

**INTERAÇÃO ENTRE ELEMENTOS FORMAIS E ASPECTOS EXISTENCIAIS
EM POEMAS SOBRE A MORTE, A ANIQUILAÇÃO E O JOGO, DE ANTÓNIO
MANUEL BRACINHA VIEIRA**

**INTERACTION BETWEEN FORMAL ELEMENTS AND EXISTENTIAL ASPECTS
IN POEMAS SOBRE A MORTE, A ANIQUILAÇÃO E O JOGO, BY ANTÓNIO
MANUEL BRACINHA VIEIRA**

Marcos Rogério Heck DORNELES¹

RESUMO: Artigo sobre a interação entre o exame de elementos formais e a problematidade de aspectos existenciais em literatura de pendor cosmogônico, em especial, na obra *Poemas sobre a morte, a aniquilação e o jogo*, de António Manuel Bracinha Vieira (1995). O trabalho dimensiona-se em algumas proposições teóricas sobre o gênero poético e se realiza a partir dos procedimentos de análise e interpretação. Para tal, foram dispostos os seguintes itens: breve exposição sobre parte do percurso de obras literárias de pendor cosmogônico (MARTÍNEZ NIETO, 1997); análise dos níveis sonoro, sintático, semântico, gráfico e lexical da lírica (GOLDSTEIN, 1985; D’ONOFRIO, 1983; CORTEZ; RODRIGUES, 2009) no poema “Onde, se olhar na noite”; divisão da obra em momentos ou partes; delimitação das diferentes atitudes do eu-lírico (KAYSER, 1963); apreciação dos elementos gramaticais no poema “A luz do jogo exaltante da vida”. Derivam da pesquisa o levantamento de parte das especificidades da obra, a detecção da imbricação entre os procedimentos literários e a produção de sentidos, a distinção da inserção da visão de mundo do poeta na criação literária.

PALAVRAS-CHAVE: António Vieira. Cosmogonia. Poemas.

ABSTRACT: This article addresses the interaction between formal elements and existential aspects at literature with cosmogonic inclination, in special, the works under *Poemas sobre a morte, a aniquilação e o jogo*, by António Manuel Bracinha Vieira (1995). We observe poetry’s theoretic propositions and proceed to analyses and interpretations. For such, the following elements are considered: brief presentation of the literature with cosmogonic inclination and its trajectory (MARTÍNEZ NIETO, 1997); and lexical analyses of lyric levels – syntactic, sonorous, semantic, graphic and lexical – (GOLDSTEIN, 1985; D’ONOFRIO, 1983; CORTEZ; RODRIGUES, 2009) in the poem “Onde, se olhar na noite”; organization of moments or parts; delimitation of different attitudes of the lyrical voice (KAYSER, 1963); assessment of grammar elements at the poem “A luz do jogo exaltante da vida”. From this research, we assess some specifics of the works, detecting overlap between literary procedures and the production of senses. Also, the distinction of the insertion of world vision from the poet in his work of literature.

KEYWORDS: António Vieira. Cosmogony. Poems.

1. Doutorando em Estudos Literários (UFMS). Professor da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, junto ao Curso de Letras, CPAQ, Aquidauana, MS. E-mail: marcos.dorneles@ufms.br.

Introdução

*“Como, da Sombra opaca
em que as águas confluem,
desenlear contornos,
mesmo que os mais amados?”*

Antônio Vieira.

A mobilização de esforços para realizar indagações ou vislumbrar proposições acerca da origem, do funcionamento e de possíveis propósitos para a subsistência do universo atravessou vários períodos de produção artística e científica, com o intuito de se realizar obras de pendor cosmológico, cosmogônico e/ou teogônico. Na antiguidade grega e romana a criação efetuada por essa vertente composicional se estendeu em obras literárias como a *Teogonia*, de Hesíodo (2003), *As metamorfoses*, de Ovídio (1983), em trechos da *Ilíada*, de Homero (1950), em fragmentos de composições de tipo cosmogônico de Alcman e de Museu (*apud* MARTÍNEZ NIETO, 1997), e, de outra parte, na transmissão de fragmentos e na exposição de testemunhos e comentários sobre as teogonias órficas antigas, feitas por poetas e filósofos (*apud* MARTÍNEZ NIETO, 1997). Além disso, essa diretriz também se desdobrou em cosmologias e teorias cosmogônicas provenientes de textos e de fragmentos de textos de filósofos como Tales de Mileto, Ferécides de Siros, Parmênides, Anaxágoras, Empédocles (*apud* BURNET, 1994), dentre outros.

Solidárias a esse afã indagativo e seguindo a concepção ptolomaica de universo, representações da máquina do mundo foram expressas em obras literárias em períodos posteriores, por exemplo: a contemplação das esferas celestiais realizada pelo narrador-personagem no Canto XXII, do “Paraíso”, de *A divina comédia*, de Dante Alighieri, (2002); a visão da grande máquina do Mundo oferecida a Vasco da Gama pela deusa Tétis, no Canto Décimo, da obra *Os lusíadas*, de Luís de Camões (1986). De projeção diversa, o poema “A máquina do mundo”, de Carlos Drummond de Andrade (1991), expõe a contraposição ao desígnio de reivindicação dos conhecimentos supremos e derradeiros, na figura do eu-lírico que, “incurioso”, repele tal intento.

O volume *Poemas sobre a morte, a aniquilação e o jogo*, de Antônio Manuel Bracinha Vieira (1995), projeta horizontes, vislumbra embates e tenciona reflexões sobre determinadas dinâmicas do universo. Em especial, sob uma perspectiva de ruptura, o livro conjectura conflitos nos movimentos de progressão e de oposição, relativos aos princípios cósmicos de criação e de aniquilação. Por outro lado, na obra são adotados procedimentos literários de composição que

evidenciam características expressivas de liberdade formal e de diálogo com a tradição literária, mitográfica e filosófica. Diante da exposição desse preâmbulo, propomos um exame dos elementos constitutivos de parte dos poemas dispostos no livro em interação com uma apreciação de aspectos existenciais inerentes a essa vertente composicional.

1. Aspectos preliminares

A obra *Poemas sobre a morte, a aniquilação e o jogo* (1995) percorre alguns temas e indagações que são recorrentes à produção literária e ensaística de Antônio Manuel Bracinha Vieira. Destacam-se nesse âmbito: a interdição do olhar, o impasse vivencial de Orfeu, o princípio do “Jogo” no funcionamento do universo, a perenidade das divindades primordiais, a sublevação entrópica dos sistemas cosmológicos, a derrocada inexorável das civilizações. Em suas publicações vemos esses pontos abordados, por exemplo, em textos como “O jogo em Mário de Sá-Carneiro” (1982); na escrita da primeira edição do romance *Doutor Fausto* (1991); no livro *Ensaio sobre o Termo da História* (1994); em coletâneas de contos como *Contos com monstros* (2001), *Sete contos de fúria* (2002) e *Olhares de Orfeu* (2013); e em entrevistas (VIEIRA, 2013b). Nesse horizonte, relacionamos a delimitação dos campos temático e reflexivo de suas obras a um processo de compreensão geral, como um elo que fortalece os procedimentos de análise do livro de poemas, conforme discorre Alcides Villaça:

[...] já a leitura crítica tende, por dever de ofício, ao reconhecimento dos limites do território poético interpretado – reconhecimento que, nos casos bem-sucedidos, identifica-se como qualidade mesma da admiração. Discernir no objeto de arte o que está nele determinado não é negar suas propriedades de expansão, bem pelo contrário; é compreendê-las em seu preciso triunfo. (VILLAÇA, 1996, p.143).

Assim, distinguimos na constituição das obras e na decorrente cosmovisão a manutenção dum percurso que incide sob uma determinada visada. Nessa perspectiva, a produção literária de Antônio Bracinha Vieira tem por fim, simultaneamente, incorporar, contestar e problematizar algumas tradições artísticas e alguns sistemas de ideias do ocidente, que se instauram a partir da Grécia antiga e vigoram até a época contemporânea.

O livro *Poemas sobre a morte, a aniquilação e o jogo* (1995) é composto de uma epígrafe e de vinte e quatro poemas. O volume se inicia por meio de uma epígrafe ilustradora da obra, a qual aponta os âmbitos textuais a serem desdobrados e as proposições para as quais a obra se destina:

Se na noite perfeita se afirmar
um ponto de luz e que um olhar
o capte, revela-se o Ser por um seu
vértice. Crescem os seres em profusão
de formas, enchem a consciência: entre
eles, um ponto críptico de extrema
negação é vértice do cone de sombra
do Informe. São o **ponto de luz**, sur-
presa do primeiro olhar que é indício
do mundo, e o **ponto de noite** que
anuncia a morte, destino de quem olha,
que estes poemas **cantam e questionam**.
(VIEIRA, 1995, p.7; grifos nossos).

Os contornos enunciados na epígrafe estipulam a tentativa de se dar visibilidade a um contínuo conflito e a uma precária correlação: os domínios da afirmação e da negação do “Ser”, pelos prismas do modo e da constituição do pulsar da existência. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant demarcam algumas peculiaridades da distinção semântica propiciada pela simbolização dos “pontos” (2012, p.730): “O ponto simboliza o **estado limite** da abstração do volume, o centro, a origem, o lar, o princípio da emanação e o termo de retorno. Ele designa o **poder criativo** e o **fim** de todas as coisas.” (Grifos nossos). Por meio dessas características levantadas por Chevalier e Gheerbrant, podemos inferir alguns destaques da importância e do alcance dos “pontos” no processo de composição dos planos contrários “luz” e “noite” na obra de Vieira.

Já os intuitos composicionais que estão dispostos em “cantar” e “questionar” os pontos de “luz” e de “noite” efetuam-se num duplo movimento, que notabiliza e problematiza a matéria extralinguística que fora evocada. Assim, inicialmente, podemos associar essas duas últimas premissas concebidas na epígrafe ao que é designado por Wolfgang Kayser (1963) como diferentes atitudes do sujeito diante dos eventos dispostos no poema: enunciação lírica, apóstrofe lírica e linguagem da canção. A partir da epígrafe, constata-se o intento de se estabelecer uma alternância programática entre a predominância da subjetividade e da objetividade no poema, respectivamente, por meio dos propósitos de “cantar” e de “questionar”. Não obstante, no decurso dos poemas ocorre com maior frequência a atitu-

de de enunciação lírica, ou seja, advém a preponderância de um grau maior de objetividade frente aos acontecimentos e, também, o predomínio do emprego da terceira pessoa do discurso.

2. Elementos constitutivos

Em 1995, com edição de Antônio Vieira, a publicação *Poemas sobre a morte, a aniquilação e o jogo* foi lançada exclusivamente em Portugal, e, até as informações que nos chegam, foram destinados 125 exemplares apenas para distribuição gratuita. A obra totaliza a quantidade de 24 poemas, atingindo o total de 483 versos. No livro é possível a leitura isolada de cada poema, como se usufríssem de certa autonomia significativa, no entanto, a leitura interdependente permite a visualização de aspectos recíprocos entre os poemas, proporciona encadeamentos temporais e possibilita uma compreensão da poética proposta por Vieira. Os poemas têm como título o seu primeiro verso apresentado, dispõem-se numa única estrofe cada um, apresentam uma variação quanto ao número de versos (de 13 a 28) e exibem uma distribuição métrica diversa, como pode ser distinguido na primeira composição do livro:

Onde, se olhar na noite
mais velada
– ao avistar um ponto que se acende
e cintila, e ao mundo –
e a mim que o olho –
estarei, por entre os seres?
Como – quando a evidência
do Ser me fulgurar
por ver o ponto aceso –
farei para conhecer?
Porquê, para quê despertar
indemne entre as **Esferas?**
a que em Noite e Nada, aguarda
o olhar-primeiro e a estrela
primordial de indícios
que rasgue o Não-querer-ser
– e a **outra**, que dividida **acolhe**
entre contornos
o ponto negro oculto
em profusão de pontos,
mensageiro do Jogo,
intangível sinal
de obstinação da morte.
(VIEIRA, 1995, p.8; grifos nossos).

Algumas proposições e certas peculiaridades do livro já podem ser vislumbradas neste primeiro poema, “Onde, se olhar na noite”. Inicialmente, destacamos a expectativa da simultaneidade dos acontecimentos do surgimento da cintilação do ponto de luz e da visualização feita pelo olhar. Adiante, salientamos o conflito e a coexistência das forças primordiais. Antônio Vieira dá ênfase em sua produção literária e ensaística a esse segmento temático do despontar das potências primordiais latentes e da manifestação de princípios cósmicos, expressos em cosmogonias ancestrais. Por exemplo, no romance *Fausto*, o protagonista da narrativa discorre sobre o caos primordial e a afirmação do ser:

Fausto contou como, na *Teogonia*, Caos fora a fractura primeira entre o Céu e a Terra. Mas que desejo informe precedera esse desejo violento por impulso do qual o Céu inaugura o amor e cobrira a Terra, fazendo-a engendrar titãs de turvos pensamentos? Para os órficos, o mundo saíra de um ovo de prata escondido nas trevas. Decerto ocultava-se já na negra Noite antes mesmo que o Tempo despertasse para o animar, e continha desejo: mas não havia olhos ainda que o vissem, palavras que o dissessem ... E fora enfim de um primeiro olhar que se afirmara o Ser, de um primeiro cobiçar que saíra o mundo. (VIEIRA, 2013a, p.204).

Nesse caminho, associado às criações e proposições expostas na produção literária e ensaística de Vieira, aproximamos às assertivas de Jaa Torrano acerca do surgimento das cosmogonias (*apud* HESÍODO, 2003b, p.46). As asserções de Torrano sinalizam nos princípios cosmogônicos forças motrizes propiciadoras do encadeamento e desencadeamento de processos, tais quais as figuras primordiais de *Kháos* e de *Éros*. Antônio Vieira relaciona essas forças motrizes das figuras primordiais a características perenes e configuradoras do ser humano:

Mas Caos, Cronos, Noite, divindades gregas arcaicas que nasceram sem amor – ainda não havia casais divinos para procriarem – essas sim, são imortais: as outras morrem, quando os crentes escasseiam ou se afastam. Mas a Noite envolve-nos, antes e depois da vida; Cronos, está em nós mesmos; e Caos fica ao nosso lado, no abismo invisível que Pascal designou e a todo transe se pode abrir. (VIEIRA, 2013b, p. 317).

Já quanto às peculiaridades formais, evidenciamos algumas especificidades que se mantêm no transcorrer do livro, e que estão visíveis nesse primeiro poema. Para tal, indicamos o procedimento da divisão do poema nos estratos ou níveis sonoro, sintático, semântico, gráfico e lexical, em diálogo com as propo-

sições de Norma Goldstein (1985), Salvatore D’Onofrio (1983) e Clarice Cortez e Milton Rodrigues (2009):

a) Nível sonoro: no poema o fenômeno acústico da musicalidade se dá por intermédio da adoção de uma métrica de versos livres, pela predominância do emprego de rimas toantes, por meio da utilização de aliterações e de assonâncias, dentre outros recursos.

– métrica de versos livres:

On / de,/ se o/lhar/ na/ noi /te
1 2 3 4 5 6
mais/ ve/ la /da
1 2 3

– rimas toantes:

Como – quando a evidência
do Ser me fulgurar
por ver o ponto aceso –
farei para conhecer?
(VIEIRA, 1995, p.8; grifos nossos).

–aliterações e assonâncias: “– ao avistar um ponto que se acende / e cintila [...] / o ponto negro oculto”.

b) Nível sintático: a constituição textual que ocorre por meio da distribuição dos vocábulos nos versos do poema tem a contribuição de alguns recursos, tais quais o polissíndeto, o *enjambement* e o uso de sinais de pontuação como travessões e vírgulas para separar frases e orações.

– polissíndeto: “e cintila, e ao mundo – / e a mim que o olho – [...]”.

– *enjambement*: “intangível sinal / de obstinação da morte.” .

– travessões e vírgulas:

Onde, se olhar na noite
mais velada
– ao avistar um ponto que se acende
e cintila, e ao mundo –
e a mim que o olho –
estarei, por entre os seres?
(VIEIRA, 1995, p.8; grifos nossos).

c) Nível semântico: simultaneamente, as relações de desenvolvimento da significação se dão pelo realce dos vocábulos e dos fragmentos, e pelas correspondências de resistência e oposição no interior do poema. São, muitas vezes,

expressas por intermédio de uma analogia cromática, evidenciada em símbolo ou em imagens (como vimos na epígrafe com “ponto de luz” e “ponto de noite”) ou por figuras retóricas, como a hipérbole, a metáfora e a antítese:

– hipérbole: “[...] na **noite** / **mais velada**”

– metáfora: “que **rasgue** o Não-querer-ser.”

– antítese:

a **que** em Noite e Nada, **aguarda**
o olhar-primeiro e a **estrela**
primordial de indícios
que **rasgue** o Não-querer-ser
– e a **outra**, **que** dividida **acolhe**
entre contornos
o ponto negro oculto
(VIEIRA, 1995, p.8; grifos nossos).

- d) d) Nível gráfico: do meio de alguns expedientes, os recursos visuais e tipográficos são acionados no poema por intermédio da imersão do título no corpo do poema, através da adoção da estrofe única, e por interposição de travessões, vírgulas e hífen.
- e) Nível lexical: a seleção vocabular efetuada na composição do poema denota a precedência da utilização de léxico de extração culta e erudita (principalmente de vocábulos advindos da mitografia, da literatura e da filosofia, os quais indicam vários intertextos); a alternância do uso de frases interrogativas com frases afirmativas (versos 1 a 6 e versos 13 a 23); o revezamento entre os tempos presente e futuro (o verso 10 em comparação com o verso 17); a intercalação entre primeira e terceira pessoa do discurso (versos 1 a 12 e versos 13 a 23); a permanência do contraste entre componentes opostos e antagônicos (“ponto aceso”, “ponto negro oculto”); a junção e criação de palavras por meio de hífen (“Não-querer-ser”); a utilização de letras maiúsculas iniciais (“Esferas”, “Jogo”).

O levantamento parcial desses cinco níveis no poema “Onde, se olhar na noite” propicia a delimitação de alguns horizontes composicionais e temáticos que se mantêm e se desenvolvem no livro. Inicialmente, a incidência sonora é executada por vezes de forma sutil com as rimas toantes, e, em outros momentos, de maneira mais manifesta com as aliterações. No entanto, independentemente do feitio, o realce sonoro aponta para a possibilidade de se evidenciar determinados trechos do poema, e para a perspectiva de suscitar a precedência da aprecia-

ção estética do texto. No transcurso do livro, dentre outros recursos, adiciona-se o expediente da utilização de paronomásias e trocadilhos.

A elaboração sintática adotada na distribuição dos versos pode dimensionar uma composição que expressa os conflitos inerentes aos temas tratados e, também, que exprime a perplexidade da figura do “eu-lírico”. Por esse motivo, destaca-se o expediente da fragmentação dos sintagmas das orações através do uso frequente do *enjambement* e dos travessões e vírgulas, rompendo a linearidade do texto. No decorrer do livro acrescenta-se a utilização das reticências, indicando a suspensão e/ou a interrupção de uma linha de raciocínio, ou inversamente, a propagação de algo vago, indeterminado.

No âmbito semântico o processo efetivado pelo emprego de metáforas, antíteses e hipérbolos sinaliza: a transferência dos vocábulos para uma ambiência significativa peculiar, quer dizer, a possibilidade de interligação dos poemas a um tipo de tom elevado, característico da modalidade literária de pendor cosmogônico; a manutenção de uma atmosfera de irresolução e de conflito, ou seja, é mantida a tensão entre forças opostas no transcorrer dos poemas.

A disposição gráfica dos expedientes que incidem no aspecto visual da composição poética possibilita uma configuração bastante peculiar. A imersão do título no corpo do poema e a adoção de estrofe única propiciam uma conformação visual que se volta para dentro do poema. Já o uso frequente de travessões, vírgulas e hífen proporciona a elaboração de uma estética de feitiço segmentado, truncado, que pode expressar hesitações, dificuldades e impasses diante do referente textual evocado.

O universo lexical matizado nos versos pode reforçar o intento de indagação e o estado de perplexidade frente aos disparates da existência e aos enigmas do funcionamento do universo. Pois, a inserção contínua de vocábulos advindos do âmbito da mitologia e da filosofia (“Ser”, “Esferas”, “Noite”, “Nada”, “Jogo”) denota a expressão de uma procura e de uma constituição de um conjunto de conhecimentos. Nos demais poemas do livro são pontuadas as seguintes alusões e

REFERÊNCIAS

Caos, Não-ser, Ente, Luz, Cântico, Eu, Homogêneo, Começo, Logos, Cosmos, Terra, Águas, Sombra, Fados, Amor, Ódio, Sono, Ser-todo, Aquém, Além, Fractura, Cogito, Tempo, deuses dos primórdios, Anaxágoras, Parmênides, *daímones*, sirénicos sons, Hades, Empédocles, Heráclito, Aurora, Pitágoras, Euclidiana linha, geometras, órfica, Parcas; vulto antropomorfo, Medusa, Atena, Zenão de Eléia, heróis da *Iliada*, cão Cérbero, Stix, Orfeu, Eurídice, Esfinge, Tempo. (VIEIRA, 1995, p. 8-31).

O caráter indagativo e perplexo da produção lírica de Vieira, expresso na seleção e adoção dos demais recursos apontados anteriormente (tipo de frases, tempo verbal, pessoa do discurso) evidencia a construção de um percurso árduo de descobertas transitórias e a constatação da impossibilidade de apaziguamento dos ânimos da figura do poeta. Contudo, no decorrer do livro se abranda a presença do sujeito nos poemas, dando precedência a uma exposição mais objetiva dos acontecimentos. Essa modificação também é manifesta nos procedimentos analíticos de divisão da obra em momentos ou partes, e na proposição da delimitação das atitudes básicas quanto à oscilação objetividade/subjetividade, que veremos adiante.

Dentre as várias possibilidades de apreciação, os 483 versos da obra podem ser agrupados em três momentos ou partes:

- 1) Do verso 1 até o verso 23. Indagação inicial do eu-lírico e descrição do embate imemorial entre forças primordiais opostas.
- 2) Do verso 24 até o verso 469. Início e desenvolvimento da exposição dos acontecimentos referentes à oscilação da primazia de um dos “dois mundos” opostos, e ao avanço da interferência contínua de um “Jogo” cósmico desagregador. Continuação das indagações, porém, com o predomínio indagativo de um perfil externo e objetivo. Alternância do desenrolar da sequência expositiva com a transferência temporária para a expressão das concepções de mundo de agentes intermediários, ou melhor, uma espécie de diálogo com o pensamento de determinadas figuras referentes aos universos da filosofia, da literatura e da mitologia (Anaxágoras, Parmênides, Empédocles, Heraclito, Pitágoras, Zenão de Eleia, Orfeu).
- 3) Do verso 470 até o verso 483. Movimento de recolhimento da jornada de exposição do conflito entre forças primordiais opostas. Movimento de conformação e desconsolo frente ao “Jogo cósmico”.

Nessas três partes da obra, a recorrência da interferência do “Jogo” associada ao embate entre forças primordiais opostas é fundamental para a constituição de um processo contínuo de criação, aniquilação e ressurgência. Na produção literária e ensaística de Antônio Bracinha Vieira, esse processo cíclico tem raízes tanto na compreensão filosófica do universo e do ser como na interpretação mitológica do cosmos. Em entrevista Vieira discorre sobre a constituição desse processo cíclico do “Jogo do Mundo”:

No sentido ontológico, a totalidade do universo é jogo, de grande beleza, engenho e inconsistência. Um jogo cósmico, que a cada momento se inventa, destrói e refaz, como um calidoscópio a er-

guer novas e deslumbrantes imagens, que sempre desabam. [...] Ora, o grande Jogo, o Jogo do Mundo, é inquietante pela sua beleza, falta de sentido e precariedade de regras – patente na amoralidade da evolução dos seres viventes, inteiramente diversa do nosso sentido ético, do *imperativo categórico*. (VIEIRA, 2013b, p. 324-325; grifos do autor).

A mudança contínua que leva a essa marcha de dissolução e ressurgimento também é dimensionada no âmbito mitológico. No texto “O jogo em Mário de Sá-Carneiro” (1982), António Vieira associa esse processo contínuo de criação, aniquilação e ressurgência ao paradigma de existência de duas destacadas figuras da mitologia grega: Dionisos-Zagreus, versão que unifica a divindade grega de Dionísio e a divindade órfica de Zagreu (NONO DE PANÓPOLIS, 1995), e Aiôn, divindade grega representada na forma de um menino que rege o tempo e o cosmos (VIEIRA, 2013b).

Em diálogo com as proposições de Wolfgang Kayser (1963), é possível realizar um delineamento da oscilação entre objetividade e subjetividade e uma delimitação das diferentes atitudes do sujeito diante dos eventos no decorrer dos poemas ². Na epígrafe do livro há uma menção que tenta aproximar o seu enunciado da atitude da linguagem da canção. Já no início do primeiro poema as indagações realizadas pela figura do eu-lírico permitem uma provável preferência pela vinculação à atitude da linguagem da canção. No entanto, nas composições posteriores da obra ocorre a predominância da atitude de enunciação lírica por meio do subterfúgio de afastamento, realizado pelo processo de exposição dos acontecimentos e pela apreensão crítica da atmosfera construída. Além disso, há a possibilidade de se considerar como atitude de apóstrofe lírica os trechos do livro em que ocorre certa versão livre das concepções de mundo de determinadas figuras dos universos da filosofia, da literatura e da mitologia. Esse panorama de variação dos índices de objetividade e subjetividade e de delineamento das diferentes atitudes do eu-lírico indica uma relação peculiar de distanciamento e percepção do mundo:

A representação afetiva não é um efeito exclusivo do poema. Outras artes e a própria natureza são capazes de induzi-la, e é por isso que na nossa introdução reservamos a possibilidade de uma

2. Linguagem da canção: do v. 1 ao v. 12. Enunciação lírica: do v. 13 ao v. 45; do v. 68 ao v. 102; do v. 121 ao v. 161; do v. 187 ao v. 249; do v. 270 ao v. 298; do v. 315 ao v. 382; do v. 403 ao v. 449; do v. 470 ao v. 483. Apóstrofe lírica: do v. 46 ao v. 67; do v. 103 ao v. 120; do v. 162 ao v. 186; do v. 250 ao v. 269; do v. 299 ao v. 314; do v. 383 ao v. 402; do v. 450 ao v. 469.

poética das coisas. Mas o poema é pelo menos o seu introdutor mais eficaz, e por essa razão podemos chamar ‘poético’ o modo de consciência do qual ele é o instrumento privilegiado. Podemos dizer que aquilo que chamamos poema é precisamente uma técnica lingüística de produção de um tipo de consciência que o espetáculo do mundo normalmente não produz. (COHEN, 1978, p.166).

Nesse caminho, o modo “poético” de consciência abarca a possibilidade de amalgamar diálogo crítico e expressão afetiva do mundo e dos objetos representados. Assim, essa especificidade de associar uma determinada técnica lingüística a uma perspectiva, que não se atém a uma relação de conjunturas preestabelecidas, dimensiona um horizonte em que as ambiguidades e tensões são o centro semântico irradiador.

3. “Lucidez crua”

*“De ti fluem os sons
do Ser, as medidas
do Mundo que o Jogo só divide
em paradoxo e povoa em paixão.”*

Antônio Vieira.

O penúltimo poema do livro, “A luz do jogo exaltante da vida”, ocupa papel de destaque na obra, e tem como cenário a projeção de uma interface entre a composição de Vieira e o conjunto de acontecimentos que se lançou sobre a figura lendária de Orfeu. Segundo Junito de Souza Brandão (1987), Orfeu descendeu da musa Calíope e do rei Eagro (em algumas versões, da musa Calíope e do deus Apolo). Realizador de prodígios, Orfeu foi poeta, músico, condutor de ritos religiosos, membro da expedição dos Argonautas e se casou com a ninfa Eurídice. Orfeu perdeu a sua amada quando ela fugiu de uma tentativa de violação e foi atacada por uma serpente. Inconsolável, o vate se destina ao reino dos mortos com o intuito de convencer Hades e Perséfone para trazer Eurídice de volta ao seu convívio. A ruína e a jornada de Orfeu são expostas em diversos textos, dentre eles, *As metamorfoses*, de Ovídio (1983), no “Livro 10”³:

3. *tunc primum lacrimis victarum carmine fama est/ Eumenidum maduisse genas, nec regia coniunx/ sustinet oranti nec, qui regit ima, negare,/ Eurydicenque vocant: umbras erat illa recentes/ inter et incessit passu de vulnere tardo./ hanc simul et legem Rhodopeius accipit heros,/ ne flectat retro sua lumina, donec Avernas/ exierit valles; aut inrita dona futura.* (OVIDIO, 1999)

Então, pela primeira vez, conta-se, lágrimas umedeceram a face das Eumênides, comovidas com o canto. Nem a real consorte, nem o rei dos infernos têm ânimo de se opor ao pedido e chamam Eurídice. Ela se encontrava entre as sombras recentes, e caminhava devagar, devido ao ferimento. Orfeu de Ródope a recebeu com a condição de não olhar para trás, enquanto não saísse dos vales do Averno; caso contrário o favor seria anulado. (OVIDIO, 1983, p.184).

Orfeu, por meio das suas habilidades e dos seus dons, rompe com a proibição imposta ao acesso ao Hades. No entanto, para a sua volta, a interdição do olhar é estabelecida como condição para o retorno de Eurídice ao reino dos vivos. Ofuscado pela sua autossuficiência, Orfeu imagina que é possível manter controle sobre variáveis que não domina, e perde novamente sua amada. Depois de regressar sozinho, Orfeu rejeita as Mênades, e, em confronto com elas, é despedaçado, conforme trecho do “Livro 11”⁴ (OVIDIO, 1983, p.201-202): “Ele estende os braços e, pela primeira vez, pronuncia palavras vãs, sua voz já não desperta emoção. As sacrílegas o aniquilam. [...] Os membros de Orfeu espalharam-se por diversos lugares. Recebeste a cabeça e a lira, ó Hebro.”

Esse pano de fundo da ruína de Orfeu pode versar sobre a consideração de diversos aspectos. Podemos apontar a renovação contínua dos limites impostos ao ser; o contraste entre o desejo e a contingência; a discrepância entre o desprendimento de atitudes extremas e o infortúnio das implicações; a ilusão criada acerca da possibilidade de se revelar o mundo em toda a sua densidade e de se transpor a obscuridade da morte. No poema “A luz do jogo exaltante da vida”, de Vieira, é potencializada a propensão a se evidenciar o engodo ao qual nos lançamos:

Por Orfeu

A luz do jogo exaltante da vida
não nos deixa entrever
tessitura nem texto
na sombra densa aguda
que alongamos na direção da Morte
e nos segue
obstinada frente aos nossos passos:
Como se o sol jacente
junto do horizonte
nos afilasse a sombra
e lançasse o seu vértice
até ao infinito.

4. (OVIDIO, 1999): *tendentemque manus et in illo tempore primum/ inrita dicentem nec quicquam voce moventem/ sacrilegae perimunt [...] / membra iacent diversa locis, caput, Hebre, lyramque/ excipis [...]*

Ah! se Euridice aí se envolvera...
como saber o instante
próprio
para o sinal propício?
Como, da Sombra opaca
em que as águas confluem,
desenlear contornos,
mesmo que os mais amados?
(VIEIRA, 1995, p.30).

Nesse poema o vocábulo “jogo” está disposto com letra inicial minúscula. É diferente, portanto, da palavra “Jogo” que atravessa o livro e se situa num plano cósmico e primordial. No primeiro verso desse poema, o termo “jogo” pode estar associado a uma movimentação intensa da vida que não permite que visualizemos os fios de condução dos nossos destinos:

A luz do jogo exaltante da vida
não nos deixa entrever
tessitura nem texto
na sombra densa aguda
que alongamos na direção da Morte
e nos segue
obstinada frente aos nossos passos:
(VIEIRA, 1995, p.30).

Inicialmente, a construção do poema se dá pela inserção da sentença negativa. A negação ocorre por meio da combinação de verbo no presente do indicativo e verbo no infinitivo, numa conjugação perifrástica com valor modal de proibição e permissão (“não nos deixa entrever”). Adiante, a introdução de sentenças afirmativas é realizada pela introdução de verbos no presente do indicativo (“alongamos”, “segue”), reforçando, assim, as implicações as quais estamos sujeitos. Nessa direção, o mau fado de Orfeu e do ser também está vinculado ao assentimento à autoridade dos próprios anseios e desejos, e, continuamente, a pouca percepção do ser humano diante da repetição dessa situação de assentimento. A sinalização dessa contradição se expressa no poema por meio de uma representação cromática e luminosa da compreensão do fenômeno, reforçada pela criação de imagens:

Como se o sol jacente
junto do horizonte
nos afilasse a sombra
e lançasse o seu vértice
até ao infinito.
(VIEIRA, 1995, p.30).

Somada a essa representação cromática e luminosa, a partir do oitavo verso a comparação possibilita a introjeção de verbos no pretérito imperfeito do subjuntivo (“afilasse”, “lançasse”), e permite a confrontação entre o ofuscamento e a percepção. Assim, do primeiro ao décimo segundo verso, o “eu-lírico” expõe essa concepção poética do caráter ilusório da existência. O décimo terceiro verso se inicia pela introdução de uma interjeição (“Ah”), a qual é seguida pela utilização do verbo no pretérito mais-que-perfeito (“envolvera”), designando a possibilidade da realização de uma aspiração ou desejo. No entanto, tal aspiração tem sua sentença suspensa pela presença das reticências.

A partir do décimo quarto verso é realizado o lançamento de duas sentenças interrogativas:

como saber o instante
próprio
para o sinal propício?
Como, da Sombra opaca
em que as águas confluem,
desenlear contornos,
mesmo que os mais amados?
(VIEIRA, 1995, p.30; grifos nossos).

Essas duas indagações (“como saber” e “como desenlear”), dispostas em verbos no infinito impessoal, são o cerne da condução do eu-lírico em sua inserção no poema e na perscrutação frente à existência e ao universo. A primeira indagação, de cunho pragmático e filosófico, aponta para premência da aquisição de meios e conhecimentos necessários à leitura dos signos e das situações contextuais que se apresentem ao ser. Já a segunda indagação, de caráter interagente e suprassensível, em sentido contrário, direciona-se à dificuldade de se desemaranhar aquilo com o qual não se consegue arrear. Assim, de maneira semelhante à ruína de Édipo⁵, a aniquilação de Orfeu, além de outros desdobramentos, imprime, linguisticamente, a fragilidade da predominância da atitude da linguagem da canção diante dos infortúnios da vivência; e, quanto ao modo de ser, expõe a precariedade do discernimento humano frente a variáveis inopinadas.

5. (SÓFOCLES, 2001, p. 111): “Atento ao dia final, homem nenhum/ afirme: eu sou feliz!, até transpor/- sem nunca ter sofrido - o umbral da morte”. (SÓFOCLES, 2001, p. 159): ὥστε θνητὸν ὄντ’ ἐκείνην τὴν τελευταίαν ἰδεῖν/ ἡμέραν ἐπισκοποῦντα μηδέν’ οὐβίβειν, πρὶν ἄν/ τέρμα τοῦ βίου περάσῃ μηδὲν ἀλγεινὸν παθῶν.

O último poema do livro, “Nem nuvens brancas densas”⁶ (VIEIRA, 1995, p.31), encerra o volume de composições. Constituído de várias sentenças negativas (“Nem nuvens [...] ou [...] névoas nem cor nem forma”), o poema é executado num movimento de recolhimento da jornada de exposição do embate entre forças primordiais opostas no livro, denegando a revelação dos espessos e reservados véus dessa dissensão. Desse modo, numa disposição de conformação e desconsolo frente ao “Jogo cósmico”, fecha-se a obra.

Considerações finais

Este artigo procurou estabelecer uma interação entre o estudo de elementos formais e a problematização de aspectos existenciais na obra *Poemas sobre a morte, a aniquilação e o jogo*, de António Manuel Bracinha Vieira (1995). Nesse sentido, estabeleceu-se a delimitação de traços comuns desse livro com outras obras de pendor cosmogônico da tradição literária ocidental, a partir das origens gregas. Adiante, foi realizado exame dos elementos constitutivos a partir do poema “Onde, se olhar na noite”, evidenciando que os recursos adotados serviram para realçar as proposições da visão de mundo do poeta, e para realçar os atributos distintivos do embate entre forças primordiais opostas. Por fim, foi realizada a análise da composição “A luz do jogo exaltante da vida”, abalizada na apreciação de alguns elementos gramaticais. Na obra esse exame possibilitou indicar a expressão da precariedade da manutenção do conhecimento e a exposição das contradições inerentes ao ser humano, manifestadas numa visão cética da existência, ao mesmo tempo em que sinaliza momentos de cintilação diante do contingente e do indecifrável.

6. Nem nuvens brancas densas/ ou descidas névoas/ velam o ponto indemne/ oculto além da Esfinge - antes/
Fractura infrene/ em fenda de basalto sem filo/ ou flor de fóssil:/ E que nem cor nem forma/ o firam ou infiltrem/
mas antes se dissolvam/ na fluidez sem fim;/ e o Tempo adormecendo/ se aquiete, e se suspenda/ o engenho do Jogo.

REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. J. P. Xavier Pinheiro. São Paulo: Martin Claret, 200s.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. Rio de Janeiro: Record, 1991
- BRANDAO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Vol. II. Petrópolis: Vozes, 1987.
- BURNET, John. *O despertar da filosofia grega*. Trad. Mauro Gama. São Paulo: Siciliano, 1994.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os lusíadas*. São Paulo: Círculo do livro, 1986.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 26 ed. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio. 2012.
- COHEN. Jean. *Estrutura da linguagem poética*. 2 ed. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arni-chand, 1978.
- CORTEZ, Clarice Zamoro; RODRIGUES, Milton Hermes. Operadores de leitura da poesia. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009. p.59-92.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *O texto literário: teoria e aplicação*. São Paulo: Duas cidades, 1983.
- GOLDSTEIN, Norma Seltzer. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 1985.
- HESÍODO. *Teogonia, a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- MARTÍNEZ NIETO, Roxana Beatriz. *Estudio sobre las cosmogonías prefilosóficas griegas*. 1997. 260 fls. *Tesis Doctoral - Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid*. Madrid.
- HOMERO. *Iliada*. Tradução de Odorico Mendes. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1950.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 3ª ed. Coimbra: Armênio Arnaldo, 1963, 2v.
- NONO DE PANÓPOLIS. *Dionisiacas*. Cantos I-XII T.I. Trad. Sergio Daniel Manterola; Leandro Manuel Pinkrel. Madrid: Editorial Gredos, 1995.
- OVIDIO. *As metamorfoses*. Trad. David Gomes Jardim Júnior. São Paulo: Ediouro, 1983.
- _____. *Metamorphoseon*. *Electronic Text Center, University Of Virginia Library*, 1999. Disponível em: <http://ovid.lib.virginia.edu/metamorphoseonUVA.html>. Acesso em 25 fevereiro 2017.
- PSEUDO-APOLODORO. *Biblioteca mitológica*. Trad. Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Madrid: Editorial Gredos, 1985.
- SÓFOCLES. Édipo Rei. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- TORRANO, Jaa. A quádrupla origem da totalidade. In: HESÍODO. In: *Teogonia, a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003b.
- VIEIRA, António. *Poemas sobre a morte, a aniquilação e o jogo*. Lisboa: A. V., 1995.
- _____. *Doutor Fausto*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2013a.
- _____. “Entrevista com Ana Marques Gastão”. In: VIEIRA. A. *Doutor Fausto*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2013b.

_____. *Ensaio sobre o Termo da História*. Trezentos e cinquenta e três aforismos contra o Incaracterístico. Lisboa, Hiena Editora, 1994,

_____. *Doutor Fausto*. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991.

_____. *Olhares de Orfeu*. Lisboa: & etc (Edições Culturais do Subterrâneo), 2013.

_____. *Sete contos de fúria*. São Paulo: Globo, 2002.

_____. O jogo em Mário de Sá-Carneiro. *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, Lisboa, n.º 66, Mar. 1982, p. 41-47. Disponível em <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issue-ContentDisplay?n=66&p=41&o=p> Acesso em 25 junho 2014.

VILLAÇA, Alcides. Expansão e limite da poesia de João Cabral. In: BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de Poesia*. São Paulo: Ática, 1996.