

DA ESTRANHA HISTÓRIA NATURAL AO ESTRANGEIRO PAÍS DO HOMEM: A POESIA DE RODRIGO PETRONIO

Mário Dirienzo

Estamos diante de um veterano e consagrado jovem poeta, pois, embora nascido em 1975, Rodrigo Petronio lançou seu primeiro livro, *História Natural*, em 2000, tendo também publicado *Pedra de Luz*, em 2005, o qual foi indicado para o Prêmio Jabuti. Seu último livro de poemas, *Venho de um País Selvagem*, foi contemplado com o Prêmio Nacional ALB/Braskem 2007. Ao lado de seu trabalho como poeta, Petronio tem uma obra ensaística, que veio a lume na coletânea de ensaios *Transversal do Tempo*, bem como em publicações esparsas em revistas especializadas.

O objetivo destas linhas é, a um só tempo, difícil e prazeroso, a saber, analisar uma obra poética densa com a paradoxal junção de paixão e senso crítico que os poemas essenciais merecem. Começemos pelo livro inicial de Petronio. *História Natural* é um livro que possui características que se manterão, não obstante a evolução e as transformações de perspectiva do trabalho do poeta. Uma epígrafe do Yeats fornece o fio condutor de *História Natural*. Disse o poeta irlandês: *who can distinguish darkness from the soul?* “Quem pode distinguir a escuridão da alma?” Depreende-se da frase, destacada do seu contexto original e inserida no texto de *História Natural*, que a alma é uma “noite escura” e que o poeta que segue esse mote tem um tom sombrio, lunar e saturnino. O adjetivo saturnino designa melancolia, mas, também, o tempo e sua apreensão pela mente, já que remete ao deus romano Saturno, assimilado ao Cronos da mitologia grega, e que personifica o tempo e a sua voracidade: Saturno aparece como aquele que castra o pai e devora os próprios filhos e, de fato, é no tempo que

todos os aniquilamentos da vida se dão. Como dizia Gide, com bons sentimentos, se faz má literatura. Não encarar a melancolia provocada pelos desaparecimentos que acontecem no tempo é, deveras, prescindir da poesia e estar ao lado dos deuses ou dos animais. Voluntária ou involuntariamente, o Homem é poeta no mais amplo sentido do termo. No sentido estrito, o poeta é aquele que evoca a dor de existir como um dom que gera formas, os poemas, pérolas como o tumor que nasce nas ostras para o gáudio de olhos brilhantes, que cobiçam e vertem lágrimas.

Pois bem, em *História Natural*, não há uma plácida conciliação entre a Natureza e o mundo humano. Se, como assinalamos, o livro é fruto da influência de Saturno e da Lua, é preciso também reconhecer que *História Natural* foi concebido sob o signo da *contingência*, ou seja, as essências ou o eterno aparecem de forma insubstancial, sem uma comunicação direta com a “eventualidade do ser”. Assim, se a Natureza e o mundo humano têm uma relação disjuntiva, da mesma sorte é o relacionamento entre o Homem e o divino. Em “Quadros para Dois Corpos”, por exemplo, a Ideia, no sentido platônico, e uma Perfeição, metafisicamente considerada, configuram-se como algo incompatível com a condição humana. Diz o poeta que “perfeição é morte” e que “não estamos preparados para o mistério”. Todavia, a ideia de Perfeição e a perfeição da Ideia maculam o poeta, fazendo-o “irremediavelmente sujo”: a pureza do ideal é a “pérola-pus” que contamina o poeta com uma angústia involuntariamente platônica ou gnóstica, que se conforma com o mundo de sombras em que vivemos, não atinge a Luz inteligível da qual, na cósmica caverna, vemos apenas os distorcidos reflexos.

Que, porém, não se veja no mundo que os textos de Rodrigo Petronio nos abre um terreno onde não vicejam as flores da alegria. O júbilo existe, existe intensamente. Eros é uma divindade que assoma em muitos poemas. Contudo, a alegria que eclode em *História Natural* é uma “alegria pânica”, que não nega seu parentesco com a dor e a angústia, que não comete, em nome do princípio do prazer, o inconcebível parricídio, que é aniquilar o pavoroso deus Pã, tampouco

incide num panteísmo que nega as descontinuidades que perfazem os imperfeitos seres.

Além da sombria epígrafe de Yeats, fazendo-lhe um jocoso contraponto, servem de mote para *História Natural* os famosos versos do poeta provençal Guilhem de Peitieu, que, conforme a tradução de Augusto de Campos, dizem: “Fiz um poema sobre o nada:/ Não é de amor nem é de amada,/ Não é saída nem entrada,/ Ao encontrá-lo,/ Ia dormindo pela estrada/ No meu cavalo.” Há, deveras, outro tom, outra melodia contraposta à nênia que a assimilação yeatsiana de treva e alma entoa. A voz de Peitieu cria um clima de descontração que é também um matiz cinzelado pelo poeta. Um alegre niilismo de matiz nietzschiano permeia os poemas. Se o nosso poeta não chega a dizer, como o pensador alemão, que “Deus está morto”, sem dúvida, entende que Deus existe, mas sob a forma do Abandono, como uma sombra sob as luzes lancinantes de nossos prazeres-dores. Em “Palimpsesto”, está dito que “é do efêmero que Deus tem se enamorado”, havendo, ao fim do poema, uma prédica, admoestando o Homem a “devolver sentido à História”, a fim de “não se enojar do que tem sido”. História Natural era como antigamente se chamava a biologia e ciências a ela afins. No livro em questão, para além de seu sentido literal, a expressão ganha outras conotações, como a de história do ser humano ou história de “criaturalidade”, das criaturas independentes do Criador, o qual também abdica de sua empedernida onipotência ou apática essência e se confunde com os gozos e tormentos do mundo.

Se é inevitável o sentido humano que o divino e o natural adquirem na pena de Rodrigo Petronio, isso não significa, de modo algum, que o Homem tenha controle sobre a vida ou sobre Deus. O livro se intitula *História Natural*, e há um poema que tem o mesmo nome. Em “História Natural”, o poema, há uma paradoxal “vida suicida”, que não se enquadra nos conceitos nem nas manchetes de jornal, ou seja, não é fato nem categoria. A direção para a morte, que é inerente ao ser, não aniquila a perenidade do tempo nem da vida.

O jogo poético lida com o sentido literal das coisas, bem como com as “metáforas de uso”, ou seja, com aquelas expressões que um dia foram metáforas originais, mas já fazem parte do uso comum da linguagem, adquirindo como que

um “sentido literal”. A expressão francesa *petit mort*, “pequena morte”, refere-se ao orgasmo, à sensação de perdimento que se tem quando se chega ao clímax do ato sexual. Assim, quando se fala em *petit mort*, a tendência é esquecer que a morte, “Ela”, está na expressão, e entender que o perdimento do orgasmo é apenas um pequeno lapso e que logo voltamos, restabelecidos, ao dia-a-dia, seu bem-estar ou mal-estar civilizado. No poema *Petit Mort*, Petronio empreende uma reversão de sentido, remontando a expressão ao sentido “literal” da morte: “ela me chamou/ com seus olhos cor de terra/ para baixo/ para baixo”. Mas essa morte pode ser igualmente qualquer *femme fatale*, porquanto a literalidade em literatura não é um fato, mas uma metáfora que não se prende ao referencial por temor reverencial, pois, mesmo quando o macabro vem à baila, a dança das ideias através das palavras não termina.

Todos os poemas de *História Natural* mereceriam ser comentados e analisados. Cinjo-me, porém, apenas a mais três poemas: aos três poemas finais do livro: “Cesta”, “Quasimodo” e “Alba”, nos quais o lúgubre da epígrafe de Yeats e o lúdico da epígrafe de Peitieu confluem com aquele conúbio entre a pena da galhofa e a tinta da melancolia celebrado por Machado de Assis. “Cesta” é feito com uma figuração tradicional da poesia: o poente, a suntuosidade e o declínio que o ocaso evoca. O Homem está sobre a Terra e sob o Céu, sujeito a uma profunda mortalidade, clamando por uma evanescente e equívoca imortalidade. A inclemência ardente do Sol, no crepúsculo, perde o poder, agoniza suavemente, cedendo o trono às trevas e fulgores da noite. O Sol como um olhar e um movimento do Céu, já apenas um “feixe de luz moritura”, paira sobre uma cesta de frutas, de frutos da Terra. Em pintura, designa-se como “natureza morta” quadros que retratam seres inanimados ou imóveis como as frutas, as flores, a comida. O Sol, como signo do oposto: dos ciclos e do ritmo da vida, por um momento, nada mais que um momento, ata o nó que une Céu e Terra, mortais e imortais. O humano, aparentemente colocado de lado nesse drama cósmico de Céu e Terra, como não poderia deixar de ser, é o verdadeiro protagonista da pequena e crepuscular epopeia, uma vez que a razão é humana e, querendo ou não, a razão também é vital. Ela é como uma cesta que contém frutas e flores. “Cesta” fala dos

homens que pelos séculos esperam um sinal de imortalidade de um ser que se furta do olhar que o busca e que nos fada à carcaça e à caça de um sentido que não pode ser fixado numa moldura. E, ultrapassando as generalidades do gênero humano, o poema incursiona pela essencial realidade cotidiana de revoluções e trincheiras no quintal de uma casa, de colarinhos amassados, e o Sol, cósmico, poético, teológico, jaz sob “teus pés”. Aparece um inominado “tu”, que pode ser o de uma dona de casa, de uma amada, de Gea, da Virgem, de Vênus, de alguém, enfim, que é mulher e, oposta ao Sol, é lunar. O Sol, arauto de Urano, manifestação de invicta virilidade e enorme força, jaz inerte, coadjuvante de uma “natureza morta” numa sala, pois, maravilhoso e maravilhado, “depõe seus escudos de ouro como quem distribui rosas”. O esplendoroso guerreiro encarna-se numa delicada florista, triunfo da Cesta, cujo conteúdo são esfacelados céus, soberana Terra, mortais criadores, deuses eclipsados.

No poente, o Sol vai perdendo a pose divino-patriarcal, fazendo-se poeira de estrelas. O império do infante Infância se ergue. O Filho se senta no trono com a cumplicidade da Mãe. Cronos – ou Saturno, ou personificação do tempo –, conta-nos o poeta grego Hesíodo, era filho de Gea/Terra, e de Urano/Céu. Alegando que Urano negava ascensão a seus filhos com a Terra, em conluio com a Terra, Cronos arma uma cilada para Urano. Quando o Céu veio visitar a Terra para saciar seu desejo, Cronos, munido de uma foice, castra Urano. Do sangue do falo castrado de Urano nascem as Fúrias, divindades vingadoras, de seu sêmen, as espumas da praia das quais surge a deusa da beleza, Vênus. Se essa cumplicidade entre Mãe e Filho se dá na mitologia grega, também aparece na dogmática cristã, na qual a *Madona*, a Virgem, e o *Gesù Bambino* formam um par, que eufemiza a solar inclemência do Pai. Essa problemática cósmica, ontológica e anímica moveu o psicólogo suíço Carl Gustav Jung a postular o “arquétipo” – disposição fundamental da psique humana – do *puer aeternus*, o eterno Menino, que o filósofo Heráclito de Éfeso viu como o verdadeiro imperador do cosmos: “O Tempo é uma criança brincando; o poder real é o de um menino” (Fragmento 32).

É nesse *puer aeternus*, nesse heraclitiano Menino que o leitor deve buscar a chave para ler o “Quasimodo” petroniano. Quando este que escreve estas linhas

deparou-se com o título do poema em questão, pensou tratar-se de uma alusão ao famoso e disforme personagem de Victor Hugo, o “Corcunda de Notre Dame” ou, então, de uma referência ao poeta italiano prêmio-nobel Salvatore Quasimodo. Mas o *quasidomo* de que se trata deriva de expressão encontrada no início da Missa da Pascoela, primeiro domingo depois da Páscoa, e que consiste na citação em latim de um versículo da primeira epístola do apóstolo Pedro, que reza: “*quasi modo geniti infantes...*”, “como crianças recém-nascidas desejai com ardor o leite espiritual que vos fará crescer para a salvação”. Mas o Quasimodo de *História Natural*, se não é disforme como o Corcunda de Notre Dame, não se fixa numa dada forma tida como correta e bela, sendo, antes, “polimorfo” como a criança freudiana e como aquele Menino Jesus que Alberto Caeiro sonhou num meio-dia de primavera, o qual fazia traquinagens, levantava a saia das meninas, opondo-se à austeridade do divino e sua Santíssima Trindade. Em “Quasimodo”, o arquétipo do *puer aeternus* amalgama-se com a figura do *trickster*, esse arquétipo que pode assumir a forma de uma divindade, um ser humano ou um animal e que prega peças nos outros ou desobedece as normas de comportamento, questionando, destarte, os costumes aceitos, os estereótipos e as máscaras sociais.

“Quasimodo” é um quase monossilábico poema, cujo ritmo é como que um balbucio “*quasi-modo-geniti-infantes*”. Mas esse *gesù-bambino-trickster* não é um inerme infante. O áureo escudo que o Sol depôs é tomado pelo Quasimodo em sua ferina, fina defesa-ataque. Quem fala é um menino-homem, um homem gerado e nutrido pelo eterno Menino. Sua atitude agressiva é, na verdade, defensiva, ou melhor, uma artimanha, uma “negaça”, este último termo designa negação falsa com o intuito de provocar, *seduzir*. A negaça se evidencia com os versos *repulsa/ de ímã/ irmão,/ amigo?* Ora, o ímã atrai e não repulsa; irmana, faz amizade, ama.

Filho de uma natureza morta e de um sol-posto, Quasimodo – sedutor, outrossim, seduzido – vê, em “Alba”, o que sempre é novo, eterno: uma mulher nua banhando-se. As luzes da aurora ainda não espantaram de todo a noite. Quasimodo enxerga a imagem incrível, crê e não crê nela. Quer abraçá-la. Será coisa sólida? Será uma iluminada sombra do Limbo? O Amor é um ímã ao avesso,

que faz o amador recuar e reter a coisa amada no seu muito imaginar. A sombra ou coisa sólida sai do banho, como uma rosa ou como Vênus, que, fora de qualquer porquê ou buquê, nem sabe quem a vê. E Quasimodo, *persona* do poeta, parte em sua busca alquímica de coisa sólida, que tem sua sombra, mas, sobretudo, luz: a Pedra de Luz.

Pedra de Luz, livro subsequente, consolida as tendências já verificadas em *História Natural* e adiciona novos matizes e formas à vida poética de Rodrigo Petronio.

II

Pedra de Luz, livro subsequente, consolida as tendências já verificadas em *História Natural* e adiciona novos matizes e formas à vida poética de Rodrigo Petronio.

Ao falarmos em alquimia, o termo evoca tanto *natura* quanto *contranatura*. É nessa dicotomia que *História Natural* continua e se transforma em *Pedra de Luz*. A “história natural” de *História Natural* não é naturalista. Trata-se de uma Natureza pré-socrática, na qual o embrião dos conceitos filosóficos ainda se banhava nas uterinas águas da mãe-metáfora. Tales de Mileto, tentando fixar de maneira “científica” o elemento primordial como sendo a água, também dizia que essa aguosa Natureza estava cheia de deuses. Os gregos arcaicos criam na arte, mas não muito, na medida em que a Natureza, a *physis*, como *alma mater*, imperava soberana. A poesia vinha das musas que vinham da Memória e todas as divindades estavam submetidas às Moiras ou Parcas, expressões da Necessidade que nada tinham a ver com aquilo que os mortais denominavam leis. Com Sócrates, Platão e Aristóteles a coisa muda e a moral humana passa a remontar a Formas substanciais, entre as quais a suprema Forma seria a do Bem. Nesse imbróglio cultural, surge a alquimia, que, querendo seguir a Natureza, acaba, ao fim, por subvertê-la, colocando a transformação e a individuação em primeiro plano. A célebre busca da “pedra filosofal” pelos alquimistas tinha esse sentido que, para a mentalidade medieval, escolástica, e, portanto, impregnada de fixismo platônico-aristotélico, soava como heresia, expressão da *hybris*, do pecado de querer se colocar no lugar do Criador e manipular a Natureza. A pedra filosofal, que, no seu sentido mais tangível, seria a transformação do chumbo em ouro, sendo, portanto, um fruto da “maldita febre do ouro”, *auri sacra fames*, no seu sentido místico, é a busca da *substantia sola*, uma substância para além das Formas, identificada simbolicamente ao ouro. Assim, um cavalo e um pássaro feitos de ouro não são o ouro em sua “substância”, mas apenas formas com o ouro feitas. E esse ouro, em seu sentido místico, não seria o ouro terrestre, mas um ouro celeste, que não é composto pelos quatro elementos – terra, fogo, água e

ar – mas, sim, pela *substantia sola* ou pela “quintessência”, a qual não seria exatamente uma Contranatureza, mas uma Sobrenatureza.

A “Pedra de Luz” de *Pedra de Luz* tem a ver com essa problemática alquímica, hermética ou mística que tanto influenciou a poesia. Nesse diapasão, poderíamos dizer que, se *História Natural* é obra do *puer aeternus*, *Pedra de Luz* é uma obra de “maturidade”, na qual a *substantia sola*, tão insubstancial em *História Natural* adquire maior peso. A “pedra” enquanto símbolo sugere consolidação, porquanto a busca de substância, aristotelicamente, não elide as Formas, mas incorpora-as à substancialidade. Isso, em termos literários e culturais, significa a retomada de métricas tradicionais e um assentimento a certas sedimentações valorativas da Cultura. A procura pela pedra filosofal é chamada pela alquimia de *Magnum Opus* ou “Grande Obra”. No contexto dos dois livros de Rodrigo Petronio, seria como se *História Natural* fosse a matéria caótica, alegre em seu caos, enquanto que *Pedra de Luz* representasse uma depuração rumo ao ouro alquímico. Mas o ouro de *Pedra de Luz* não é um intocável tesouro, sendo, antes, um “acerto de contas”, um fim – quiçá começo – de mundo

Na página 102 do livro, deparamo-nos com um poema que pode ser o emblema do saber e do sabor de *Pedra de Luz*. “Meditação à Margem do Rio Amarelo”, aliás, também colocado na contracapa de *Pedra de Luz*, apontando para o caráter emblemático do texto.

O Rio Amarelo – Huang-Ho – situa-se na China. E a melancólica meditação feita às suas margens plácidas é ocidental e exílica. O molde do poema é “Babel e Sião”, de Camões, redondilha na qual há os famosos versos: “Sôlobos rios que vão/ Por Babilônia, me achei,/ Onde sentado chorei/ As lembranças de Sião/ E quanto nela passei.” “Babel e Sião”, por sua vez, inspira-se no salmo bíblico no qual o salmista diz: “Às margens dos rios de Babilônia nós sentávamos e chorávamos,/ lembrando-nos de Sião./ Nos salgueiros que lá havia/ pendurávamos as nossas harpas.”

O salmo narra a condição do povo judeu, que foi conquistado pelos babilônios e levado como escravo. Camões espiritualiza a situação e coloca Babel como o mundo material dos mortais e Sião como a sua verdadeira pátria, que é o

Céu. Nesta ordem de ideias, poderíamos dizer, em relação a “Meditação à Margem do Rio Amarelo”, que, como tudo em um poema, a China, o Rio Amarelo podem ser metáforas, isto é, estarem para além de sua posição geográfica, situados num “Oriente ao oriente do oriente”, num nascente ontológico: uma Natureza auroral, mãe de tudo e todos.

Às margens – já excluído – dessas águas uterinas, ancestrais, o poeta pranteia o destino de seu mundo, o mundo ocidental, o mundo inteiro, já ocidentalizado, já globalizado. Neste diapasão, o rio de uma inexistente China é o amarelo de uma folha seca, de um rosto sem viço, vítima de hepatite, do ouro sórdido que faz o mar virar sertão.

Desde os profetas bíblicos ao nosso Antônio Conselheiro, passando pela volta de Dom Sebastião, o Dia do Juízo e o Apocalipse são arquétipos que se impõem à nossa sensibilidade. Um acerto de conta de tudo o que foi feito pelos homens, a ser avaliado por uma outra instância. Essa outra instância é o Livro. O dito de Mallarmé, de que o mundo foi feito para tornar-se livro, aparece no poema de maneira indefinida. Pode ser uma predatória empreitada de transformar árvores em celulose; árvores em papel, engendrando a aridez dos desertos físicos e metafísicos, mas também pode ser o início – ou o almejado objetivo – da sabedoria.

Se da Árvore da Ciência do Bem e do Mal brotam livros, da Árvore da Vida brotaria o Livro da Vida, um livro vivo sem as letras mortas que compõem os outros livros: livros-caixa, livros-caixão.

Como os chorões na Babilônia onde o choroso salmista pendurou sua lira, viceja junto com o pranto do poeta à beira do Rio Amarelo uma planta chamada amaranto. A etimologia do vocábulo “amaranto” está ligada ao adjetivo “imarcescível”, ou seja, aquilo que não murcha. O paradoxal amaranto do poema é uma permanente geração de rugas, geração de degenerescência: perpetuação do crepúsculo, adensamento de uma noite transfigurada em dia radioso.

O Ocidente é o lado do crepúsculo, do “ocaso”. O ser do Ocidente é para a noite, para a morte. Do amaro amaranto ocidental nascem seres senis, rejuvenescidos por acósmica cosmética. A opulência do Ocidente é indigência.

Prometeico, fáustico, o Ocidente tem a sua sina no infortúnio decorrente da fortuna, do fogo roubado aos deuses, do saber com o ressaibo de bem-e-mal, do tudo-querer-e-tudo-perder: de um “risco” que se arrisca até a ser banal e transformar os organismos em mecanismos.

Mas, enfim, o mar vai virar sertão, o sertão vai virar mar? Tudo será livro? Mas até a Bíblia, o Livro dos Livros, diz, com todas as letras, que “a letra mata”. Contrapõe-se ao tudo-será-livro de Mallarmé a profecia de Jorge Luis Borges: “Ignoro se a música sabe desesperar da música e o mármore do mármore, porém a literatura é uma arte que sabe profetizar o tempo em que terá emudecido, enfurecer-se com a própria virtude e enamorar-se da própria dissolução e cortejar seu fim.” A trágica sabedoria a que “Meditação à Margem do Rio Amarelo” chega é a de uma espécie de Midas, que percebe que tudo o que toca tem dois mil anos – a pátina ou a áurea sucata da era cristã, que chegará ao seu fim.

Evocando Rilke, poderíamos dizer, tentando uma conciliação entre os dois pontos de vista, que: “tudo é livro e flor”. Sim, talvez tudo deva ser livro, um livro que é flor, flores e letras nos jardins, flores e símbolos nas florestas, flores mesmo nos desertos, maravilhosas flores que vicejariam nos cactos, parindo poemas sumarentos. E o mar como signo de morte seria absorvido pelo Rio da Vida às margens da Jerusalém Celeste. Daí, o amaranto geraria corpos lisos, lépidos, lindos. E os salmistas sacariam as líras de salgueiros que, então, só chorariam de alegria.

Assim como a literatura, os “Povos do Livro” também predizem o seu fim e o deste céu e desta terra. O termo grego apocalipse significa “revelação”. O Apocalipse, o fim das eras, seria, pois, a revelação do nosso ser, enfim, a “paz”. A paz da pá de cal; a paz de cemitério? Ou uma paz “que excede toda compreensão”? A paz – a paz como horizonte. Cotejando o presente texto com outros de *Pedra de Luz*, poderíamos dizer que, à revelia da noite, no horizonte, o luminoso e ígneo rio amarelo do sol assina o ser dos mortais com a tinta da luz e a pena da vida.

Se a Grande Obra de *Pedra de Luz* foi a construção de monumentos aos grandes temas e grandes formas da cultura, em “Epílogo” e “Papyrus” temos a

cabal percepção da insubstancialidade desses monumentos. O “Epílogo” de *Pedra de Luz* manifesta o contentamento pela realização da obra, um contentamento sem nenhum regalo a não ser o vento e a impossível conservação de estátuas em movimento. Todavia, esse esgotamento inesgotável do “campo do possível” não elimina de todo a “aspiração pela imortalidade”. Assim, após o epílogo, um pós-epílogo intitulado “Papyrus” é o desfecho do livro, no qual aparece uma vegetativa imortalidade de papiro ou papel. Tal imortalidade trouxe à minha memória uma estrofe do *Cemitério Marinho* de Paul Valéry que diz: *Maigre immortalité noire et dorée,/ Consolatrice affreusement laurée,/Qui de la mort fais un sein maternel,/Le beau mensonge et la pieuse ruse!/Qui ne connaît, et qui ne les refuse,/Ce crâne vide et ce rire éternel!* A “magra imortalidade” de que fala o poeta francês é uma consolação desoladora que faz da tumba um seio materno, tendo como coroa de louros uma caveira, cujo permanente riso é uma descarnada rigidez cadavérica.

Vejo uma antítese envolvendo “Epílogo” e “Papyrus”. Nessa disjuntiva relação, o tudo-será-livro de Mallarmé e a literatura-cortejando-o-seu-fim de que fala Borges digladiam-se e, na peleja, os contendores tornam-se indiscerníveis, para além – ou para aquém – de Platão, o sensível e o inteligível confundem-se na luta: perdem a identidade.

Se o papiro ou o papel é um “dorso selvagem que sem alma transpira”, o poeta, produtor de papiros, é um guardador de “estátuas em movimento”. Essas estátuas em movimento são as pessoas, o “próximo”, com quem o poeta pode prostrar-se.

O “Epílogo” não é o epílogo, tampouco “Papyrus” é o último poema. As palavras e as páginas continuam no Livro e ultrapassando o Livro. Deveras, à imortalidade magra, dos louros, da página “lapidar” estampada no riso da caveira não se deve aspirar. Mas há outra imortalidade, a das estátuas em movimento – a de Beatriz saudando e salvando Dante Alighieri, a de uma criança sorrindo para a sua mãe. O pastor norte-americano Rick Warren, relatando a sua experiência ao lado do leito de morte, disse: “eu tenho estado ao lado do leito de muitas pessoas em seus momentos finais, quando eles estão já no limiar da eternidade, e eu

nunca ouvi alguém dizer: ‘tragam meus diplomas! Eu quero olhá-los uma vez mais. Mostrem-me meus aposentos, minhas medalhas, aquele relógio de ouro que eu dei.’ Quando a vida na terra está findando, as pessoas não se cercam de objetos. O que nós queremos em volta de nós são pessoas – pessoas que nós amamos e com as quais nos relacionamos.”

O fato é que o poeta pode conversar com o mundo e fazer o seu Livro mudo falar, pois o epílogo não é o epílogo do ponto final, mas o das reticências – um epílogo em pílulas... O Instante se precede e se sucede: excede-se no morrente que ressurgente, no regresso do tempo – eterno. Quando falamos de *Pedra de Luz*, em contraposição ao *puer aeternus* de *História Natural*, como obra de “maturidade”, colocamos o termo entre aspas. As aspas se justificam, porquanto o *puer aeternus* é “eterno”; é o heraclítico “poder real” que comanda o cosmos. Se o sentido da alquimia, como quer Jung, é a transformação sem termo do material coletivo e arcaico ou a individuação infinda do indivíduo, que, sendo inefável, jamais pode coagular-se num dito, mas, sim, ir-se disseminando num perpétuo dizer, o *puer aeternus* nunca deixa de ter a última palavra, até porque suas palavras nada têm de definitivo, constituindo-se de silêncios eloquentes, balbucios, mimetismos irônicos ou autoirônicos.

A ironia coloca-se como o oposto da inocência, de modo que a ironia precisa transcender-se, ironizar a si mesma e encontrar uma inocência primordial. Kierkegaard, especialista em ironia, entendia que a ironia era o corolário daquilo que o pensador dinamarquês denominava “estádio estético”, no qual o Indivíduo, cioso de sua inefabilidade, desdenha das formas sempre precárias envergadas pelo Espírito, que profana e hegelianamente dissipa-se em costumes sociais, comunidades eclesiais e chancelas estatais. A ironista do estágio estético permanecia em sua torre de marfim observando a babel derrubada das pretensões mortais. Sua torre de marfim é seu sarcástico sorriso, que o coloca acima dos mortais, mas inerme como uma criança, que não aguenta o peso de um compromisso. Se o esteta irônico se engaja em alguma causa, findo está o estágio estético. O homem decidido, responsável, que vive a sua individualidade inefável no seio dos mortais, porque se sabe mortal, é aquele que atingiu o “estádio ético”,

caracterizado pelo compromisso, pelo empenho em cumprir os deveres. O outro deixa de ser uma sombra ou um motivo de riso e passa a ser o “próximo” no sentido bíblico do termo. Essa etapa do espírito humano, que parece ser a aspiração de muitos como o ideal de todo homem, cidadão de sua cidade e cidadão do mundo, ainda não era o apogeu para Kierkegaard.

Se ironia era o *leitmotiv* do estádio estético, um *mood* semelhança, ao fim e ao cabo, assoma no estádio ético, questionando-o duramente. É o *humor*. Se a ironia consistia num questionamento estético dos costumes e pretensões humanos por alguém que posava de sobre-humano, no humor, esse alguém se inclui no comum dos mortais e com um sorriso triste constata a sua própria incapacidade de cumprir os deveres, bem como a incapacidade de estar além dos deveres. Os seres vivos estão debaixo da Lei – física, metafísica etc –, nada mais “natural”. Mas há o Sobrenatural, o que está além da Lei. O Sobrenatural acontece quando se para de “achar graça” nos outros e em si mesmo e se acha a Graça divina, que advém quando a Lei que condena a mim e ao outro está suspensa.

Estar além da Lei é um estado sobre-humano, só Deus pode nele nos colocar. Por isso, Kierkegaard entende que o estádio ético deve ser superado pelo estádio religioso. A insuficiência do mortal no cumprimento da Lei e a própria insuficiência da Lei em dar conta do infinito do Espírito suscitam a transcendência da Lei pela Transcendência em si mesma. Essa Transcendência ultrapassa as suspeitas que a consciência lança sobre a justiça das ações humanas e a justiça da própria Justiça e aponta “um caminho sobremodo excelente”, como dizia o apóstolo Paulo ao referir-se ao Amor. O que faz nascer a Graça é o Amor. E o reino do Amor é a inocência. No perfeito Amor não há medo, suspeita, malícia ou perversidade. Essa amorosa perfeição, deveras, não existe, mas insiste como um horizonte que se põe diante de nós, mas se furta aos nossos passos. A busca da pedra filosofal, da pedra de luz é a procura de uma aurora que se manifesta como poente. Todavia, essa inocência procurada não seria procurada se já não tivesse sido achada, para falarmos como Pascal.

O *puer aeternus*, que contou e cantou *História Natural*, foi posto pela maturação de *Pedra de Luz* na condição de eminência parda, mas volta de forma nítida e soberana em *Venho de um País Selvagem*.

III

O *puer aeternus*, que contou e cantou *História Natural*, foi posto pela maturação de *Pedra de Luz* na condição de eminência parda, mas volta de forma nítida e soberana em *Venho de um País Selvagem*.

Em entrevista, Rodrigo Petronio, explicitando a sua poética, lança a noção de “inocência radical”. É importante para entendermos a obra do autor, bem como a vida, que nos aprofundemos nessa noção. A inocência radical é uma “inocência premeditada”, uma “segunda inocência”, para falarmos como Paul Ricoeur, que se debruçou sobre aquilo que denominou “hermenêutica da suspeita”, designando o pensamento fundamental da modernidade, baseado, principalmente, em Marx, Freud e Nietzsche, os quais lançaram suspeitas sobre as raízes da Cultura como um todo, procurando trazer à tona as alienações, os recalques e os ressentimentos dos sentimentos e instituições tidos como os mais nobres, heroicos e santos. O anseio de “desmantelar” as construções culturais mais sólidas do Ocidente animou sobremaneira os bem-pensantes a partir do séc XVIII e tal perspectiva ainda tem profunda influência na mentalidade contemporânea. A consciência crítica é sempre bem-vinda, mas o criticismo exacerbado, sem “autocrítica”, acaba ceifando a inocência pela raiz. Nesse diapasão, a “inocência radical”, que Ricoeur chamaria de “hermenêutica da confiança”, é uma inocência que incorpora a suspeita e a dúvida, mas não para por aí, aposta na vida como dádiva e não na suspeita e na dúvida, as quais, fixando-se nos senões da existência, eliminam o “elã vital”. Apostando na dádiva, a inocência radical é uma inocência que se postula, consiste em postulado e mesmo em apostolado. É, portanto, uma inocência “consciente”; “não-inocente”, isenta de ingenuidade: uma “inocência selvagem”, de quem vem de um “país selvagem”.

Embora Petronio coloque a inocência radical fora das “formulações abstratas”, uma vez que é inerente à estrutura empírica da vida humana, ela possui o amargo saber da impossibilidade do Éden; é, porém, um saber sem resignação, que parte para a Terra Prometida, ainda que esta seja sempre um horizonte em fuga. O poeta entende que a poesia é uma aderência à realidade edênica, a qual é “eternamente virtual, porque inexecutável”. Essa virtualidade

paradisíaca existiria, pois, como uma iminência sempre prestes a realizar-se, sem se realizar jamais. Em termos paradoxais, temos e não temos acesso à inocência radical. Para Rodrigo Petronio, a tragédia é o gênero literário no qual se manifesta a inacessibilidade da inocência radical, ao passo que, na lírica, é-nos fraqueado o acesso ao Éden, um acesso virtual, porém, no qual, ainda que sujeitos ao mal, à dor e à morte, jazemos suspensos de nós mesmos, imersos na transcendência do mundo.

É dessa in-possibilidade lírica de Paraíso que o “País Selvagem” petroniano é formado. Reportando-se a *Venho de um País Selvagem*, diz o poeta: “Nesse livro eu quis fugir o máximo possível das referências, sejam elas quais forem. O selvagem não é o oposto da ordem e das formalizações. É sim aquilo que as transborda e não consegue ser instituído.” Embora o adamismo seja uma impossibilidade no âmbito da efetividade, na virtualidade postulada por Petronio, Adão não só dá o nome a todas as coisas, mas dissipa o nome das coisas e faz a inominável inocência aparecer, ainda que apenas por um instante. O selvagem-adão de que aqui se fala é aquele que tem um Espírito Selvagem correspondente a um Ser Bruto, aos quais se referia Merleau-Ponty, definindo o primeiro como a disposição de quem precisa criar ou expor sua interioridade na exterioridade da obra para poder existir autenticamente e o segundo como o Ser ainda indiviso, fora da relação sujeito/objeto e demais dicotomias dela decorrentes.

A procura da inocência radical em Petronio direciona-se também como uma procura daquele “real realíssimo” postulado pelas matrizes platônico-aristotélicas do pensamento cristão medieval. A contrapelo da valorização moderna do referencial psíquico-estrutural ou sociopolítico ou da desvalorização pós-moderna de todo e qualquer referencial, o poeta, descobrindo o pensamento de Titus Buckhardt, René Guénon, Mário Ferreira dos Santos, volta-se para o irreduzível simbolizado, o Ente Supremo, a que os símbolos aludem à guisa de vestígios ou vestíbulos do divino. Rodrigo Petronio ora se debruça sobre aquilo que denomina “pensamento arcaico” e “busca de uma ciência arcana”, ou seja, a procura de um “real absoluto”. Mas esse real absoluto não consiste apenas na contemplação de Formas fixas que excluem o poetar ou a criatividade inocente como forja de

simulacros, ao contrário, como diz o poeta, “esse real se confunde com a essência da poesia”, pois a poesia é, justamente, essa junção entre a contemplação do Eterno e a encarnação do Verbo numa manjedoura em Belém ou num apartamento no centro da cidade de São Paulo, onde, entre mil ruídos, silenciosa, uma flor nasce.

Pois bem, entre as Formas arcanas e aquilo que “transborda e não consegue ser instituído”, situa-se o “nosso” País Selvagem. É o país do poeta Rodrigo Petronio, mas é o país de todos os homens, sempre poetas no silêncio de seus corações. Esse país não está nos mapas, mas nos mitos. Situa-se nos interstícios dos ritos, naquelas fissuras em que as instituições se abismam e as Formas arcanas aparecem num aceno, ausentando-se amorosamente, deixando lugar para que o *puer aeternus*, sobrepujando os leões do Poder e os camelos do Dever, possa criar novos valores e novos mundos.

Temos diante de nós um país que pode ser lido e que deve ser lido com interesse e diligência. Se a leitura de *Venho de um País Selvagem* exige empenho, uma vez que a obra se embrenha na selva de símbolos que forma a existência humana, também provoca prazer, aquela já evocada “alegria pânica” suscitada por toda poética que não se conforma com o meramente ornamental ou com o estritamente lúdico, enveredando pelas lúgubres sendas da luz, nas quais mesmo as clareiras são aberturas que logo se encerram na mata fechada, onde a vida segue seu curso, à revelia de evidências e previsões.

Como guias dessa travessia existencial, encontramos no começo do livro quatro epígrafes. A primeira delas é do poeta austríaco Georg Trakl, e diz: “Eternamente ressoa/ Nos muros negros o vento solitário de Deus”. A segunda é do português Herberto Helder: “Nada existe que não seja inocente”. A terceira epígrafe foi extraída da Bíblia, do Salmo 86:11, o qual reza: “Senhor, unifica meu coração”. A última epígrafe é do místico persa Farîd Ud-Dîn Attar, que afirma: “Em toda parte só vemos Teu rosto.” Com exceção da terceira, as outras epígrafes são *afirmações* sobre a existência de Deus e do mundo, seus muros e espelhos. No vento de Deus e em Seu rosto, na inocência da existência, decerto, nos dispersamos, pois não há lugar para o ego, tampouco para o Self: perdemo-nos

naquilo que Santo Agostinho chamou *massa perditá*. Daí, ser o impulso em direção à unidade, não uma afirmação, mas um pedido, a prece feita pelo salmista e abraçada pelo poeta.

A unidade pedida, presume-se pela leitura do livro, não é uma unidade monolítica, conceitual ou mesmo verbal, mas, antes, uma unidade magmática, “menor que a parte”, “maior que o todo”, hiato, que consiste em ser “mais que a ideia e menos que a fala”; coerente com a poética contida em “Antítese”, poema que nos fornece o ideário do autor de *Venho de um País Selvagem*. Em “Antítese”, a unidade postulada realiza-se no “Outro que me habita”, ou seja, *não numa identidade e sim numa alteridade*, na “cidadania sem moldura” do País Selvagem, onde só há apátridas, pois a Pátria não passa de um platônico abandono das sombras à sua própria sorte, confinadas na Caverna, sem correspondência com a luz a não ser de uma maneira irônica – trágica. “Podes acreditar que esta cidade te liberta”, afirma o poeta, agregando, ironicamente, “mas ela pesa no fundo da noite/ E todos os lampiões queimam a tua alma”. Essa cidade é a Cidade dos Homens, outro nome para a Caverna platônica. Apegamo-nos a ela, mas ela não é o nosso Lar, o qual só pode ser a Cidade de Deus. Contudo, imbuído de sombras até a medula, o poeta exclama: “E eu não estou pronto nunca estarei para essa despedida”. As duas Cidades são paralelas, que se cruzam no infinito, que, por definição, aniquila o que é finito. Se um deus, por clemência, dá-se para o nosso contentamento – participa de nossa “finitude” –, tal concessão compassiva é, de veras, uma autoimolação.

O itinerário de *Venho de um País Selvagem* aponta para uma essencial *disjunção* entre o divino e o humano; o humano e o meramente animal. Embora o humano tenha uma centelha divina e um íntimo parentesco com o animal, o Homem tem esperança e desespero, ou seja, não vive na eternidade divina nem no permanente presente do animal. Nesse diapasão, o País Selvagem, sendo infenso à domesticidade da cultura humana, também não se enquadra na regrada selvageria dos animais, regida por cios e seleções naturais. Almejando o sobrenatural, o Homem obteria apenas o antinatural ou o artificial. Tal veredicto, digamos, “niilista” pode dar conta de uma gama de matizes sombrios que vicejam

no País Selvagem, contudo a epígrafe dada pelo verso de Herberto Helder indica outro norte, o da inocência – da inocência de todas as coisas.

A inocência é a possibilidade de autenticidade, de “verdade”, não como adequação entre intelecto e coisa, mas como aquilo que transcende a dicotomia sujeito-objeto. Associado às ideias de inocência e autenticidade está o sentimento da “onímoda conexão”, para usarmos a expressão utilizada por Ortega y Gasset para designar o “Amor”, tema que vem à luz em meio às noites e aos sóis negros evocados em *Venho de um País Selvagem*. O Amor que assoma nas páginas do livro não tem apenas o desapego da paixão, mas o furor da paixão e de Eros, como se vê em “Ritual”, um tipo de poema que, na literatura brasileira, tem Hilda Hilst como um ponto de referência e no qual há uma indiscernibilidade entre o êxtase espiritual e o gozo carnal: “Brindemos sangue e esperma em uma prece./ Assim a extinção do corpo louva o eterno/ E eu purifico tua alma com meu sexo.”

O Amor, esse platônico filho da penúria e da plenitude, vive de nossa mortalidade e aspira à imortalidade de si e daquilo que ama. Mas, de novo aludindo a Santo Agostinho, se tudo é incerto, a morte é certa. A certeza da morte e a incerteza da vida podem fazer com que a morte seja tida como mais real que a vida. Assim, mais artificial do que a máscara mortuária seria a *persona* empedernida que envergamos nesta vida insólita. Todavia, o ser permanece sendo, “na urgência de amor”. Chegamos, pois, a “Meio-Dia”, que se me afigura como o “zênite” do livro. O poeta parece assumir a vida presente como a única e que o ser para a morte, como queria Heidegger, a própria morte, no poema, vem personificada como a “Estrangeira”. Contudo, se morte e vida são máscaras, um “jogo de máscaras”, existe, existe intensamente um acolhedor “nada além do nada”. Portanto, a morte de que fala o cidadão do País Selvagem não é a “morte absoluta” cantada por Manuel Bandeira, na qual nada resta, nem sequer resta “o” nada. “Sou o que falta a Deus e a seu contrário”, afirma Rodrigo Petronio.

O matemático e filósofo inglês Alfred North Whitehead entende que cada existência *marca uma diferença em Deus*. Em Sua memória, estaríamos eternamente presentes. Encarnando o que falta a Deus e a seu contrário, “equidistante de Deus e da mortalidade”, Petronio põe-se como uma *difference in*

God. Em “Meio-Dia”, há uma conjugação entre desapego em relação à sobrevivência após a morte e um profundo apego à vida antes da morte. Essa ideia encontra expressão plena na máxima do antigo poeta grego Píndaro: “Ó minha alma, não aspira à vida imortal,/ mas esgota o campo do possível”. Mas, mesmo dentro da ortodoxia cristã, de certo modo, há um cultivo do desapego em relação à imortalidade em prol de um apego a Deus e à sua Graça. Paul Ricoeur, pensador e cristão – protestante –, em suas reflexões sobre a morte, fala de uma confiança na Graça, na qual nada se deve, nada se espera, nada se pede. Diz Ricoeur: “Deus fará de mim o que quiser. Talvez nada. Aceito não ser mais.” Procurando uma salvação “infinidamente mais radical que a justificação dos pecados”, o autor de *Vivant jusqu’à la mort* fala de uma “justificação da existência”. De modo semelhante, Rodrigo Petronio entende a salvação como a Graça que resgata os desgraçados, os “desregrados”, que, em seu furor além da Lei, deveras, “existem”, considerando, em contrapartida, as “obras” dos “bons”, os quais, com sofreguidão, procuram comprar as indulgências celestes, como artimanhas fúteis, inúteis: “pantomima, suor e salário”. Se morremos e ressuscitamos a cada desvanecimento-advento do Instante, o antes e o depois da morte não são, de nenhuma maneira, instâncias intransitivas e definitivas.

“O dizer é maior que o dito”. É possível que toda Metafísica, assim como qualquer tentativa de superar a Metafísica, caibam nessa mínima máxima. O dito é o dizer já coagulado, disponível nos dicionários, na linguagem sedimentada, nas frases feitas e na conversa fiada. Por isso, o poeta, para fugir da letra morta e do falatório, tem de migrar para “Além-Palavra”, outro nome do País Selvagem, que também se chama *ex nihilo*, que, ao fim e ao cabo, é um país sem nome, como afirma o verso final do livro. Ser sem nome, sem norma, esse é o anseio profundo da Terra. “Natureza”, assim como “Cultura” são nomes, são “ditos” que apequenam o “dizer”, o qual se diz com gemidos inexprimíveis, com toques inefáveis, com o silêncio eloquente do simples existir. Entre os nomes e ditos que desesperam de si mesmos está a Literatura, que almeja o seu fim. Ser apenas um poeta não parece ser o desejo que move Rodrigo Petronio. A não ser que esse ser- apenas-poeta transcenda o literato, o “beletrista”, e signifique o Homem, isto é,

o mortal, um mortal que está em face do divino, enredado ao animal e, filho devotado da Terra, anda às turras com as torres de marfim e babel do mundo humano.

“Humano”, adjetivo às vezes pejorativo, tendo em vista que a ação predatória do Homem pode destruir a vida dos homens e do próprio planeta. Contudo, apanágio do ser que somos, que o humano nos qualifique é algo inevitável. Se os demoníacos abismos do ódio e da destruição nos pertencem, as aladas altitudes do Amor também nos possuem. Esse “País Selvagem” é o país do Homem, e esse Homem é, fundamentalmente, “um” homem, Rodrigo Petronio, poeta-mortal-diante-do-divino-animal, com suas paixões e devoções, como atesta a dedicatória do livro à poeta e musa Maiara Gouveia. Como frisa o poeta uruguaio Alfredo Fressia na bela apresentação do livro, a preposição “entre” é a nota distintiva da poesia de *Venho de um País Selvagem*. Entre os céus e a Terra, entre o humano e o animal, entre o mortal e o divino, entre o amante, anjo bestial, e a amada, palpável metafísica, descortinam-se poemas, jazendo entre o estro do autor e o êxtase do leitor.

Começamos a nossa jornada, cujo destino foi o País Selvagem, em *História Natural*, passando por *Pedra de Luz*. Intitulamos o presente trabalho “Da estranha História Natural ao Estrangeiro País do Homem”, procurando, assim, enfatizar a unidade da obra de Rodrigo Petronio, bem como uma “diferença intrínseca e apriorística”, que, antes de significar qualquer progresso da poética do autor, é um “eterno retorno” ao “além-do-homem”, dando às expressões de extração nietzschiana não necessariamente uma conotação nietzschiana, na medida em que a obra do poeta adere – não sem distanciamento crítico – à tradição metafísica ocidental, procurando vinculá-la a um saber universal, contemporâneo e transcultural.

Em termos kierkegaardianos, digamos que *História Natural* corresponde ao “estádio estético”, um apego ao imediato, ainda que cômico da impossibilidade do imediato e da inevitável frustração que desse apego decorre. Em *Pedra de Luz*, as mediações da Cultura entram de forma franca: como aderência às formalizações culturais, “decisão” que corresponde ao “estádio ético”, entendido como a ordem,

a instituição, o cabedal sociossimbólico do qual o sujeito tem de dar conta a fim de escorar os fragmentos de que é formado. Digamos que, aqui, “ético” é quase que sinônimo de “étnico”, na medida em que o termo grego *éthos*, etimologicamente ligado a ética, designa os costumes dos povos, o “mundo” em que se vive, no caso o ocidental. Ocorre que a pétrea busca filosófica obtém um punhado de pó em uma eliotiana Waste Land e não um lar ou uma nação. Assim, o País Selvagem, transbordando a ordem e a formalização, impõe-se como o errante rumo a ser seguido, como o lar peregrino que o poeta sempre busca, pois o Espírito é “selvagem” como o vento que sopra onde quer, e o Ser é “bruto”, arredio aos nossos artificiais refinamentos, como o bosque que, não sendo a mera soma de árvores, permanentemente foge dos olhos. Kierkegaard chamou de “religioso” o estádio no qual o puramente estético e o estritamente ético mostram a sua insuficiência.