e o conhecimento de sua linguagem. (RIBEIRO, 1987, p. 27)

Podemos perceber que por meio do devaneio, o eu poético está diante da perfeição, apoiado na força simbólica da linguagem. Ao sugerir o espaço perfeito que emana da natureza, o eu poético cria uma metáfora que sugere sua presença diante de um mundo sem limites “canto de fonte, sopro de alvorada”. Essa metáfora acrescenta ao poema a condição de existência autêntica do devaneio. Assim, o mito da idade de ouro é apresentado no poema como uma pintura, revelando um quadro do espaço imaginário perfeito.

É da fonte que brota o líquido novo, podendo ser compreendida como a vida que nasce do interior e revela-se no plano exterior. A exemplo de um devaneio que se revela no inconsciente humano, e que, pelas mãos do poeta, ganha força na linguagem poética.

O sopro de alvorada sugere a existência da luminosidade. É possível pensar no sopro que revela a infância mítica e torna-se o sonho em sua capacidade reveladora.

Na última estrofe, o poeta reaviva a experiência de vida perfeita como um paraíso perdido. A poética se apoia no universo infantil, pois a infância é o lugar onde o mundo é novo, é a criança descobrindo o significado e a origem do mundo ao seu redor. A infância surge como uma metáfora na fonte de água que leva a vida ao plano exterior. Esse desejo do ser humano de retornar à infância e à natureza é comum aos poetas. Para Schiller,

[...] sentimento com que nos apegamos à natureza é tão aparentado àquele com que lastimamos a época passada da infância e da inocência infantil. Nossa infância é a única natureza intacta que ainda encontramos na

humanidade cultivada; não espanta, por isso, que todo vestígio da natureza fora de nós leve-nos de volta a nossa infância. (SCHILLER, 1991, p. 55)

É nesse sentido que a poética revela o espaço infantil em comunhão com a natureza. É por meio do sonho que a poética abre o caminho para o outro lado da fantasia, revelando o indivíduo por meio das sensações. Além disso, a simbologia é a forma organizadora que proporciona adentrar nos espaços do poema em que o valor da linguagem ganha dimensões capazes de transpor o significado simples da palavra.

Assim, o percurso proposto pelo poeta revela o sonho por meio da fantasia do mundo perfeito, sendo que a infância assume o papel harmonizador na construção poética.

Esse mesmo espaço natural que serve de propósito poético para a infância pode ser observado no poema “O menino e a fazenda”, do mesmo livro *Habitante da tarde* (1969), no qual o envolvimento com os recursos da natureza revelam a infância poética.

O céu sobre a montanha abria-se ao menino
num aceno de azuis, de fogos e violetas.
Perto, o rio, ah, tão perto, o rio e seu chamado
eram vivas manhãs de orvalho e de cascatas.

Os ventos da fazenda iam longe e traziam
um perfume de flor, de frutos e de pastos.
O gado sobre a relva adormecia os campos
Ruminando em silêncio as horas alongadas.

Mas, que seres surgiam entre as árvores, entre
as sombras do curral, escondidos no bojo
da noite, quando a noite engolia a fazenda?

Que cavalo infernal galopava na estrada?
Quem gemia no vento e uivava na varanda?
Quem vinha estrangulá-lo, ó Deus, naquele quarto?
(MOURA, 2002, p. 251)

O eu poético se utiliza da infância e da natureza cultivada em sua memória. Assim, Fernando Paixão nos apresenta a fonte necessária para que o poeta revele seu modo de observar o mundo: “mesmo alcançando o vôo da imagem e da emoção, o poeta orienta seu itinerário pelo mundo material. A inspiração profunda da poesia é a realidade, tanto a social como a da natureza, com a qual mantém uma forte relação simbólica. (PAIXÃO, 1983, p. 80-81). É nesse contexto que a infância e a fazenda são o mote para sua inspiração. Sabendo que as raízes do poeta Emílio Moura eram ligadas à vida interiorana de Dores do Indaiá, é compreensível a sua relação poética com as coisas que advém do campo.

O poeta apresenta, neste poema, a habilidade de revelar o universo lúdico por meio da linguagem simbólica. No segundo verso (“num aceno de azuis, de fogos e violetas.”), o poeta cria uma metáfora de sugestão cromática com as cores de azuis, de fogos e violetas ligados ao vocábulo “aceno”. Assim, o gesto de acenar com a mão forma um semicírculo imaginário, que sugere a figura de um arco-íris. O quadro que se revela possibilita pensar que o espaço entre o céu e a montanha agora está preenchido pelo arco multicolor. É importante notarmos que o vocábulo “aceno” está atribuído a seres inanimados, ou seja, a cena bucólica assume característica personificada no poema.

Podemos pensar nessa metáfora como um elo que liga as pontas do arco-íris, de um lado o consciente, e do outro, o inconsciente do eu poético. Com isso, o seu significado pode ser ampliado sugerindo a ligação do eu poético com sua infância idealizada. Nesta primeira estrofe podemos observar um quadro pintado por palavras que nos remete a uma cena bucólica.

Ao revelar a luminosidade da natureza, o poeta insere de modo imperceptível o mundo infantil por meio da criação simbólica. Friedrich Schiller nos aponta caminhos para compreendermos o motivo do poeta se referir à natureza.

Já por seu conceito os poetas são em toda parte os guardiões da natureza. Onde já não o possam ser completamente, onde já tenham experimentado em si mesmos a influência de formas arbitrárias e artificiais ou tenham tido de combatê-las, surgirão como *testemunhas* ou *vingadores* da natureza. *Serão* natureza ou *buscarão* a natureza perdida. (SCHILLER, 1991, p. 57, grifos do autor)

A inspiração poética faz com que o poeta conduza sua intenção criadora observando a natureza como pretexto para revelar um universo secreto de sua memória. É a apropriação da natureza o motivo de sua criação simbólica e idealizada que permeia o sentido de sua contemplação entre o homem social e a infância.

Podemos notar que o ambiente apresentado nas duas primeiras estrofes sugere a perfeição do universo, na qual a natureza e os seres vivos compartilham de uma viva sincronia. Lêda Ribeiro observa essa característica do mito da idade de ouro.

O paraíso é antes de tudo algo extremamente distante, seja no tempo ou no espaço. Está fora do alcance dos homens, e é justamente essa condição de inacessibilidade que garante a sua perfeição. A volta ao tempo do começo afigura-se uma impossibilidade à razão humana, enquanto que a ideia de um paraíso terrestre, o *locus amoenus*, perdido em algum ponto longínquo do mundo não parece tão absurda. Assim, o fato de ser tão persistente e fascinante a ideia de que a idade de ouro ainda floresce em alguma região

muito remota explica-se por ser este o único caminho pelo qual se pode alcançá-la. (RIBEIRO, 1986, p. 29)

As imagens elaboradas nos dois primeiros versos referem-se a um domínio exclusivamente imaginário, mesmo revelada por símbolos. A própria infância, na figura do menino, assume um aspecto criativo, próximo do reino encantado. Mas é justamente esse desejo que move a ideia do paraíso na terra.

O homem moderno se sente seduzido por um passado paradisíaco em que a idealização de um mundo perfeito seja construída no imaginário poético. A ideia de uma infância perdida faz com que o poeta fantasie no seu imaginário uma infância primorosa, sem data, pois a lembrança real da vida nunca é fiel àquela desenvolvida no sonho ou no devaneio.

A lembrança pura não tem data. Tem uma *estação*. É a estação que constitui a marca fundamental das lembranças. Que sol ou vento fazia nesse dia memorável? Eis a questão que dá a justa tensão da reminiscência. As lembranças tornam-se então grandes imagens, imagens engrandecidas, engrandecedoras. Associam-se ao universo de uma estação, de uma estação que não engana e que bem se pode chamar de *estação total*, que repousa na imobilidade da perfeição. (BACHELARD, 2009, p. 111, grifos do autor).

É nesse sentido que o poeta cria representações simbólicas que ampliam a criação simples da imagem que inspira sua memória poética.

A fazenda é guardiã de mistérios e lendas. No inconsciente infantil, a escuridão é o espaço em que seres estranhos e assustadores saem na noite para amedrontar as crianças com sua crueldade. Muito dessas lendas internalizadas nas crianças são transmitidas de geração para geração e cada região do país tem suas tradições lendárias noturnas. Essa última estrofe sugere um sonho noturno que não pode ser confundido com o devaneio apresentado nas duas primeiras estrofes.

O sonho noturno, ao contrário do devaneio, quase não conhece essa plasticidade macia. Seu espaço está atravancado de sólidos – e os sólidos sempre trazem de reserva uma hostilidade infalível. Têm as suas formas – e, quando uma forma aparece é preciso pensar, é preciso nomear. No sonho noturno, o sonhador padece de uma geometria dura. É no sonho noturno que um objeto pontiagudo nos fere assim que o vemos. Nos pesadelos da noite, os objetos são maldosos. (BACHELARD, 2009, p. 162)

O primeiro espaço é o céu, na estrofe de abertura do poema. Na segunda estrofe, o vocábulo “campos”. Na terceira estrofe, o substantivo “fazenda” que é um espaço de caráter delimitado, seguido pelo vocábulo “quarto” da última estrofe, ambiente relativo ao espaço da casa. O poeta desenvolve uma gradação descendente relacionado aos ambientes interno do

poema. Assim, o movimento poético cria um tipo de afunilamento, próprio dum devaneio que se torna pesadelo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No primeiro capítulo de nossa dissertação apresentamos um panorama geral das primeiras intenções modernistas no campo da literatura em Minas Gerais. A formação de um grupo de jovens, em Belo Horizonte, que tenha em comum o gosto pela leitura. Foi nesse desejo compartilhado que nasceram publicações como *A Revista*, *Revista Verde* e *Leite Criôlo*. Foi em decorrência do periódico mineiro que nomes importantes como Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Emílio Moura, dentre outros surgiram no cenário literário nacional.

Apresentamos o modernismo mineiro sob o aspecto primeiro de sua formação, isto é, a aproximação dos jovens de Belo Horizonte com Mário de Andrade e Oswald de Andrade, integrantes da Semana de Arte Moderna de 1922. Foi por meio dessa relação que se tornou possível fazer das ideias de renovação artística, uma bandeira por meio dos periódicos mineiros.

No segundo capítulo, apresentamos uma leitura de estudiosos que avaliaram a obra do poeta Emílio Moura. De modo geral, existe um consenso em dizer que o poeta buscou a transcendência, isto é, revelar resíduos de uma vida habitada no interior do ser e investigador da alma.

Em nossos estudos sobre a poesia relacionado à infância, além de observarmos os mesmos aspectos pontuados pelos estudiosos de sua lírica, acrescentamos a lucidez com que o poeta Emílio Moura revela, por meio de uma linguagem simbólica, o desejo de conhecer o mundo fora de sua realidade. Os vocábulos que o poeta se utiliza assumem uma forma plástica em um território místico. O poeta nos tira do mundo concreto e nos coloca diante da fronteira entre a consciência e o devaneio.

No capítulo em que nos dedicamos a analisar os poemas com a temática relacionada à infância, foi possível observar que o poeta Emílio Moura se apropria de uma regularidade na composição de sua lírica dedicado à infância. Essa regularidade passa por três instâncias, formando assim o motivo de sua poética. O devaneio, a infância e a realidade estão ligadas para formarem a tensão que sustenta o motivo da infância em sua lírica. Ao mesmo tempo que o poeta apresenta a infância recriada como um lugar fabuloso, mítico, puro, ele não nos deixa esquecer de seu desencanto com a vida. Essa tensão entre a infância mágica e a sua vivência real pode ser interpretada como uma repulsa no modo com que o homem se moldou aos tempos modernos.

O devaneio é o processo pelo qual o poeta se utiliza para revelar uma infância imóvel fora do tempo cronológico. Como vimos em Bachelard, o devaneio nos leva para outras possibilidades de mundo. É referente a essa imersão que os poemas relacionados à infância estão ancorados. É no devaneio solitário que o eu poético enxerga a possibilidade de envolvimento com a infância estática. O devaneio reconstrói no imaginário do poeta uma espécie de paraíso que só é possível ser acessado por meio do devaneio.

Esse caráter revela que a infância que o poeta se propõe a tratar não está somente na lembrança do seu tempo de menino, mas é também uma infância modelo, imóvel e perfeita que habita o imaginário inconsciente do poeta. Essa infância é um arquétipo e está relacionado com o universo místico que se torna divinizado na solidão do poeta.

O contraponto entre a realidade e infância funciona como um conflito interior no eu poético. Nesse contexto, a realidade que buscamos demonstrar está relacionada com a angústia de um poeta que vive numa época de transformações sociais, tanto no que se refere ao crescimento da cidade quanto no estilo moderno da literatura.

Em nossa leitura, pudemos percebermos que o poeta elabora sua lírica considerando o devaneio como porta de acesso para a infância idealizada. Essa infância é manifestada ora pelo êxtase da contemplação, ora pela comparação entre o mundo adulto e infantil.

Por fim, temos consciência de não termos esgotado todas as possibilidades de leitura da poética de Emílio Moura relacionado à infância. No entanto, esperamos ter contribuído para ampliar uma discussão futura acerca dessa temática. Ao discutir poesia, ampliamos a capacidade de reconhecer a complexidade de um poeta em um universo que não tem mais fim.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Revista*. Belo Horizonte. Ano 1, n. 1, p. 32. 33, jul. 1925. Disponível em <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/01956110#page/1/mode/1up>>. Acesso em: 26 nov. 2016.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Revista*. Belo Horizonte. Ano 1, n. 1, p. 32. 33, jul. 1925. Disponível em <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/01956110#page/1/mode/1up>>. Acesso em: 26 nov. 2016.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Emílio Moura – palma severa”. In: MOURA, Emílio Guimarães. *Itinerário poético: poemas reunidos*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ARAÚJO, L. Corrêa. A poesia modernista de Minas. In: ÁVILA, Affonso (Org.). *O Modernismo*. São Paulo: ed. Perspectiva, 2002.

ARRIGUCCI JR., Davi. *A poesia de Manuel Bandeira: humildade, Paixão e morte*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. (Trad. A. Pádua Danesi) São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. (Trad. A. Pádua Danesi) São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 12. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

BRITO, Mario da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana da Arte Moderna*. 6. ed. Rio de Janeiro: ed. Civilização Brasileira, 1978.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro: ed. Ouro sobre Azul, 2004a.

CANDIDO, Antônio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antônio. *Vários escritos*. 4. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul. São Paulo: Duas Cidades, 2004b.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações - FFLCH/USP, 1996.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Aspectos da poesia de Emílio Moura. *Revista Recorte (UninCor)*, v. 13, p. 01-22, 2016a. Disponível em: http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/2792/pdf_82

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. O incognoscível e a revelação poética em *Canto da hora amarga, Cancioneiro e O espelho e a musa*, de Emílio Moura. *Revista Literatura em Debate*, v. v.9, p. 160-174, 2015a Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/1686/1904>

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Infância e poesia em Emílio Moura. (Texto expandido em anais de congresso) *Revista Caletrosópio*, v. 4, p. 236-244, 2016b Disponível em: <http://www.ichs2.ufop.br/caletrosopio/revista/index.php/caletrosopio/article/view/134/81>.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. O motivo da viagem na lírica de Emílio Moura. *Revista Raído* (UFGD), v. 09, p. 219-231, 2015b. Disponível em: <http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/Raido/issue/current/showToc>; Série: 20.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Memória, infância e poesia: uma leitura de *A Casa* de Emílio de Moura. *Revista Texto Poético*, v. 18, p. 40-69, 2015c. Disponível em: <http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/313/263>.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. A figura da musa na lírica de Emílio Moura. In: CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias/ MENDES, Moema (Org.) *Literatura de Minas: vozes esquecidas*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2016c.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Infância e poesia na lírica de Emílio Moura. In: *fólio - Revista de Letras*, v. 7, n. 2, p. 01-23, 2015d. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/folio/article/view/4639>

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Infância e poesia na lírica de Emílio Moura. In: *fólio - Revista de Letras*, v. 7, n. 2, p. 811-833, 2015e. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/folio/article/view/4639>

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Mito e poesia em “Desaparição do mito”, de Emílio Moura. In: *Revista Scripta*, v. 20, n. 39, p. 359-377, 2016d. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12725/10732>

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. *Emílio Moura: o poeta em busca do incognoscível*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2017.

CURY, Maria Zilda Ferreira. *Horizontes modernistas: O jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 1998.

DIAS, F. Corrêa. *Gênese e expressão grupal do modernismo em Minas*. In: ÁVILA, Affonso (Org.). *O Modernismo*. São Paulo: ed. Perspectiva, 2002.

DUARTE, Miguel de Ávila. *Leite crioulo: da rede modernista nacional à memória monumental do modernismo*. 2011. 224 f. Dissertação (Mestrado)- Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-8J2QJ4/leite_cri_lo__da_rede_modernista_nacional__mem_ria_monumental_do__modernismo.pdf?sequence=1>. Acesso em 26 nov. 2016.

JERONYMO, Aline Maria. *Entre tradição e modernidade: a musa intertextual de Emílio Moura*. Revista *Vocábulo*. Vol. IV, s/d. e s/p. <http://www.baraodemaua.br/comunicacao/publicacoes/vocabulo/pdf/aline.pdf>. Acesso em 15/08/2016

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades/editora 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).

LUCAS, Fábio. *Poesias de Emílio Moura: introdução e seleção de Fábio Lucas*. São Paulo: Art Editora, 1991.

LUCAS, Fábio. O platonismo difuso de Emílio Moura. In: *Revista Scripta*, Belo Horizonte, v.6, n. 12. p. 157-163, 1 sem. 2003.

MARQUES, Ivan. *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte*. São Paulo: Editora 34, 2011.

MIRANDA, Wander Melo. Forma nítida e sombra esquiva – a poesia de Emílio Moura. vl. 2, n. 4, p. 28 – 35. Belo Horizonte: Pós, 2012. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/viewFile/50/52>> Acesso em: 3 dez. 2016.

MOREIRA, L. Cristiane. *Nos encaixos de Emílio Moura: Encruzilhadas de um itinerário poético*. 2011. Tese (Doutorado em Literatura e Crítica Literária) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 18 de abril de 2011.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: Modernismo*. 6. ed. São Paulo: ed. Cultrix, 2001.

MOURA, Emílio. *Itinerário poético: poemas reunidos*. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

MOURA, Emílio. *A Revista*. Belo Horizonte. ano 1, n. 1, p. 36- 39, jul. 1925. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/01956110#page/1/mode/1up>> Acesso em: 26 nov. 2016.

MOURA, Emílio. *A Revista*. Belo Horizonte. Ano 1, n. 3, p. 20 - 22, jan. 1926. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/01956130#page/1/mode/1up>> Acesso em: 26 nov. 2016.

PAIXÃO, Fernando. *O que é poesia*. 2. ed. Brasiliense: São Paulo, 1983.

RESENDE, Henrique de. *Verde*. Cataguazes. ano 1, n. 1, p. 9 – 11, set. 1927. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/06001410#page/10/mode/1up>>. Acesso em: 25 nov. 2016.

RIBEIRO, L. Tâmega. *Mito e poesia popular*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1986.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. (Trad. Márcio Suzuki) São Paulo: Iluminuras, 1991.

SILVA, Viviana Pereira. *Habitante da tarde: o (não) lugar do poeta Emílio Moura*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Montes Claros, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2012.

VICO, Giambattista. *Princípios de uma ciência nova: acerca da natureza comum das nações*. (Trad. Antônio Lázaro) São Paulo: Abril Cultural, 1979.