

## A INDECISÃO SEMIOLÓGICA DE LEDO IVO

Gilberto Mendonça Teles  
PUC — R.J.

O ano de 1974 marca os cinquenta anos de Ledo Ivo, trinta dos quais de intensa produção literária: poesia, conto, romance, crônica, ensaio e jornalismo. É marca, principalmente, o aparecimento de toda a sua poesia, reunida sob o nome bastante atual de *O Sinal semaforico*, num total de onze livros editados entre 1944 e 1964. Fica de fora apenas um, o *Finisterra*, de 1972, mas isto por não ter sido remetido a tempo à aprovação de co-edição pelo Instituto Nacional do Livro. O poeta já havia reunido antes, em 1962, os livros escritos até 1946, dando-lhes sintomaticamente o nome de *Uma Lira dos vinte anos*. Dessa primeira reunião não participaram os livros editados entre 1949 e 1960.<sup>1</sup>

A preocupação de fixar datas não é gratuita, nem deve ser tomada como submissão a simples determinismo histórico-literário. É que certos escritores se aderem mais profundamente à sua época, tornam-se ou querem tornar-se *representantes* dela, transformando-se (ou sendo "obrigados" a se transformar) no seu símbolo ou no seu bode expiatório... Além disso, é preciso não menosprezar o valor funcional das *datas*: em si ou por si mesmas, elas só possuem o seu limitado valor cronológico; são como aquele verso de João Cabral, para quem "Um galo sozinho não tece uma manhã". Quando mantém relações, correlações e oposições entre si, as datas adquirem valor funcional, tornam-se elementos estruturador do código histórico e se revelam imprescindíveis na compreensão da história literária. Daí porque, para Lévi-Strauss, as datas "são aquilo sem o que a História se dissiparia, uma vez que toda sua originalidade e sua especificidade estão na apreensão da relação do *antes* e do *depois*, que estaria condenado a se dissolver se, ao menos virtualmente, seus termos não pudessem ser datados".<sup>2</sup>

Servindo portanto para balizar a época e configurá-la como sistema na história da literatura, as datas se prestam,

ademais, à comprovação de influências, ativas e passivas já que uma época literária esconde uma complexidade de relações que o crítico procura isolar, selecionar e estudar. O exame, por exemplo, dos anos 40 (ou, como se popularizou, da geração de 45) não pode deixar de lado, com respeito à poesia, as influências de Rimbaud, Mallarmé, Claudel, Valéry, Lorca, Fernando Pessoa, Rilke e T. S. Eliot; nem pode prescindir da contribuição marcante dos nossos "velhos" poetas modernistas, como Bandeira, Mário de Andrade, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Cassiano Ricardo e Carlos Drummond de Andrade, cujas obras, depois de 30, já começam a revelar algumas tendências que vão ser enfatizadas e apregoadas como "suas" pelos poetas de 45. Nem pode também estabelecer "privilégios", subtraindo um e outro poeta de dentro da época, como procuram fazer com a poesia de João Cabral, sob alegação de que ela é *diferente*. Ora, é justamente o critério das semelhanças e diferenças que vai permitir precisar melhor a autenticidade da obra literária, apontando-lhe o teor de inventividade e de repetição.

É a partir dessa oposição que se procura compreender aqui a obra poética de Ledo Ivo. Tendo como base os valores de semelhança e de diferença, tomam-se, num plano diacrônico, as datas de publicação de seus livros e, num plano sincrônico, a *soma* de cada um dos conjuntos provenientes das reuniões de 1962 e de 1974. A comparação dos dois conjuntos reestabelece a cadeia diacrônica, mas noutra nível, em nível de época, permitindo a identificação dos contornos estéticos de 45 e a superação (ou a tentativa de superação) desses contornos. A conjunção dos dois planos permitirá, portanto, a percepção e a descodificação desse "sinal" contido em *O Sinal semaforico*, título que reúne, monoliticamente, toda a poesia de Ledo Ivo. O poeta se compara implicitamente a um transmissor de sinais, a um semaforo; não se julga por certo uma daquelas "máquinas de fazer versos" imaginadas por Oswald de Andrade, mas, talvez, um farol à beira mar, um poste telegráfico na estrada ou um sinal luminoso no centro da cidade, emitindo mensagens, melhor dizendo, emitindo "a mensagem" para a comodidade estética dos homens.

Só a partir da comparação dos dois conjuntos que formam cronologicamente a poesia "completa" de Ledo Ivo, é que se pode passar a uma leitura maior de sua obra, que será vista, primeiro, na participação ordenadora de um processo histórico-literário; depois, na ordenação de si mesma, como produtora de um discurso cuja unidade estética constitui um modelo de uma das tantas possibilidades da moderna poesia brasileira.



Possibilidades que o poeta, na defesa apaixonada de suas concepções, não soube ou não quis compreender, embora se tenha beneficiado bastante delas.

## 1. O DIDÁTICO INSTRUMENTO

O segundo poema de *As Imaginações*, a começar com o título ("O Laboratório da noite"), já traz alguns elementos de uma das várias proposições poético-teóricas de Ledo Ivo. O poema revela as suas fontes rimandianas na "alquimia do sonho"; inicia a preocupação com a oposição céu/terra, que vai constituir a espinha dorsal, o paradigma, de todas as imagens do poeta; e, além disso, se volta para a linguagem literária, manifestando uma teoria (Poética) e uma prática (Retórica) que se inscrevem, como certo alarde, na linha consciente da criação literária:

*Ó livro de poesia,  
meu didático instrumento  
de solidão e de dor,  
és mecânico à noite  
e naufrago voltado à praia  
ou clima sem intuição.*

Bem observada, essa racionalização, melhor dizendo, essa reflexão teórica sobre a própria poesia é mais aparente que real. É verdade que ela se encontra em vários poemas, mas quase sempre aparece como aquelas "flores de retórica" de sua "Pequena elegia", de *Cântico*, não parecendo constituir o resultado de uma exigência interior, em que o poeta fosse levado do sistema nocional da língua para o sistema semântico da sua linguagem literária, vindo-a de dentro, intransitivamente.

A sua metalinguagem é de ordem "externa", isto é, o poeta escolhe como objeto os elementos da arte e fala deles, questionando-os numa relação transitiva, de A para B, sem querer ou sem dar conta de reduzi-los a uma expressão que fosse mesmo como uma *expressão*, uma pressão de dentro para fora, como verdadeiramente o fez Rimbaud e como o fizeram alguns poetas expressionistas do início deste século. A expressão de Ledo Ivo é a representação e às vezes a simples apresentação de uma idéia, a comunicação de um conhecimento, tendo, portanto, muito da expressão romântico-realista; não é à toa que ele vai buscar em Álvares de Azevedo o título do primeiro conjunto de sua obra.

Saudado como o menino-prodígio da nova geração (título que os paulistas deram também, com certa ironia, a Péricles Eugênio da Silva Ramos), o poeta misturava no seu laboratório da noite a "alquimia de sonho" com o "didático instrumento", tentando traçar assim as diretrizes de um ofício lírico que iria continuar e desordenadamente aparecer na sua obra, ora debaixo do "teto tranqüilo" de Valery, ora nesse "navio doido" de Rimbaud. Daí a indecisão que vai percorrer toda a sua poesia, indecisão que se manifesta em todos os níveis da linguagem, embora dando a impressão de que haja maior ênfase no legado valérianos. Tanto que o que mais chama a atenção na obra de Ledo Ivo é, ao lado ou como decorrência de suas imagens astronômicas, a indisfarçável preocupação com a *didática*, com a *retórica* e sobretudo com a *lição*, com a palavra "lição", como se houvesse por trás de cada poema uma calculada e silenciosa atitude de proselitismo, de exemplo, de um vago ideal platônico que o seu "didático instrumento" estivesse atualizando. O cuidado com a palavra "lição" documenta-se abundantemente na sua obra, aparecendo no plano da expressão e, algumas vezes, como na *gare* oswaldiana, desnudando-se no plano do conteúdo: é o caso de alguns poemas de *Estação central*, onde se atinge o "realismo" da representação didática e planfetária, a ponto de reapropriar-se de frases cristalizadas nas cartilhas primárias, como na "Primeira lição": *Na escola primária / Ivo viu a uva / e aprendeu a ler. // Ao ficar rapaz / Ivo viu a Eva / e aprendeu a amar. // E sendo homem feito / Ivo viu o mundo / com seus comes e bebes. // Um dia num muro / Ivo soletrou / a lição da plebe. // E aprendeu a ver. / Ivo viu a ave? / Ivo viu o ovo? // Na nova cartilha / Ivo viu a greve / Ivo viu o povo. Diga-se, de passagem, que a *Estação central*, editado em 1964, não esconde mesmo na sua primeira parte um certo oportunismo político-social, tendo sido até saudado como "nova era no percurso poético de Ledo Ivo", como se lê na orelha da primeira edição, suprimida da segunda, de 1968. Isto também fez com que *Estação central* seja realmente um livro "central" na obra de Ledo Ivo, no sentido de que constitui uma experiência essencialmente estranha aos dois conjuntos de sua poesia.*

Vistas nas suas relações cronológicas (consigo mesmas, dentro das obras do poeta; com as obras dos outros poetas — novos e "velhos"; e, ainda, com alguns acontecimentos extraliterários), as datas de publicação das obras de Ledo Ivo assinalam uma série de marcas estéticas que permitem relacionar o seu "didático instrumento" com a atuação do poeta no movimento literário de 45. Ledo Ivo foi, sem dúvida, o mais



atuante e o mais versátil de seus companheiros de geração, assumindo ou querendo assumir, desde o início, pelo seu temperamento, pela sua natural habilidade artesanal e pela sua múltipla capacidade criadora, a liderança polêmica de uma, como se diz "plêiade de poetas" que, sob influências de leituras estrangeiras e nas pegadas renovadoras dos poetas nacionais, acabaram se apossando de certas concepções poéticas e retóricas que alguns (não todos) modernistas haviam inicialmente (inicialmente, apenas) abandonado. A maior parte das conquistas estéticas propaladas pelos "teóricos" de 45 (uu a eles atribuída por uma crítica apressada) já se encontra em germinação na obra dos poetas modernistas. Aliás, a maioria deles (Menotti, Bandeira, Cassiano, Jorge de Lima, Mário de Andrade, Ronald, Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto, Cecília Meireles) havia iniciado a sua produção dentro dos "cânones" parnasiano-simbolista, de modo que nem sempre conseguiram "libertar-se" da rima e da métrica. O exemplo melhor é até o de Mário de Andrade: pregando a libertação da rima e da métrica no "Prefácio interessantíssimo" (ampliado depois em *A Escrava que não é Isaura*), não conseguiu livrar-se inteiramente dessas figuras que lhe haviam impregnado o espírito literário. A crítica um tanto "festiva" foi na conversa dos programas e manifestos, dando pouca atenção aos textos que, de certa maneira, os contrariavam.

Também não se pode levar em conta a crítica que legislou em causa própria, como no infeliz "Epitáfio do modernismo", onde Ledo Ivo, puxando a brasa para o seu robalo, tenta destruir toda a abertura estética, de invenção e de transformação, que caracteriza a melhor poesia brasileira deste século. É abertura de que a sua própria poesia se beneficiou. Sem as experiências dos modernistas de 22 e sem a disciplina dos modernistas de 30, não haveria aquela "convenção" literária, aquele pensamento poético-retórico predominante que fez com que a poesia dos novos pudesse ser aceita, uma vez que ela se caracterizava não pela contra-ideologia, mas pela confirmação da da ideologia estética dominante. A poesia dos novos reduplicava a convenção literária imposta pelo modernismo, de modo que o "Epitáfio" de Ledo Ivo), escrito vinte e dois anos depois do nome da geração, constitui um desses documentos que, pelo seu teor de subjetividade, acaba torcendo a objetividade dos fatos históricos, como se pode ver nestes dois parágrafos:

A geração de 45, exprimindo um novo estágio da inteligência e de capacidade de rebelião brasileira contra essa esplêndida impostura, documenta até que ponto o modernismo de 22 se

convertera numa fortaleza do reacionarismo e da desatualização estética. E não deixa de ser estranho que alguns historiadores ou nostálgicos porta-vozes do modernismo ainda insistam em situar a geração de 45 como continuadora de 22. Continuadora de quê? De seus flagrantes nativos obtidos com a codaque de Blaise Cendrars? Do verso sem verso do modernismo ortodoxo? da prosa suburbana ou telegráfica? das suas desfrutáveis flexões pronominais m começo de frase? do poema-instantâneo de seu dadaísmo climatizado ou dos poemapiadas tornados tão insossos com a idade propecta? do frouxo versículo bíblico de seus poetas inspirados ou mediunizados que se proclamavam meras antenas das divindades? Do seu fabulário bebido nas antigualhas indiáticas? Do petulante desalinho formal de seus chamados romancistas sociais? Do seu impressionismo crítico, que habitualmente colocava a etnografia e as posições políticas ou religiosas acima da estética?

O modernismo, nucleado em 1922 à sombra ruidosa da Semana de Arte Moderna, morreu em 1945. Nesse ano-marco, o surto de tantos nomes portadores de obras e concepções estéticas e culturais em ostensiva oposição às dos seus antecessores, assinala uma ruptura inconfundível, que também abarcaria o romance, o conto, o ensaio, a crônica, a pesquisa histórico-literária, o jornalismo, as artes plásticas, o cinema, o teatro e a música, num balanço que, aliás, ainda está para ser feito.<sup>3</sup>

Felizmente, esse não foi o ponto de vista da melhor crítica brasileira. Aliás, quem melhor soube compreender a evolução de nosso processo poético, de 22 a 45, foi Alceu Amoroso Lima, contra quem, parece, se voltam algumas lascas do "mármore de Carrara" em que se procurou gravar "epitáfio" do modernismo. Para Alceu Amoroso Lima, o modernismo se renovava não por uma oposição, mas por uma transição indefinida, por uma diferença de natureza e não de tempo, pois os poetas procuravam o signo da disciplina e não o da liberdade criadora, tentando restaurar os laços com o público e estabelecendo o primado do verso no poema.<sup>4</sup> Tal como se deu na Europa, depois das primeiras vanguardas e depois da guerra de 1914, já não fazia muito sentido, no Brasil de 45, o afã puramente "destruidor". A época era de "re-construção", embora os melhores poetas continuassem simplesmente "construindo" e possibilitando abertura para novas "construções", como vai ser o caso de João Cabral de Melo Neto. Libertos dos possíveis cacoetes de 22 e desenvolvendo os grandes princípios do modernismo, todos os poetas brasileiros procuravam uma saída do impasse que se criava (e se cria sempre) entre



a concepção individual e a que se ia tornando coletiva. Cada um buscava o seu próprio caminho, e a poesia se deixava construir nesta ou naquela direção. Se havia, entretanto, uma crescente preocupação com a *forma*, essa preocupação não era, como já tentaram insinuar, apenas dos novos; era principalmente dos "velhos" poetas, dos maiores poetas brasileiros e seguia assim um processo natural em toda evolução literária, em que o diálogo com o mundo se acaba refugiando na linguagem, tornando-se diálogo com o discurso, ou simplesmente *diá-logo*.

Quando se falou em volta ou em retomada da tradição estética da literatura ocidental, quase sempre se escamoteou dessa literatura a sua grande inquietação vanguardista de 1900 para cá... Redescobrimo Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont e Mallarmé, os vanguardistas europeus criaram inúmeras possibilidades poéticas de que todos os poetas brasileiros se beneficiaram, principalmente os de 45 que tentaram, em 1948, o seu "I Congresso de Poesia", em São Paulo, pregando a salvação do Brasil através da poesia. Daí o artigo bastante humorístico de Cláudio Abramo, publicado no *Correio da manhã* (Rio, 23-5-48), onde se lê que "Durante três dias poetas de São Paulo (do Clube de Poesia de São Paulo) digladiaram-se, escorvaram as entranhas de seus pares com a ferocidade de lobos acuados e ficaram na mesma. O I Congresso de Poesia, destinado a salvar o Brasil, não chegava a salvar nem se quer a dignidade dos poetas. A platéia riu e aplaudiu, vaiou e desaprovou, durante os três tumultuosos dias do Congresso, os poetas que se empenhavam em suplantam os pares, em glória e talento". Mas o pior é que a tese que deveria ser o manifesto da geração de 45 foi rejeitada: "Foi escalavrada por todos, a começar pelo seu relator, que rejeitava a tese por ridícula".

A verdade é que a poesia de Ledo Ivo começa a aparecer no momento em que a maioria dos poetas brasileiros, cumprindo um ciclo natural de evolução, estão se voltando para a linguagem. Para a linguagem, e não apenas para a métrica ou para a rima, pois é o condicionamento da linguagem que motiva ou que exige essas figuras. O exemplo mais significativo é o de Carlos Drummond de Andrade que, em janeiro de 1944, no *Correio da manhã*, publica o poema "Procura da poesia", verdadeiro manifesto literário, que completava preocupações de sua poesia anterior e antecedia, por mais de três anos, o inexpressivo manifesto da revista *Orfeu*, datado de setembro de 1947. Talvez por isso é que os futuros poetas de 45 começariam a se voltar contra a poesia de Drummond:

o poeta mineiro, que desde o primeiro poema de seu primeiro livro, em 1930, começa a pensar a sua linguagem e que, num crescendo, vai produzir poemas como "O lutador", em 1942, ou como os de *A Rosa do povo*, em 1945, e vai superá-los e atingir uma das mais sutis especulações metalingüísticas da poesia brasileira, era mesmo uma presença incômoda para os novos poetas que desejavam justamente seguir esse mesmo caminho. Como era impossível superá-lo, melhor foi combatê-lo, inspirar-se clandestinamente nos seus poemas, diluí-los e, num passe de mágica, começar a dizer que Drummond aprendeu certas técnicas poéticas (ensinadas em qualquer manual de técnica literária) através dos poetas de 45. Mas a causa se estendeu; e eu mesmo ouvi de um desses poetas que a poesia de Cassiano Ricardo se havia modificado por influência de 45... Também não faltou quem dissesse que o *Livro de sonetos* e a própria *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, foram motivados pelas "pesquisas" de 45...

Assim, qualquer dos grandes poetas que, depois de 45, "ousou" escrever verso metrificado soneto e aproveitou o recurso da rima, foi tido como influenciado pelos novos poetas. Do mesmo modo que Mário de Andrade fez carga cerrada contra a métrica e a rima, os novos faziam questão cerrada de serem os seus donos. Basta, porém, um ligeiro levantamento na obra dos poetas modernistas, para se ver que todos eles, pelo menos a maioria deles, começaram pagando tributo à métrica e à rima, abandonando-as (ou pensando que as abandonaram) na década de 1920 e voltando-se indiferentemente a elas. O mesmo se deu com o soneto. Se não, vejamos: MARIO DE ANDRADE começou com versos polimétricos e não deixou de fazer os seus decassílabos e os seus sonetos, como se pode ver na *Paulicéia desvairada* e no soneto "Platão" de *Losango cáqui*. RONALD DE CARVALHO publicou *Poemas e soneto*, em 1923. MANUEL BANDEIRA começou com sonetos, métrica e rima e, na verdade, nunca os abandonou. CASSIANO RICARDO começou com sonetos alexandrinos. MENOTTI DEL PICCHIA, em pleno modernismo, publica a sua *República dos estados unidos do Brasil* (1928), onde aparecem sonetos. GUILHERME DE ALMEIDA começou e nunca abandonou a métrica, a rima e o soneto. DRUMMOND, ao longo dos seus primeiros livros, usa a redondilha e versos curtos metrificados, inclusive alguns decassílabos. Depois de *Sentimento do mundo*, de 1940, vai-se intensificando na sua obra o aparecimento de versos metrificados e já o primeiro poema de *A Rosa do povo* traz trechos em que o decassílabo aparece renovado, solto do ritmo tradicional e conformado



agora à sintaxe (veja-se o caso da sinafia), como na estrofe final: *Já agora te sigo a toda parte, / te desejo e te perco, estou completo, / me destino, me faço tão sublime, / tão natural e cheio de segredos, / tão firme, tão fiel... Tal uma lâmina, / o povo, meu poema, te atravessa.* MURILO MENDES também usa decassílabo em 1942 e já havia usado a redondilha anteriormente. JORGE DE LIMA começou com sonetos alexandrinos (e decassílabos publicados na imprensa de Maceió). *O seu Livro de sonetos*, de 1949, nada tem de "contingências ambientes ou precursoras" e deve ter sido provocada pela descoberta de Camilo Peçanha, conforme escreveu Fausto Cunha. VINICIUS DE MORAIS, em 1933, publicava soneto em *O Caminho para a distância*. SCHMIDT escrevia decassílabos em 1929. RIBEIRO COUTO começou metrificando e fazendo sonetos, o mesmo se dando com CECILIA MEIRELES. RAUL BOPP também publicou sonetos antes de *Cobra norato*. Quanto a OSWALDO DE ANDRADE, ele confessou a Mário da Silva Brito a sua natural incapacidade de metrificá-lo. Desta maneira, a ficar somente no soneto, na métrica e na rima, é fácil verificar que os poetas da geração de 45 apenas desenvolveram uma tradição que nunca foi verdadeiramente abandonada pelo modernismo. E nem podia ser, pois são fatores inerentes à linguagem literária e do gênero em que ela se inscreve. Mesmo as convenções literárias acabam se aderindo à língua, abstratizando-se com ela, à espera do ato concreto da fala literária.

É inegável que a obra de Ledo Ivo contribuiu bastante, entre os novos, para a difusão de alguns elementos retóricos que foram re-vitalizados e preparados para a eficácia de uma "nova linguagem". Mas já vimos que ela não restaurou coisa alguma: tudo já vinha sendo restaurado evolutivamente, como exigência interior da linguagem poética do modernismo. Entretanto, o seu "didático instrumento" procurava arrebatar seguidores (Cf. revista *Orfeu*) e a crítica, levada talvez pela atitude do poeta, passava a vê-lo como o "guia" de sua geração, calando com o tempo o lado bom de sua poesia e transferindo para ela todas as frquezas e diluições de seus companheiros e epígonos.

## 2. ENTRE O "FAROL" E O SEMAFORO

Fora das relações contextuais e consideradas agora na sua totalidade, a obra de Ledo Ivo se deixa analisar a partir de dois conjuntos que se opõem e se completam: de um lado, *Uma Lira* dos vinte anos, com os textos representativos da geração de 45;

de outro, o que aqui se denomina *Linguagem*<sup>5</sup>, com os livros que representam o esforço do poeta na superação de si mesmo, retomando e desenvolvendo os temas de sua predileção e as possibilidades de sua concepção poética. A reunião desses conjuntos forma, como se disse, *O Sinal semaforico*, título geral de toda a sua poesia e, por isso mesmo, guardando com ela relações cemânticas facilmente demonstráveis.

Tomados como dois segmentos de um mesmo discurso, cronologicamente definidos e, portanto, em relação de oposição e complementaridade, esses conjuntos apresentam semelhanças e diferenças que passam ao conjunto maior e se deixam surpreender no título, cuja significação poderia ser realmente ambígua, metafórica e simbólica, sinal de alguma coisa e, ao mesmo tempo, sinal de si mesma, um título que fosse como um sinal de sinal, mas que é, na ótica do poeta, apenas "o sinal semaforico". Trata-se, como já dissemos, de um jogo metalinguístico que, em germe no primeiro conjunto, se desenvolve ostentivamente no segundo, mas numa relação transitiva e exterior, em que a linguagem, em vez de se criar de dentro para fora, de autocrir-se, é criada sob o modelo da linguagem comum, sendo vista de fora, como um elemento qualquer da vida ou do mundo, referencialmente. Mesmo assim, não deixa de haver nos últimos poemas de Ledo Ivo a procura e o encontro de uma linguagem poética bastante contida, que não chega contudo a romper as barreiras do som e dar "o salto participante" na direção das experiências estéticas mais ou menos implícitas em todos os poetas da atualidade.

Como todo poeta de sua geração, Ledo Ivo se valeu das experiências dos poetas modernistas, pois, como assinala João Cabral, num excelente artigo de 1952, todos eles "partem da experiência de um poeta antigo" e o "essencial da concepção eles receberam, também, dos poetas de 1930"<sup>6</sup>. Grande parte da poesia de Ledo Ivo revela essa filiação, embora o poeta pareça exaltar a influência estrangeira e calar a que lhe chegou em primeira mão. Mas uma análise mais minuciosa pode reestabelecer as fontes e influências, o que, na verdade, não traz nenhum desdouro para a sua poesia. Todo poeta recebe inicialmente as suas influências; e o seu grande mérito, no caso, a sua autenticidade, consiste em transformar essas influências numa visão pessoal, própria. Neste sentido, o poeta de *O Sinal semaforico* conseguiu superar as suas influências, metamorfoseando-as numa concepção poética e ertórica que, somada à sua natural capacidade criadora, possui inegavelmente os seus méritos, embora haja optado por uma situação que o marginalizou e não o deixou participar da grande aventura experimental que, desde



1955, vem influenciando a poesia brasileira. Num aspecto, porém, é possível que a sua poesia da última fase se tenha beneficiado das experiências vanguardistas: referimo-nos à contenção dos últimos livros, sobretudo em comparação com os longos versos de suas odes e elegias da primeira fase. Essa contenção é, aliás, uma das principais características da poesia de João Cabral, a partir do seu primeiro livro, em 1942. Daí porque João Cabral, e não Ledo Ivo ou Péricles Eugênio da Silva Ramos ou Domingos Carvalho da Silva, foi citado pelos concretistas como um dos precursores da "linguagem direta", da "economia e arquitetura funcional do verso".<sup>7</sup>

Para efeito deste trabalho, toma-se como modelo de análise de cada conjunto um aspecto típico da linguagem do poeta: a ênfase posta num tipo de oposição semântica que, como elemento constante, percorre todo o seu discurso literário, em prosa e em poesia; no caso especial de sua poesia, é essa oposição semântica que identifica os dois conjuntos e, pelo maior rigor de sua construção, dessemelha-os.

#### A. UMA LIRA DOS VINTE ANOS

É o título da primeira reunião de suas poesias. Abrange os livros publicados entre 1944 e 1946 e deve ser lido como um símbolo, numa mistura da intuição de Rimbaud com a lucidez irônica de Álvares de Azevedo, o nosso menino-prodígio que soube muito bem reduzir à sua lógica de gênio as fantasias e os arrebatamentos ultra-românticos. Virtualmente, Ledo Ivo se compara aos dois poetas: Rimbaud, de um lado; Álvares de Azevedo, de outro; a "soma" dos dois — Ledo Ivo, isto é, um poeta moderno, mas sem vínculos com o modernismo que ele critica. Assim, a escolha deste título, em 1962, nada tem de gratuita: ela está carregada de ambigüidade — remete aos vinte anos do poeta e à consciência de sua "atuação" em 45. Parece que Ledo Ivo tinha mesmo intenção de dizer que aqueles eram os seus primeiros versos, os poemas de seus vinte anos, como se estivesse fazendo alguma ressalva, desculpando-se de alguma coisa "errada", como, por exemplo, do fato de ser apontado como o principal "representante" da geração de 45. Esta suposição se vê reforçada quando se sabe que a reunião se deu em 62 e que é na década de 60 que se torna bastante aguda e pública a campanha contra a poética e mais ainda contra a retórica de 45. A crítica da época passou a tratar a poesia dos "novos" como alienada, quer dizer, fora do contexto político-social que, segundo o modo de ver dessa crítica, a poesia deveria refletir. Assistia-se então a um paradoxo muito comum nas lutas de ge-

ração: combatia-se o chamado "formalismo" de 45 em favor de uma "formalização" ainda mais rígida do poema, criticava-se a linguagem hermética de 45 e propunha-se a dos poemas de vanguarda, sem se dar conta da coexistência "pacífica" das duas; ou, por outro lado, pregou-se uma linguagem que, de tão "clara", perdia a sua densidade literária, como nos poemas de *Violão de rua* que exerceram momentânea influência na poesia de Ledo Ivo. Vejam-se os primeiros poemas de *Estação central*, onde o poeta paga um certo tributo à demagogia reinante na época: *Ivo viu o pão / atrás do balcão. // Viu a liberdade / entre o céu e as grades; ou — A neve é leve? / A greve é breve? // Pergunte ao almocreve // (...) — São coisas iguais / salário e trabalho? // Pergunte ao operário; ou como na "Quarta lição", onde melhor se delinea a sua poética da moda: Na central elétrica / andando entre pilhas / Ivo leu de novo // a lição poética / de sua cartilha: / viu a energia // que ilumina o mundo / somar-se em partilha / nas subsidiárias // e ser luz do povo.*

Estaria Ledo Ivo se penitenciando de sua maestria verbal, ele que se havia declarado um "Poeta viril e consciente", que proclamava que "nenhuma oscilação haverá na Poesia", ele que, numa atitude realmente contraditória, escreveu que não queria ver a poesia "aprisionada pela métrica"? Haveria mesmo alguma contradição nesta atitude metalingüística do poeta? É possível que sim, e é possível que não. Na verdade, não interessa muito a atitude nem a personalidade do poeta. O que interessa é o que se quer mostrar é que o equilíbrio entre o "formal" e o "informal", entre o passado e o presente como no título desta parte, entre o "farol" e o "semáforo", provém de uma contradição profunda na linguagem do poeta. Contradição que pode ser explicada como conjugação de dois fatores: um exterior, resultante do próprio amadurecimento estético do modernismo; outro, interior, proveniente da concepção barroca que rege toda a poesia de Ledo Ivo. Daí porque a sua poesia é uma constante dialética entre um *cosmo* e um *caos*: é a sua lógica; o *caos*, a sua intuição. e Daí essa luta entre a ordem e a desordem, entre a poética e a retórica, entre o dia e a noite, entre a luz e a cegueira, pois o poeta "aspira a uma ignorada e lúcida disciplina" e, em relação à Poesia, ele se vê como um "cego que aguarda a restauração das grandes luzes" e está sempre "indeciso entre inventá-la ou descobri-la". É esta indecisão que, por um lado, o vai filiar à tradição poética para-modernista e, por outro, vai limpar a sua criação, o teor de inventividade de sua poesia, uma das únicas que, para bem ou para mal, resistiu às experiências dos movimentos de vanguarda no Brasil.



1955, vem influenciando a poesia brasileira. Num aspecto, porém, é possível que a sua poesia da última fase se tenha beneficiado das experiências vanguardistas: referimo-nos à contenção dos últimos livros, sobretudo em comparação com os longos versos de suas odes e elegias da primeira fase. Essa contenção é, aliás, uma das principais características da poesia de João Cabral, a partir do seu primeiro livro, em 1942. Daí porque João Cabral, e não Ledo Ivo ou Péricles Eugênio da Silva Ramos ou Domingos Carvalho da Silva, foi citado pelos concretistas como um dos precursores da "linguagem direta", da "economia e arquitetura funcional do verso".<sup>7</sup>

Para efeito deste trabalho, toma-se como modelo de análise de cada conjunto um aspecto típico da linguagem do poeta: a ênfase posta num tipo de oposição semântica que, como elemento constante, percorre todo o seu discurso literário, em prosa e em poesia; no caso especial de sua poesia, é essa oposição semântica que identifica os dois conjuntos e, pelo maior rigor de sua construção, dessemelha-os.

#### A. UMA LIRA DOS VINTE ANOS

É o título da primeira reunião de suas poesias. Abrange os livros publicados entre 1944 e 1946 e deve ser lido como um símbolo, numa mistura da intuição de Rimbaud com a lucidez irônica de Álvares de Azevedo, o nosso menino-prodígio que soube muito bem reduzir à sua lógica de gênio as fantasias e os arrebatamentos ultra-românticos. Virtualmente, Ledo Ivo se compara aos dois poetas: Rimbaud, de um lado; Álvares de Azevedo, de outro; a "soma" dos dois — Ledo Ivo, isto é, um poeta moderno, mas sem vínculos com o modernismo que ele critica. Assim, a escolha deste título, em 1962, nada tem de gratuita: ela está carregada de ambigüidade — remete aos vinte anos do poeta e à consciência de sua "atuação" em 45. Parece que Ledo Ivo tinha mesmo intenção de dizer que aqueles eram os seus primeiros versos, os poemas de seus vinte anos, como se estivesse fazendo alguma ressalva, desculpando-se de alguma coisa "errada", como, por exemplo, do fato de ser apontado como o principal "representante" da geração de 45. Esta suposição se vê reforçada quando se sabe que a reunião se deu em 62 e que é na década de 60 que se torna bastante aguda e pública a campanha contra a poética e mais ainda contra a retórica de 45. A crítica da época passou a tratar a poesia dos "novos" como alienada, quer dizer, fora do contexto político-social que, segundo o modo de ver dessa crítica, a poesia deveria refletir. Assistia-se então a um paradoxo muito comum nas lutas de ge-

ração: combatia-se o chamado "formalismo" de 45 em favor de uma "formalização" ainda mais rígida do poema, criticava-se a linguagem hermética de 45 e propunha-se a dos poemas de vanguarda, sem se dar conta da coexistência "pacífica" das duas; ou, por outro lado, pregou-se uma linguagem que, de tão "clara", perdia a sua densidade literária, como nos poemas de *Violão de rua* que exerceram momentânea influência na poesia de Ledo Ivo. Vejam-se os primeiros poemas de *Estação central* onde o poeta paga um certo tributo à demagogia reinante na época: *Ivo viu o pão / atrás do balcão. // Viu a liberdade / entre o céu e as grades; ou — A neve é leve? / A greve é breve? // Pergunte ao almocreve // (...) — São coisas iguais / salário e trabalho? // Pergunte ao operário; ou como na "Quarta lição", onde melhor se delinea a sua poética da moda: Na central elétrica / andando entre pilhas / Ivo leu de novo // a lição poética / de sua cartilha: / viu a energia // que ilumina o mundo / somar-se em partilha / nas subsidiárias // e ser luz do povo.*

Estaria Ledo Ivo se penitenciando de sua maestria verbal, ele que se havia declarado um "Poeta viril e consciente", que proclamava que "nenhuma oscilação haverá na Poesia", ele que, numa atitude realmente contraditória, escreveu que não queria ver a poesia "aprisionada pela métrica"? Haveria mesmo alguma contradição nesta atitude metalingüística do poeta? É possível que sim, e é possível que não. Na verdade, não interessa muito a atitude nem a personalidade do poeta. O que interessa é o que se quer mostrar é que o equilíbrio entre o "formal" e o "informal", entre o passado e o presente como no título desta parte, entre o "farol" e o "semáforo", provém de uma contradição profunda na linguagem do poeta. Contradição que pode ser explicada como conjugação de dois fatores: um exterior, resultante do próprio amadurecimento estético do modernismo; outro, interior, proveniente da concepção barroca que rege toda a poesia de Ledo Ivo. Daí porque a sua poesia é uma constante dialética entre um cosmo e um caos: é a sua lógica; o caos, a sua intuição. e Daí essa luta entre a ordem e a desordem, entre a poética e a retórica, entre o dia e a noite, entre a luz e a cegueira, pois o poeta "aspira a uma ignorada e lúcida disciplina" e, em relação à Poesia, ele se vê como um "cego que aguarda a restauração das grandes luzes" e está sempre "indeciso entre inventá-la ou descobri-la". E é esta indecisão que, por um lado, o vai filiar à tradição poética para-modernista e, por outro, vai limitar a sua criação, o teor de inventividade de sua poesia, uma das únicas que, para bem ou para mal, resistiu às experiências dos movimentos de vanguarda no Brasil.



O núcleo deste primeiro conjunto não está no ano de 1945, mas no de 1948, quando se publicaram, de uma só vez, dois livros do poeta, aparentemente bem diferentes um do outro: *Acontecimento do soneto*, livro de que a crítica se tem valido para considerar o poeta um neoparnasiano, com se a métrica e a forma fixa dos seus sonetos fossem atributos exclusivos da retórica parnasiana; e *Ode ao crepúsculo*, composto de dez poemas sem títulos, sem métrica, sem rima e sem nenhuma forma fixa, mas à maneira dos versos elegíacos de Rilke, dos poemas metafísicos de T. S. Eliot e dos versículos bíblicos de Claudel e de Vinícius de Moraes. O poeta parece não gostar dos "versículos bíblicos" na poesia, tanto que os criticou duramente no seu "Epitáfio do modernismo". É a maneira pela qual o fez ("Do frouxo versículo bíblico de seus poetas inspirados ou mediunizados que se proclamavam meras antenas das divindades?") dá a entender que nunca os empregou. Mas basta uma ligeira comparação para se perceberem as dicções bíblicas na sua poesia, seja de leitura direta na Bíblia, seja indiretamente através de outros poetas. Em *Ode ao crepúsculo*, a de número VI, por exemplo, foi inteiramente construída sob o modelo da linguagem bíblica, notando-se semelhanças de ritmo, de traços lexicais e de aproximação semânticas que não deixam dúvida ao comparatista, tais como: elementos rítmicos e temáticos tomados ao *Cântico dos cânticos*, nos versos iniciais; re-apropriação do tema do paraíso e da queda; alusão ao sétimo dia da criação; técnica da repetição e expressões como "túnica do tempo", "Em verdade"; imperativos como "Perdoai" e "deixai"; além de conceitos éticos-religiosos como "Se somos grandes, é o céu que faz a nossa grandeza", tudo isso prova a criação indireta através do *Velho e do Novo testamentos*. Compare o leitor apenas o ritmo de uma parte do primeiro verso da referida ode VI — *Doce é o fruto que se colhe do Tempo* — com o ritmo e a construção sintática do versículo terceiro do *Cântico dos cânticos* (tradução de Dom Estêvão Bettencourt O.S.B.) — *Deliciosa é a fragrância de teus perfumes* — e com a primeira parte de um verso de Vinícius de Moraes — *Distantes estão os caminhos que vão para o Tempo*, escrito treze anos antes. Compare-os e repita com o poeta, na mesma ode VI, esta antífrase:

Perdoai se sou didático. Não venho para discursar nem alimento intenções educativas.

Esses dois livros (*Acontecimento do soneto* e *Ode ao crepúsculo*) constituem um bom exemplo para caracterizar a dualidade da poesia de Ledo Ivo neste primeiro conjunto. As suas oposições e identidades são também as dos outros livros de *Uma Lira dos vinte anos*. Opõem-se pela existência de elemen-

tos retóricos diferentes, ao nível do poema; mas se identificam pela existência de elementos semelhantes, ao nível da linguagem. Como ao nível do poema os elementos técnicos são facilmente percebidos, como nas comutações — forma fixa do soneto / forma livre da ode modernista; métrica / verso livre; rima / não-rima; estrofe regular / estrofe irregular, etc. — toma-se como observação geral um traço marcante do nível semântico: a oposição e o contraste, já referidos e que serão retomados na conclusão deste estudo. Bastaria, portanto, a apresentação de dois exemplos para a compreensão de que o contraste surge como exigência de uma estrutura ambígua que, partindo de associações paradigmáticas, se manifesta em todos os níveis sintagmáticos. É o que se vê, de início, na profissão de fé do primeiro soneto, quando o poeta diz:

e serei, mergulhando no passado,  
cada vez mais moderno e mais antigo.

No poema "Balada à bruma", de *Ode e elegia*, há um verso longo em que se percebe o contraste e a conseqüente ênfase visual dada à palavra "constelação", uma das palavras favoritas do poeta:

Enlouqueci, ou as constelações vão renascer nestes céus embruscados?

O jogo de oposições e contrastes é predominante neste verso, que poderia ser, neste sentido, um exemplo de principal processo poético de Ledo Ivo, numa poesia que se mostra e se esconde, se formaliza e se desformaliza, indecisa entre o "farol" e o semáforo, entre a apresentação e a representação, entre o ser e o parecer. Essas relações contrastantes se exprimem em três níveis de percepção: no *visual* — constelações / céus embruscados; no *conceitual* — céus / embruscados; e no *simbólico* — enlouqueci / renascer. É como se o poeta estivesse sempre se revelando e com medo de se revelar, donde a intermitência das imagens e a leitura plurívoca dos significantes. As vezes, o contraste exprime admiráveis nuances sensuais, como no verso da II *Ode ao crepúsculo*:

Teus seios se ampliam na sombra, expulsando as rotações da adolescência.

As sugestões da palavra "rotações" de denotação astronômica, cria associações corpóreas e temporais, resolvendo-se numa expressão visual e dinâmica, como se o movimento de rotação da lua, em cada mês, menstrualmente, fosse expulsando a imagem da pura adolescente e fosse ampliando as vibrações secretas do amor desabrochando. A vírgula divide o verso em dois segmentos, que se opõem; e cada seg-



mento se constrói sobre a figura dinâmica de um contraste: seio se ampliando / sombra; e expulsão / adolescência. O dinamismo de "seios se ampliando" se identifica com o de "expulsando". É a base de semelhanças das imagens. E o escuro de "sombra" se opõe ao claro de "adolescência". No fundo, entretanto, subjaz a claridade total: os seios se ampliam destruindo a sombra, e expulsando as sombras da adolescência. É bem a atitude do poeta nesta primeira fase de sua poesia, poesia que ele na verdade não renegou — é a que o tornou conhecido —, mas que procurou camuflar, dando a entender que era a poesia de sua juventude, uma simples "lira" dos seus vinte anos.

## B. Linguagem

O segundo conjunto de poemas de Ledo Ivo, aquele que corresponde aos livros publicados entre 1959 e 1972 (incluindo-se *Finisterra*), recebe aqui a denominação de *Linguagem* e corresponde, virtualmente, ao último segmento do discurso poético que é *O Sinal semafórico*. Se no primeiro segmento havia uma declarada intenção "didática", uma luta criadora entre a inspiração e a consciência, de que resultava o equilíbrio de imagens contrastantes (dia/noite), no segundo, sob o domínio da ênfase na linguagem, o que vai predominar é a preocupação de se dizer lúcido no ato criador. É a tentativa de o poeta reduzir cada vez mais o universo "real" ao seu universo lingüístico-literário. É alguns poemas se tornando realmente intransitivos, fechando-se na sua referencialidade interna, polindo-se por dentro, contendo-se e contentando-se gradativamente com a brevidade da escrita, como no poema "Fronteira", de *Um Brasileiro em Paris e O Rei da Europa*:

Do ofício e do artifício conjugados  
como o faro e os cães, no dia de caça,  
resta a fronteira sonora que atravesso  
transformado em sintaxe.

Daí a preocupação maior com a idealidade de um "reino avulso", como no poema desse título. Há nele uma referência à "beleza abstrata"; uma declaração: "De perfil, sou palavra"; e uma postulação filosófica da linguagem poética: "Do mar que penso faço o mar que existe. / Que sou eu senão linguagem?" Essa visão ontológica da linguagem seria a grande característica deste conjunto, se nele se desfizesse o equilíbrio entre consciência e intuição, no sentido de um conteúdo cada

vez mais racional e uma formalização o cada vez mais consciente, numa lógica que já não tivesse nada a ver com a significação comum desta palavra. Mas não é o que se verifica na maioria dos poemas.

Um livro, sintomaticamente denominado *Linguagem*, fornece excelente material para o entendimento desta nova concepção poética de Ledo Ivo. Nele se diz que "a vida se resume nalguns símbolos" e que "A um sinal de *seu espírito*, as pedras dançam". No plano do significante, continua o equilíbrio expressional: versos longos / decassílabos; poemas de forma livre / sonetos; efusão verbal / contenção expressiva. No plano do significado, o equilíbrio atinge um grau superior: ao lado das oposições dia / noite, sol / sombra, começam a aparecer as fusões dos contrastes, falando-se agora em "luz da treva", em "cega lâmpada", em "cega ciência" e até um "sol da noite". Mas já se nota aí uma tentativa de repúdio aos "feitos heróicos" de 45. Por isso, o poeta diz que a sua "boca não sabe mais dizer as palavras antigas" e que está "sempde na rua conversando com os homens, / destilando a tarde nua entre pó e a retórica".

Instala-se aí outra grande contradição, e bastante característica deste conjunto: a contenção da linguagem em face da preocupação político-social. O poeta quer pensar o seu discurso, quer senti-lo "desligado" do segmento de 45, mas se vê "pressionado" contextualmente a pensar também o aspecto ideológico. Daí a atitude do poeta: quer participar, mas acha melhor esconder-se na linguagem:

Na beira de tudo, acima da zona onde a linguagem,  
isenta da visão dos objetos, só se lembra a si mesma,  
escondo-me, puxando as cortinas dos símbolos,  
para fitar um mundo sem intérpretes.

A partir daí, melhor, a partir da contradição de "Adeus, hermetismo, país de mortes fingidas", a poesia de Ledo Ivo vai engendrar uma nova contradição: a de situar-se num meio caminho "entre o *farol*" e o *semáforo*, segundo uma expressão que se repete na sua obra. É já o caminho para *O Sinal semafórico*: vacilando entre a ambigüidade de *farol* e o sentido metalingüístico de *semáforo*, é como se também vacilasse entre o sinal e o símbolo, como se a sua mensagem poética "quisesse" chegar ao receptor e "fosse" retida pela rede de imagens que a torna opaca, quer dizer, especificamente literária. Desta maneira, nem se cumpre totalmente a emissão da mensagem participante, espremida, por exemplo, num soneto sobre a bomba



atômica; nem tampouco se cumpre totalmente a reflexão sobre a própria linguagem. Iluminado apenas pela "fogueira de imagens" e mais preocupado em manter um "sol em equilíbrio", a poesia de Ledo Ivo se torna cada vez mais feérica, cada vez mais cheia de luminosidade, de *constelações, galáxias, estrelas, sóis, planetas, fenômenos celestes, faróis e semáforos*, de modo que só mesmo "puxando as cortinas dos símbolos" consegue o leitor a perspectiva daquele sinal de "luz dentro da luz", em que, paradoxalmente, se vai fazendo a sua poesia nos últimos livros.

### 3. A RETÓRICA DO COSMO

Na segunda parte de *Estação central* há um poema em prosa ("Além do passaporte") que pode também ser lido como criação e olhar sobre essa criação, como diria Roland Barthes. Existem nele preposições que reiteram um processo constante em todos os livros do poeta: a oposição que, através de um quadro especial de imagens, se dissolve em material do código lingüístico. São oposições que vão passando de livro a livro e, como não podia deixar de ser, aparecendo na unidade maior de seu discurso poético. Trata-se do tipo de oposição já várias vezes mencionado neste trabalho. A sua expressão se dá através de uma rede gradativa de sinônimos que, selecionados e ordenados, oferecem uma ótima perspectiva da transição, da passagem do universo ideológico (o mundo "real") para o universo puramente literário, como nos exemplos que podem ser tomados como modelo, dada a frequência das palavras em todos os livros do poeta: de um lado, a série CONSTELAÇÃO — SOL — DIA — FAROL — SINAL; de outro, em oposição de palavra a palavra com a série anterior, a gradação CREPÚSCULO — ECLIPSE — NOITE — CEGUEIRA — SOL CEGO; no final, como convergência das duas séries, as palavras SEMÁFORO e SÍMBOLO. A oposição constelação / crepúsculo vai-se reduzindo gradativamente em sol / eclipse, dia / noite, farol / cegueira e em sinal / sol cego, passando-se da, à possibilidade de se ler o signo ou o símbolo, possibilidade que no título das obras "completas" se resolve a favor do símbolo, conforme mostraremos adiante.

Esse processo de oposição possui natureza barroca, pois nele, "cada palavra recebe seu valor do contraste que a opõe a todas as outras e que se anima e progride por uma seqüência de variações bruscas cujo efeito repercute mais do que comunica".<sup>8</sup> O poeta se vale continuamente de um jogo que se processa através dos recursos da antítese, da oposição, do contraste e

do paradoxo. Isto quer dizer que tanto o significante como o significado (e, logicamente, a significação) de sua linguagem se vêem afetados pelo choque de uma série ininterrupta de imagens visuais, que vão dos simples metaplasmos aos decassílabos, aos longos versos livres e ao paroxismo da efusão verbal; e, noutra direção, das metáforas e metonímias às contenções semânticas, das reduções e silêncios expressivos à sintaxe das alegorias e alusões, passando-se da luz à sombra e buscando-se freneticamente a síntese "ideal" na fabricação de imagens híbridas, como "sol cego", "autora às avessas", "dia com seu olho cego" ou, como no poema "O Homem e a chuva", de *Magias*: "Estás entre o claro e o obscuro, / na zona do sortilégio". Mas um exemplo maior desses contrastes está na oposição espacial entre as constelações do céu e "as ocasionais constelações terrestres", no poema "Além do passaporte", acima mencionado: "A noite dá a sua lição de universo: as estrelas caem. / ò... ) De súbito, surge abaixo das estrelas as ocasio- / nais constelações terrestres: ilhas criolas, paraísos explosivos que se espraiam, no mar espumoso, como fragmentos de um continente esfarelado.

Como se disse, o material teórico que emerge desse poema pode ser utilizado na explicação da atitude do poeta ao reunir seus livros: uma reunião em 1962, deixando alguns livros de fora; outra em 1974, englobando todas as obras sob um único título, mas deixando de fora as "marcas" da primeira reunião. A oposição (implícita) entre as duas reuniões se vê anulada pela oposição temporal que as separa, numa espécie de teoria da relatividade que o poeta codifica num verso: "O tempo é uma mentira das estrelas". Parafraseando-o, poderíamos dizer que o tempo de 45 e o de 74 não passam de uma mentira das constelações de um único universo, de um único discurso poético: o de Ledo Ivo. Não há dois, mas um universo, com seus dois hemisférios ou com o seu zênite e o seu nadir, pois, para o poeta, os acidentes celestes (as estrelas cadentes) "Estão inscritos na retórica do cosmo, onde tudo é ordem e rigor". E os acidentes terrestres (inclusive a alusão política aos "paraísos explosivos") "reiteram ao sol pálido o vigor cansativo dos símbolos". A idéia de ordem e rigor da "retórica do cosmo", representativa do lado lúcido da criação política, questiona o caos dos "paraísos explosivos" (Cuba) e o "vigor cansativo dos símbolos" (a estátua da Liberdade, por exemplo), representativa daquela motivação político-social da época em que o livro foi escrito. Essa *ordem* e esse *rigor* podem estar em relação indireta com os movimentos de vanguarda, em toda a sua plenitude nos primeiros anos da década de 60. Mas o



que era ordem e rigor em nível de equilíbrio ntre semelhanças e diferenças, como na poesia de 45, torna-se ordem e rigor em nível apenas de diferença, como na radicalidade da poesia concreta. Presa à "aventura" da forma de 45 (quer dizer, da forma tida como de 45), a obra de Ledo Ivo não se arriscou às novas aventuras da linguagem, preferindo ficar "entre a inspiração e o dicionário", fabricando o seu "dia de retórica", dizendo que estava inventando alguma forma ("Sou a forma que invento e invento a forma / que me inventa e me lança entre as estrelas"), mas, como ele mesmo o disse: "indeciso entre inventá-la ou descobri-la".

É através dessa indecisão que Ledo Ivo conseguiu, afinal, uma estilística particular que o filia ao modernismo brasileiro, observação com que o poeta, a ficar coerente com o seu "Epitáfio do modernismo", jamais poderia concordar. Aliás, o próprio poeta é responsável também pela opinião da crítica mais nova contra a sua obra, a partir do momento em que disse (ou aceitou que dissessem) que a sua poesia tinha feições neoparnasiana. Parecia até uma atitude calculada: dizendo-se alvarésiano e neo-parnesiano e revelando claramente as influências estrangeiras na sua obra, parecia que Ledo Ivo calava a possibilidade de ter recebido influências dos poetas brasileiros. Já dissemos que essas influências existem. É suficiente uma rápida comparação para sentir-se o vestígio, por exemplo, da leitura drummondiana na sua poesia. Em *Ode e elegia*, de 1945, há um longo poema intitulado "Canto da imaginária janela aberta", onde se lêem versos assim: "Não cantarei apenas a casa em que nasci", "Não quero ser o poeta menor da infância", "nem quero chorar os primeiros amores", "cantarei a vida que se desenrola diante de mim", "cantarei os homens que trabalham", "Oh! sou apenas um poeta que não quer cantar as coisas da decrepitude, mas o tempo em que havia rosas", "Cantarei (...) a matéria de meu tempo e as outras matérias". Não é preciso ser forte em estilística e em literatura comparada para perceber aí as influências temáticas e formais daquele sintético (e tão imenso) "Mãos dadas", que aparece no *Sentimento do mundo* (1940), de Carlos Drummond de Andrade. O comparatista, cioso de aproximações comprovadas (e não apenas sugeridas), encontra muitos pontos de contatos entre os dois poetas. O que é, repetimos, bastante natural. Na sua série de quatro artigos publicados no *Diário carioca*, em 1952, João Cabral desenvolve a tese de que os poetas da geração de 45 começaram a criar dentro da poética de sete ou oito poetas aparecidos depois de 1930. Querer negar essa evidência, é torcer os fatos e tentar reescrever a História não pela

lógica dos acontecimentos, mas pelas sutilezas de nossas preferências pessoais.

#### 4. O SINAL DOS TEMPOS

Uma simples leitura na obra "completa" de Ledo Ivo, visando à apreensão daquela "unidade simultânea", de que nos fala Northrop Frye (*O Caminho crítico*, 1973), revela de imediato a oposição semântica de que atrás se falou. Trata-se realmente de uma indecisão semiológica, fonte das semelhanças e diferenças que estruturam o seu discurso poético. Nele se inscreve, portanto, uma estrutura binária que se articula na direção de uma síntese poética ideal, que encontra na linguagem a sua razão de ser. Se na *linguagem comum* essa dialética se resolve no sentido de uma perspectiva analítica, partindo do geral para o particular, sendo por isso mesmo cada vez mais referencial e concreta, na direção do conhecimento científico, na *linguagem literária*, especialmente na poesia metafórica, como é a de Ledo Ivo, a dialética entre o semelhante e o diferente se resolve em sentido contrário, quer dizer, possui perspectivas sintéticas, procurando elidir as distinções, indo do particular para o geral e criando motivações para a unidade total da percepção estética.

Como todo poeta, Ledo Ivo *cria* e, ao mesmo tempo, pensa a poesia. É claro que as suas "tiradas teóricas" não têm muita coerência, nem possuem a taxa de rigor que o poeta deseja ter, por exemplo, nos seus estudos reunidos sob o nome de *Poesia observada*, de 1967. Mesmo assim são suficientes para ajudar na compreensão de suas constantes imagens antitéticas. O poeta tem, de um lado, a *cegueira* da intuição criadora; de outro, a *lucidez* quase maiêutica da expressão. Daí os dois perfis de imagens — de "luz que fulge oculta na noite de opalina" — que percorrem toda a sua poesia, contrapondo-se barrocamente e juntando-se no contraste e no paradoxo de expressões comuns na sua obra, como "sol cego", "dia cego", "sol visto às avessas", em que tanto o significativo como o significado aparecem afetados pelo choque feérico das imagens predominantemente visuais. Mas esse jogo entre a intuição e a razão possui manifestações que variam ao longo de sua obra. Se, inicialmente, existe uma preocupação de equilíbrio e o poeta sabe que vai "pela vida ao léu / quase lúcido de bêbado!", tem-se depois o poeta cavando "o inexaurível / tesouro da linguagem", erguendo "a saia das sílabas" e contemplando curiosamente as "consoantes". Nos últimos livros aproxima-se da linguagem como produção humana, com seus



“acenos, vozes, signos”, seu “idioma de lágrima”, seu eterno retorno”, sua “areia refratária às escrituras”, seu “mito luminoso” e seu “excesso mudado em parcimônia”, como no poema “Fronteira seca”, de *Finisterra*, onde parece existir também uma disfarçada influência da “Máquina do mundo”, de Drummond.

Nos seus últimos livros o que mais chama a atenção do leitor é uma quase exagerada preocupação com o farol, o sinal, o signo e o semáforo. É claro que estas palavras já aparecem nos primeiros livros, como também nos textos de prosa, mas só aqui adquirem uma função poética que já não é mais a da simples referência à realidade rememorada. A transição parece verificar-se em *Magias*, onde existem versos como: “E o se funde mà luz desse farol, que pode ser lido em múltiplas diniana (“ledo engano”) se funde ao nome do poeta e ambos se fundem à luz desse farol, que pode ser lido em múltiplas direções. Em *Estação Central*, o poeta fala que o mundo “são faróis” e “sinais semafóricos” e em *Finisterra* há uma “Homenagem a um semáforo”:

Aquele semáforo junto ao mar, na minha infância.  
Sempre amei as coisas que indicam ou significam algo  
— tudo o que, em silêncio, é linguagem.

Como já dissemos, o poeta vê a sua obra não como um sistema de sinais, mas como o sinal, quer dizer, como símbolo de alguma coisa, de alguma idéia, talvez da geração de 45, talvez até de toda a poesia modernista, apesar de combatê-la. A ambigüidade que poderia resultar da leitura de o sinal como signo literário e, ao mesmo tempo, como símbolo humano e cultural, se desfaz a favor do símbolo, isto é, a leitura do sintagma “o sinal semafórico” poderia levar de imediato a se pensar numa atitude metalingüística, em que o poeta, a partir do título geral de sua obra, houvesse procurado desnudar o seu processo criador: o título revelaria o poeta pensando a sua obra como um sistema de sinais, sem se preocupar com o efeito desses sinais sobre o leitor. Mas a redução de “sinais” a sinal, a presença quase dêitica do artigo o e os limites semânticos do adjetivo semafórico, além, é claro, da significação particular e concentrada de todo título de poema ou de livro, tudo isso leva a crer que a consciência metalingüística foi obrigada a se encolher no próprio título, a fim de que se lesse, com toda ênfase, apenas o conteúdo simbólico que o poeta faz questão de apresentar, perdendo com isto os efeitos da representação e da ambigüidade e as conotações

semiológicas implícitas nas palavras que o compõem. É como se o poeta preferisse ficar vendo o mundo de longe, como “a luz de um farol / no alto da colina”, fechando o trânsito poético das investigações de 22 e abrindo, não a direção contrária, não as surpresas e os azares da contra-mão estética, mas abrindo uma direção paralela, nutrida e prolongada apenas pelas forças naturais da tradição literária. Um “sinal semafórico” que se deixasse ler como um sinal dos tempos...

A linha de imagens antitéticas que se documenta ao longo da obra de Ledo Ivo encontra, no plano sintagmático, um tipo de expressão que lhe serve de complemento. O poeta, que se declara indeciso entre inventar e descobrir a poesia, que fala de seu duelo ntre a inspiração e o dicionário, possui também uma ostensiva preferência pelo meio termo. Ele está sempre no meio de alguma coisa: “entre vaías e fanfarras”, “entre o farol e o mar”, “entre o mar e o farol”, “entre o navio e o mar”, “entre o mistério e a penugem”, “entre a luz da manhã e a minha lâmpada”, “entre o claro e o escuro”, “entre a terra e o leistar”, “entre o verde e o vermelho” e “entre o farol e o semáforo”, frase que se repete três vezes na sua obra. Esse meio termo assume às vezes caráter de manifesto: “e serei, mergulhado no passado, / cada vez mais moderno e mais antigo”. E exprime às vezes algumas tiradas participantes, como em *Estação central*, título a que se opõe e *Finisterra*, situando-se o poeta ora numa ora noutra perspectiva, versatilmente. Dizendo-se “poeta viril e consciente”, escreve que seu “primeiro verso foi murmurado talvez / sem que eu soubesse por um anjo”; e publica, num mesmo ano, um livro “contido” de sonetos e um “incontido” de odes modernistas. Ainda bem que tornou seu um conceito de Bergson: “O poeta não é apenas seus versos. Fora deles, / no inexprimível e no inarticulado, é que sua riqueza/ se faz e se refaz”.

Ora, é justamente fora do sentido “visível” de seus versos, nas possibilidades associativas do plano paradigmático, que se pode tentar uma leitura vertical de sua obra e, através dessa leitura, chegar às causas possíveis dessa atitude de inconstância e hesitação que se patenteia em todos os níveis da sua poesia. É que o poeta (e toda a geração de 45) surgiu no topo de um processo poético que possuía em si os germes de duas direções para a poesia brasileira: a do modernismo equilibrado de Mário de Andrade e a do modernismo desequilibrado de Oswald de Andrade. Tentando equilibrar-se entre os “dois fogos”, tentando, como se diz, sair pela tangente, a geração de 45 se colocou contra o modernismo e, por isso, sem prever os acontecimentos, se achou logo de início emparedada: é que



o modernismo *desequilibrado* de Oswald de Andrade acaba evoluindo para as experimentações de vanguarda que, a partir de 1955, se transformou numa das mais discutidas possibilidades da poesia brasileira. Assim, entre o *farol* (que também se lê como pessoa que finge estar jogando) e o *semáforo*, quer dizer, entre a poesia de 45 e as reduções lingüísticas e meta-lingüísticas da poesia de vanguarda, a poesia de Ledo Ivo procurou ser independente. Uma poesia de meio termo, equilibrada, retoricamente perfeita, mas indecisa entre a língua e a linguagem. Daí a indecisão semiológica que se mostra e se oculta no título geral de todos os seus livros.

#### NOTAS

- 1 UMA LIRA DOS VINTE ANOS, de 1962, reuniu: *As imaginações* (1944), *Ode e elegia* (1945), *Acontecimento do soneto* (1948), *Ode ao crepúsculo* (1948) e *Ode à noite* (1951). O SINAL SEMAFÓRICO, de 1974, reúne, além dos primeiros: *Cântico* (1949), *Linguagem* (1951), *Ode equatorial* (1951), *Um brasileiro em Paris e o rei da Europa* (1955), *Magias* (1960) e *Estação central* (1964). *Finisterra*, de 1972, será por certo incluído numa segunda edição das poesias reunidas. Observe-se que em *O Sinal semafórico* o poeta desdobrou algumas partes de livros anteriores, apresentando-as agora como novos livros.
- 2 LEVI-STRAUSS, Claude. *História e dialética*. In *O Método estruturalista*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1967. p. 119.
- 3 IVO, Ledo. *Epitáfio do modernismo*. In *Antologia da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro, Orfeu, 1967. p. 16.
- 4 LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro sintético da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Agr, 1959. p. 103.
- 5 O título que se dá aqui a esse segundo conjunto corresponde ao título de um dos livros que o integram e, também, a uma preocupação maior do poeta com a linguagem literária.
- 6 CABRAL, João (de Melo Neto). *A Geração de 45*. In *Diário carioca*: Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 1952.
- 7 Cf. *Plano piloto para poesia concreta*. In *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro, Vozes, 1972. p. 251.
- 8 GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo, Perspectiva, 1972. p. 37.

Rio de Janeiro, maio de 1974.