

"uma situação vivida pelo sujeito como tendo irremediavelmente que destruí-lo"; a imagem foi tirada do que se passou em Dachau. Não será indecente comparar a situação de um sujeito que sofre de amor à de um prisioneiro de Dachau? Pode uma das ofensas mais incríveis da História se repetir num incidente fútil, infantil, sofisticado, obscuro, que aconteceu a um sujeito confortável, que é apenas presa do seu imaginário? Essas duas situações têm no entanto isso em comum: são, ao pé da letra, de pânico: são situações sem resto, sem troco: me projetei no outro com tal força que, quando ele me falta, não posso me retomar, me recuperar: estou perdido para sempre."

LUÍS DELFINO: DO MÍTICO AO EXISTENCIAL

Lauro JUNKES*

Tenho a sede do monstro. — A entranha me devora
A ânsia de saciar a sede, que me mata:
Quero beber-te o ouro, esplendorosa aurora,
Beber-te o rubro sangue em ânforas de prata.

Tântalo!... Ouves a voz que te chama? Não mente,
Tântalo, a maldição que há dentro desse grito?...
Tens sede? muita sede? Ai tens a água corrente...
É a mulher, religião, ideal, fé, culto, mito,

Esperança, consolo, enlevo, angústia, sonho!...
Abraça-a sempre, e muito, ao peito teu a aperta.
Jamais acharás termo ao teu sofrer medonho:
Tens, Tântalo maldito, a tua sede certa.

Tântalo!... um monstro, um fero, um gigantesco assombro,
Capaz de dar assalto à muralha celeste.
Capaz de ter o céu em cima de um só ombro!...
Mas... que sede a queimar-lhe a entranha, Amor, lhe deste!

A fonte pura salta, e fio d'água jorra,
Que lhe procuram dar calma, alívio, frescura:
Porém a sede, a sede imensa o torra,
E assenta-lhe na frente o espasmo da loucura.

Rubra a língua lhe sai da boca e alonga tesa,
Como a cauda de algum cometa inopinado:
A fauce escanrada é como forja acesa;
Parece ter lá dentro o inferno encarcerado.

Os olhos, como dois vulcões do abismo soltos,
Das órbitas estão sinistros irrompendo;
E os cabelos ao ar, em nuvens, e revoltos
Tornam Tântalo um monstro enorme, feio, horrendo.

Leva a mão a um penhasco, e o penhasco vacila,
Rola, cai, faz-se em ouro; a relva de esmeralda
Ardendo vai tocá-la a sua mão que escalda:
— E a relva, que verdeja, é oiro que cintila,

É oiro que lhe ri em áscuas iriantes,
É oiro que lhe sopra à cara gargalhadas:
É oiro que se enrola por sombras gigantescas,
E lhe enche as duas mãos, de tê-lo fatigadas.

Que sede intensa! À boca a água chega mudada
Em oiro derretida, em oiro que o sufoca...
Nem já para gemer a voz foi deixada:
É oiro, é oiro, é oiro, é oiro quanto toca.

Eu sou, mulher formosa, o Tântalo horroroso,
Que tem sede e que quer, ô fonte d'água pura,
Beber em ti somente os ressábios de um gozo,
Beber em ti somente uns restos de ventura.

Toco... e sinto-te bela, e dura, e luminosa
A cintilar, como um pedaço d'oiro ardente,
E fica a sede imensa, a sede angustiosa,
Sede, que me devora, e queima eternamente.

É oiro quanto toco, é oiro quanto afasto...
Muda Tântalo em oiro a lágrima que chora:
Condenado por ti, este martírio arrasto,
Sob o fogo, que queima, e sai de ti, Aurora.

Eu sou o agrilhoado à esplêndida montanha:
Eu sou o sequioso a ver a água que corre;
E nesta sede intensa, e nesta dor tamanha,
Ai! Tântalo inda vive!... Ai! Tântalo não morre!...

2. O MACROTEXTO

Há escritores que mantêm, na base de tudo quanto escrevem, uma certa homogeneidade semântica, uma acentuada unidade temática e formal. Quanto maior esse princípio básico unificador, maior a necessidade da leitura de cada texto individual, através de sua inserção no todo. De modo que o texto adquira seu sentido pleno integrado no macrotexto. A volumosa obra do autor de "Tântalo", em certo sentido, constitui uma infindável ampliação de algumas unidades básicas.

Oscilando permanentemente entre o Romantismo e o Parnasianismo, Luís Delfino avultou, nas décadas finais do século XIX, como um dos poetas de maior produção lírica e como um dos nomes mais populares, na medida em que a poesia pode ser considerada popular. Embora versejasse com extrema facilidade e tivesse criado um consistente universo poético, dois problemas afetaram irremediavelmente sua projeção histórico-crítica no panorama das letras pátrias: primeiramente o fato de ter-se despreocupado com uma revisão mais rigorosa de seus escritos, com o burilamento dos seus versos, não obstante ter sido essa uma das obsessões do Parnasianismo; por outro lado, o desleixo e mesmo a aversão a reunir seus poemas e publicá-los na forma unificada e consistente do livro. Autor de milhares de poemas, manteve-se inédito em vida, não publicando sequer um livro. Essa atitude parece ter acarretado prejuízo irreparável ao poeta, pois, na inviabilidade de obter uma visão de conjunto de sua obra, nenhum crítico ou historiador da nossa literatura dela se ocupou sistematicamente em profundidade. E outros nomes preencheram nossos quadros literários em detrimento do grande autor de *Imortalidades*. No entanto, torna-se inadmissível analisar, por exemplo, o soneto no Brasil, sem considerar Luís Delfino um dos seus mais destacados cultores.

Poeta acusado de haver incorporado pouca função social à sua poesia, foi ele, no entanto, um condoreiro de vigorosa expressão, adiantando-se mesmo a Castro Alves no tema abolicionista, com sua "A filha d'África", de 1862, lamento e glorificação à mulher escrava. Exaltado patriotismo e intensa vibração do sentimento cívico embasam vários poemas seus, impondo um tom decidido de revolta contra a tirania e uma entusiástica apologia da liberdade.

Entretanto, a lírica delfiniana ocupou-se bem menos do macrocosmos social do que microcosmos pessoal. E na linha do individual, o traço que perpassa sua obra inteira é a angústia metafísica. Tendendo constantemente ao caráter reflexivo, à dimensão filosófica, sua poesia extravasa as inquietações, vacilações, incertezas, dúvidas e ansiedades do poeta diante da existência e da transcendência. Qual o sentido da vida? Pode existir um Deus criador deste mundo mau, da fera humana e da dor? Como Deus pode ser onipotente e amoroso, se neste mundo e entre os homens reinam o sofrimento, a ganância, a dor, a injustiça? Qual o destino do homem após a morte? São essas algumas de suas ansiedades mais constantes. Marcada por profundo sopro de ceticismo e de dúvida, sua cosmovisão envereda por frequente pessimismo, deprimência e desilusão. Sua confusa visão interior conduz à incapacidade de conciliar o mal no mundo e o sofrimento humano com a existência de um Deus de poder e de amor, pelo que a angústia metafísica, que experimenta constantemente, não logra descobrir nenhuma luz ou via de saída.

Algo desse negativismo filosófico-metafísico projetou-se sobre seu lirismo amoroso. E aqui reside o cerne da poesia delfiniana. O amor e a mulher, o mito da beleza, da sensualidade e da idealização femininas ocupam seguramente dois terços de sua produção poética.

A concepção fundamental da mulher, na poesia de Delfino, é aquela oriunda do Romantismo: a mulher idealizada, sublime, santa, perfeita, divina, rainha e anjo, símbolo da beleza e da bondade, virgem, pura e inocente. Enfim, a mulher, na esfera e nas relações de intimidade, é a companhia ideal e imprescindível que o poeta busca.

No entanto, a par do enlevo lírico, da satisfação ingênua, dos quadros bucólicos que tal busca pode engendrar, caminha essa poética mais frequentemente para o desencontro. Em síntese: essa mulher idealizada torna-se habitualmente inatingível, permanecendo o amor a nível platônico. E essa mulher, deusa e anjo, passa a ser decantada na sua sensualidade, por vezes com requintes de fetichismo. Ou se reveste de dúbia ambigüidade, representando o inferno e o paraíso. Confiada em si mesma, segura do seu fascínio atrativo, assume ela ares de superioridade, de orgulho dominador. Serpente tentadora que enlaça e sufoca, esfinge indecifrável, monstro orgulhoso e inacessível, torna-se a causa do maior tormento do amante.

E o amor, nessa ciranda de incertezas, pouco se atém a concretas fruições físicas e carnis. Ora de complacente sensualidade ante a nudez erótica; ora fetichista, fixando-se em objetos de uso ou em partes do corpo feminino; ora atingindo as raias mórbidas do macabro, ante a mulher morta, o amor da lírica delfiniana, sobretudo nos sonetos, parece tender ao caráter platônico, ao distanciamento, quer numa linha amena de arrobamento embriagador, de sonho alienante, quer numa linha mais dramática e mesmo trágica de angustiante sede não satisfeita pela inacessibilidade da mulher. Mas em todos os enfoques, o amor é sempre o sentimento mais elevado do ser humano. E o poeta é irresistivelmente arrebatado por esse sentimento. Ainda que concebendo a mulher como "deusa em fúria", quer o amante estar com ela, "mesmo debaixo dos teus pés pisado".

Essa é uma visão simplificadamente sintética do universo lírico, do macrotexto lírico de Luís Delfino.

3. O INTERTEXTO MÍTICO

Se o texto literário, segundo Bachtin, mantém normalmente "relações dialógicas" com outros "textos" de diversas ordens; se no texto literário se processa um verdadeiro "intercâmbio discursivo" de muitas vozes ou fontes, podemos detectar neste poema de Luís Delfino um entrecruzamento de vários mitos. Construído basicamente sobre o herói Tântalo, vários outros

mitos nele se inserem, particularmente o de Midas, de Prometeu e de Atlas.

Primeiramente, Tântalo. São desconstruídas as lendas ou variantes sobre esse infeliz proscrito dos deuses. Dado como filho de Zeus e da ninfa do mar Pluto, teria sido rei poderoso e admirado na Lídia ou na Frígia. Muito rico e querido pelos deuses, várias façanhas ímpias lhe são atribuídas: revelar aos homens conversas dos deuses; roubar do Olimpo, para oferecer às suas concubinas, nêctar e ambrosina; pedir emprestado e não devolver a Mercúrio o cão de Júpiter. Entretanto, o desafio maior ao poder divino praticou-o quando seu orgulho o levou a convidar os deuses para um banquete e, para provar a clarividência divina, serviu-lhes como prato principal a carne do seu filho Pélope. Esse desrespeito e desacato ao poder divino acarretou a ira dos deuses que, como castigo, precipitaram Tântalo no Tártaro, onde sofreu várias torturas, basicamente sintetizadas na fome e sede perpétuas. Mergulhado na água até a altura do queixo, quando tentava matar a sede, a água recuava. Quando tentava apanhar, para comer, frutas que pendiam sobre sua cabeça, os galhos eram balançados pelo vento e fugiam do seu alcance. Segundo outra versão lendária, a tortura de Tântalo consistia em permanecer sob enorme pedra, prestes a cair sobre ele e esmagá-lo.

Lufs Delfino, dentro da analogia básica que pretendia explorar, ressaltou concentradamente a tortura da sede em Tântalo. A palavra "sede" retorna obsessivamente no poema, que alarga, inclusive, sua significação semântica para áreas múltiplas: sede físico-biológica, sede afetiva, sede social, sede moral, sede metafísica, etc. Sede que tortura a ponto de desfiurar totalmente o ser que assume o assombroso aspecto de monstro. Na quarta estrofe há referências que podem caber nas variantes do mito de Tântalo, mas podem também referir-se a outro. O verso — "capaz de dar assalto à muralha celeste" pode indicar as façanhas ímpias de Tântalo em relação aos deuses, mas pode também representar um cruzamento com o mito de Prometeu, que também, mais explicitamente, retorna na última estrofe. Igualmente o verso "capaz de ter o céu em cima de um

de um só ombro" pode vagamente aludir à força descomunal de Tântalo a sustentar a enorme pedra. Mas, muito menos forçadamente, interferirá aqui o mito de Atlas.

São igualmente diversificadas as vertentes do mito de Atlas. Basicamente, aqui, interessa saber que esse gigante, por ter combatido, juntamente com seus irmãos, o deus Júpiter, foi condenado a carregar o mundo sobre seus ombros. O terceiro verso da quarta estrofe do poema parece orientar-se exatamente nessa direção.

Prometeu, também nunca explicitamente referido, interfere com certa frequência no mito de Tântalo, segundo L. Delfino. É muito rico o veio lendário de Prometeu. Esse herói foi sempre apresentado como grande amigo da humanidade. Reduzindo, aqui, as múltiplas faces míticas ao que interessa, Prometeu pode ser visto como um dos Titãs que habitavam a terra antes da criação do homem. A ele, juntamente com o irmão Epimeteu, teria sido confiada a tarefa de criar o homem. Após criarem todos os animais, com suas qualidades, era necessário dar ao homem alguma qualidade ou instrumento que o tornasse superior. Prometeu, então, com o auxílio de Minerva, escalou os céus, acendeu sua tocha no carro do sol e trouxe o fogo para os homens na terra. (O verso segundo da estrofe 4 do poema parece contemplar diretamente esse fato). Com o fogo, Prometeu proporcionou e ensinou aos mortais o princípio fundamental da civilização e das artes.

Entretanto, com essa façanha e esses auxílios ao homem, desrespeitou a vontade de Júpiter e o rei dos deuses o castigou, mandando acorrentá-lo a uma rocha no Monte Cáucaso (veja-se o que claramente estabelece o primeiro verso da estrofe final), onde todos os dias um abutre vinha roer-lhe o fígado, que de noite imediatamente se refazia. Em decorrência da condenação, Prometeu igualmente sofria de sede torturante. As reiteradas insistências do poema na sede podem, pois, abranger tanto o mito fundamental de Tântalo como esse de Prometeu. Aliás, acentua o mito que Prometeu poderia ter-se livrado do castigo, se quisesse abrir o jogo com Júpiter, uma vez que conhecia um segredo relacionado com a estabilidade daquele no poder. Prometeu preferiu

manter-se na integridade de caráter. Por isso passou a ser considerado como o símbolo da resistência magnânime ao sofrimento imerecido e como símbolo da força de vontade em resistir à opressão.

Finalmente o poema, através da sua alusão ao ouro em que se transforma tudo que Tântalo toca, comporta seguramente o mito de Midas. Este, entre outras lendas, é apresentado como rei da da Frígia que, por favores prestados ao deus Dionísio ou Baco, recebeu daquele a promessa de ver satisfeito um desejo que formulasse. Midas pediu então que obtivesse o poder de transformar em ouro tudo que tocasse. Satisfeito o desejo, inicialmente o poder milagroso encantou o rei. Logo percebeu, porém, que não lhe fora deferido benefício e sim maldição, porque a própria comida e bebida que ingeria se tornavam ouro. Faminto e torturado pela sede (sic!), suplicou a Dionísio que desfizesse o privilégio. A conselho do deus, Midas banhou-se nas nascentes do rio Pactolo, e o toque mágico o abandonou.

Luís Delfino incorporou no mito de Tântalo essa variante de Midas. O que houve de comum entre os dois foi novamente a tortura da sede, originada, aliás, de uma excessiva ambição, da "sede" incontida de ampliação do poder. Aqui o alimento, quer sólido quer líquido, não se torna inacessível a Tântalo, mas se torna indigesto e mesmo inconsumível.

Por que esse recurso do poeta aos intertextos míticos? Observa-se que, nos três primeiros mitos, houve um desrespeito e desacato aos deuses, uma transgressão e uma afronta à divindade. Os mitos como tais, com seu fundo religioso-moralista, pretendem destacar a impossibilidade do homem ultrapassar sua condição, sua medida humana. O homem não pode competir com a divindade. Quando ocorre a afronta, segue-se o castigo. Nesses casos, não há mais redenção. Já no mito de Midas, em que não houve desacato ou afronta, apenas excessiva ambição, pode processar-se uma redenção.

Interpretando o texto-poema de Luís Delfino à luz do macrotexto de sua lírica amorosa, podemos ver no amor uma ousadia, uma afronta, decorrendo desse sentimento indevidamente ousado o

castigo da torturante sede da incorrespondência.

Por um lado, é muito comum o poeta elevar a mulher ao pedestal de "deusa onipotente", de "deusa única", de anjo, sublimizando sua condição e tornando-a praticamente inatingível. Muitas vezes a mulher assume ares altivos, seu orgulho e sua superioridade se impõem. E essa "Triunfadora", essa "Domadora de feras" pode até considerar ofensiva a ousadia do homem em amá-la.

Por outro lado, especificamente no livro **Imortalidades III** — que reescreve a "Lenda do Éden", os capítulos iniciais do Gênesis, com a criação do homem, o paraíso e a expulsão — o poeta visa à glorificação do amor humano pode representar o desrespeito, a afronta, o desacato à divindade. Nos sonetos desse livro, Helena-mulher-deusa representa o "modelo sem par de formosura" e é conduzida à poteose quando Eva, encarnando a complementação indispensável do homem Adão, assume para este um valor superior ao da divindade — "com teu prodígio e amor o Éden não finda", pois, "Eva, és maior que a própria Divindade". E o casal amoroso, tendo desrespeitado a Divindade, foi expulso do Éden. Aliás, após essa expulsão, se Deus tentasse esquecer e apagar a queda desobediente, para permitir o seu retorno submisso ao Éden, Adão diria "Não" (título de um soneto). Não voltaria, pois, mais do que o paraíso, tem agora a mulher e o amor.

Com essa interpretação pessoal do episódio bíblico, o poeta glorifica o amor, conferindo-lhe a sublimidade máxima, para torná-lo o atributo feminino capaz de compensar a pior adversidade. Contudo, esse amor, na sua origem, é um desafio, um desacato, uma afronta à Divindade. Nesse sentido, como nos mitos do poema "Tântalo" o desacato e a afronta são sempre punidos, pode aqui o próprio subconsciente do poeta deixar aflorar algo dessa sua concepção do amor como uma afronta, quer à Divindade celeste, quer à superior mulher divinizada, decorrendo daí essa torturante sede tão pateticamente ressaltada nas tintas negras do poema.

4. O TEXTO

O poema lírico "Tântalo", incluído no volume **Esboço de uma Epopéia Americana**, tende mais à estética parnasiana e pode ser lido dentro da perspectiva acima exposta do universo amoroso de Luís Delfino. Tendo por assunto a descrição dos sofrimentos de Tântalo, que o deformaram monstruosamente, cria o poeta uma impressionante alegoria para retratar ainda o amor. Poderíamos concluir que, através dessa alegoria, a intenção do poeta, a mensagem visada, o tema desenvolvido seja o do "martírio do desejo amoroso". Dentro de uma linha mais negativista de pensamento, explode violentamente o brado angustiante do poeta-amante, que não encontra lenitivo para sua sede de amor.

Para as variadas "sedes" possíveis do ser humano, existem à disposição as diversas "águas" dessedentadoras: "a mulher, religião, ideal, fé, culto, mito. /Esperança, consolo, elevo, angústia, sonho!..." Entretanto, neste poema, a sede que se impõe é a decorrente do anseio amoroso que busca, como "fonte d'água pura", a "mulher formosa". Mas essa mulher, "bela, e dura e luminosa/ a cintilar como um pedaço d'oiro ardente", não se entrega, não se torna acessível, e no amante "fica a sede imensa, a sede angustiante".

Na sua estrutura visível, o poema compõe-se de versos alexandrinos, preferentemente clássicos, às vezes românticos, dispostos em estrofes de quatro versos, ou quadras. As rimas são constantes, com exceção apenas dos versos 1 e 3 da nona estrofe; normalmente estão dispostas alternadamente, são puras e em grande parte ricas.

O discurso poético, na sua materialização, inscreve-se nos cânones parnasianos, tanto pela preocupação perfeccionista com a estrutura vêrsica, como pela seleção vocabular tendente ao culto e erudito, conforme denunciam palavras como: fauce, áscua, iriante, agrilhoado, ressábios, fero, inopinado e outras. Desde o título e o tema da sede, praticamente todo o código retórico tende ao nível conotativo, com alto índice de metaforização.

Quanto à presentificação, ao direcionamento do discurso literário para a interrogação posta ao mundo, para a aparição

particular do mundo e da realidade, poderíamos, a partir de mais acurado exame do próprio discurso poético e do pensamento que ele veicula, segmentar o texto em cinco estágios ou momentos, que explicitam a estrutura ideológica do poema.

O primeiro momento é constituído pela primeira estrofe, ou seja, pelos quatro versos iniciais. A pessoa gramatical do discurso é a primeira. Identifica-se, pois, com o próprio "ou" lírico do poeta-amante. Numa confissão "ex abrupto", extravasa ele seu grito angustiante: "Tenho a sede do monstro", definindo os artigos já uma situação determinada, como se conhecida. No entanto, a sede ainda não foi especificada, nem do monstro nada sabemos.

O segundo momento abrange as estrofes 2 e 3. A pessoa gramatical é a segunda. Aqui o "eu" sedento do poeta interpela o "tu", que é Tântalo, o grande sedento. As linhas negativistas desse segmento começam a elucidar as indefinições do anterior. As formas de dessedentamento são múltiplas. Entretanto, em meio a todas elas, permanece "Tântalo maldito", com "tua sede certa", isto é, que não encontra lenitivo.

As estrofes 4 a 7, inclusive, constituem o terceiro segmento. É agora utilizada a terceira pessoa gramatical. Explicitando definitivamente que o "monstro" é "Tântalo" (une os dois segmentos anteriores), envereda o poeta por uma longa descrição plástica dessa horronda monstruosidade. O ser mitológico é aqui reconstituído em seu disforme aspecto físico. O exagero realista no enfoque exercerá seu peso na identificação da alegoria.

O quarto momento, das estrofes 8 a 10, prossegue na explicitação do terceiro. O centro ainda é Tântalo, agora não mais plasticamente descrito, mas dinamicamente posto em ação, para resultar num enfoque definido: o dessedentamento defraudado. Tudo se torna em ouro. O falso brilho cintila, mas a "sede intensa" prossegue cada vez mais torturante. Não há, pois, redenção. Frustrou-se a esperança. A sede impôs-se definitiva.

E no quinto momento, abrangendo as quatro estrofes finais (11 a 14), retorna a primeira pessoa gramatical, reatando o fio suspenso na primeira estrofe. Dá-se agora a identificação poeta-

Tântalo-monstro. Tal identificação se explicita através da sede. E a "sede certa" do poeta — sede também definitiva e irremediável "que me devora e queima eternamente" — é o amor pela "mulher formosa".

Refazendo, agora, mesmo em síntese, uma leitura mais detalhada do texto, à luz do tema, das implicações intertextuais, da intencionalidade literária, podemos perceber melhor a coesão do conjunto do poema.

A primeira estrofe inicia com uma expressão de impacto, que de imediato instala o tema a ser constantemente repisado: "Tenho a sede do monstro". Os artigos definidos determinam já uma situação que só nós será clareada aos poucos: qual a sede? qual o monstro? A inversão de sujeito e objeto entre o primeiro e o segundo versos ligados por "enjambement" visa seguramente a reforçar o efeito. Nos versos 3 e 4, a expressão "beber-te" utiliza o pronome pessoal do caso oblíquo para substituir o pronome possessivo (teu), talvez tencionando criar maior aproximação, maior fusão entre as duas entidades. "Ouro" e "sangue", metonímias relativas à cor, designam a preciosidade e a vida, prenunciando a problemática dos versos posteriores: o ouro precioso põe em risco a própria vida.

A segunda estrofe vem marcada por exclamações, interrogações e reticências, conotando perplexidade, dúvida, incerteza, ao enfocar a aproximação/distanciamento entre o poeta e o monstro mítico. Esse paralelismo entre os dois ocorre através da "sede", cujas modalidades e alternativas de redenção aparecem a seguir numa cadeia de metáforas. Essas várias metáforas, esses tipos de "água corrente" correspondem às variegadas formas da sede humana, que podem, todas elas, ser tão impositivas e torturantes como a sede fisiológica.

Na estrofe 3, o pronome da expressão "abraça-a" abre-se a múltiplas possibilidades, de acordo com o impasse perplexo: "a" refere-se a "água corrente", a "sede", a "mulher"...? Essa perplexidade justifica-se, sobretudo, quando o poeta, no verso subsequente, deixa entrever que cada qual tem sua "sede certa". A cada hora, em toda circunstância, em dado lugar, surge a sede

adequada e correspondente. Inclusive podemos já "pré-ler" a "sede certa" do poeta.

Na quarta estrofe, que inicia uma descrição de certa forma objetiva de Tântalo, vem o esclarecimento da proposição inicial de impacto: Tântalo identifica-se com o monstro — que representa a força, a ousadia, a capacidade, mas também a deformação maldita. Deformação maldita por quê? O texto não explicita o corpo do delito, mesmo porque não haveria explicitação para a transposição analógica à sede torturante do poeta. Observação anterior já referiu os versos 2 e 3, respectivamente, a Prometeu e a Atlas. E introduz-se, subrepticamente, o tema da analogia, com a personificação do Amor, tomado como absoluto. Ele, sentimento abstrato, é causador da nova sede, não puramente fisiológica. Essa referência ao Amor constitui a ponte que transpõe do mito para o existencial.

A quinta estrofe aprofunda o tema torturante da sede. A personificação da fonte — salta, jorra — faz com que esta se torne ativa, se ofereça, assuma a iniciativa para dessedentar, sugerindo que não só o sedento procura a água, como esta busca o sedento. A personificação reforça o contraste, a frustração, que se revigora ainda pela repetição em epizeuxe da "sede". No mesmo sentido, observe-se a força antitética dos verbos em rima: a fonte jorra (cheia de vida) enquanto a sede torra (matando a vida).

Descritos o monstro mítico e sua sede, dá-se, nas estrofes 6 e 7, a descrição dos reflexos deformantes e trágicos da sede, pintando com cores negras a plasticidade física do torturado. Quatro comparações ampliam as dimensões do quadro horrendo: a língua — como cauda de cometa, na sua enormidade, perdendo-se no infinito; a fauce — como forja acesa, aludindo à cor rubra e ao calor violento; a mesma fauce — parecendo o inferno, traz conotações idênticas, além de insinuar o tema do castigo, da punição e condenação: os olhos — como dois vulcões, no seu caráter hiperbólico, não só fazem referência à cor de fogo, mas insinuem a ameaça de erupção, o aspecto e o perigo terríveis. Ainda a forma dos cabelos, juntamente com as comparações anteriores, dá o toque final a esse quadro plástico de Tântalo como

"um monstro enorme, feio, horrendo".

Até aqui o poeta procedeu a uma descrição estática. Passa a seguir à ação dinâmica, ressaltando a defraudação da sede. Aqui o mito de Midas interfere decididamente no de Tântalo. O primeiro verso da estrofe 8 indica sobretudo a força do monstro e sua rudeza, conotadas na palavra "penhasco". Essa rudeza bruta contrasta com a delicada metonímia (de cor) da "relva de esmeralda". O contraste é reforçado pelas rimas ricas: esmeralda (preciosidade) e escalda (queima, destrói), portanto com pólos ou semas opostos — positivo e negativo. A intencionalidade antitética figura ainda no interior da própria metáfora "ouro", tão insistentemente repisada: o precioso metal, essa riqueza cobiçada passa a representar a própria condenação, a total defraudação da sede.

E a nona estrofe, com sua persistente anáfora, reforça, num crescendo trágico, a frustração total. O ouro personificado torna a ação mais trágica e mesmo sarcástica. Na estrofe 10, como que numa tomada de fôlego após o jorrar desabalado da estrofe anterior, a oração reduzida exclamativa representa uma certa tomada de consciência em meio ao pesadelo delirante. O hipérbato da segunda metade desse primeiro verso destaca, reforça e valoriza o primeiro termo — "à boca" — acentuando a ânsia de beber, a imperiosidade no dessedentar-se. E as repetições em epizeuxe intensificam até a mais frustrante saturação o efeito do ouro maldito. E termina, com essa repetição de efeito fônico gradativo, o quarto segmento ou estágio.

Iniciando a última e decisiva parte, que estabelece toda a ponte transpositiva do mito ao existencial do poeta, a estrofe 11 abre com o pronome pessoal "eu", pela primeira vez explícito, embora já implícito na estrofe inicial. Sem subterfúgios, o poeta se identifica com o monstro Tântalo, e essa metáfora tem como área comum aos dois termos a sede, a ânsia, a tortura e a decorrente deformação pela fraude sofrida. O primeiro verso dessa estrofe, com efeito muito expressivo, interpõe entre os dois termos da metáfora a apóstrofe vocativa "mulher formosa", definindo assim o paciente e o agente ou causa dessa segunda

defraudação, que é amorosa. Uma segunda apóstrofe, dessa vez metafórica, identifica a mulher com a "fonte de água pura", conotando com "fonte" a origem, o princípio, a causa e com "água pura" toda a concepção de sublimidade e divinização que atribui à mulher como infundável manancial de pureza amorosa. A metaforização é total em relação a sede, água, beber. Essa estrofe 11 retoma a primeira, formando com aquela um conjunto que se completa.

Já a estrofe 12 coloca-se em paralelo com a oitava, através do frustrante gosto ou sentido do tato. O toque de Tântalo indicava seu poder e sua força, mas que eram inúteis. O toque do poeta-amante indica sensibilidade e ternura, mas que também se frustra na antítese caótica e sinestésica: constata positivamente que a mulher é "bela" e "luminosa", por sinestesia; mas é negativamente "dura", pela constatação fundamental do tato. O adjetivo "luminosa" direciona o efeito do toque para o paralelismo com Tântalo: a mulher também é oiro cintilante e ardente. Portanto, ela também é preciosa mas ineficaz para o efeito intencionado. Não é o ouro que farta a sede. Novamente a reiteração insistente da "sede" recoloca metaforicamente a carência, a defraudação, a falta e imperiosa necessidade de satisfazer-se.

Retomando a anáfora da nona, a décima terceira estrofe reforça o malogro. Explicitando: o poeta está para a mulher, como Tântalo está para os objetos que toca; ou, melhor, invertendo: a mulher está para o poeta como os objetos estão para Tântalo; isto é, não correspondem ao que se espera, defraudando a ansiosa necessidade. A própria lágrima que brota de Tântalo ainda é fraude à dessedentação, como tudo que sai da mulher representa fogo, martírio, condenação para o poeta amante. Avalie-se a vigorosa carga semântica dos termos: condenado, martírio, fogo, queima — tudo vem "de ti", é causado "por ti", isto é, pela mulher-amor-fraude.

Para alargar esses efeitos negativos que o amante sofre, o poeta amplia novamente o mito de Tântalo na estrofe final: sofre também como Prometeu, "agrilhado à esplêndida montanha". Sempre

em nível metafórico, a antítese contida na expressão faz-nos transpor a situação para o poeta que está "agrilhado", isto é, indissolavelmente preso (sema negativo) à "esplêndida montanha" (sema positivo), que é a mulher. Ainda a anáfora dos versos 1 e 2 dessa estrofe, taxativamente plantada sobre o "eu", transpõe mais uma vez a situação do mito para o eu lírico. A sede, também metafórica, é realçada pelo sentido da visão — "ver a água correr". Se o monstro mítico via a água, o poeta vê a mulher — no entanto, em ambos os casos, o "ver" aguça falazmente a sede. Conclui o poema com exclamativas reticentes que, aparentemente se referem apenas ao grande termo de comparação do poema, que é o Tântalo mítico, mas evidentemente subentendem o termo comparado, que é o poeta-amante. A antítese "ainda vive" e "não morre" acentua a inabalável resistência em ambos os casos. É claro que o poeta torturado ainda vive!...

Assim, sem rebuscamentos, não raro defraudantes, esta leitura pretende apenas penetrar um pouco no texto, com o auxílio prévio das noções intertextuais, e com a perspectiva de ler o texto individual em harmonia com o macrotexto lírico do poeta Luís Delfino.

* Professor de Teoria Literária da UFSC.

BIBLIOGRAFIA DE LUÍS DELFINO

Em vida, Luís Delfino só publicou, em forma de livro, os seguintes trabalhos:

— Que regime será mais conveniente à criação dos expostos da Santa Casa de Misericórdia, o comum dentro dos hospícios ou o privado em casas particulares? Na primeira hipótese, o que mais conviria, sustentá-los com o leite das amas, ou com o leite de cabra, ovelha ou vaca? Pode atualmente um destes sistemas ser tão superior aos outros, que os deva excluir absolutamente? Tese