

unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

CARLOS EDUARDO MARCOS BONFÁ

**A BUSCA DA EXPERIÊNCIA TOTAL DO
HUMANO NA POESIA DE ALEXEI BUENO**



ARARAQUARA – S.P.

2015

CARLOS EDUARDO MARCOS BONFÁ**A BUSCA DA EXPERIÊNCIA TOTAL DO HUMANO NA POESIA DE ALEXEI
BUENO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *campus* de Araraquara, para obtenção do título de Doutor em Letras na área de Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Poesia

Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

ARARAQUARA – S.P.

2015

CARLOS EDUARDO MARCOS BONFÁ

A BUSCA DA EXPERIÊNCIA TOTAL DO HUMANO NA POESIA DE ALEXEI BUENO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *campus* de Araraquara, para obtenção do título de Doutor em Letras na área de Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Poesia

Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

Data da defesa: 29/05/2015

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires
UNESP/Ar.

Membro Titular: Prof. Dr. Wilson José Flores Júnior
UFG

Membro Titular: Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade
UNIESP/Ribeirão Preto – UFS

Membro Titular: Prof. Dr. Paulo Andrade
UNESP/Ar.

Membro Titular: Profa. Dra. Fabiane Renata Borsato
UNESP/Ar.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires pela atenção, paciência e dedicação.

Agradeço também aos meus pais, Carlos Ivan Bonfá e Cleide Marcos Bonfá, e ao meu irmão Gustavo Marcos Bonfá, por sempre me terem incentivado e ajudado, cada um a sua maneira, a trilhar esse caminho.

Mas um diagrama poético não é simplesmente um desenho: deve encontrar o meio de integrar as hesitações, as ambiguidades que, somente elas, podem nos libertar do realismo, nos fazer sonhar; e é aqui que a tarefa que entrevemos assume toda a sua dificuldade e todo o seu mérito. (BACHELARD, 2012, p. 160)

BONFÁ, C. E. M. **A busca da experiência total do humano na poesia de Alexei Bueno**. Araraquara, 2015. 192 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, *Campus* de Araraquara, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RESUMO

A pesquisa reflete sobre a inserção de Alexei Bueno na literatura contemporânea brasileira e o objetivo é demonstrar, através de análises de poemas e de algumas passagens críticas do autor, que o eu poético de Alexei Bueno busca uma experiência expandida, total do humano: subjetiva e simultaneamente objetivada na História. A estratégia principal para adentrar a poesia de Alexei Bueno é deslocar a noção de anacronismo que ainda permanece em voga em boa parte da tradição da mentalidade crítica na atualidade, que é a de “passadismo”, de obsolescência e de inutilidade para o presente. A outra estratégia é agambeniana: a partir do texto “O que é o Contemporâneo?”, é possível compreender que o anacronismo não é uma temporalidade negativa, mas fundamental para toda contemporaneidade. Para Agamben, o presente (misto de proximidade e distância) tem seu fundamento na origem (*arké*) que nele profundamente pulsa. Tais direções apontam para um deslocamento da noção de anacronismo e permitem adentrar a poética de Alexei Bueno com o intuito de buscar o homem em seu caráter histórico (contingente) e essencial, isto é, buscar o homem em seu aspecto integral.

Palavras-chave: Poesia brasileira; Contemporaneidade; Alexei Bueno; Condição humana; Temporalidade.

BONFÁ, C. E. M. **The search of the total human experience in Alexei Bueno's poetry.** Araraquara, 2015. 192 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, *Campus* de Araraquara, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

ABSTRACT

The research reflects on the inclusion of Alexei Bueno in contemporary Brazilian literature and the objective is to demonstrate through poems analysis and some criticism of the author that the lyric self of Alexei Bueno seeks a total human experience, subjective and simultaneously objectified in history. The main strategy to enter the poetry of Alexei Bueno is to shift the notion of anachronism that still remains in vogue in much of the critical mentality tradition today, which is to obsolescence and uselessness to the present. The other strategy is agambeniana: from the text "O que é o Contemporâneo?", you can understand that the anachronism is not a negative temporality, but central to all contemporary. For Agamben, this (mixture of closeness and distance) has its foundation in source (arké) that it deeply pulses. These directions indicate a displacement of the notion of anachronism and allow entering the Alexei Bueno's poetic in order to get the man in his historical character (contingent) and in his essential character, that is, seek man in his integral aspect.

Keywords: Brazilian poetry; Contemporaneity; Alexei Bueno; Human condition; Temporality.

SUMÁRIO

Introdução.....	9
1. Considerações Crítico-teóricas.....	13
1.1. Da Modernidade à Contemporaneidade Poética.....	13
1.2. Condições e Estados da Poesia Brasileira Contemporânea.....	24
2. Fortuna Crítica e Elementos da Poética de Alexei Bueno.....	71
2.1. A Retomada da “Resposta” Baudelairiana ao Presente.....	71
2.2. O Eterno.....	84
2.3. Desprezo e Alteridade.....	94
2.4. Veio “Religioso”.....	99
3. Demonstração e Análise de algumas das Principais Vias de Acesso à Condição Humana na Poesia de Alexei Bueno.....	118
3.1. Poesia e Música: as Relações Misteriosas.....	118
3.2. A Tensão entre a Analogia e a Ironia.....	125
3.3. A “Religiosidade” Aberta.....	134
3.4. A Beleza Terrível e a <i>Femme Fatale</i> Contemporânea.....	136
3.5. O Mito e a Função do Poeta Contemporâneo.....	153
3.6. A Despersonalização, a Cidade e a Condição Humana.....	157
Conclusão.....	172
Referências.....	174
Bibliografia.....	184

Introdução

Uma poesia como a de Alexei Bueno (n. 1963) é uma tendência revitalizadora da tradição no panorama das manifestações da poesia brasileira contemporânea, mas não é predominante e não tem muito apelo de crítica e da mídia especializada (apesar de Alexei Bueno conseguir ganhar prêmios importantes, o que é um caso, creio, que deve ser analisado por outra ótica, não literária, e que não cabe nesta pesquisa). Também é um tanto comum ser criticada com ressalvas ou com uma visão negativa por ser considerada “passadista”. Minha intenção com esta pesquisa não é necessariamente tentar colaborar para que tal espécie de poesia tenha ou não mais apelo e se insira ou não cada vez mais no rol das manifestações da poesia brasileira contemporânea, mas é antes tentar compreendê-la melhor e transmitir essas impressões (na medida do possível dos meios disponíveis) para que outros também a possam igualmente compreender melhor.

Minha estratégia principal para adentrar a poesia de Alexei Bueno é deslocar a noção de anacronismo que ainda permanece em voga em boa parte da tradição da mentalidade crítica na atualidade, que é a de “passadismo”, de obsolescência e de inutilidade para o presente.

A permanência de tal mentalidade crítica é muito patente se pensarmos na autoridade que adquiriu ideias como as de Iumna Maria Simon em textos como “Considerações sobre a Poesia Brasileira em Fim de Século” e “Situação de Sítio”. Suas ideias giram em torno do que ela denominou retraditionalização frívola da poesia brasileira contemporânea. Essa denominação supõe que a poesia convencionalizou em discurso “autonomista” e displicentemente eclético o teor crítico que as tradições modernas emitiam e transformou também a tradição antiga/clássica em mera autorreferência. Em suma, a poesia se tornou ornamental, distanciada de uma concepção crítica da realidade e de posições de propósito experimentalista. Aquilo de que acusam uma poética como a de Alexei Bueno, Iumna Maria Simon utiliza para denunciar praticamente toda a poesia brasileira contemporânea. Em “Considerações sobre a Poesia Brasileira em Fim de Século”, ela afirma:

Da retraditionalização dos anos 80 ao pluralismo poético dos nossos dias, a poesia contemporânea se cristalizou de tal maneira que quase todos os seus procedimentos e técnicas se tornaram anacronismo, isto

é, recursos poéticos que prescindem da experiência e da própria poesia, reduzidos ao culto de gêneros, referências e alusões a si mesmos. (SIMON, 1999, p. 35)

O deslocamento e reinterpretação dessa noção de anacronismo que proponho parte de duas direções que se interpenetram. Uma direção é baudelairiana: demonstrarei que a poética de Alexei Bueno é uma “resposta” ao presente que “reatualiza” a espécie de resposta que Baudelaire elaborou para confrontar o seu próprio presente. Tal “resposta” concebe o presente como uma instância em que adquire sentido a partir de outra instância, a saber: a eternidade. Todo presente é a contingência aliada à eternidade, racionalizando a noção clássica do belo e a tornando viável a todo presente que queira ser percebido histórica e concretamente sem que tal concretude se desvincule de seu estrato transcendente. Utilizo João Alexandre Barbosa e seu conceito de historicidade para revelar que essa concepção baudelairiana serial da História, que irá interferir visceralmente na concepção do eu poético de Alexei Bueno (temática e formalmente) e que se afasta das interpretações “vanguardistas” pautadas na concepção progressista da História, é também uma questão fundamental para “reatualizar” a tradição no cerne mesmo do poema. Assim o anacronismo é deslocado de seu sentido negativo, não sendo aceito dentro dessa concepção de História, onde o presente é uma contingência aliada à eternidade que se concretiza no poema temática e formalmente.

A outra direção é agambeniana: a partir do texto “O que é o Contemporâneo?”, é possível compreender que o anacronismo não é uma temporalidade negativa, mas fundamental para toda contemporaneidade. Enquanto para Baudelaire o presente se situa sempre em relação à eternidade, para Agamben o presente (misto de proximidade e distância) tem seu fundamento na origem (*arké*) que nele profundamente pulsa. Assim posto,

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a este aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

Tais direções apontam para um deslocamento da noção de anacronismo e permitem adentrar a poética de Alexei Bueno com o intuito de buscar o homem em seu caráter histórico (contingente) e essencial, isto é, buscar o homem em seu aspecto integral. Foi necessário recortar um *corpus* que arrolasse algumas das principais vias de acesso à condição humana na poesia de Alexei Bueno. Assim posto, elenquei alguns temas a partir da leitura dos textos de Antônio Donizeti Pires com o intuito de adentrar a experiência da condição humana que a poética de Alexei Bueno busca abarcar e compartilhar. Tais textos são principalmente sobre o pensamento órfico-poético, e os temas, de modo geral, são aqueles que deflagram uma visão analógica do mundo sugerida por misteriosas relações da poesia e da música, que mesclam elementos pagãos, cristãos, idealistas diversos e a filosofia, no âmbito de uma eclética atmosfera esotérica, que transmitem um sentimento de inadequação do poeta, poeta que tem o conhecimento técnico da palavra mágica e que incorpora, “atualiza” ou desloca o mito, inclusive o degradando, e com isso abrindo o horizonte problemático do papel do poeta e da poesia na sociedade contemporânea e buscando significados para o ser humano.

Não pretendo afirmar com isso que Alexei Bueno seja um poeta órfico. A intenção não é classificá-lo como tal. Porém, como o pensamento órfico-poético tem relação direta com a sacralização e a essencialidade humana, há temas coincidentes na prática poética de Alexei Bueno que abre a possibilidade de utilizar tais temas como exemplos felizes de sua própria busca pelo Humano e de fazê-lo pensar, no percurso da busca, a função do poeta e da poesia na contemporaneidade.

No primeiro capítulo são feitas considerações crítico-teóricas da modernidade até à contemporaneidade poética para que, em um segundo momento, a contemporaneidade poética brasileira possa ser compreendida a partir das origens não somente nacionais, mas também internacionais que a possibilitam. Todo o percurso do capítulo, “panorâmico” e mais geral (mas também crítico), serve como base para que se possam elencar tendências específicas da poesia brasileira contemporânea, incluindo aquela à que se filia Alexei Bueno.

No segundo capítulo, elementos da poética de Alexei Bueno serão expostos e analisados em conjunto com sua fortuna crítica, já evidenciando sua espécie de “resposta” ao presente, introduzindo o pensamento de Baudelaire e de Agamben. Dentro de sua fortuna crítica, ressalto Antonio Carlos Secchin por estabelecer algumas características principais da poética de Alexei Bueno, características que analiso

criticamente, e utilizo Edmund Wilson para compreender a afirmação de Mauro Gama sobre o Simbolismo em Alexei Bueno.

No terceiro capítulo, analiso os principais temas que configuram uma via de acesso à condição humana na poesia de Alexei Bueno, conferindo suas consequências formais.

Finalmente, na “Conclusão”, retomo a importância com que as consequências formais da análise dos temas colaboram para o tema mais geral da condição humana, fazendo com que ele sofra menos o risco de desembocar em vaguides.

As “Referências” e a “Bibliografia” comportam todas as obras lidas para a realização desta pesquisa.

1. Considerações Crítico-teóricas

1.1. Da Modernidade à Contemporaneidade Poética

Hugo Friedrich, com sua obra *Estrutura da lírica moderna*, é um autor fundamental para a poesia compreendida entre a segunda metade do século XIX e meados do século XX.

Para ele, os fundadores da modernidade compõem uma tríade francesa – Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé –, levando ainda em consideração Rousseau, Diderot e o Romantismo (alemão, ao menos em parte) como precursores.

Na poesia moderna, segundo Hugo Friedrich, o eu poético nega radicalmente o compromisso com a realidade, transfigurando o tempo e o espaço, os objetos, os seres e a própria linguagem. Consequentemente, a obscuridade toma conta da poesia, havendo intenção de pôr em xeque a compreensão e a comunicação.

A tônica passa a não mais ser transmitir conteúdo semântico, mas somente sugerir-lo, com o intuito de atingir as zonas inconscientes do leitor, que de mero interlocutor se transforma em um poeta potencial. A ideia de sugestão condiciona uma exploração maior da natureza polissêmica da linguagem poética, instigando o leitor a tecer uma rede de interpretações tão grande e complexa que lhe permite escolher múltiplas direções de leitura do poema, sem chegar a nenhuma conclusão definitiva.

A busca do novo é considerada um dos principais fundamentos para a consolidação da modernidade, porque ela é o instrumento que “rompe” com o passado, isto é, “rompe” no sentido de não mais depender dele como paradigma absoluto de criação.

O novo pode ser conquistado através da dissonância, “junção de incompreensibilidade e de fascinação” (FRIEDRICH, 1978, p. 15), assim denominada por gerar “uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade” (FRIEDRICH, 1978, p. 15). A dissonância pode ocorrer na relação contrastante entre conteúdo formal e semântico, por exemplo. Outra forma de tensão dissonante é o conteúdo semântico obscuro, complexo que uma linguagem simples pode carregar. Em uma lúcida coesão discursiva, podem os termos possuir uma potencialidade semântica levada ao paroxismo. Finalmente, a dissonância é o próprio estranhamento causado pela

transfiguração da realidade. Esse estranhamento é, muitas vezes, desconfortável, distanciando o bem-estar da fruição estética.

O eu poético, na modernidade, desvencilha-se da experiência vivida do “eu” romântico, sofrendo um processo de despersonalização que irá substituí-lo por uma inteligência poética dominada pelo imperativo de uma espécie de fantasia autônoma. Assim posto, a poesia moderna pretende fazer com que uma nova realidade se edifique espontaneamente por meio do estranhamento, do artificial e do inorgânico – realidade exemplarmente representada no poema “Sonho Parisiense”, de Baudelaire, em que o “vegetal irregular” é banido em prol da “pertinaz monotonia” do “metal, do óleo e da aquarela”. “Colunas (árvores, jamais)” os “tanques quietos” circundam. Os penhascos são de diamante e a água engasta “a sua glória” em um “raio em si cristalizado”. Os prodígios ardem “à luz dos próprios fachos” (BAUDELAIRE, 1985, p. 367, 369). Esses prodígios são as palavras da poesia moderna.

Não há dúvida, pois, que a poesia moderna só pode ser compreendida a partir de suas características próprias, consideradas por Hugo Friedrich como categorias negativas. Ao discorrer sobre a poética de Lautréamont, ele afirma:

Suas caracterizações soam como angústias, confusões, degradações, trejeitos, domínio da exceção e do extraordinário, obscuridade, fantasia ardente, o escuro e o sombrio, dilaceração em opostos extremos, inclinação ao Nada. (FRIEDRICH, 1978, p. 21)

São essas as categorias negativas, diametralmente opostas às categorias positivas – “aprazimento, alegria, plenitude harmônica e afetuosa” (FRIEDRICH, 1978, p. 20). Essas preponderavam ainda na primeira metade do século XIX, momento em que a poesia ainda mantinha laços com a sociedade e repercutia ideais neoclássicos, de validade universal. As categorias negativas, sintomas de uma poesia preocupada consigo mesma, são o silencioso grito de revolta contra uma sociedade infensa à poesia.

Marcos Siscar, no Brasil, é um crítico que tenta algo parecido com o que fez Hugo Friedrich no sentido de procurar fundamentos que estruturam (sem aqui se referir ao Estruturalismo) a trajetória moderna da poesia atingindo também a poesia contemporânea como continuidade da relação com esses fundamentos, revelando como essa relação se estabelece em alguns exemplos importantes da poesia contemporânea brasileira. Sua obra *Poesia e crise*, segundo o próprio autor, percorre uma linha que se

inicia em Baudelaire (autor considerado modelar para a modernidade para diversos críticos além de Hugo Friedrich, modernidade essa que denomino especificamente modernidade *fin-de-siècle*, pois para mim a modernidade se inicia no século XVIII e se desdobrará em outras configurações modernas como irmãs rivais¹) e chega até o Concretismo brasileiro e além.

Para Siscar, os desdobramentos da poesia que abrange toda esta trajetória também têm relação com as transformações históricas e com o discurso das Ciências Humanas, mas sem perder sua especificidade de fenômeno estético. A autonomia estética, por sua vez, não é um escapismo social, mas uma dramatização através dos expedientes retóricos das modulações do *pathos*, da própria exclusão delegada à poesia nas sociedades moderna e contemporânea e uma dramatização das consequências desta exclusão (como violência da exceção) em termos de produção de sentido no interior de um sistema de produção que a exclui, isto é, produção de sentido que não escapa de sua condição contraditória, revelando-a e adquirindo sentido a partir desta condição:

Nesse sentido, o discurso poético aspira ao gesto dilemático pelo qual seria possível, inclusive, iluminar o sentido de outros campos e discursos sociais, reconhecendo neles as estratégias políticas implícitas de manipulação, eufemização ou desdramatização da linguagem. (SISCAR, 2010, p.10)

Toda essa condição é que leva a compreender um conceito cultural que, para Siscar, possui um tema e uma estrutura: a crise. A crise é o conceito habitual de identificação do percurso da poesia moderna e essa identificação pode adquirir diversos matizes, disfóricos e eufóricos. Entre os disfóricos, encontram-se, segundo Siscar, e dos seguintes modos:

A **profecia do fim do mundo**, em Baudelaire, por exemplo, é uma maneira irônica de constatar o desastre do presente; a “**crise de verso**”, em Mallarmé, um dispositivo que coloca em jogo a tarefa “antropológica” da poesia; o “**ódio**” à **época contemporânea**, um modo de estabelecer o sentido da maldição, em Verlaine; o misto de **violência e melancolia em relação às ruínas**, o dispositivo básico da *destruição* vanguardista. (SISCAR, 2010, p. 10-1; aspas do autor; negrito nosso)

¹ Conferir a seguinte referência: PAZ, O. *A outra voz*. São Paulo: Ed. Siciliano, 2001. Conferir mais especificamente o ensaio “Ruptura e Convergência”, quando, por exemplo, Paz estabelece a relação do Romantismo com a modernidade do século XVIII, afirmando ser uma relação ao mesmo tempo filial e polêmica e uma negação moderna, isto é, dentro da própria modernidade.

Alexei Bueno é um desses poetas que estabelecem uma relação disfórica de nomeação da crise como sentido do contemporâneo. As marcas características de nossa época instituem a articulação de uma retórica apocalíptica de “ódio” a ela, que é enfrentada através da associação humana a uma essencialidade, a uma incancelável possibilidade de busca de um *quid* ontológico, ainda que às vezes conturbado, fugidio ou de difícil ou provisoriamente suspensa apreensão e (re)conquista. Mesmo em seus momentos mais eufóricos, o eu poético de Alexei Bueno permanece em um estado no mínimo desconfiado em relação à sua época, recrudescendo seu estado até momentos de grande agressividade e resistência. Esse “ódio” revela uma consciência maldita, uma condição maldita que corrobora um sentimento de inadequação de um poeta (eu poético) moral e materialmente excluído em sua própria época. Na obra de Alexei Bueno intitulada *Os resistentes*, o “ódio” à época se estabelece como repúdio ao grau de normatividade indiferenciada e de equivalência com as características de produto a que a humanidade chegou:

Todos casou-se com Obsolescência.

Todos é a Grande Prostituta, e Obsolescência o seu marido.

(BUENO, 2003, p. 435)

Desse modo, ao pensar a condição da poesia moderna e o conceito de crise, Siscar se desvincula de leituras viciadas do hermetismo:

Ao contrário de observações rotineiras, assumidas como ponto de partida por notáveis historiadores e filósofos da literatura, mesmo em momentos considerados os mais descomprometidos com o transcurso histórico – com o do “hermetismo”, ou da “torre de marfim” –, não creio que se possa dizer que a poesia *vira as costas* para a realidade. A irritação ou o sufocamento das idealidades do *azur* não são consequência de uma suposta abstenção, como talvez pudesse ser dito da solução que, abusando da simplificação histórica, chamaríamos de “romântica”; ao contrário, tais irritações fazem parte do sentido que o poeta atribui à sua situação. A poesia carrega, assim, uma capacidade de formalização do mal-estar, ou seja, uma peculiaridade *crítica*. (SISCAR, 2010, p. 11-2)

Da mesma maneira, em um momento anterior ao de Siscar, Leyla Perrone-Moisés tem de defender Mallarmé (considerado “obscuro” pela tradição crítica) em seu ensaio “A Inútil Poesia de Mallarmé” ao perceber em uma aula ministrada por ela na

graduação em Letras que uma das alunas bateu o dedo na testa querendo sugerir que o poeta era “doido”:

Banalizada e desgastada no manuseio cotidiano, a linguagem perde seu valor-ouro e adquire um mero valor venal. Contaminadas pelas relações econômicas, todas as relações humanas, trocadas no miúdo da fala, se corrompem e se desgastam. A função do poeta moderno, assumida exemplarmente por Mallarmé, é opor-se a esse comércio aviltante, e propor a utopia de outras trocas linguageiras. Seu trabalho consiste em “dar um sentido mais puro às palavras da tribo”, fazer com que elas, em vez de funcionar apenas como valores de representação da realidade, instaurem uma realidade de valor. (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 32)

Na órbita desse sentido, um autor brasileiro que defende uma visão particular de hermetismo, assim como também uma visão particular de crise, é João Alexandre Barbosa. Sua metodologia crítica sempre me impressionou por uma marca de eficácia nas soluções do tratamento da matéria literária. No desejo de esboçar sua metodologia, cheguei à conclusão de que se trata da consagração de uma dialética entre a necessidade de generalizar, elaborar um caráter sistêmico e a abertura para uma inquietação enigmática intuída no contato íntimo com o objeto artístico literário, que transcende, em sua especificidade, qualquer modelo crítico *a priori* ou qualquer univocidade hermenêutica. Mas se percebe claramente a interação de uma leitura diacrônico-sincrônica através de uma correta interpretação da teoria jakobsoniana, que leva em consideração a função dominante explicada pelo próprio Jakobson quando preocupado com as interpretações equivocadas de seu modelo.

Nos meandros da teia conceitual de João Alexandre Barbosa, há duas noções que soam com um temperamento paradoxal e que são relacionadas: a historicidade e o intervalo. O intervalo é a tensão básica da obra literária que consiste na duplicidade entre os dados da realidade empírica (psicológica, histórico-social) existentes também enquanto componentes da construção específica literária; tensão que persiste na tentativa de se resolver na dependência existencial dos conteúdos semânticos pelos formais ou significantes, caracterizando um sentido mais geral onde a externalização inicial dos dados empíricos fossem internamente intuídos na organização significativa. É este sentido mais geral que propicia, através da concretude da organização artística, a objetivação que tipifica, isto é, completa aquilo que, enquanto realidade psicológica, é uma experiência fragmentada, posto ser uma experiência individualizada. Para explicar

essa tensão básica no poema (onde João Alexandre Barbosa diz ser melhor, mas não mais facilmente percebida), ele retoma a expressão valéryana “hesitação entre som e sentido”. Assim posto, a interdisciplinaridade passa a ser, para João Alexandre Barbosa, o movimento interno de configuração do próprio signo literário. Refiro, por sua vez, a historicidade (que também se relaciona com a noção mais abrangente de “releitura”, que é a experiência do presente tanto dos conteúdos semânticos quanto dos formais de obras do passado), através da definição de modernidade poética apreendida por João Alexandre Barbosa. Ele se dedicou bastante ao estudo da poesia moderna. Em *A metáfora crítica*, ele explicita o que entende por modernidade poética, em termos cronológicos e de atitude estética:

O poema moderno – aquele que, por conveniência, costuma-se datar a partir de Baudelaire, sem que se esqueçam os exemplos anteriores de preparação, os românticos alemães e ingleses, para citar apenas dois casos – envolve [...] a consideração de uma atitude de destruição ante a própria linguagem de representação da realidade. (BARBOSA, 1974, p. 41)

Essa crise da linguagem se dá através da discussão do código no código, isto é, da metalinguagem. Para o autor, a crise da linguagem, que supõe a crise da representação da realidade, abre o horizonte de uma realidade mais complexa, que envolve a noção de historicidade definida em outra sua obra *As ilusões da modernidade*:

Historicidade: o modo pelo qual as articulações internas do texto definem e são definidas pela leitura da história circunstancial e da história literária. Mais ainda: a maneira pela qual se estabelece uma dependência entre as duas leituras. (BARBOSA, 2005, p. 10)

Tal noção de historicidade é o próprio princípio da consciência crítica da modernidade que se transfigura no código como princípio da criação poética, que sempre repensa sua viabilidade enquanto linguagem. A linguagem da poesia moderna está em estado de saturação, fazendo da autorreflexão seu ponto de partida para a reinvenção. O leitor é obrigado a fazer um trajeto de leituras e se torna um poeta potencial ao tentar tecer uma rede de interpretações para as indeterminações e mistérios que a linguagem saturada precisa criar para se atualizar. A novidade moderna é o hermetismo resultante das atualizações da crise da linguagem e, por conseguinte, da crise da representação. Hermetismo este que, em termos sociológicos, é uma ironia: a

perte d'auréole, que, dito de outra maneira, é a morte do vate, põe em xeque a comunicação direta com a sociedade. O poeta não é mais seu representante ou seu condutor. O que comunicar, pois, a uma sociedade de espírito “secularizado”, descrente do Gênio?

Chegamos, assim, ao paradoxo da modernidade poética: o hermetismo, fruto da crise da linguagem e da representação resultantes da consciência crítica da modernidade, tanto se distancia ironicamente da sociedade quanto necessita de um leitor com potencialidades de poeta para decifrar seus mistérios insolúveis. A poesia moderna só é moderna quando tentam solucioná-la, mesmo sendo insolúvel.

João Alexandre Barbosa chega, em vários momentos, a definir a poesia moderna, mas sua melhor definição se encontra no seguinte trecho: “A crítica da metáfora – resultado da metáfora crítica, que é o poema moderno – desfez os limites entre criação e crítica” (BARBOSA, 2005, p. 28). O poema moderno é a metáfora crítica, pois desconfia de sua própria linguagem e da vinculação dessa com a realidade.

Como foi dito, a crise da linguagem abre o horizonte de uma realidade mais complexa, que envolve a historicidade. Através desta, a modernidade conviverá com duas ilusões centrais: a ubiquidade e a intemporalidade, expressões que em primeira instância parecem negar a História, mas que, no fundo, estão fortemente vinculadas ao âmbito de uma escrita historicizada, de uma escrita crítica da tradição da linguagem poética, inserida na História como todo fenômeno.

A ilusão da ubiquidade é a da criação de um espaço capaz de reduzir, após a crítica da tradição, a multiplicidade da linguagem poética aos parâmetros homogêneos da linguagem do poema. É a ilusão de que toda a tradição da linguagem da poesia pode ser criticamente concentrada no poema moderno. É a busca do poema único, isto é, da convergência, através da crítica da metáfora, de todos os espaços – e, conseqüentemente, de todos os tempos. Tempo e espaço caminham juntos, assim como a ubiquidade e a intemporalidade. Dar ao presente histórico a ilusão da intemporalidade é ser moderno, segundo Baudelaire: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (2002, p. 859). Vejamos o que significa essa ilusão para João Alexandre Barbosa:

É [...] uma ilusão cultivada com todo o rigor da consciência: a busca do intemporal afunda o artista moderno no “transitório”, no “fugitivo” e no “contingente” porque este – mais do que os artistas anteriores –

assume a consciência nostálgica da eternidade.” (BARBOSA, 2005, p. 31)

A consciência nostálgica da eternidade advém da consciência da condição do artista moderno em uma sociedade de espírito “secularizado”.

O que João Alexandre Barbosa faz com sua noção de historicidade é transferir a concepção baudelairiana da modernidade para o plano da linguagem do poema moderno, enquanto espaço de convergência temporal. Reiterando o que afirmei anteriormente, tempo e espaço caminham juntos. Se no poema moderno a intemporalidade atinge o plano da linguagem, a ubiquidade também reivindica seus direitos. “Ser de todas as épocas [...] é também ser de todos os lugares” (BARBOSA, 2005, p. 31).

Podemos inferir, agora, que essas ilusões sintetizam a grande ilusão da modernidade: a universalidade.² O que é essa a não ser o abraço dos dois termos explorados por João Alexandre Barbosa – a ubiquidade e a intemporalidade, as gêmeas megalomaniacas? Universalidade que se dá no plano da linguagem fruto da crítica da metáfora exercida pela metáfora crítica, que é o poema moderno.

Expostos os conceitos que João Alexandre Barbosa articula, fica, de minha parte, não obstante sua marca de eficácia na sua própria lógica de aplicação, uma impressão de que as teorias da modernidade poética podem desembocar em uma espécie de visão parcial próxima à de Hugo Friedrich. Na historicidade, as articulações internas do texto definem e são definidas pela história circunstancial e se realiza a leitura diacrônico-sincrônica. Mas a ideia de crise da linguagem que supõe a crise da representação da realidade, mesmo assumindo uma especificidade de comunicação poética, alimenta, de qualquer forma, a aceitação de uma única linha de desenvolvimento da modernidade poética que parece não condizer com a complexidade de suas manifestações. Talvez em alguma prática analítica as teorias de João Alexandre Barbosa sejam um pouco mitigadas em relação a essa impressão (também talvez eu precisasse repensar nesse ponto minha afirmação de eficácia na lógica de aplicação nesses casos ou na melhor das hipóteses reafirmar a fuga da univocidade hermenêutica própria de sua prática

² “Quando se afirma, pois, a universalidade como característica do poema moderno não se está caindo no óbvio (desde que o perigo existe: todas as épocas assinalam a universalidade como meta possível): é a substância do poema moderno, vale dizer, a discussão interna de sua viabilidade, que impede o isolamento e arrisca o confronto não menos radical com a universalidade. A afirmação desta, portanto, é dependente de uma leitura crítica empenhada em articular os elementos de composição do poema”. (BARBOSA, 2005, p. 36)

analítica), mas a impressão teórica vai de encontro com a visão de Hugo Friedrich criticada disforicamente na atualidade. Já expus brevemente essa visão, que criou uma tradição de leitura da modernidade poética, assim como exporei agora as críticas disfóricas a tal visão para ajudar a perceber se existe mesmo uma possibilidade de se empreender essa mesma espécie de crítica às teorias de João Alexandre Barbosa no sentido específico que somente sugeri, colaborando, por outro lado, para a visão de hermetismo de Leyla Perrone-Moisés e principalmente de Siscar.

Michael Hamburger, além de descrever na realização de uma poesia despersonalizada no sentido de anulação do sujeito, já que o “homem nunca pode ser excluído da poesia escrita por seres humanos, por mais impessoal ou abstrata” (HAMBURGER, 2007, p. 46), ainda critica a parcialidade de Hugo Friedrich em tender a analisar a poesia moderna a partir de uma única linha de desenvolvimento – a da pureza e do hermetismo. Hamburger analisa, em *A verdade da poesia*, também as linhas de desenvolvimento mais apegadas à realidade concreta e ao homem comum. A poesia moderna é, por fim, as tensões advindas do confronto dessas linhas, e perante essa constatação assim conclui Hamburger:

[...] a “poesia moderna” não é diferente da poesia de qualquer outro período, embora os dois polos tenham se separado desde os versos de Heinrich Heine sobre a interminável batalha entre a “verdade” e a “beleza”, os “bárbaros” e os “helenos”, uma batalha travada não só entre escolas opostas de poetas e críticos, mas também dentro de cada poeta importante, de poema a poema, e de verso a verso”. (HAMBURGER, 2007, p. 372)

No ensaio “As Muitas Vozes da Poesia Moderna”, Alfonso Berardinelli também critica disforicamente a parcialidade de Hugo Friedrich; e elenca uma série de poetas menosprezados de origem não francesa, como Whitman, Maiakóvski, Kaváfis, Brecht, ou seja, as outras linhas de desenvolvimento e tendências da poesia moderna. Hugo Friedrich ainda subestima as vanguardas históricas, momento em que a inovação estética busca abrir o horizonte de uma ação transformadora no mundo, assim como subestima as ambivalências no interior da obra de autores por ele mesmo exemplificados como “puros”, ambivalências que relativizam esta “pureza”. Tais ambivalências e as outras linhas de desenvolvimento provocam uma outra leitura da poesia moderna, qual seja, um retorno à realidade, ao invés de uma fuga dela. A irrupção da realidade “no interior de uma forma poética que se esforça cada vez mais

para organizar e dominar esteticamente os seus materiais” (BERARDINELLI, 2007, p. 28).

Em outro ensaio, “Quatro Tipos de Obscuridade”, Berardinelli relativiza o próprio conceito de obscuridade tão caro à leitura tradicional da poesia moderna, afirmando que a clareza e a obscuridade não são qualidades estáveis enquanto características textuais e são as competências e expectativas de um público-leitor determinado que afirmaram tais qualidades. No caso, o público-leitor burguês e a crítica acadêmica foram os responsáveis pela generalização ou visão parcial da poesia moderna enquanto obscura. Mas como, indubitavelmente, alguns poetas – como Baudelaire e Benn, mais este que aquele –, intencionavam a obscuridade em termos teóricos e práticos, Berardinelli arrisca quatro tipos de obscuridade, que tanto percorrem caminhos distintos entre autores contemporâneos entre si quanto sugerem uma progressão histórica da obscuridade, que se torna, por fim, jargão.

Solidão e singularidade são o primeiro tipo de obscuridade. Nesse tipo, a obscuridade se dá em função da recusa da consciência cultural e moral da comunidade, singularizando as experiências de um indivíduo que, teoricamente, fala por si mesmo e se aprofunda em sua autossuficiência.

O segundo tipo são profundidade e mistério, consequência do primeiro tipo, pois é na solidão e na singularidade que o eu mais pode se aprofundar em um outro nível de percepção, o nível simbólico da existência, que torna o mundo sensível mundo de aparências, onde apenas se intuem os planos de uma idealidade. Planos ainda inexplorados, misteriosos, inóspitos, que somente uma linguagem exploratória, misteriosa, inóspita pode dispor vislumbrá-los.

A obscuridade do terceiro tipo – provocação – revela-se na estética do feio. No fascínio da corrupção, na fruição do vício, nos estados anormais, alterados e psicóticos de consciência, na blasfêmia. Atitudes, comportamentos, sensações e desejos em geral incompreensíveis, pois inaceitáveis, causadores de confusão e repulsa por parte do público-leitor. As *Flores do mal* são, para Berardinelli, o primeiro modelo fundamental de manifestações desse tipo de obscuridade. E a expressão “*épater les bourgeois*” exprime bem o objetivo dessa provocação.

Finalmente, quando a obscuridade se torna uma especialização da linguagem enquanto mais uma especialização no meio de tantas outras no seio cultural, perdendo sua função de surpreender e escandalizar, deparamo-nos com o fim da progressão

histórica da obscuridade, ou seja, com seu quarto tipo: jargão. Essa especialização se fixou como um recurso de linguagem próprio para criar um outro mundo, um mundo onde a burguesia e o pensamento burguês não se apoderam de tudo. O sonho não pode ser reificado. Só que somente quem sonhava como esses autores especialistas é que os compreendia, sendo sua linguagem uma seita e seus autênticos leitores, iniciados. O saldo talvez positivo dessa especialização é que, com o passar do tempo, criou-se um novo público, adestrado, familiarizado com a arte e poesia modernas. Negando, desprezando o público, o jargão criou um novo público, principalmente na segunda metade do século XX. A crítica mais atual e defensora da obscuridade como uma especificidade de comunicação poética contrária, de certo modo, essa ideia de jargão, apesar de sempre ter de se envolver em certa medida com o jargão para explicar suas manifestações através da teoria e da prática da poesia moderna e contemporânea.

João Alexandre Barbosa pode não negar o relacionamento do eu poético com a realidade assim como não absorver (ou absorver de forma particular) algumas dessas tendências de tradição de leitura que se criou (e que permanece até hoje de forma às vezes dogmática), mas suas teorias da modernidade poética parecem, às vezes até de forma radical, vislumbrar somente uma linha de desenvolvimento da modernidade poética – a do hermetismo. Em Siscar, portanto, fica mais esclarecida sua não parcialidade perante a poesia moderna e/ou contemporânea e sua trajetória. Siscar é mais feliz que Hugo Friedrich na escolha de seu conceito estrutural e operacional, pois as heranças da crise são assumidas como diferença, como alteridade de uma mesma condição imperativa, enquanto em Hugo Friedrich as categorias operacionais são mais estáticas e intuídas de uma visão de transcurso mais parcial da história poética. Se em Siscar até se poderia pensar na acusação de se criar um conceito rígido que pudesse relacionar toda a história poética da modernidade até a da contemporaneidade, a alteridade que advém na continuidade crítica da herança desse *topos* fundante, isto é, desse modo de entendimento do real, mitiga uma ênfase persistente nessa acusação. Siscar, diferentemente de Hugo Friedrich, consegue operar com um conceito menos estático e faz com que ele não seja visto como hermético em sentido viciado, mas como um modo de compreender a realidade, de se relacionar com ela e, assim, de se relacionar com a tradição.

Além disso, o conceito de crise em Siscar é o cruzamento entre seu sentido e seu gesto, e é essa ambivalência o tomar forma da tensão ou contradição performativa,

dramatizada, que compreende a crise como estrutura compositiva do poema, indo além de certa limitação da pesquisa histórica e sociológica da crise para os estudos literários. Essa dramatização é autossacrificial no momento em que é contraditória a condição da poesia moderna quando seu gesto constitutivo é a do *héautontimoroumenos*, a da vítima com seus sintomas e marcas como a responsável pela definição de seu sentido contemporâneo: a vítima e o carrasco de si mesma.

1.2. Condições e Estados da Poesia Brasileira Contemporânea

No seguinte subcapítulo farei a teoria e a crítica da poesia contemporânea brasileira surgirem não apenas a partir das próprias obras destinadas a tal propósito, mas também através de embates e polêmicas do meio literário atual, já a partir do exato momento do final do primeiro subcapítulo, em que terminei comentando Siscar. Mostram-se necessárias essas considerações crítico-teóricas para que se consiga atingir o ponto em que determinados críticos sejam cotejados no intuito de se estabelecer uma situação mais clara da poesia brasileira contemporânea. Após esse momento poderemos, nos próximos capítulos, apresentar e criticar mais detalhadamente a poética de Alexei Bueno através de sua fortuna crítica e dos elementos de sua poética que serão expostos também no contexto analítico de alguns de seus poemas, onde evidenciarei mais detalhadamente à qual proposta se liga sua relação entre a(s) tradição(ões) e a contemporaneidade.

Revelo antecipadamente os principais críticos citados com os quais creio, a partir do cotejo deles, poderemos estabelecer uma situação mais clara da poesia brasileira contemporânea: Fábio Andrade, Domicio Proença Filho e Italo Moriconi.

Partindo deles, chegarei à conclusão de que a poesia brasileira contemporânea convive entre tendência de revitalização modernista (com acento do paradigma cabralino), concreta e visual, além da herança da poesia marginal, somando-se também uma tendência de preocupação com a afirmação de identidade cultural, uma tendência neobarroca e uma minimalista. A tendência neobarroca se aproxima muito da exploração surreal da metáfora e se aproxima até mesmo de atmosferas do Decadentismo e do Simbolismo, ficando difícil estabelecer o ponto em que o neobarroco não seria uma retomada decadente-simbolista.

Finalmente, há a tendência de revitalização da tradição, mas compreendida de modo mais abrangente, abordando um diálogo que se inicia na Antiguidade clássica e atinge a atualidade, visando um longo percurso crítico. É a tendência em que admito Alexei Bueno. No final, pelo que exporei teoricamente, ficará claro que minha visão de revitalização da tradição não coincide com a visão de Iumna Maria Simon sobre a utilização contemporânea da tradição, pelo contrário. Mas para isto é preciso voltar a Siscar e então prosseguir.

Siscar é autor de um texto de repercussão onde analisa exemplos importantes da poesia brasileira contemporânea: “A Cisma da Poesia Brasileira”. Nesse texto ele se refere à hipótese da diversidade, que faz parte da maior parcela do discurso sobre a poesia contemporânea. Siscar não deixa de assumir que a poesia posterior ao período militar “mantém-se sob uma luz difusa” (SISCAR, 2010, p. 149), sendo que anteriormente “as questões poéticas e políticas estavam bem definidas para seus atores” (SISCAR, 2010, p. 149). O período posterior ao militar é de retração³, de refluxo por causa de alguns indícios de ausência de linhas mestras, assim como falta da modificação do lugar da fala empreendida pela inserção no interior da formalidade do processo cultural da poesia marginal, começando, desse modo, a abandonar suas referências típicas de resistência. Ao mesmo tempo, poetas pouco conhecidos assumem centralidade no panorama poético com referências de tradição não muito claras, como Orides Fontela e Armando Freitas Filho (na realidade as referências desse são bem claras para mim, sendo ele um poeta dos que defino como cabralinos traidores, cabralinos que promovem marcas de corrosão no projeto cabralino), Manoel de Barros, Adélia Prado, José Paulo Paes e Hilda Hilst, em que o abandono de posições políticas radicais corresponde à combinação particular de conteúdos semânticos e formais diversos e contrastantes.

Essas características não são, na visão de Siscar, negativas no sentido valorativo (Siscar não é um crítico disfórico da poesia brasileira contemporânea; na realidade, é eufórico, mas ainda mais “analítico”), mas são elementos de um processo de transformação que se relaciona com o abalo ou deslocamento dos valores do Modernismo brasileiro, entre eles principalmente o nacionalismo e a relação com a modernização, não obstante a filiação de vários poetas à tradição modernista,

³ Não no sentido disfórico da ótica teleológica vanguardista, mas como alteridade da recuperação produtiva de elementos passados.

principalmente de acento cabralino. Além dessas características não serem negativas no sentido de julgamento de valor, elas servem, analiticamente, como traços particulares que devem ser compreendidos não simplesmente como dispersão e difusão, mas como traços significativos da poética contemporânea em perspectiva, com sua própria organização, desse modo evitando uma hipótese da diversidade interpretada como relativismo absoluto isento de possibilidade analítica afirmativa.

Tal hipótese da diversidade, seja qual nome lhe for dada ou qual grau de intensidade ou matiz de valor carregar, é fruto, direto ou indireto, às vezes em clave interpretativa equivocada (como o caso do relativismo absoluto, isto é, acrítico), da agoridade ou poesia da presentidade teorizada por Haroldo de Campos em seu famoso texto “Poesia e Modernidade: da Morte do Verso à Constelação. O Poema Pós-Utópico”. Nesse texto, o vanguardista que, após, aceita e dissemina teoricamente o ocaso da vanguarda e da utopia, expõe um histórico da modernidade até chegar à pós-utopia, como ele prefere dizer ao invés de pós-modernidade (momento, para o autor, iniciado pelo menos no final dos anos 1960, ou seja, no final do Concretismo enquanto experimento em progresso):

Veio o golpe de 64, o recrudescimento ditatorial de 68, os longos anos de autoritarismo e frustração de expectativas no plano nacional: poesia em tempo de sufoco. No plano internacional, acelerou-se a crise das ideologias. O capitalismo imperial, selvagem e predatório, por um lado; por outro, o estado burocrático, repressivo e uniformizador, convertendo os revolucionários de ontem nos *apparatchki* de hoje, fazendo da arte um espaço de vassalagem para a dogmática partidária. A poesia esvaziava-se de sua função utópica (apesar de, paradoxalmente, os novos *media* criados pela tecnologia eletrônica lhe acenarem com possibilidades inusitadas, que pareciam dar conteúdo de realidade à profecia benjaminiano-mallarmaica da escrita icônica universal). (CAMPOS, 1997, p. 268)

Como consequência do declínio do projeto totalizador das vanguardas, que é utópico no limite, a poesia contemporânea se transforma na pluralização das poéticas possíveis, uma presentificação após a aposta no futuro, esperança da vanguarda. A pluralização das poéticas possíveis é também uma história plural e uma crítica do futuro, de seus hegelianismos. O único resíduo utópico que persiste é, então, a dimensão crítica e dialógica, mas as sínteses são provisórias. Essa poesia é, para Haroldo, aquela que não mais necessita de oposição, seja do passado ou de si mesma, como ocorre com o conceito de modernidade desde Baudelaire, que é autoafirmada somente quando se

volta contra si mesma. A modernidade sempre sofreu a síndrome de escorpião. O perigo dessa teoria é, como já aventado, a pluralidade à disposição desembocar no relativismo facilitador e, ainda segundo o autor, no ecletismo regressivo, e aqui, para mim, existe um fator de complicação, pois se somente a pluralidade de passados é possível no presente, seria preciso reformular o conceito de regressão para que a noção de superação própria das vanguardas não retornasse de modo ingênuo no interior dessa ideia de presentidade⁴ para disseminar aí uma noção novamente disfórica de regressão. Talvez a resposta seja esta:

O tradutor, como diz Novalis, “é o poeta do poeta”, o poeta da poesia. A tradução – vista como prática reflexiva da tradição – permite recombinar a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-la, como diferença, na unicidade *hic et nunc* do poema pós-utópico. (CAMPOS, 1997, p. 269)

Poeta e tradutor estão mais próximos do que nunca, sendo a poesia da agoridade um dispositivo crítico indispensável na prática tradutória.

Siscar é atento a esse perigo, por isto o relativismo absoluto não tem espaço em seu percurso analítico. Mas ele não é tão extremista quanto Ricardo Domeneck que, procurando ser atento à dimensão crítica do pluralismo haroldiano, diferentemente de outros autores brasileiros, alia o lema poundiano *make it new* ao lema *make it necessary*, aliança que exprime o desejo de um diálogo de viés superador com a tradição, em que os conteúdos formais contemporâneos não podem assumir nenhum modo de reverência aos conteúdos formais passados. Para Domeneck, existe uma fatalidade histórica no contemporâneo que deveria impedir o uso de formas “desgastadas” (ainda segundo ele), como o soneto. No final das contas, Domeneck, explorador da tradição, utiliza um discurso e mesmo uma prática poética na maioria das vezes mais próxima da vanguarda, e às vezes uma vanguarda pretensiosa ao confundir prática poética até mesmo com a orientação sexual do eu empírico: afirma que homossexuais, por serem minorias, são mais propícios a perceber as mudanças culturais e, assim, as mudanças estéticas que fazem parte da cultura. Por outro lado é uma atitude de certa coragem aliciar novamente a prática poética à prática da vida pessoal, sem anular a *persona*, mas agregando elementos a ela de modo complexo, ao menos em seus

⁴ Iumna Maria Simon, em seu texto “Condenados à Tradição – O que Fizeram com a Poesia Brasileira”, culpa Haroldo de Campos por abrir a perspectiva de uma retraditionalização frívola na poesia brasileira contemporânea, sendo a autora um exemplo de leitura extremista e talvez até mesmo equivocada das reflexões haroldianas.

melhores momentos. Ao afirmar, por exemplo, que até o modo como ele pratica sexo na vida pessoal interfere na prática poética, pode-se tentar verificar se não poderia realmente haver ritmos, cadências, modos de respiração na leitura de poemas que atendessem às exigências de percursos respiratórios do teor das práticas sexuais, aliando conteúdos formais a semânticos nos poemas. Dessa maneira a relação entre existência empírica e prática poética se torna conseqüente para o poema, a não ser que algumas interpretações (e esta corre esse risco) caiam em certo ridículo imprevisto ou em certo “impressionismo”, como gostam de dizer os acadêmicos.

Retornando à análise de exemplos da poesia brasileira contemporânea empreendida por Siscar, ele se refere à angústia dos poetas de se criar uma alteridade no interior da tradição, e para ele alguns dos autores mais interessantes são os que se posicionaram perante a tensão provinda da oposição formalismo/informalidade e os que entraram em conflito com o próprio “projeto” poético de partida.

Ao falar de Ana Cristina Cesar e sua relação particular e deslocante com a poesia marginal, ele diz que o artifício que opera a concentração e a construção poéticas interrompe a espontaneidade experiencial, enquanto a materialidade formal do corpo do poema é interrompida pela presença do próprio corpo empírico, criando o que ele denominou poética da interrupção.

Paulo Leminski, segundo Siscar, é um poeta ligado ao Concretismo de uma forma particular e contraditória, mesclando o formalismo concreto com a cultura *pop*, com a canção popular e outras sortes de heterogeneidade de registros, fazendo da forma antes um hedonismo que um ascetismo apolíneo onde não existe o recurso da desumanização. Em suma, o “projeto” leminskiano seria uma corrosão do Concretismo, acentuada por figuras de negatividade (sendo a degradação a figura central desse processo).

Arnaldo Antunes e Manoel de Barros, ambos por seu turno, correspondem a um “primitivismo” nas esferas do sentido e do estilo (na esfera do estilo creio que em Arnaldo Antunes se faça mais evidente) que representa uma retração, no sentido já proposto. Em Arnaldo Antunes o arsenal formalista concretista convive com a inserção caligráfica, com o caligrama e com as formas orgânicas, elementos que, do ponto de vista vanguardista concreto da forma gráfica e funcional, são considerados “ingênuos” e obsoletos, atrasados. Através do primitivo e da infância, a tecnologia contemporânea aplicada ao poema é revalorizada dentro de um âmbito incomum de afastamento da

erudição metalinguística programática. O “primitivismo” de Barros se coloca como regionalismo “delirante”, estilizado e ao mesmo tempo próximo a uma alquimia do verbo, como uma criança em estado de “delírio” poético brincando com as palavras. Mas a maior aliança da poesia de Barros com a contemporaneidade é quando ele designa a origem como problema na “abordagem algo nostálgica da linguagem edênica” (SISCAR, 2010, p. 162). (Recordemos que podemos afirmar que Siscar é “derridiano” e que a questão da origem é importante para ele).

Sebastião Uchoa Leite é um exemplo que Siscar seleciona como um poeta que concerta relações perturbadas entre a realidade da existência empírica e a realidade da existência poética. O teor de ficção e de ilusão e ilusionismo perpassa todas estas relações de sentido através de uma regra secreta que constrói uma hesitação simulada perante a vida e a morte de forma irônica e autoirônica. O outro exemplo nesse sentido é Carlito Azevedo, poeta em que a divisão habitual da poesia brasileira contemporânea entre “visual” e “verbal” se torna mais complexa, aliando estilemas concretos à cotidianidade estranhada.

Já foi dito por mim que Siscar vai além da limitação da pesquisa histórica e sociológica da crise para os estudos literários. Isso de modo algum quer dizer que ele negue a importância de tal pesquisa. Todavia Alexandre Pilati, em determinado momento de seu texto “Providências para a Crítica da Poesia Brasileira Contemporânea: um Debate com Marcos Siscar sobre o “Discurso da Crise””, insiste na proposta de avaliar a crise a partir dessa espécie de pesquisa ao discutir a sociedade do espetáculo a que a própria arte pode se sujeitar, já “que tudo para se transformar em espetáculo tem de assumir primeiramente uma forma estética” (PILATI, 2011, p. 191). Para Alexandre Pilati, Siscar acentua de modo generalizante e abstrato o sentido histórico da crise e não diz que a poesia e o discurso crítico são cúmplices, além da crise, da lógica da mercadoria e do espetáculo, sendo a estética ambigualmente tanto aderência quanto resistência à reprodução da estética da mercadoria, e mais adiante tenta pensar uma proposta de resistir ao discurso da crise através de Adorno: ao invés da persistência da ideia de pluralidade e ausência de forças mestras, é preciso testar a viabilidade da obra de arte como formulação nova do “Todo” contraditório que é a sociedade, parecendo-me, assim, que o autor procura uma solução marxista frankfurtiana que talvez não abarque de modo tão pertinente tudo que está ocorrendo na contemporaneidade. Não acho criticamente saudável avaliar toda a produção contemporânea a partir dessa ótica,

pois creio haver o perigo de se negar aquelas obras e autores que não demonstram esteticamente preocupação direta com essa determinada formulação nova (ainda que mesmo o próprio Adorno, e também Sartre, mas de um modo diverso, afirmem que o aspecto social é, em certa medida, inerente à natureza poética). No final, crê que a compreensão dos movimentos da poesia brasileira contemporânea tem de se dar no confronto com o Modernismo. Mesmo que o Modernismo seja um período que é colocado em pauta problematizadora como ressonância e filiação na contemporaneidade, creio que não há como se pensar a existência da pluralidade (e sua possível reformulação crítica) somente a partir do Modernismo, mas também do Simbolismo e do Surrealismo, por exemplo, ou mesmo do Barroco (pensando principalmente na tendência neobarroca). Alexei Bueno é um poeta que dialoga com diversas tendências e heranças, mas é preciso pensar que seu diálogo mais notório, além do diálogo com os temas clássicos, se dá através de uma abertura de contaminação simbolista importante em sua obra, opondo-se ao Modernismo, que muitas vezes fez preponderar a poesia do cotidiano em seu sentido mais “imediato”, o que não pode ser aceito por um poeta de grande temperamento simbólico como Alexei Bueno, conseguindo assim absorver do discurso simbolista um arsenal de pensamento e de recursos retóricos capaz de adentrar o cotidiano por uma via além da mediação mais direta.

Em sua obra *Uma história da poesia brasileira*, Alexei Bueno trata especificamente do Simbolismo no capítulo “O Sopro do Símbolo”. Um dos fundamentos históricos de Alexei Bueno ao tratar da história poética que se pode apreender é o da crença em um movimento pendular entre o apolíneo e o dionisíaco, nietzschianamente falando. A certa simplicidade dicotômica dessa crença ao menos nos faz compreender que, o Simbolismo pendendo mais para o dionisíaco, e Alexei Bueno estando mais próximo da ressonância simbolista, seu eu poético se afasta do Modernismo da realidade mais imediata para atingir as instâncias do intuitivo e mesmo do arrebatado, do entusiasmado. Para isto, o vago, a musicalidade sugestiva e a magia encantatória do verbo são relacionados por Alexei Bueno como características marcantes do que o Simbolismo buscava para além da “frialdade” parnasiana (ao menos, dos parnasianos menos “inspirados”, segundo o próprio Alexei Bueno), já que

[...] o Simbolismo surgiu entre nós como reação ao arraigado materialismo parnasiano, à visão primariamente fisiológica do homem na prosa naturalista, às simplificações zolaescas em toda a literatura, ao culto hipertrofiado da forma na decadência da escola então dominante no cenário nacional, à redução da poesia à arte irmã da estatuária, ou mesmo da ourivesaria. (BUENO, 2007, p. 212)

Um exemplo de poema de Alexei Bueno no qual versos conduzidos por uma sugestão musical conduzem a magia encantatória do verbo enquanto procedimento demarcado por uma visão de mundo mediada pela intuição ou pelas camadas inconscientes é “Findas as Punções”, poema que explora uma musicalidade parecida com a de Cruz e Sousa, autor que para Alexei Bueno se trata do maior simbolista nacional:

FINDAS AS PUNÇÕES

Findas as punções,
Convulsões contidas,
Onde os meus pulmões?
Onde as minhas vidas?

No céu vão balões,
Nas mansões perdidas
Sensações puídas
De constelações.

Cheirosas poções...
Noites e partidas...
Solidões são lidas
Sobre os corações.

E o fim das feridas –
Sonos nos salões,
Sons de turbilhões,
Sonhos de suicidas...

Ao som dos trovões,
Oh! visões vencidas,
Tons de despedidas,
Maldições, perdões.

(BUENO, 2003, p. 17-8)

Retomando Alexandre Pilati e Siscar, este trata da relação da poesia com a lógica da mercadoria, apesar das afirmações de Alexandre Pilati, e o seguinte excerto do texto “O Discurso da Crise e a Democracia por Vir” é paradigmático, a meu ver:

Se o discurso da “literariedade”, entendido como delimitação sistemática de elementos “intrínsecos”, já serviu para garantir para a literatura (mas também para a teoria da literatura) um lugar ao sol, entendido como função do *mercado*, o procedimento se repete, hoje, como ajuste aos mecanismos de troca, pela transformação da literatura em “nicho de mercado”. Garantir um “nicho” significa, literalmente, contentar-se em ser dissolvido dentro da ideia de concorrência, abdicando da busca de uma posição diferencial que permitiria, também, compreendê-la. Creio que não há como responder à injunção que nos é dirigida pela literatura sem levar em conta, como disse, aquilo que nela há de heterogêneo à setorização, aquilo que dramatiza o conflito entre sua especificidade e seu sentido geral, entre seu “lugar no mercado” e a dissimetria das trocas, entre a moral da equivalência geral entre os indivíduos e a possibilidade de dizer tudo (de dizer o impossível, de admitir o inadmissível). Responder à injunção da literatura significa, por isso, não exatamente contrapor-se ao “mercado”, à interação e à troca, mas inserir-se nessas trocas de modo a denunciar seus efeitos de censura, mantendo no horizonte uma ideia de democracia *por vir*. (SISCAR, 2010, p. 39)

De qualquer modo, o texto de Alexandre Pilati é elogioso e tenta se desenvolver a partir da aceitação de algumas ideias de Siscar. Não é o que ocorre com o texto “Poesia Média e Grandes Questões”, de Luis Dolhnikoff, um crítico disfórico obsessivo de Siscar pelo fato (comum na crítica brasileira) de ele não crer na existência (ao menos na existência determinada de antemão) do hibridismo de gêneros como ocorre com o poema em prosa (se é mesmo que o poema em prosa é um fenômeno híbrido, e não um outro gênero, ou melhor, subgênero), e Siscar ser um forte representante do poema em prosa contemporâneo⁵.

Dolhnikoff acusa Siscar de, ao pensar as questões históricas da mudança do estado de coisas poéticas no Brasil, abstratizar o fato de que a culpa do fim das “grandes questões” também tem de recair sobre as limitações dos poetas; além disso, acusa-o de não colocar bem a questão da herança no Brasil fundada na oposição

⁵ Como teórico e crítico, Antônio Donizeti Pires é um dos defensores mais assíduos do poema em prosa no Brasil, disseminando suas reflexões em tese (*Pela volúpia do vago. O Simbolismo. O poema em prosa nas literaturas brasileira e portuguesa*) e em diversos textos, como, por exemplo, “Imagem e Epifania nos Poemas em Prosa de Cruz e Sousa”. Segundo Antônio Donizeti Pires, devemos pensar o poema em prosa como um subgênero lírico ao retomarmos as tradições românticas alemã e francesa, assim como sua tradição no Simbolismo e no Surrealismo. Nenhum gênero é e nunca foi “puro”, mas no poema em prosa a liricidade é dominante.

formalismo/“conteudismo” (ao menos essa expressão é de Dolhnikoff, vale frisar). Está mal colocado segundo ele porque essa dicotomia é artificial. A ausência de “grandes questões” é, para Siscar, a mudança das questões, enquanto para Dolhnikoff é, além disso, uma falta melancólica, uma insuficiência, mas uma insuficiência porque os poetas raramente conseguem uma “grande forma”, isto é, uma forma que se integre ao tema “grandemente”. Aqui é preciso compreender a teoria da poesia de Dolhnikoff, disseminada por diversos textos seus, mas melhor postulada no texto intitulado exatamente “A Razão da Poesia”. O autor acha possível definir ou descrever a poesia/a linguagem poética em si mesma já que, se perante a mutabilidade conceitual própria do devir histórico “o sentido original das palavras não confirma sua significação ao longo do tempo, nem por isso o sentido original deixa de estar presente” (DOLHNIKOFF, 2012, p. 177). Vale a pena transcrever um excerto em que ele discorre sobre sua teoria, pois a capacidade descritiva e reflexiva desse crítico é grande (maior do que como autor de texto literário se, e somente se, constatarmos como negação de valor o fato de ele não conseguir adequar satisfatoriamente suas teorias e reflexões com sua prática, contradizendo-se no momento da produção criativa, o mesmo ocorrendo com diversos críticos que são também autores de texto literário), não obstante seus exageros disfóricos perante a poesia brasileira contemporânea:

A palavra cantada que, decantada no papel, será modernamente chamada de poesia, não é, portanto, uma palavra qualquer, como a da fala cotidiana ou do discurso político. Trata-se de conjuntos de palavras divididos em partes (“membro”), ou em pequenas unidades (“fórmula”), ritmadas e encantatórias: “palavra que se repete constantemente”. Palavra, portanto, que retorna. Retornar, em latim, é *verto* – cujo participio é *versus*. Daí se entende porque a poesia é identificada, já em latim, junto com o sentido de canto, também com o de “obra em verso”. Ou seja, feita de repetições, de retornos, de reiterações, de recursos. “*Recurso*. Ato ou efeito de recorrer” (HOUAISS). Recorrer é percorrer novamente, voltar para trás antes de seguir adiante. O que nos permite, enfim, uma primeira formulação: poesia é o que se faz retornando. Construção por reiteração. Não é possível recorrer, voltar atrás, retornar, em um fluxo contínuo – seja o de um rio, do tempo ou da prosa. A poesia, portanto, não é somente um discurso recursivo. Ao ser recursiva, ao retomar ou reiterar seus elementos, ela é também necessariamente discreta, por interromper o fluxo de palavras com e para o ressurgimento, a recorrência, de um elemento qualquer. *Discreto* significa comedido, pequeno – mas também “feito de unidades distintas”, ou seja, descontínuo, e, por fim, em termos propriamente linguísticos, aquilo “que se junta a outros na cadeia falada sem, contudo, perder a individualidade” (Idem). Cada grupo de palavras adquire, assim, a

condição de uma pequena unidade, que se junta a outras unidades numa cadeia – o que afinal determina sua estrutura, isto é, sua sintaxe. Pois cada novo passo, na verdade, não repete simplesmente o anterior, como num mantra, mas recaptura informações prévias, numa interdeterminação, ou motivação, dos elementos morfossemânticos. Recursividade gerando discrição, discrição recursiva gerando interdeterminação morfossemântica, interdeterminação morfossemântica gerando poeticidade.

Todas as notórias figuras sonoras da poesia, como rima, aliteração, assonância, paronomásia, além das figuras de ritmo como a métrica, e ainda as figuras de estrutura como as estrofes, são formas de recorrência. E ao incidir sobre o fluxo natural da linguagem verbal, tornam-na discreta. São também, portanto, formas de discrição.

Ao ser recursiva e discreta (a discrição e a recursividade nascem juntas também historicamente, por necessidade tanto mnemônica quanto encantatória, em tempos sem escrita e sob o domínio de uma visão mítica do mundo), a poesia se torna o que somente ela é, ao contrário da condição comum da linguagem verbal (da fala à prosa literária), linear e unidirecional. Isto a faz, em consequência, não apenas uma identidade, uma existência real e particular, distinta dos demais modos verbais, como também possuidora, por particular, de capacidades exclusivas (afinal a razão de ser da poesia é ser poesia, não prosa, cinema ou chapéu). (DOLHNIKOFF, 2012, p. 178)

Assim posto, a interdeterminação ou codeterminação morfossemântica é condição da linguagem poética (e não uma fórmula) e a poesia pode ser descrita na seguinte definição: a poesia é a linguagem verbal recursiva discreta⁶. Para Dolhnikoff falta aos poetas brasileiros contemporâneos essa consciência da razão da poesia, tornando-a produção irrelevante e, além de irrelevante, *kitsch*⁷. Carlito Azevedo é para ele representante máximo desse preciosismo irrelevante.

Retornando à questão dicotômica formalismo/“conteudismo”, Dolhnikoff afirmará que a verdadeira contraposição se deu entre dois “formalismos” (já que toda poesia possui aspecto formal): o visualista e o verbalista (sendo a poesia marginal somente uma parte deste). Dolhnikoff diz que, todavia, o verbalismo preponderou por inércia, por causa do fim da linha evolutiva vanguardista (o que Haroldo chamou de

⁶ Essas formulações são claramente ressonantes em teóricos como Jakobson, Tomachevski e Frye, como o próprio Dolhnikoff indica.

⁷ Todavia, Dolhnikoff assume existir em Ivan Junqueira uma espécie inovadora de *kitsch*, mais produtiva do que a percebida nos outros poetas brasileiros contemporâneos. Sempre achei essa acusação meio vaga em termos conceituais e um crítico como Alcir Pécora também a utiliza, apesar de Pécora também fazer ressalva e achar que em Bruno Tolentino o *kitsch* é produtivo, ou seja, uma mesma característica serve para acusar de má qualidade e constatar boa qualidade dependendo do contexto de cada autor. Ao menos é isso que depreendo. Se não for isso, é somente contradição de aplicação conceitual do crítico. É interessante recordar que Bruno Tolentino também é quase uma espécie de salvador da pátria poética brasileira contemporânea para Dolhnikoff.

princípio-realidade) e nesse momento Dolhnikoff afirma que Siscar só analisou a inércia, digamos assim, e se esqueceu das manifestações da poesia visual, isto é, indicou a pluralidade mas se esqueceu de criar um foco de análise plural. E a pluralidade para Dolhnikoff se dá, na realidade, mais no passado do que na contemporaneidade. Pluralidade e menor definição política e poética. Sobre a pluralidade poética, exemplifica com as disputas do Concretismo com o Processo e com a Práxis, a tentativa de redefinição do Concretismo pela poesia semiótica, do Neoconcretismo para questioná-lo e da poesia engajada para negá-lo, e após exemplifica como as questões não estavam completamente definidas para seus atores, tendo como um dos exemplos Gullar, que antes da metade da década de 1970 foi concreto, neoconcreto, “popular” e erudito (*Poema sujo*). A poesia contemporânea, ao contrário, está mais bem definida para Dolhnikoff enquanto falta de consciência da razão da poesia estabelecida por ele, haja vista o corte arbitrário, não significativo dos versos e, por outro lado, o poema em prosa (que ele praticamente nega em suas postulações enquanto possível de existir). Essa falta de consciência não dá conta das “grandes questões” como se deveria:

A resposta, enfim, para a incapacidade de os poetas tratarem das grandes questões políticas contemporâneas é a moldura ideológica. Tanto o movimento antiglobalização, como o antiamericanismo, o multiculturalismo e o ambientalismo são pequenas ideologias, ou seja, conceitos que se “naturalizaram”, cuja “verdade” é dada então como inquestionável. Ao serem respostas, e não questões, sequer são abordadas. Resta como tema dominante, na prática, o próprio autor no poema e seu entorno: o que há, e Siscar não aponta, é um retorno ao eu lírico. Grande parte dos poemas é, mais uma vez, na primeira pessoa do singular. Mas como esse eu, na perplexidade fragmentária contemporânea, não pode ser uma metonímia de um nós, assim como o foi em poetas tão distintos, como Rimbaud, Baudelaire, Pessoa e Drummond, é um eu lírico apequenado. Não seria de esperar que pudesse de “grandes questões”, com ou sem aspas. (DOLHNIKOFF, 2006)

Não deixa de ser verdade que Siscar não trata da poesia visual propriamente dita, porém ele cita quase somente autores onde ela esteve ou está presente, esteve ou está em jogo, assim como a dicotomia formalismo/“conteudismo” acusada por Dolhnikoff, e transformada ainda por ele em visualismo/verbalismo é posta em xeque com vista de superação quando Siscar comenta principalmente Carlito Azevedo. Mas é em “Poetas à Beira de uma Crise de Versos” que Siscar responde ao seu crítico, dizendo que acreditar

no retorno à poesia verbal como inércia só é possível se se compartilhar a crença na teleologia vanguardista concreta, sendo que

De certo modo, a ideia de retorno ao verso, hoje, só é possível por adesão a esta causa, aliás datada, como sugere o autor. Só atribuindo ao visual o monopólio histórico da renovação poética é possível considerar o verso como espaço esvaziado de potência criativa. Se a história da poesia brasileira do último meio século puder ser usada como evidência, o mais correto seria dizer que a poesia concreta é que precisou da ideia do esgotamento do verso, num determinado momento, para justificar o interesse crítico de sua ênfase no visual. (SISCAR, 2010, p. 105)

Além do mais, Siscar aponta para o fato de que o próprio Concretismo nunca se desvinculou do verso e mesmo, em certos momentos, de medidas métricas tradicionais, partindo então para a reflexão sobre a espacialidade e a versificação no *Lance de dados* mallarmaico para redarguir afirmando que a contraposição visualismo/verbalismo é praticamente um equívoco interpretativo da vanguarda.

Retornando à questão do hermetismo, para Fábio Andrade ele é uma via de acesso para compreender uma tendência da poesia brasileira contemporânea em sua obra *A transparência impossível*. Poesia Brasileira e Hermetismo.

A ideia de hermetismo do autor talvez carregue mais simplicidade: trata-se de uma poesia mais desafiante por ser de leitura mais difícil⁸ de ser lida e interpretada. De qualquer modo, a participação da leitura (e do leitor), sendo condição *sine qua non* da realização da realidade textual poética, faz com que o hermetismo, também segundo o autor, não desemboque em um autotelismo estéril: uma reflexão próxima da de João Alexandre Barbosa ao tratar dos paradoxos da modernidade. Mas uma característica hermética que Fábio Andrade procura enfatizar é que o hermetismo também tem seu lado “construtivo”, racional em termos compositivos, sendo que o hermetismo é um aprofundamento crítico da composição poética, e segundo ele essa característica, assim como outras, como a polissemia acentuada, não são definidas essencialmente pelas circunstâncias históricas. Não obstante, a espécie de hermetismo de cada época, que é sempre “construtivo”, elaborado e um aprofundamento crítico da composição poética, possui suas fontes, e a fonte do hermetismo poético contemporâneo é, segundo Fábio

⁸ Em determinado momento, Fábio Andrade pergunta: “Toda poesia não será “difícil” ou “obscura” diante das convenções comunicativas que o uso histórico da comunidade estabeleceu?” (ANDRADE, 2010, p. 32)

Andrade, o neobarroco, disseminado no Brasil principalmente por Claudio Daniel. O poeta neobarroco do ponto de vista de Fábio Andrade não é herdeiro nem da visualidade, nem do espontaneísmo marginal e também não pratica uma poesia “universitária”, exibidora de uma erudição pela erudição. Dentro da ótica neobarroca, a noção de metáfora de Sarduy é fundamental para a configuração hermética:

Com respeito aos mecanismos tradicionais do barroco, estas obras recentes da América Latina conservaram, e às vezes ampliaram, a distância entre as duas faces do signo, que constitui o essencial da sua linguagem em oposição à estreita aderência destas, suporte da arte clássica. Abertura, cisão entre o nomeante e o nomeado e surgimento de outro nomeante, isto é, metáfora. (SARDUY apud ANDRADE, 2010, p. 84)

Assim posto,

Uma nova metáfora nos é apresentada, lançando-nos numa completa reconfiguração do texto. Metáfora, por sinal, feita de metáforas, criando todo um tecido figurado que, como já vimos, alimenta-se continuamente de seus próprios símbolos. (ANDRADE, 2010, p. 86)

A partir disso se compreende que a visualidade concreta e/ou vanguardista não é herança para os herméticos, mas existe um aspecto de visualidade bastante explorado, que é a visualidade que ocorre através de metáforas sugestivas e impactantes, muitas vezes interiorizadas na técnica efrástica reconfigurada na atualidade e outras vezes através da elaboração de um universo onírico próprio da prática poética surreal, buscando o tempo todo uma teia metafórica espessa sem a relação lógico-causal presente no pacto simbólico-cultural da realidade cotidiana⁹. Esses traços são mesmo os característicos do hermetismo: éfrase, “barroquismo” (tendência neobarroca), elementos surreais e aprofundamento crítico da composição poética, todos fundamentados, assim como outros traços, pelas potencialidades da metáfora. E sua maior potencialidade é quando ela é uma metáfora radical, na expressão de Fábio Andrade, ou “absoluta”, na expressão de Modesto Carone:

⁹ No caso dos poetas herméticos a éfrase ocorre de duas maneiras bem específicas: oferecendo uma descrição insólita de um objeto conhecido ou recriando um quadro ou pintura. No segundo caso, se o poema denuncia a maneira como seu autor interpretou aquele primeiro objeto estético, não deixa, ao mesmo tempo, de apresentar-se autônomo, artefato de vida própria, chegando mesmo a prescindir em sua recepção do conhecimento daquele primeiro “texto” que o motivava. (ANDRADE, 2010, p. 190)

Lezama Lima acredita num conhecimento poético que tem base no mito prometeico. Além disso, para ele a imagem pode ser ampliada em seu raio de significação apenas por outra imagem, caracterizando uma cadeia interminável de mergulho sequencial, ora na sombra, ora na claridade. Essa liberdade extrema de que goza o poeta justifica o seu trabalho em ampliar o repertório sensível da língua, denominada também por Lezama de “vivência oblíqua”. Assim, o conhecimento que a metáfora proporciona é um conhecimento das vivências múltiplas, metamorfose dos materiais nas relações porosas que, via a (sic) imaginação, constitui sua conexão com todos os outros seres disponíveis. Exatamente a conexão, uma ponte sobre o nada, que passa a reluzir, apagando os seres que apoiara seu nascimento singular. (ANDRADE, 2010, p. 169)

Mais adiante, em uma nota de rodapé, Fábio Andrade diz que a intensidade do procedimento associativo, isto é, a distância dos signos associados, é o que define a metáfora absoluta, acabando por demonstrar, com tal afirmação, que a tendência surreal, já percebida no neobarroco, é fundamental até para os princípios compositivo-formais do hermetismo, pois essa definição de metáfora é a mesma assumida pelos surreais.

De qualquer modo, a metáfora radical se junta aos traços estilísticos do silêncio e do sagrado como elementos que estruturam temática e formalmente os outros traços e modalizações do hermetismo.

O silêncio significativo se encontra no núcleo discursivo da poesia hermética. Por silêncio significativo se compreende outra espécie de fala. Se isto for verdade (e creio que de certo modo realmente seja), ele adquire consistência a partir do “monitoramento crítico da linguagem e recusa de imagens e figuras gastas, alijando uma reflexão sobre a capacidade expressiva da linguagem” (ANDRADE, 2010. p. 156). Percebo que esse monitoramento crítico não toma uma via especificamente vanguardista como sentido da tradição da ruptura (que há tempos redundou em uma narrativa ortodoxa paradoxal da modernidade segundo as ideias de Antoine Compagnon). Por outro lado, nem sempre consigo perceber a potência do silêncio significativo no “barroquismo”, ou na tendência neobarroca que, apesar de suas manifestações qualitativas, nos seus piores momentos assume uma pirotecnia verbal e imagética de tom decorativo (que Fábio Andrade tenta negar em seus argumentos) que anula a força produtiva de qualquer silêncio, silenciando o silêncio e transformando a afirmação eloquente do indizível em um bordão teórico já não possível enquanto aventura prática e que nenhum conceito de metáfora pode recuperar. Exporei as modalizações do sagrado mais adiante.

A poesia hermética, como dito, é uma das tendências da poesia contemporânea brasileira segundo Fábio Andrade, que alinhava três outras tendências pós-vanguarda, acumulando estas quatro:

1. Poesia Marginal, surgida como resposta direta ao clima opressivo do regime militar, buscando espontaneidade e o retratismo do cotidiano político;
2. Poesia Visual. Herdeira e continuadora de determinados procedimentos do concretismo, bem como de outras vanguardas;
3. Poesia de Renovação das formas tradicionais e do cotidiano, indicando obliquamente uma forte presença de poéticas como as de Drummond e Manuel Bandeira, mas onde também se pode encontrar certo classicismo;
4. Poesia Hermética, acrescentando ao cânone brasileiro novas referências, poetas difíceis e de dicção singular, apresentando ainda grande parentesco com valores da alta modernidade. (ANDRADE, 2010, p. 54)

Fábio Andrade é adepto da hipótese da diversidade, mas com a consciência de que é preciso uma eleição de tendências nessa floresta de símbolos atual. Em termos de contemporaneidade, interessa mais algumas afirmações que ele emite a partir dos anos 1990, quando a poesia marginal e a vanguarda perdem seu sentido político e inovador de então e quando, ainda segundo ele, o sistema cultural se complexifica ainda mais.

Nesses anos, Arnaldo Antunes e Frederico Barbosa tornam a linguagem visual mais acessível. A dicção visual do último marca a presença do eu poético, desumanizado pelo Concretismo ortodoxo. No caso do primeiro, a maior acessibilidade talvez tenha relação com os elementos que, do ponto de vista vanguardista concreto, são considerados “ingênuos” e atrasados, “primitivos”. Arrisco ainda uma hipótese disfórica com relação a maior acessibilidade de Arnaldo Antunes (que possui, também, seu aspecto eufórico de democratização da leitura de poesia): em seus piores momentos, talvez essa relação entre tecnologia contemporânea e “primitivismo” em Arnaldo Antunes colaborem para uma poesia menos densa da espécie que assola a *timeline* do *Facebook* em placas de exibição, o mesmo ocorrendo nos piores momentos de Leminski segundo Dolnikoff. Estou sendo irônico, mas perseguindo a lógica dessa minha ironia meio inconsequente, arrisco também a hipótese de que o *Facebook* possa ser um termômetro para verificarmos a produção de menor qualidade estética de determinado autor através da quantia de exibições de certos poemas de sua autoria.

Como continuador do Concretismo, Fábio Andrade cita também Sebastião Uchoa Leite, que desenvolve uma dicção “enxuta” e incisiva que desconstrói a figura do demiurgo. Por outro lado, de algum modo, mesmo hesitante ou retraído, o eu poético reaparece nesse momento no interior do regime concreto e/ou experimental em conjunto com o cotidiano, principalmente das grandes metrópoles, como é o caso de Fabiano Calixto, Tarso de Melo, Amador Ribeiro Neto e Diego Vinhas.

Gullar permanece ativo como “uma versão em miniatura de todos os influxos [...] da poesia brasileira do último século” (ANDRADE, 2010, p. 70), mesclando o lirismo com o engajamento político em conformação com uma política do cotidiano. Cotidiano que é também central em Armando Freitas Filho e em José Paulo Paes. A obra do primeiro remodela criativamente a linguagem coloquial, não ofuscando totalmente certa oralidade. A do segundo herdou a concisão “concreta” para atingir uma verve especialmente epigramática.

Manoel de Barros mantém a presença regionalista da natureza matogrossense insolitamente transfigurada, enquanto Bruno Tolentino e Gerardo Mello Mourão desenvolvem uma dicção mais clássica, sacralizando em certa medida a experiência da vida, em tom mais elevado, mesclando formas fixas tradicionais e versos livres. Entre o tom épico e elegíaco e a imersão cotidiana se encontra Ruy Espinheira Filho. Mas o mais intenso uso das formas fixas tradicionais estaria, para Fábio Andrade (como também para Manuel da Costa Pinto), nas mãos de Paulo Henriques Britto, eivando-as de ironia e deslocamentos subversivos dentro de seus próprios modelos, provocando tensões.

Fabrizio Carpinejar é um ironista, aliando a ironia à concisão e explorando os seguintes temas:

[...] a incomunicabilidade, o desejo de compreensão, o espanto diante do curso natural da vida. Tudo isso explorado principalmente nas relações familiares, constituindo uma espécie de laboratório poético privilegiado, uma espécie de microcosmo. (ANDRADE, 2010. P. 75)

Augusto Massi, um ironista também, mas drummondiano por sua vez (vê-se claramente que a ironia, em suas diversas modalidades, é uma característica fundamental da contemporaneidade, ao menos em diversos poetas), percebe a vida em sua intimidade reveladora de segredos de tom universal.

Carlito Azevedo explora a riqueza vocabular que mescla palavras de extração rara (que Dolhnikoff acusa de preciosismo irrelevante representativo da poesia brasileira contemporânea) e de extração mais usual, em grande relação com o complexo urbano, enveredando por diversos ritmos, formas fixas tradicionais e versos livres, construindo poemas ora mais obscuros ora mais acessíveis, irônicos e paródicos. Um de seus temas mais recorrentes é o corpo solitário como experimentação linguístico-metafórica, às vezes em tom surreal e efrástico, concertando um equilíbrio entre forma e conteúdo emocional.

Finalmente, o que Fábio Andrade afirma sobre Alexei Bueno será exposto mais adiante, e tentarei perceber qual a postura estética que ele lhe confere, posto que o relaciona tanto com um veio classicista quanto com o hermetismo, ou seja, tanto com a terceira quanto com a quarta tendência pós-vanguarda por ele alinhavadas. De qualquer modo os poetas herméticos mais significativos para Fábio Andrade são Claudio Daniel, Marco Lucchesi, Micheline Verunschik e Weydson Barros Leal. Além desses, ele arrola (excetuando o já citado Alexei Bueno) os seguintes poetas: Age de Carvalho; André Ricardo Aguiar; Antônio Moura; Antonio F. de Franceschi; Carlos Tamm; Claudia Roquette-Pinto; Contador Borges; Dora Ferreira da Silva; Eduardo Sterzi; Fernando Paixão; Fernando Fábio Fiorese; Horácio Costa; Ivan Junqueira; Jacineide Travassos; Jussara Salazar; Josely Vianna-Baptista; Jairo Lima; Moacir Amâncio; Orides Fontela; Paulo Gervais; Pedro Cesarinos; Pietro Wagner; Sergio Cohn e Thomas Albornoz Neves, sendo Orides Fontela e Dora Ferreira da Silva as precursoras do hermetismo brasileiro. São poetas bem diferentes entre si, como o próprio Fábio Andrade assume, e isto pode constituir um problema, mas que na verdade o autor prefere não colocar nesse ponto, que é a extensão que esse conceito de hermetismo pode abranger, isto é, até qual espécie de modalização hermética o conceito pode abarcar. Nesse momento talvez aquela citação de Michael Hamburger também faça sentido. Claudia Roquette-Pinto, por exemplo, não me parece exatamente uma hermética. É uma poeta que atinge um equilíbrio complexo entre a especificidade poética e a realidade, como demonstra Iumna Maria Simon, mas não percebo até que ponto esse equilíbrio passa exatamente pela questão hermética. Outro exemplo é Eduardo Sterzi, um poeta que não constrói poemas com toda essa dificuldade de leitura exigida pelo hermetismo, segundo o demonstra Fábio Andrade. Também não percebo, enfim, em que ponto o hermetismo entra em jogo na poesia de Eduardo Sterzi da forma como Fábio Andrade articula o conceito.

Outros críticos ensaiam um panorama seletivo ou um alinhavo de tendências da poesia brasileira contemporânea, entre eles Paulo Franchetti, Domício Proença Filho, Antonio Carlos Secchin, André Dick.

O texto a que me refiro de Franchetti é um que repercutiu e se intitula “Pós-Tudo: a Poesia Brasileira depois de João Cabral”. Esse texto se encontra em sua obra *Estudos de literatura brasileira e portuguesa* e foi republicado na revista *Sibila* em formato mais sintético e intitulado *Póstudo. A Poesia Brasileira depois de João Cabral. Remix*.

Interessa mais algumas informações que ele emite a partir da “Persistência da Memória”, onde trata de certos veios da Geração de 45, principalmente o mais classicizante. Hilst para ele concentra a melhor realização do veio, adquirindo uma dicção realmente singular na poesia grotesca e tendo sua maior qualidade na boa competência técnica. Mas Hilst ainda não faz parte do veio que ele designa como “vertente propriamente neoparnasiana da Geração de 45” (FRANCHETTI, 2007, p. 276) e que

[...] responderá, ao longo da segunda metade do século XX e até hoje, por uma ampla floração poética facilitadora e mesmo medíocre, que entende a “tradição” como domínio escolar da rima, da métrica e de algumas formas fixas. Por fazer do conservadorismo sua bandeira e apresentar-se, portanto, como simultâneo antídoto às vanguardas dos anos 1950/1960 e à desqualificação literária que terá lugar nos anos 1970, seus integrantes vêm progressivamente conquistando um lugar ao Sol na Academia e no mercado editorial. (FRANCHETTI, 2007, p. 276-77)

Se quiséssemos ser bastante rigorosos, poderíamos questionar qual seria o alcance do termo “neoparnasiano”, posto que o Parnasianismo possui um objetivo clarificador da linguagem castiça e esses poetas pensados por Franchetti (Alexei Bueno aqui também se localizaria) nem sempre têm esse objetivo (e, a bem da verdade, nem sempre os poetas da própria Geração de 45 o têm). Mas ele associa o Neoparnasianismo ao que ele entende que tais poetas herdeiros dessa Geração entendem, por sua vez, por tradição, o que é compreensível como uma crítica adequada se considerarmos os piores momentos da prática de alguns poetas com a ótica do domínio escolar simplesmente.

O poeta mais consistente dessa tendência, para Franchetti, é Bruno Tolentino, que engendra um dos momentos criativos mais interessantes quando cede à irrupção

banal e coloquial no interior do tom elevado, sublime, produzindo comicidade e grotesco. Uma visão bem próxima à de Pécora e oposta à de Siscar sobre o mesmo autor. Mas de qualquer modo a opinião de Franchetti da Geração de 45 (ou de sua vertente que ele diz ser propriamente neoparnasiana) é uma opinião próxima à de Haroldo de Campos, excetuando a questão, fundamental para o Concretismo, da permeabilidade da poesia com outros fenômenos artísticos:

O lirismo anônimo e anódino, o amor às formas fixas do vago, que explica, em muitos casos, a “redescoberta” do soneto à guisa de “dernier cri”, são manifestações sobejamente conhecidas desse preguiçoso anseio em prol do domingo das artes, remanso onde a poesia, perfeitamente codificada em pequeninas regras métricas e ajustada a um sereno bom tom formal, aparelhada de um patrimônio de metáforas prudentemente controlado em sua abastança pequeno-burguesa por um curioso poder morigerador – o “clima” do poema – pudesse ficar à margem do processo cultural, garantida por um seguro de vida fiduciado à eternidade. Esse novo arcadismo, convencionado à sombra de clichês, sancionando a preguiça e a omissão como atitude frente aos problemas estéticos, autolimitado por um senso autárquico-solipsista de “métier” que excomunga a permeabilidade entre as soluções poéticas, musicais ou das artes visuais (por uma ignorância apriorística e não poucas vezes agressiva!), tem como palavra-senha entre nós o conceito de *humano*. (CAMPOS apud FRANCHETTI, 2007, p. 261-2)

Essa associação (que um poeta como Alexei Bueno realiza, como se verá) entre poesia e essencialidade humana não é vista com bons olhos por algumas tendências da crítica e da prática da poesia brasileira contemporânea ou por desacreditarem nela ou então por acharem que autores que a realizam não conseguiram definir ou criar modos de realização formal dessa essencialidade. Tais tendências não conseguem perceber, às vezes, que tal essencialidade é realmente uma busca conturbada e fugidia e mesmo suspensa, que tem de ser conquistada como os outros ideais das outras tendências. Não é um ideal sempre estático (e extático), mas uma busca que também irá desvendar quais as melhores possibilidades formais para sua realização, no caso de Alexei Bueno indo desde o culto das formas fixas tradicionais e mais “contidas” até o verso livre bem estendido, em um jogo de perseguição da humanidade escondida no “tesouro” e nos escolhos da tradição literária, que são, assim, remotivados na contemporaneidade.

A Geração de 45, de modo geral, não é tão bem compreendida. Apesar da crítica disfórica desferida por Franchetti a essa tendência, ele oferece um panorama mais abrangente a partir principalmente do que chama de outro lado da Geração de 45, em

que fala das obras de Vinicius de Moraes e de Gullar, o primeiro sendo herdeiro da poesia renovadora dos temas e formas de extração romântica e parnasiana (especificamente o *Livro de sonetos*), e o segundo sendo uma tensão entre campos de força como o Concretismo, o Neoconcretismo, a poesia “participante” e o cordel, sendo ainda um herdeiro direto da segunda fase modernista, utilizando redondilhos e decassílabos. Mário Faustino, por sua vez, é um poundiano (ligado às vanguardas) mas cultor também, e em maior medida, de um veio mais classicizante. Adélia Prado continua o coloquialismo modernista, mas um coloquialismo do alumbramento doméstico, com um aspecto, porém, de sabedoria popular que incomoda Franchetti.

Outro poeta que não é herdeiro direto nem das vanguardas nem do Neoparnasianismo tampouco da poesia “participante” é José Paulo Paes, que em seu sincretismo elaborou uma combinação fecunda do poema piada e do aforismo com um minimalismo visual elegante.

O minimalismo de Orides Fontela, por seu turno,

[...] assume por vezes um caráter oracular, sentencioso, de que não é ausente certa nota de persistente gosto simbolista, e mesmo *kitsch*, como já se notou; outras vezes, permite a construção de poemas permeados de elipses, nos quais os rápidos traços descritivos produzem o efeito de uma contemplação despojada que lembra a poesia oriental e as atitudes normalmente associadas, na moda do tempo, ao budismo zen. (FRANCHETTI, 2007, p. 278)

A visão que Franchetti possui de Ana Cristina Cesar tem alguma proximidade com a de Siscar na medida em que percebe no registro confessional uma elaboração poética instruída como efeito deliberado e distante, assim, de certa generalidade da dicção da poesia marginal, porém a visão que Franchetti tem de Leminski é diversa no ponto em que acredita que hoje sua poesia, enquanto texto autônomo, isto é, texto sem o aparato performático da figura pública de grande projeção midiática, tem limites de realização. Também acha que o Concretismo não lhe legou rastros significativos na poesia, que tem com a poesia marginal a afinidade do “informalismo” (Dolhnikoff teria arrepios com essa expressão) do registro. Diz, porém, que Leminski permanece sendo uma presença forte, com legião de herdeiros, enquanto Roberto Piva não o tem, apesar de, segundo ainda Franchetti, ser o poeta mais consistente e “original” que tangencia tanto as vanguardas quanto o academicismo beletrista. O texto de Franchetti foi redigido em 2006. É um texto bem contemporâneo, mas o que vejo atualmente é que, se há uma

legião de herdeiros de Leminski, também há, senão uma legião, ao menos uma boa quantidade de herdeiros de Piva, que se tornou em alguma medida uma figura mistificada principalmente por jovens poetas que mesclam (mesmo confundem) *beat* com neobarroco e Surrealismo, transformando sua herança em uma espécie de *status* curricular com o apoio moral e midiático principalmente de Cláudio Willer e também de Claudio Daniel. Um bom representante desses herdeiros é Chiu Yi Chih, que foi aluno de xamanismo de Piva.

Como dito, a Geração de 45, de modo geral, não é tão bem compreendida; ou então é compreendida disforicamente. José Guilherme Merquior é um exemplo de crítica disfórica explosiva já a partir do título de um ensaio seu escrito em 1962, mas publicado em 1965 na obra *Razão do poema. Ensaios de Crítica e de Estética: “Falência da Poesia ou uma Geração Enganada e Enganosa: os Poetas de 45”*. Para Merquior o programa (ainda que não formalizado) da Geração de 45 é um antimodernismo, referindo-se aqui ao modernismo heroico (opondo-se à concepção de Tristão de Ataíde sobre a mesma Geração). Assim o objetivo se tornou um passadismo parnasiano e a imposição formal, lembrando aqui a crítica posterior do próprio Franchetti. Porém, diferentemente dele, a crítica de Merquior passa pelo crivo nacionalista do Brasil como intermediário (típico do contexto crítico da época) e da participação social “autêntica” da poesia. Para ele, o Modernismo “venceu”, permaneceu por ser nacional (e aqui a confiança dele é bem grande); e mais para o final do ensaio ele resume em tom agressivamente acusatório:

Por desejar as formas em vez de instaurar as formas; por afastar a linguagem da fonte nacional e popular; por manejar os ritmos do mecânico, os metros sem vida, as imagens em conserva; por não ter visto o Brasil (nem de 45, nem depois) e o mundo onde ele com esforço tenta existir na frente; por tê-lo visto, sem compreendê-lo, e assim matado a poesia com a falsa “participação”; por se ter acumpliciado com o processo de abastardamento e oficialização da literatura; por ter recusado, com dano e má fé, a audaciosa lição de 22 – por tudo isso, eu acuso a geração de 45 (as exceções que se retirem) pelo crime de ter traído a poesia, e de ter atrasado em tantos anos o forte florescimento de uma poética da realidade brasileira. (MERQUIOR, 1996, p. 56)

Alfredo Bosi, por sua vez, em sua famosa *História concisa da literatura brasileira*, apesar de também perceber um programa contra o modernismo heroico, percebe no fundo uma atuação bivalente:

A atuação do grupo foi bivalente: negativa enquanto subestimava o que o modernismo trouxera de liberação e de enriquecimento à cultura nacional; positiva, enquanto repropunha alguns problemas importantes de poesia que nos decênios seguintes iriam receber soluções díspares, mas, de qualquer modo, mais conscientes do que nos tempos agitados do irracionalismo de 22. (BOSI, 1994, p. 464-5)

Mas o que caracteriza – e limita – o formalismo do grupo é a redução de todo o universo da linguagem lírica a algumas cadências *intencionalmente* estéticas que pretendem, por força de certas opções literárias, definir o poético, e, em consequência, o prosaico ou não-poético. Era fatal que a arte desses jovens corresse o risco de amenizar-se na medida em que confinava de maneira apriorística o poético a certos motivos, palavras-chave, sistemas, etc. Renovava-se, assim, trinta anos depois, a *maneira* parnasiano-simbolista contra a qual reagiria masculamente a *Semana*; mas renovava-se sob a égide da poesia existencial europeia de entre-guerras, de filiação surrealista, o que lhe conferia um estatuto ambíguo de tradicionalismo e modernidade. (BOSI, 1994, p. 466)

A ideia de atuação bivalente de Bosi me parece mais pertinente que a agressividade de Merquior, mas Bosi já está mais isento da concepção histórica nacional do Brasil como intermediário.

Não obstante Alexei Bueno podendo ter sua poética aliada de alguma maneira à poética de 45, à sua dicção, ele próprio tenta não permitir tal aliança. Em uma entrevista concedida a Rodrigo de Souza Leão para a revista *Balacobaco* (reproduzida no site *A garganta da serpente*), ele responde o seguinte a partir da questão abaixo:

Que análise faz dos modernistas, depois da geração de 45 e dos "malditos"? Qual o legado de gerações passadas à sua poesia?

Dos modernistas tenho as admirações mais ou menos gerais de todos: Bandeira, Drummond, parte de Jorge de Lima, o Mário de Andrade da "Meditação sobre o Tietê" e de uns tantos outros poemas, Cecília, especialmente nos grandes momentos de *Mar absoluto* e todo o magistral *Romanceiro da Inconfidência*, posteriormente João Cabral de Melo Neto, etc... Quanto à Geração de 45, não me parece ter dado um poeta de verdadeira altitude, e não por assumir essa ou aquela posição estética, mas porque não o teve. O espírito sopra quando quer. Quanto a "malditos", não sei sinceramente de quem se trata. O legado das gerações passadas consiste em todo o tesouro estético e expressivo que elas nos deixaram, sem o qual não estaríamos aqui falando de poesia. (LEÃO; BUENO, 2002)

Sua negação da Geração de 45 pode soar um pouco misteriosa. Poderíamos especular se por um acaso Alexei Bueno tenta tangenciar as críticas disfóricas de que essa Geração é

alvo (críticas que recaem sobre a própria obra dele) ao se livrar do peso da filiação, ou então pensar que ele não gostaria de ser filiado diretamente a nenhuma geração, mas antes a todo *o tesouro estético e expressivo* das gerações, sem com isso se isentar de seleções e preferências no meio do tesouro. Por fim, mas não necessariamente, nessa ordem poderíamos pensar que Alexei Bueno realmente não se sente filiado a essa Geração. De qualquer modo, a crítica percebe uma ressonância da dicção de 45 em sua poesia, um estatuto ambíguo de tradicionalismo e contemporaneidade que perpassa fortemente a modernidade *fin-de-siècle* principalmente em seu sentido simbolista, escola da qual Bosi verifica elementos na própria Geração de 45. Na mesma entrevista, Alexei Bueno elenca algumas preferências após a seguinte questão:

Quais os poetas, do Brasil e do mundo, que mais o influenciaram?

Prefiro falar de admiração do que (sic) de influência. Tenho imensa admiração por Castro Alves, mas que influência posso ter dele? Nenhuma. O mesmo de Camões, uma paixão da vida inteira. Para resumir, dos brasileiros: Gonçalves Dias, Castro Alves, Cruz e Sousa, Augusto dos Anjos e Cecília Meireles. Dos portugueses: Gil Vicente, Camões, Antero, Camilo Pessanha, Antônio Nobre, Cesário Verde, Florbela, Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. Do mundo: Homero, Ésquilo, Sófocles, Virgílio, Horácio, Dante, Petrarca, Tasso, Shakespeare, Quevedo, Hugo, Nerval, Keats, Shelley, Eminescu, Goethe, Hölderlin, Poe, Whitman, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Corbière, Laforgue, Cros, Mallarmé, Valéry, Toulet, Yeats, Blok, Rilke, Maiakóvski, Caváfis, Asunción Silva, Borges, etc... Tantos nomes, tantas omissões que chega a ser ridículo. (LEÃO; BUENO, 2002)

Mais adiante tentarei perceber e evidenciar quais os critérios de Alexei Bueno para algumas de suas preferências ou admirações.

Domício Proença Filho em “Poesia Brasileira Contemporânea: Multiplicidade e Dispersão”, prefácio da obra *Concerto a quatro vozes* é outro adepto da hipótese da diversidade que acredita ser possível demarcar tendências no vasto território poético. Mas a diversidade (que ele denomina de Movimento de dispersão, expressão que prefiro não compartilhar) se dá para ele mais solidamente desde os anos 1970, isto é, desde a época da poesia marginal, época em que as vanguardas deixaram de ser manifestações coletivas organizadas em programas: “Tornaram-se momentos históricos, com suas propostas incorporadas, com maior ou menor relevância, ao processo da literatura”

(PROENÇA FILHO, 2006, p.7). Nesse ponto é importante frisar o que Antonio Cicero afirma sobre a importância histórica das vanguardas no processo literário:

O resultado objetivo de todo o afã da vanguarda foi a aquisição do conhecimento de caráter negativo sobre a essência da poesia. Descobre-se que a poesia não tem essência: a poesia é toda acidência. Isso significa que por princípio não se pode receitar como deve ser um poema. É o ponto onde nos encontramos hoje. Trata-se, evidentemente, de uma situação muito diferente daquelas onde ainda se buscavam essências positivas para a poesia. O grande erro que muitas vezes a vanguarda, entendida nesse primeiro sentido, cometeu, foi confundir esse progresso cognitivo com um progresso artístico. Outro erro não menos grave porém é cometido pelos inimigos da vanguarda e da modernidade que, ao ridicularizarem a confusão que aponte, entre conhecimento e arte, negam à vanguarda qualquer sentido e se recusam a reconhecer o que ela realizou do ponto de vista cognitivo. (CICERO, 2000, p. 23-4)

O que corrobora, enquanto prática, ao que depois diz Domício Proença Filho sobre as marcas da vanguarda concreta na poesia brasileira contemporânea:

Alguns ainda se valem de experiências na área. Isso se dá, entretanto, sem qualquer caráter de proposta de manifestação coletiva organizada em programas ou de proposta de exclusividade: a técnica concretista se alia a outros procedimentos. (PROENÇA FILHO, 2006, p. 7-8)

Ele não comenta quase nada sobre certos poetas, como Gullar, Manoel de Barros e Mario Quintana, mas consegue definir quatro tendências dominantes referentes à produção realizada a partir dos anos 1970 (esse Movimento de dispersão já se inicia, para o autor, com a Tropicália, mas se consolida, como disse, nos anos 1970):

1. A tradição revitalizada.
2. A tradição modernista revisitada (com a predominância de ressonâncias de Bandeira, Drummond, Cecília Meireles, Oswald de Andrade e João Cabral).
3. Ecos das vanguardas dos anos 1950/1970 (a partir dos anos 1980 especificamente).
4. A emergência de segmentos preocupados com a afirmação de identidade cultural (pensando principalmente na enunciação homossexual, mas também na poesia negra e de comunidades periféricas).

Domício Proença Filho inscreve Adriano Espínola, Antonio Cicero, Marco Lucchesi e Salgado Maranhão no Movimento de dispersão, cada um pendendo mais para determinada tendência. Se fôssemos praticar um exercício de aproximação de tendências, a que mais se aproxima de Alexei Bueno é a primeira:

Característica que perpassa todo o curso da literatura brasileira, volta a ganhar forte presença, marcada pela ênfase no caráter reflexivo, pelo verso medido, pelo culto da imagística, pela temática universalizante, embebidos, por vezes, de linguagem modernista. O novo reside no maior ou menor índice de originalidade. (PROENÇA FILHO, 2006, p. 14)

Originalidade é um conceito atualmente problematizado, mas de qualquer modo o poeta que mais se aproxima de Alexei Bueno, dentre os quatro citados, é, então, Marco Lucchesi, com sua

poesia reveladora da sede insaciável de apreensão do sentido maior da existência, em busca do Absoluto. Em busca de Deus, E, mais que tudo, de si mesmo. (PROENÇA FILHO, 2006, p. 17-8)

A forma em Marco Lucchesi é mais “contida”, enxuta no geral de suas manifestações, e às vezes absolutamente fragmentada, mas em ambos existe uma aproximação temática como a mencionada, passando pela reabsorção mitológica e pela função redentora da arte enquanto manifestação essencial (que Alexei Bueno verifica ser recorrente em Cruz e Sousa), podendo ser exemplificada em Alexei Bueno no poema intitulado “Arte”, no qual a manifestação essencial da poesia colabora com a criação de uma realidade seminal:

ARTE

Quando um poema nasce
Nasce todo o universo.
Prendem-se astros num verso,
Desvia a morte a face.

Ao cíclico milagre
Brotava, lavado, o mundo.
Mana um vinho jucundo
Da esponja de vinagre.

Se nasci nessa aurora
 Que há milênios não muda,
 Qual queixa a boca muda
 Pode cuspir lá fora?

Que mais, coração, queres?
 Entre o que tomba e os parvos
 Fui, hei de confessar-vos,
 O mais feliz dos seres.

31/10/2004

(BUENO, 2006, p. 142)

Porém, é na quadra intitulada “*Ex Voto*” que a função redentora da arte é sintetizada abertamente, relacionando-a com a própria função da experiência sagrada. Nessa quadra, além da palavra “dia”, que cria uma rima final com “poesia”, as palavras “ti” e “vali” (que rimam internamente entre si) promovem ecos evidentes com as rimas finais citadas através da vogal “i” da sílaba tônica, como se a finalidade redentora da poesia estivesse disseminada e internalizada completamente em sua manifestação condensada em apenas quatro versos. Em quatro versos, o nada que é o ser adentra a poesia através do toque sagrado dela e se transforma em tudo, sente-se pleno:

EX VOTO

Fora de ti, poesia,
 Nunca vali um nada.
 Que a tua mão sagrada
 Me acene mais um dia.

Porto Alegre, 6-11-2008

(BUENO, 2009, p. 37)

Secchin, em seus “Caminhos Recentes da Poesia Brasileira”, assume o Concretismo como ponto de remontar a contemporaneidade. Entre os poetas mais contemporâneos estão Armando Freitas Filho, egresso da Práxis e imageticamente inovador; Ivan Junqueira, conjugando dicção clássica com uma densa rede metafórica (vejo-o como uma ressonância na poética de Alexei Bueno, apesar deste ser mais versátil no manejo das formas e não possuir a espécie de *kitsch* apontada por

Dolhnikoff¹⁰); Leminski, com sua concisão humorada; Manoel de Barros e sua telúrica lúdico-sensorial com a palavra; Cora Coralina e sua “despretensão”; Affonso Romano de Sant’Anna, que retoma o sujeito lírico em nome de uma poesia da tangibilidade do cotidiano contemporâneo, assim como o faz Adriano Espínola.

Dentro do rol do qual ele chama de poesia feminina, Secchin elenca, por exemplo, Ana Cristina Cesar com seu lirismo confessional revestido de ironia, Marly de Oliveira com seu teor conceitual filosófico e metafísico e Adélia Prado como expositora da condição feminina ressoando uma mescla de erotismo e religiosidade em poesia de tom mais confessional.

Por fim, André Dick, em “Poesia Brasileira Contemporânea: algumas Notas”, ao falar de autores mais contemporâneos, cita Leminski no que ele tem herdado para a atualidade poética a partir dos anos 1990, ao menos para certa atualidade poética:

É difícil negar que alguns elementos da poesia de Paulo Leminski, poeta de grande vendagem, influenciaram diretamente na (sic) poesia brasileira feita a partir dos anos 90: uma poesia que procura adequar suas palavras a uma forma, sem optar pela dispersão; o uso intenso de elipses; o trabalho com a sintaxe ou com a quebra; o trabalho com a metalinguagem; o uso de camadas sonoras em alguns versos, remetendo ao simbolismo¹¹; a visualidade de alguns poemas remetendo à poesia concreta. Leminski faz parte de uma determinada geração que privilegiou a caixa baixa nos poemas, a ausência de pontuação, o uso de rimas em construções rápidas, objetivas, a melancolia disfarçada de bom humor – elementos que encontramos sobretudo em *caprichos e relaxos* e *La vie en close*. É também Leminski que coloca em xeque a questão da vanguarda no Brasil – e, na sua teoria crítica, é o que apresenta talvez de mais importante. (DICK, 2012, p. 110)

¹⁰ No texto “Sobre Ivan Junqueira”, Dolhnikoff diz:

Insistência em se utilizar das (sic) mais insuportavelmente conhecidas images/stories e personagens da literatura *ocidental*, dissemos: pois há, paradoxalmente, algo verdadeiramente original nesse livro. Trata-se de uma nova categoria do *kitsch*, o *kitsch* por ausência. Nova e inovadora, pois o *kitsch* costuma se caracterizar, ao contrário, pelo excesso. O *kitsch* por ausência se consubstancia, aqui, por um certo mundo de naftalina que habita a poesia de Junqueira, ou que essa poesia habita. Desse “mundo” está ausente tudo que marca o mundo contemporâneo. Pense-se em algo, e esse algo não estará no livro, nem nas entrelinhas, *nem mesmo como ausência* (o que dá a seu título ressonâncias imprevistas). Há, portanto, a própria ausência da ausência do mundo. (DOLHNIKOFF, 2009, s.p.)

¹¹ Discordo. O uso das camadas sonoras, no caso de Leminski, é mais herança concretista que simbolista. Mais do que aliterações, assonâncias e explorações sonoras com objetivo de sugerir realidades próprias e atmosferas, Leminski era antes adepto das paronomásias e jogos de palavras que tinham o objetivo de criar humor através de uma atenção especial dada à construção da camada significativa do signo.

Ao falar de Ana Cristina Cesar, afirma que apesar dos momentos confessionais, sua poética vai adquirindo um tom quase telegráfico, que também se acentuará na poesia contemporânea ou, como já disse, ao menos em certa poesia contemporânea.

Sebastião Uchoa Leite, por sua vez, equilibra a poesia concreta e a poesia marginal, incorporando elementos *pop*, como as HQs, compactuando com os recursos onomatopaicos e cortes precisos de uma linguagem dinâmica eivada de um *humor rigoroso*, assim como Ronald Polito. A poesia concreta e a poesia marginal, afinal de contas, procuram se equilibrar na contemporaneidade brasileira segundo André Dick, juntamente com o Modernismo (enfatizando Drummond e João Cabral, segundo ele, porém no fundo ele acha improdutivo tentar ficar aliando os poetas brasileiros contemporâneos a eles, como se precisassem ser seus êmulos); mas também podendo ser um Modernismo norte-americano visto como mais tradicional, por exemplo, assim como é possível encontrar fortemente ressonâncias simbolistas e surreais, entre diversas outras, como caminhos mais clássicos, ainda que autoirônicos, fazendo seu pensamento tender para a hipótese da diversidade.

Entre as poetas, seus destaques são Josely Vianna-Baptista e Annita Costa Malufe. A primeira cria uma exploração rímica concertada através de uma sintaxe de constante quebra de versos e palavras, mesclando Concretismo e Barroco. A segunda trata do cotidiano sob uma perspectiva fragmentada, rompendo com a sintaxe convencional e subvertendo a autobiografia através da metalinguagem.

No caso de Heloísa Buarque de Hollanda, seu apego à hipótese da diversidade é mais “frouxo” no sentido de maior relativismo, de maior descrença na assunção de possíveis elementos descritivos comuns ao rol de poetas brasileiros contemporâneos. Na “Introdução” à obra que organiza intitulada *Esses poetas. Uma Antologia dos Anos 90*, diz que

À distância, a produção poética contemporânea se mostra como uma confluência de linguagens, um emaranhado de formas e temáticas sem estilos ou referências definidas. Nesse conjunto, salta aos olhos uma surpreendente pluralidade de vozes, o primeiro diferencial significativo dessa poesia. (HOLLANDA, 1998, s.p.)

Todavia, antes dessa afirmação, diz que o poeta é agora um “letrado” que “vai investir sobretudo na recuperação do prestígio e da *expertise* no trabalho formal e técnico com a literatura [...]” (HOLLANDA, 1998, s.p.), o que talvez contradiga a

afirmação de “formas e temáticas sem estilos ou referências definidas [...]” (HOLLANDA, 1998, s.p.), posto que esse poeta “letrado” já lembra ao menos um pouco um poeta de extração “cabralina” (João Cabral é citado por ela depois). Mas além do poeta “letrado”, há também os poetas originários das minorias, sendo mais “soltos” e experimentais. Há, em suma, em outra afirmação ainda, a ideia de que se erodiram as fronteiras entre as culturas “alta”, popular e de “massa” e entre a escritura e as artes e mídias diversas, criando-se o que ela chama de textura ou natureza híbrida. Mas apesar desse experimentalismo e surgimento de vozes das minorias, estranhamente Heloísa Buarque de Hollanda diz não haver força crítica e opositiva quando surge um “projeto” criador.

O que mais me incomoda nessa “Introdução” é que a autora agrega dois caminhos de busca para a poesia brasileira contemporânea que são fundamentais para toda poesia de boa qualidade – o encontro da “própria voz” (não nego, aqui, que a “própria voz” é sempre uma voz que é uma e ao mesmo tempo várias, uma voz dialógica) e a reinvenção criativa da tradição literária (dois caminhos de busca indissociáveis, por sinal) – de modo meio melancólico e quase negativo pelo fato de não haver uma linhagem política e ideológica de base, como se essa linhagem de base fosse a mais importante para a valoração estética da poesia. Sua melancolia parcial vem ainda do fato de não haver “um projeto que possa servir de parâmetro para estabelecer os valores que informam uma produção” (HOLLANDA, 1998, s.p.). Primeiramente me pergunto se a culpa da ausência de parâmetro é da produção poética ou da produção crítica (até mesmo porque a própria autora diz não haver força crítica e opositiva). Em segundo lugar as duas afirmações, por um lado a do caminho de busca da “própria voz” e por outro a da ausência de valores (desta “voz”), parecem-me se contradizer. Ou seria a “voz” buscada exatamente na ausência de valores, que a autora talvez confunda com o que ela chama de confluência de linguagens? Por fim, seu apego pela linhagem política e ideológica de base como o fundamento principal da valoração estética da poesia talvez tenha relação com sua visão eufórica, nesse sentido, da poesia marginal:

O sentido da mescla trazida pela assimilação lírica da experiência direta ou da transcrição de sentimentos comuns frequentemente traduz um dramático sentimento do mundo. Do mesmo modo, a poetização do relato, das técnicas cinematográficas e jornalísticas resulta em expressiva singularização crítica do real. Se agora a poesia se mistura com a vida, as possibilidades de sua

linguagem naturalmente se desdobram e se diversificam na psicografia do absurdo cotidiano, na fragmentação de instantes aparentemente banais, passando pela anotação do momento político. (HOLLANDA, 1976, p. 9)

Após assumir a hipótese da diversidade como relativismo absoluto, e depois mitigá-la, compreendemos que a autora quer encontrar uma hipótese de resistência ou de oposição (ao relativismo absoluto com que ela mesma colabora teoricamente ao identificá-lo estruturalmente na poesia brasileira contemporânea):

Retomando a questão inicial da hibridização de formas e fronteiras no campo da produção cultural, gostaria de observar que junto e a partir do desgaste das distinções canônicas entre os gêneros, linguagens e territórios políticos na nova poesia, instala-se a complexidade das estéticas contemporâneas que agora mal permitem discernir o que seria um pós-modernismo de reação de um pós-modernismo de oposição. Entendo o primeiro como aquele que promove, de forma neoconservadora, o retorno de uma suposta verdade da tradição imposta num presente bastante heterogêneo; o segundo, como aquele que se coloca frontalmente contra a falsa normatividade conservadora, procurando questionar, mais do que explorar, os códigos culturais, explorar, mais do que dissimular, afiliações políticas e sociais. (HOLLANDA, 1998, s.p.)

Pós-modernismo é exatamente o conceito analisado por Italo Moriconi na literatura brasileira no texto *A problemática do Pós-modernismo na literatura brasileira*, conceito compreendido por ele como um conjunto de traços heterogêneos iniciados já na década de 1970 porque o projeto modernista nesse período, segundo o autor, já é uma totalidade determinada, não mais em curso, abrindo o horizonte de continuidades e deslocamentos da tradição modernista consolidada. O Pós-modernismo é, para o autor, uma categoria de periodização estético-histórica que manifesta o esgotamento, a crise ou a “superação” de aspectos da modernidade estética, principalmente do alto modernismo; uma categoria descrente das oficialidades canonizantes (penso que essa afirmação faça sentido se pensarmos nos deslocamentos) e no vanguardismo (no Brasil literário, o vanguardismo concreto), abrangendo dois períodos no Brasil (mais histórica e culturalmente falando, mas também literariamente): 1968, marcado pelo ceticismo pragmático em relação ao imaginário político do século e pela redefinição cultural e comportamental empreendida pela cultura *pop*, e 1984, marcado pelo desencadeamento da redemocratização e fazendo parte de uma década de

constantes leituras de Ana Cristina Cesar; Adélia Prado; Manoel de Barros; Elisabeth Bishop; John Ashbery; Sylvia Plath (ao invés de um Pound e de um Cummings, por exemplo); Artaud; Prévert; Laforgue; Rimbaud; Baudelaire. Segundo ainda Italo Moriconi, o *pop rock* brasileiro seria uma forte influência. Essa mescla de registros entre o universo erudito e o *pop* acaba revigorando a cultura canônica, revigorando em seus deslocamentos.

Já nos anos 1990, dispensa-se o coloquialismo menos denso e articulado e Paulo Henriques Britto e Antonio Cicero, por exemplo, assumem um coloquialismo mais robusto, mais denso, “alto”, ou Carlito Azevedo assume certos preciosismos (irrelevantes segundo Dolhnikoff) e Horácio Costa monta um discurso alegórico. Alexei Bueno também combate esse coloquialismo, mas ao invés do uso de poemas curtos, como faz a maioria dos poetas desses anos, ele persiste nos versos longos e até prolíficos (havendo uma mudança, uma alteração entre versos longos e curtos nas obras mais recentes, além dos haikais). Nesses anos há também o que Italo Moriconi chama de marcas:

- Marcas de gênero (poesia feminina e feminista, oposição ao paternalismo e ao machismo).
- Marcas de sexualidade (poesia gay).
- Marcas de raça (poesia negra, poesia indígena, etnopoesia).
- Marcas pós-coloniais (poesia bilíngue, multilíngue).
- Marcas idiossincráticas do sujeito enquanto figura pública, a (auto)espetacularização.

Na questão das marcas de raça, vivemos atualmente em um contexto em que uma ideia de poesia de gueto não é mais conveniente, assim como também não é conveniente persistir na ideia de poesia negra com uma obra (apesar de sua importância histórica e qualidade estética) como a de Castro Alves, que possui um eu poético que é um albatroz da grandiloquência do Romantismo social observando de cima a condição negra, do alto, bem diferente da obra de um Ricardo Aleixo, por exemplo.

Três outros críticos que verificam a hipótese da diversidade e a questão das tradições na poesia brasileira contemporânea são Iumna Maria Simon e Vinícius Dantas (de modo disfórico) e Benedito Nunes (de modo não disfórico, mas analítico).

Benedito Nunes aponta a tradição moderna da poesia brasileira contemporânea (para ele iniciada na década de 1980) como sendo, na realidade, a tradição do Modernismo: verso livre; variedade rítmica; coloquialismo; mescla dos estilos “elevado” e “baixo”; imagética do choque; humor; elementos já com a ideologia nacionalista esgotada e consolidados pelos grandes poetas modernistas. Essa tradição, na contemporaneidade, conflui com a tradição concreta (que é uma antitradução ou uma manifestação da tradição da ruptura, para usar a expressão de Octavio Paz) e com a da poesia marginal. A experiência concreta se funde aos procedimentos cabralinos (Leminski e Régis Bonvicino), sendo o influxo da poesia cabralina caracterizado pelo rigor “construtivo” em oposição ao sentimentalismo e pela assimilação do teor épico e dramático popular, mas já em um período descrente do vanguardismo (a descrença no poder social da palavra poética interiorizou a sensibilidade política como conflito ético) e sem mais desconfiança em relação ao “verbalismo” (que Dolhnikoff analisa equivocadamente como um retorno por inércia). No interior dessa descrença do vanguardismo se encontram ainda, entre os melhores, segundo Benedito Nunes: Armando Freitas Filho; Alcides Vilaça; Nauro Machado; Francisco Alvim; Armindo Trevisan; José Paulo Paes; Marcus Accioly; Dora Ferreira da Silva; Hermenegildo Bastos; Fernando Py; Marly de Oliveira; Lélia Coelho Frota; Fernando Mendes Viana; Walmir Ayala; Reynaldo Valinho Alvarez; Carlos Nejar; Adélia Prado; Foed Castro Chamma, todos eles adeptos de um pluralismo estético. Esse pluralismo, propenso à glosa e à paródia, constitui o que o autor denomina enfolhamento das tradições¹²:

[...] a conversão de cânones, esvaziados de sua função normativa, em fontes livremente disponíveis com as quais incessantemente dialogam os poetas. Depara-se-nos a convergência, o entrecruzamento dos múltiplos caminhos por eles percorridos, que são outros textos, de tempos e espaços diferentes, na cena literária móvel do presente dentro da Biblioteca de Babel da nossa cultura, tão alexandrina, conforme a analogia histórica de Nietzsche. (NUNES, 2009, p. 168)

Porém, o enfolhamento das tradições, que em um primeiro momento pode parecer acrítico, não o é na medida em que o autor identifica a origem de determinadas tradições e esboça certas constantes a partir delas: a metalinguagem; a fragmentação; o estilo

¹² Na “Recente Poesia Brasileira: Expressão e Forma” (1991), publicado na revista *Novos estudos CEBRAP*, Benedito Nunes escreve enfolhamento das tradições. Porém, no livro *A chave do poético* (2009), no mesmo texto consta enfolhamento das tradições, embora a expressão não sofra, aparentemente, diferenciação conceitual.

neorretórico; a configuração epigramática e a mitogonia, havendo sempre uma base lúdica, não necessariamente humorística, apesar do humor, como visto, ser constante. É a hermenêutica que aponta o caráter crítico do enfolhamento das tradições:

No entanto, a retomada, graças à qual hoje reafioram, verdadeira recapitulação retrospectiva do modernismo e de sua tradição, passa pelo duplo crivo axiológico, valorativo, sugerida pelas nossas principais postulações anteriores: o *hermenêutico* de nosso alexandrinismo babélico, enquadrando o poeta dos nossos dias na confluência de todas as heranças culturais disponíveis, como um crítico, um intérprete – também arqueólogo de formas e matrizes –, e o *histórico-crítico*, enquanto experiência deceptiva do progresso, do poder regenerador da cultura intelectual, prolongada numa atitude cética, por vezes pirrônica, relativamente à verdade da poesia, ao alcance iluminador de sua palavra para o indivíduo e a sociedade. (NUNES, 2009, p. 168)

Assim posto, a hipótese da diversidade de Benedito Nunes, denominada enfolhamento das tradições, também configura constantes e tendências criticamente. Dentre essas tendências, se novamente fizermos um exercício de aproximação, a que mais se aproxima de Alexei Bueno é a do estilo neorretórico, se pensarmos na ótica da dicção classicizante.

Iumna Maria Simon e Vinícius Dantas, como disse, verificam a hipótese da diversidade e a questão das tradições de modo disfórico, denotando o que chama de retraditionalização frívola da poesia brasileira. Em um texto da autora intitulado “Situação de Sítio”, pode-se perceber com bastante clareza os argumentos dessa denominação:

Retraditionalizar significa incorporar as tradições modernas, traduzir o rigor originariamente crítico delas em formas convencionais e auto-referidas, mediante o trabalho de linguagem e sob o amparo do “rigor de construção”, paradoxalmente assumidos como princípios capazes de preservar a autonomia poética e o ofício do verso. Como se vê, fundem-se aí vários horizontes da experiência moderna: a abertura historicista trazida pela existência de um museu da poesia moderna, a consciência formal do poema como artefato linguístico, o teor construtivo das vanguardas dos anos 1950, a antiga autonomia esteticista e até, quem diria, o gosto provinciano pelo artesanato do verso. De imediato, esse movimento sem programa parecia reagir à desqualificação formal e à baixa mimese a que os poetas marginais haviam submetido a poesia brasileira nos anos 1970, embora tendesse a escapar ao compromisso dos confrontos. Sob a fiança de linhagens prestigiosas da tradição moderna e já sem propósito radical, a

invenção poética se desloca da experimentação dos procedimentos (como no tempo da vanguarda) para a conceitualização dos conteúdos, tratados frivolamente como matéria de variações. O que mudou nesse quadro foi o peso e o sentido da tradição, que não parece incompleta, nem é considerada obstáculo, sequer precisa ser superada ou transformada – agora todas as tradições estão franqueadas, conquanto o poema desarme a inquietação autoproblematizadora, caracteristicamente moderna, à procura de dicções elevadas e pluralistas que desrealizem sua matéria ao mesmo tempo que a ornamentem. Pensando bem, uma retraditionalização desse tipo, que reafirma linguagens já testadas e reassegura a soberania do poético, só poderia mesmo se converter numa proposta de renovação, ou reação às poéticas existentes, num período de regressão social e econômica, como o que ocorreu simultaneamente ao auge do pós-modernismo internacional, na segunda metade dos anos 1980. Por estranho que pareça, ou por tudo isso, uma época de tamanhas transformações e conseqüências sociais, como as das últimas décadas do século passado, não contou no Brasil com um ponto de vista artístico relevante da parte da produção poética. A poesia deixou de ser companheira de viagem do presente, deu as costas aos acontecimentos, os quais no entanto a afetavam no mais íntimo de sua capacidade criativa.

Mais do que uma simples volta antivanguardista ao literário, esta retraditionalização bastante frívola foi uma forma de acomodar a crise da representação em moldes aliterados e poetizantes. Em tais circunstâncias, restou aos jovens criadores – e a outros já não tão jovens – a recombinação desencantada de erudição, o jogo de referências literárias e artísticas, dentro do espírito genérico da intertextualidade pós-moderna, que no caso brasileiro veio auratizar o poema e sublimar o presente. A escrita abstrata e descarnada precisou se “poetizar”, disfarçando a rarefação referencial e a indeterminação discursiva, ainda que subsistissem nela muitas manchas de divagação lírica, confessionalismo e alguma reflexão existencial. (SIMON, 2008, p. 133-4)

Essa crítica lembra um pouco a crítica de Franchetti ao que ele designa como “vertente propriamente neoparnasiana da Geração de 45” (FRANCHETTI, 2007, p. 276), mas a crítica da Iumna Maria Simon se estende a toda a poesia brasileira contemporânea e também à pós-modernidade, que para ela constitui o uso indiscriminado, acrítico da pluralidade estética. Pedindo licença para transcrever alguns excertos extensos como o último, é necessário que alguns marquem presença, principalmente nesse capítulo mais generalizante, no qual muitos críticos aparecem como exemplos de visadas diversas da poesia contemporânea brasileira. É importante enfatizar aqui que Iumna Maria Simon denuncia um anacronismo (recheado de “beletrismo” e preciosismo verbal) que será mais acentuadamente negado no segundo capítulo para que compreendamos que espécie de relação com a(s) tradição(ões) empreende o eu poético de Alexei Bueno. A ideia de

anacronismo de Iumna Maria Simon é a de mera aceitação consumista das tradições, não deslocando suas institucionalizações, havendo assim o sintoma de uma inconsistência histórica. Porém sua ideia de historicidade é ainda muito apegada ao imaginário uniformizador vanguardista, denunciado como falido pelo princípio pós-utópico de que fala Haroldo de Campos (como já vimos, ela culpa Haroldo de Campos pelo quadro de aceitação acrítica das tradições), e assim sua ideia de anacronismo se torna um tanto simplista.

Dolhnikoff, em seu texto “O Paradigma Nacional-Popular da USP em Literatura” dirá, com certa ironia, que essa retraditionalização frívola na realidade é uma retraditionalização militante:

Findo, porém, o momento vanguardista, ou experimentalista, e recusada a necessidade de reapropriação ou remobilização de suas conquistas linguísticas, impõe-se, em primeiro lugar, a irrelevância da poesia, pois incapaz, então, de dar conta do mundo contemporâneo, e em segundo, a retraditionalização militante. Retraditionalização porque não há mais experimentalismo, mas tampouco a opção de um uso vigoroso de suas conquistas; e militante porque é preciso defender o fracasso, a renúncia ou a incapacidade de enfrentar poeticamente a confusão contemporânea. Ora, o único modo de fazer tal defesa é edulcorando a incapacidade, a renúncia e o fracasso em algo positivo, através da defesa do “ecletismo pós-moderno”. (DOLHNIKOFF, 2011, s.p.)

É curioso notar que o autor confunde em certa medida vanguardismo com experimentalismo. Toda vanguarda é experimental, mas nem todo experimentalismo possui a ideologia futurista de vanguarda. De qualquer modo, Dolhnikoff faz outras críticas em relação à ideia de retraditionalização frívola de Iumna Maria Simon: a retraditionalização tem de acabar porque diminui a própria experiência humana, e não porque não combate a conjuntura neoliberal contemporânea, como ela diz em seu texto “Condenados à Tradição – o que Fizeram com a Poesia Brasileira” (na verdade, o texto de Dolhnikoff é uma resposta a ele); além disso, Dolhnikoff discorda da culpabilização que a autora impinge a Haroldo e seu poema pós-utópico pelo ecletismo regressivo da poesia brasileira contemporânea. O próprio ex-vanguardista já alertava sobre o risco de se pensar dessa maneira. Ainda uma outra crítica é dirigida a Iumna Maria Simon não somente por Dolhnikoff, mas também por Solange Fiuza Cardoso Yokozawa a partir de seu texto “Razões de um Desconforto: Notas a Propósito de Dois Artigos sobre Poesia Brasileira Contemporânea e Tradição”, sendo dos dois textos um deles o para o qual

Dolhnikoff responde e sendo o outro “Negativo e Ornamental: um Poema de Carlito Azevedo em seus Problemas”, de Iumna Maria Simon juntamente com Vinícius Dantas. Enquanto Dolhnikoff critica o paradigma nacional-popular da USP (estando inclusa a autora criticada como adepta desse paradigma) mais em relação às suas supostas contradições teóricas políticas (Dolhnikoff é um crítico do Marxismo e da esquerda, e costuma pender para o Liberalismo com desejo reformista, porém igualmente de forma crítica), Solange Fiuza Cardoso Yokozawa procura evidenciar um equívoco que a autora comete na associação entre a rarefação da referência nacional (a presença da referência nacional sendo um critério de valor estético, mais ou menos como o entende Roberto Schwarz), e o aproveitamento acrítico da tradição:

Parece haver um equívoco hábil e desnecessário na relação proposta por Simon entre rarefação da referência nacional e aproveitamento acrítico da tradição. Equívoco porque, se é verdade que o nacionalismo não constitui mais uma linha de força da poesia contemporânea, se ele não está na pauta das discussões críticas dos poetas, não parece acertado dizer que a “experiência nacional” esteja ausente dessa poesia. Ela comparece de modo rarefeito, implícito, “enviesado” em algumas escritas poéticas, como em Carlito Azevedo, Orides Fontela e Cláudia Roquette-Pinto, mas não se pode esquecer que a lyricização do cotidiano, em que os modernistas encontraram uma das configurações do nacionalismo, continua uma vertente forte de várias escritas do presente, um modo de elas serem e estarem na história, não obstante esvaziado de um projeto programático de Brasil. Hábil porque a restrição feita à poesia contemporânea pela crítica parece implicar a afirmação de um determinado modo de ler a literatura, para o qual a “experiência nacional” se apresenta como critério determinante. Assim, circunscrever as possibilidades da *mimesis* poética ao campo nacional a determinados aspectos da realidade brasileira, para além de um reducionismo quanto às possibilidades de representação lírica, pode significar a defesa de uma preferência crítica. Mas essa defesa talvez seja desnecessária, uma vez que, se o nacionalismo deixou de importar aos poetas, o pensar o país, a conjuntura social e econômica do Brasil e do mundo globalizado continua central para a crítica literária de base materialista a que se filia Simon e a que devemos, inclusive, densas análises que evidenciam a dimensão social de poetas contemporâneos autorreferenciais ou que não fazem referência ao concreto. (YOKOZAWA, 2012, s.p.)

Por fim, Mauro Gama possui um texto que provoca interesse, ainda que carregue um toque meio esdrúxulo: “Diversidade da Teoria e Prática Poética no Brasil de Hoje”. Chama alguns poetas brasileiros contemporâneos de autores-camaleões por não possuírem “unidade” de obra (ocorrência que se acentua, segundo ele, na

contemporaneidade). Digo que o texto é meio esdrúxulo porque, ao procurar apontar tendências da poesia contemporânea brasileira, o autor elenca 35 orientações paradigmáticas, com denominações de às vezes difícil apreensão de significado. Mas ao mesmo tempo digo que provoca interesse por parecer que o labirinto é extenso, mas que mesmo nos caminhos que se bifurcam há possibilidade de reconhecimento de passos estéticos ao nosso redor, podendo se confundir uns com os outros em certos momentos, mas sendo ainda reconhecíveis:

1) neoparnasiana arcaizante e reflexiva, de moldes conservadores em forma e fundo (Ivan Junqueira, Dante Milano, muitos outros); 2) neomodernista existencial e reflexiva (Rui Espinheira Filho, Mário Quintana); 3) de expressionismo místico e metafísico (César Leal, Ângelo Monteiro); 4) neomodernista no verso branco e incerto, de atitude lírica para com o cotidiano imediato (Adélia Prado, principalmente); 5) sectária e politicamente retórica, tipo (sic) “civilização brasileira” (Tiago de Melo, Moacir Félix, Pedro Lira); 6) de recorte cabralino, racional e objetiva, mais ou menos socialmente interessada (em Otávio Mora, p. ex.), mas, às vezes, lírica, subjetiva, como em Marli de Oliveira ou Jairo José Xavier; 7) de lirismo participativo, de traços modernos e notação essencial (Lélia Coelho Frota, Astrid Cabral, Raul Miranda); 8) concretista (Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünwald e os demais); 9) neoconcretista plástico-oralizante (uma fase de F. Gullar e outros); 10) neoconcretista plástico-epigramática (Paulo Leminski); 11) de minimalismo naturalista (Manoel de Barros); 12) de minimalismo formalista e pós-concreto (Sebastião Uchoa Leite, Álvaro Mendes); 13) formalista plástico-estrutural e oralizante (Mauro Gama); 14) de formalismo subjetivo (Elisabeth Veiga), 15) de formalismo objetivo auto-referido (Armando Freitas Filho, Paulo H. Brito); 16) do pragmatismo social-tecnológico e reflexivo (M. Chamie); 17) averbal, imaginística, dita do “poema-processo”, visual, postal, de variados meios expressivos; 18) de influência americana beat e hippy (sic), informalista, de sintaxe desordenada e intencionalmente dispersiva (Leomar e Leonardo Froes, Afonso Henriques Neto, “geração mimeógrafo”, “lixeratura”); 19) de influência americana intimista e confessionalista, voltada para o autobiográfico imediato e coloquial (Ana Cristina César, Leila Mícolis); 20) de intimismo plástico-oralizante (Denise Viana); 21) entre neo-surrealista e pornográfica, às vezes epigramática e de forte “interseção” mais existencial que confessional (poesia “pornô”, Glauco Matoso, Roberto Piva, Cacaso); 22) de lirismo pessimista em torno do cotidiano fisiológico (Fábio Weintraub); 23) de construtivismo neo-simbolista (Alexei Bueno); 24) neoimpressionista, evocativa e auto-referida, comum entre os frequentadores e frequentadoras das oficinas literárias (origina-se, assim, numa espécie de estereótipo teórico); 25) letrística, de apelos circunstanciais ou da moda, de olho no arranjo musical ou nos veículos de massa (numerosos autores); 26) entre pop e neodadá, de assimilação direta do texto comercial e meios semelhantes (“incorporando” prospectos,

bulas de remédio, receitas culinárias, excertos dos manuais de instruções etc.); 27) aberta e aleatória, de textos múltiplos, rotativos, “industriais” e assemelhados (experiências muitas, inclusive e sobretudo a de Eliane Zaguri); 28) cordel “ingênuo” de tradição popular (cantadores); 29) cordelismo ideológico e popularesco (“Violão de Rua”, uma fase de F. Gullar e outros); 30) de formalismo construtivo, estrutural e tecnológico (Alexandre Guarnieri); 31) neoclassicista lírico-satírica (Sérgio Pachá); 32) de lirismo “ingênuo”-reflexivo (Cora Coralina, p. ex.); 33) de um abstracionismo “neoconcreto” (Sérgio Cohn); 34) de neo-surrealismo lírico e organicista (Flávio Castro); 35) do “romantismo” trivial e confessional extemporâneo (“má poesia” provinciana, sentimental). (GAMA, 2013, s.p.)

Pode-se constatar que o espectro temporal se iniciou após o Modernismo (na realidade, inicia-se no Modernismo, pois diz Mauro Gama que prefere não citar os autores a partir de 1922, mas que subliminarmente fazem parte do elenco). Há atitudes interessantes do autor, como associar Leminski a uma espécie de Neoconcretismo, de deslocar Cacaso da poesia marginal (apesar do modo abrupto, isento de reflexão sobre o caso) e como associar Alexei Bueno a um construtivismo neossimbolista, sendo que boa parcela da crítica o associaria a um Neoparnasianismo arcaizante e reflexivo, de moldes conservadores em forma e “fundo”. Comentarei adiante mais sobre essa possível associação que Mauro Gama criou para Alexei Bueno.

Dentre os críticos citados, creio que a partir do cotejo de três deles, principalmente, podemos estabelecer uma situação mais clara da poesia brasileira contemporânea: Fábio Andrade, Domício Proença Filho e Italo Moriconi. A partir deles e do percurso que persegui no capítulo, estabeleço as seguintes tendências como sugestão de um quadro norteador da poesia brasileira contemporânea, que toma fôlego a partir dos anos 1980, havendo algumas interferências entre tais tendências dependendo do autor:

1. Poesia de revitalização com predominância, como as seguintes: modernista, concreta, visual e marginal.
2. Poesia de afirmação de identidade cultural (poesia gay, negra, indígena, “de periferia”, feminina/feminista).
3. Poesia neobarroca (introduzida no Brasil por Claudio Daniel, leitor de Lezama Lima).
4. Poesia minimalista, ou poesia da concisão e da fragmentação.

5. Poesia da revitalização da tradição pensada como um diálogo, na contingência do presente, com a essência humana.

Para compreendermos melhor a origem de tais tendências, partamos da afirmação de que tanto o primeiro quanto o segundo autores cotejados elencam alguns procedimentos como a visualidade na poesia como eco das vanguardas dos anos 1950/1970, assim como ambos elencam também uma poesia mais afeita a uma tradição modernista. Essa poesia visual ou de herança vanguardista, segundo penso, apesar de não mais carregar uma potência forte de renovação formal como no período das vanguardas, às vezes ainda carrega um fetiche nostálgico desse ideal de renovação, um fetiche “vanguardista”, meio artificial. Creio que um dos poetas mais interessantes dessa herança concreta seja Nelson Ascher, pois consegue aliar procedimentos concretos a formas fixas repletas de um neoparnasianismo vocabular. Entre os procedimentos de Ascher se encontram, segundo Omar Rodovalho no texto *O Sonho da Razão, de Nelson Ascher*, rimas compostas para usos métricos e rimas partidas ou *enjambements* vocálicos. Mas esses procedimentos estão inseridos em um vocabulário preciosista. Haroldo de Campos já era preciosista, mas utilizava um preciosismo vocabular mais “barroco” que o de Ascher, que é mais “parnasiano”.

A poesia herdeira da tradição modernista, por sua vez, tem também seus poetas de boa qualidade, mas sofre de um drummondismo e de um bandeirismo às vezes um tanto apáticos, além de um apego ingênuo aos moldes oswaldianos. Francisco Alvim, por exemplo, não é um poeta de má qualidade e nem pode ser considerado somente um cultor de poemas piada, até mesmo porque o que faz não é exatamente poema piada: não há nacionalismo nele, pelo contrário. Não obstante, os recursos de sua poética mais mínima são muito próximos de um poema piada. Se, por um lado, podemos apreciar de modo positivo o poema mínimo de Alvim como um “poema piada” às avessas, isto é, um “poema piada” esgotado de seu teor nacionalista, sendo assim mais contemporâneo e com outro estofamento crítico, por outro lado, em uma apreciação negativa, poderíamos denunciar uma confiança estética ingênua na constância acintosa desses recursos, cada vez mais constantes em sua obra.

Porém o paradigma mais acentuado da poesia herdeira da tradição modernista é o paradigma cabralino, da poética “cerebrina” próxima da de João Cabral. Antonio Cicero, que é um exemplo desse paradigma (há poema em que seu eu poético associa a

poesia “visceral” à merda), me soa um exemplo interessante exatamente porque não consegue ser cabralino o tanto quanto parece desejar. Principalmente em seus poemas homoeróticos a espécie de sentimentalismo exposto o distancia dos moldes cabralinos mais ortodoxos, ou alguém é capaz de ver ortodoxia cabralina em um poema como “Stromboli”?:

STROMBOLI

Dorme enquanto eu velo...
Fernando Pessoa

Dormes,
Belo.
Eu não, eu velo
enquanto voas ou velejas
e inocente exerces teu império.
Amo: o que é que tu desejas?
Pois sou a noite, somos
eu poeta, tu proeza
e de repente exclamo:
Tanto mistério é,
tanta beleza.
(CICERO apud PROENÇA FILHO, 2006, p. 68)

Um poeta que me impressionou foi Alexandre Guarnieri com sua *Casa das máquinas*. Ele explora a ressonância cabralina bastante bem, assim como a ressonância concreta através das paronomásias, ecos e evocações gráfico-sonoras, e isso acaba virando um recurso que consegue sustentar a aproximação da poesia no interior da prosa, ainda que uma prosa entrecortada, fragmentada, fissurada. A mescla de ressonâncias cabralinas e concretas soa natural. Alguns poemas assustam um pouco por causa do caráter muito enumerativo-informacional, mas percebi que talvez a enumeração caótica possa ser compreendida como, através do agenciamento funcional da prosa fissurada, a corrosão da forma no interior da própria forma de proposta acintosamente "rigorosa" (e aqui estamos fora do âmbito cabralino), equivalente a uma corrosão mecânica, que culminará no final da obra (afinal, a obra possui um liame de narratividade); ou uma situação de delírio no interior do mundo inorgânico e autônomo, e isto talvez seja possível porque, ao terminarmos a leitura, percebemos que não há um limite pré-estabelecido entre o humano e a máquina, o natural e o artificial (a não ser em alguns momentos mais explicitamente dicotômicos, de crítica disfórica em relação à

tecnocracia urbano-industrial). Não há um limite estabelecido: aqui as noções extremistas de homem e sociedade unidimensionais, da predominância do agir racional-com-respeito-a-fins em detrimento do agir comunicativo, ou ainda de homem espectral (Agamben) são levadas a sério até demais. O homem é máquina, mas, como disse, é por isso que há corrosão. Corrosão da máquina e do fetiche da forma, que revela a máquina, o homem e o homem-máquina. A corrosão se dá em alguns momentos como recuperação muito obsessiva do *memento mori*, que tem sua realização mais bela em "Caixa-Preta", um poema que consegue evocar tanto Augusto dos Anjos quanto H. R. Giger. O apocalipse maquínico após a revelação da máquina do mundo também é muito belo, assim como o final prenunciador de que a máquina não desapareceria nunca, pois acompanha o homem desde seus primórdios, apenas se tornando mais persecutória e "ideológica" com o processo histórico de evolução científico-tecnológica, ou porque a "entidade" organizadora do real já é uma espécie maquínica, um instrumento regulador anônimo e geral que possibilita a discriminação dos entes. É uma obra de atmosfera assustadora. Provoca um medo que, por sua vez, provoca reflexão. A divisão binária presente em poemas da obra é uma divisão binária tipicamente cabralina, mas também tecnológica-computacional nesse contexto da poesia de Alexandre Guarnieri. Transcrevo o poema "Caixa-Preta":

CAIXA-PRETA

*[...] regresssei pelo mesmo caminho
e o cão não me ladrou porque estava morto,
e as moscas e o ar já haviam percebido
a diferença entre um cadáver e o sono.
Ensinam-me a piedade e a compaixão
mas que posso fazer se tenho um corpo?*

Gonçalo M. Tavares

*Cada pedaço de carne é uma espécie de fábrica,
moinhos e lagares de sangue.
Tubulações, altos fornos, cubas – vizinhos de
[martelos pilões,
coxins de graxa. O vapor jorra, fervente. Fogos
[sombrios
ou claros encarnam-se. Sarjetas a céu aberto
carreiam escórias e fel. E lentamente, à noite, à
[morte,
todas essas coisas se resfriam.*

*Breve, se não a ferrugem, pelo menos outras
reações químicas
se produzem [...]*

Francis Ponge
(Trad. Júlio Castañon Guimarães)

No corpo, no rosto, sempre:
uma caveira os frequenta,
interna, atrás da pele, sob a
epiderme; o que a superfície
serena aparenta mascara o
cancro e, por hóspedes, os
vermes; os tecidos
exercendo seu arcano, são
meandro camuflando o
âmago; enquanto o tórax
resguarda o motor do
miocárdio; o encéfalo: no
crânio; no osso: tutano; no
esqueleto temporário, uma
centopeia de vértebras o
sustenta, as vísceras lacradas
ao ventre, mero aparato
maquiado sob camadas de
células, em série, a lânguida
flâmula no acúmulo dos
músculos, eis toda a
verdade: o que mostra esse
monstro, ogro, invólucro, é
um evento pregresso, ter
corpo é habitar o futuro
cadáver de si próprio,
ignóbil, sólida necrose
avançando sobre o óbvio,
aviso prévio, carne e ossada
(nem sempre velhos) desse
espécime de cemitério.

(GUARNIERI, 2011, p. 164-5)

A maior aposta de Fábio Andrade, em termos valorativos na poesia brasileira contemporânea, está na poesia que ele denominou de poesia hermética, como já vimos, mas em nenhum momento fala em uma poesia com preocupação de identidade cultural (citei o homoerotismo), como faz Domício Proença Filho. E nisso este se aproxima das marcas de Italo Moriconi. Se levarmos em consideração as marcas discernidas por este crítico, Glauco Mattoso é um poeta que, herdeiro da poesia marginal, adota um eu poético com marcas tanto de sexualidade quanto explora a autoespetacularização. Ele

afirma a associação de vida e poesia, como os marginais, e suas palestras são uma espécie de introdução a suas obras ao discorrer sobre sua vida sexual. Uma curiosidade: certa vez entrei em um *site* de uma casa de fetiche paulistana e na área de vendas constava no catálogo de livros do “meio” um livro de poesia dele. Pareceu-me que era o único livro de poesia que havia. Fiquei surpreso, mas ao mesmo tempo concluí que seu *marketing* possui alguma coerência de efeito para chegar a ser vendido nesse espaço “especializado”. Não é somente um livro de poemas sexualmente fortes, com elementos sadomasoquistas, mas também um livro de um poeta ele próprio sexualmente excêntrico e sadomasoquista. É o que sua autoespacularização propagandeia. A poesia mattosiana possui boa qualidade e é diversificada. Seus temas obsessivamente perversos e cômico-líricos se introduzem em formas fixas variadas (com predileção acentuada pelo soneto) e em poemas concretos e visuais, revitalizando uma poética fescenina e satírica que remonta a Gregório de Mattos e a Bocage, mais ao primeiro que ao segundo. Apesar de não ser uma poesia de modo algum feminista (não haveria como ser, até porque ela possui elementos machistas e/ou que flertam com o machismo), há também a presença inegável de uma exibição crítica do falocentrismo.

Partindo desses críticos, infiro então, por minha vez, que, pensando em tendências que tomam fôlego a partir dos anos 1980, a poesia brasileira contemporânea convive entre tendência de revitalização modernista (com acento do paradigma cabralino), concreta e visual, além da herança da poesia marginal (Chacal continua criando certos adeptos, influenciando poetas como Ana Guadalupe, por exemplo). Soma-se a essas tendências uma outra de preocupação da afirmação de identidade cultural, sendo essa preocupação às vezes em sentido mais temático que formal (um poeta preocupado com questões formais é Douglas Diegues, que escreve em “portunhol selvagem”). Mas ainda há uma tendência neobarroca e uma minimalista. A tendência neobarroca se aproxima muito da exploração surreal da metáfora e até mesmo se aproxima de atmosferas do Decadentismo e do Simbolismo, como em Rubens Zárate (dotado de um criativo teor satânico excêntrico e perturbador), Andréia Carvalho e Adriana Zapparoli. Mar Becker, poeta publicada ainda somente em plaquete, que em companhia das outras duas são chamadas de A Bruxíssima Trindade, tem influência neobarroca, mas seu vínculo maior é com uma poesia de caráter confessional transformada em uma espécie de biografia emocional aberratória, sustentada por um “eu” fantasmagórico que sofre deslocamentos e insólitas metamorfoses. A tendência

minimalista compreende procedimentos como concisão, fragmentação e elipses. Virna Teixeira, Lau Siqueira e Régis Bonvicino são exemplos da poética mínima ou concentrada, este usando a fragmentação como instrumento que causa um estranhamento perante um mundo fraturado, absorvido em seus “cacos”.

No âmbito da poesia de afirmação de identidade cultural, transcrevo um poema de Valdo Motta intitulado “*El niño*”:

EL NIÑO

Filho do Pacífico
e tão violento
Belo e bélico moleque
irado rebento
do ventre da Terra.

Guri pirracento
erê malcriado
curumim danado
menino malino
pivete divino
el niño, el niño
- ecce puer senex!

Ai, filho do homem
Jesus enfezado
sus, Exu Cricristo
ogunhê, Ogun
saravá, ave, salve
e salve-se quem puder!

Eis que o pombinho
da paz e do amor
virou um surucucu.
Mas assim como virou
pode desvirar também.
Tal birra peralta
na verdade, é falta
de vara no lombo.
Entonce, vem cá, meu bem
meu pequeno brucutu:
no cume do murundu
no oco do mucumbu
eu curo teu calundu

(1997-1998)

(MOTTA apud PEDROSA, 2000, p. 191)

Valdo Motta articula a experiência do sagrado com estratos culturais muito antigos, escavando rastros eróticos de passagens das escrituras judaico-cristãs em uma exegese subversiva, marcada pelo homoerotismo, transformando a analidade como centro do encontro entre mística e erotismo, afastando-se, assim, de uma literatura gay mais convencional.

Mar Becker, que eu também citei, tem um poema – mais precisamente a parte I de um dos poemas da série “O Livro dos Objetos Misteriosos” – em que a sororidade convive com uma atmosfera fantasmática e diabólica:

I

ninguém fala abertamente
mas aqui onde eu moro as mulheres nascem com útero em
forma de desentupidor de pia

o cabo é a coluna, antikundalini
a embocadura é o corpo todo do oco
do útero

*

à noite, o diabo aparece
e pressiona
e puxa

como se pudesse desentupi-las de si mesmas, isto se deve a
algo inexplicável:
a familiaridade do diabo com todas as coisas peludas

*

no movimento, elas se deixam sugar
por elas
narcísicas, anafiláticas

rindo, roxas, como se estivessem possuídas
(BECKER, 2014, p. 6)

Como último exemplo, transcrevo um poema de Régis Bonvicino, no qual a fragmentação, em conjunto com a minimalidade, atinge a construção dos versos, a maioria deles sendo constituídos de somente uma palavra, como cacos poéticos. O

esfacelamento emocional do eu poético configura o esfacelamento da construção do poema:

AZULEJO

Meu pai e minha mãe
mortos
ninguém
algum
um
duplo
silêncio
ininterrupto
cacos ásperos
que, agora,
num ato de acúmulo,
rejunto

(BONVICINO, 2010, p. 31)

Finalmente, há a tendência de revitalização da tradição, mas compreendida de modo mais abrangente e humanista, abordando um diálogo que se inicia na Antiguidade clássica e atinge a atualidade. É a tendência em que admito Alexei Bueno, Ivan Junqueira (mesmo que nesse a atualidade surja como ausência) e Bruno Tolentino, por exemplo.

Pelo exposto no percurso das reflexões, fica claro que quando falo em tradição de modo mais abrangente, não a estou confundindo com uma retraditionalização frívola como pensa Iumna Maria Simon, onde a hipótese da diversidade é acrítica e anódina. Pelo contrário, existe consciência crítica e critério na relação com a tradição de que falo, tensão de percepção do tempo-espço, presentificação no poema de todo o percurso da crítica da metáfora, para dizer como João Alexandre Barbosa. Percurso da crítica da metáfora no poema, que é, a partir da modernidade, a metáfora crítica.

2. Fortuna Crítica e Elementos da Poética de Alexei Bueno

2.1. A Retomada da “Resposta” Baudelairiana ao Presente

Neste capítulo serão expostos elementos da poética de Alexei Bueno (n. 1963), levando em consideração sua fortuna crítica, já que continuarei expondo mais detalhadamente outros mais adiante, em contexto analítico de alguns de seus poemas, onde ficará evidente, por meio da teoria e da análise, à qual proposta se liga sua relação entre a(s) tradição(ões) e a contemporaneidade, proposta que aqui já terá seus direcionamentos.

Ele começou a publicar nos anos 1980. Sua obra poética é constituída de: *As escadas da torre* (1984); *Poemas gregos* (1985); *A decomposição de Johann Sebastian Bach* (1989); *A chama inextinguível* (1992); *Lucernário* (1993); *A via estreita* (1995); *A juventude dos deuses* (1996); *Entusiasmo* (1997); *Poemas reunidos* (1998); *Em sonho* (1999); *Os resistentes* (2001); *Poesia reunida* (2003); *A árvore seca* (2006) e *As desapareições* (2009). Em toda a sua obra é verificável a busca da experiência total do humano, mas a partir da penúltima obra tal busca adquire uma consciência maior da impotência de uma ascensão plena da realidade mais imediata, desembocando em certo sarcasmo mesclado com alguma frustração e rancor meio oculto em um trejeito carregado de dúbia comicidade. Porém, de modo geral uma poética como a de Alexei Bueno é a da busca da experiência total (subjativa e simultaneamente objetivada na História) do humano, da perenidade do humano; isto é, a finalidade da busca é o Homem, uma aventura pelo ontologicamente humano em toda sua expansão metafísica, subjativa e histórico-objetiva. É uma poética não simpatizante daquelas em que existe um sentido mais estrito de imanência, de desconfiança cínica ou mesmo descrença na possibilidade de uma caracterização humana em seu aspecto mais expandido ou substancial, principalmente em sua gama metafísica e subjativa. Qualquer poética que assuma uma rarefação do sentido do homem, que o subjogue nas malhas de uma materialidade sem outro objetivo “maior”, sublimatório, que observe o homem pelo viés muito persistente da comicidade e indiferença que podem parecer inconsequentes (poéticas de “maneirismos” herdados do poema piada ou do “desbunde” da poesia marginal) ou que proponha um projeto de imanência do homem e negação de um sentido “original” ou essencialista da existência e das coisas, é uma poética distante da

poética da espécie da de Alexei Bueno. Para que a busca expandida da experiência humana se efetue, a tendência de revitalização da tradição tem de ser compreendida de modo mais abrangente, abordando um diálogo que se inicia na Antiguidade clássica e atinge a atualidade, como disse no primeiro capítulo.

Por busca da experiência total do humano relacionada com a revitalização da tradição entendo a possibilidade de que uma revitalização não seja somente a retomada “atualizada” de temas, motivos e elementos formais, mas o estabelecimento de que através da tradição é possível descobrir o Homem, sua condição e seus modos de estar no mundo. Descobrir o Homem naquilo que ele tem de revelado, oculto e inventado. É uma busca pretensiosa, mas para a qual a poesia pode ser uma instância privilegiada para que ao menos a melhor intenção da busca se aventure, não corrompendo nem edificando, mas humanizando no sentido profundo, “trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal” (CANDIDO, 2002, p. 83), agindo “com o impacto indiscriminado da própria vida – com altos e baixos, luzes e sombras” (CANDIDO, 2002, p. 85). Se, na visão de Candido, a literatura é como a vida “na medida em que atua com toda a sua gama” (CANDIDO, 2002, p. 83), creio que o que chamamos bem e mal, assim como as luzes e as sombras, estão inextricavelmente ligados, sem que uma dicotomia definida tome relevância. Assim posto, a tradição passa a ser uma “reescritura de uma metanarrativa adequada ao presente” e uma “leitura sincrônica do passado, que não anula a história” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 187), afirmando a autonomia do estético sem que a realidade mais imediata se anule, estabelecendo novas possibilidades de relação com ela, persistindo no projeto que, segundo Leyla Perrone-Moisés em *Altas literaturas*, é encetado pelos escritores-críticos: “grande” literatura como

[...] ampliação do imaginário, encontro com o outro e autoconhecimento, capacidade de impressão e de expressão, visão crítica do real, emoção estética, felicidade da palavra que nos faltava e nos é dada. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 214),

revelando, nesse sentido, o apego de Alexei Bueno a determinados ideais modernos que compartilham Eliot, Borges e Paz, por exemplo.

Minha hipótese é que essa tendência a que se liga Alexei Bueno “responde” ao contemporâneo utilizando o método que Baudelaire “respondeu” ao seu contemporâneo,

que foi a modernidade da segunda metade do século XIX, transformando o método de “reposta” baudelairiano articulado a partir dessa modernidade (na realidade, da contemporaneidade de Baudelaire) como o método mais apto a comprovar à poesia sua dupla face interligada por um aspecto histórico e por outro trans-histórico, por um aspecto contingente e por outro eterno ao mesmo tempo.

Para compreendermos o que é modernidade para Baudelaire, Antoine Compagnon faz atentar para sua ligação com a concepção do belo, demonstrada no *Pintor da vida moderna*. Cito Baudelaire:

O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e por um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. (BAUDELAIRE, 2002, p. 852)

A dupla natureza dessa “teoria racional e histórica do belo, em oposição à teoria do belo único e absoluto” (BAUDELAIRE, 2002, p. 852), identificada à modernidade – “o transitório, o efêmero, o contingente, [...] a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável [...]” (BAUDELAIRE, 2002, p. 859) – já implica uma resistência a si mesma. Todas as relações ambivalentes que a modernidade engendrará consigo mesma já estão inseridas seminalmente nos conceitos estéticos baudelairianos.

Compagnon vê no *nouveau* o valor fundamental da modernidade. A intuição do *nouveau* como valor é estimulada pela parte VII do poema “A Viagem”, de Baudelaire, mais especificamente pelo último quarteto:

Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!
 (BAUDELAIRE, 1985, p. 453)

Verte-nos teu veneno, ele é quem nos conforta!
 Queremos, tal o cérebro nos arde em fogo,
 Ir ao fundo do abismo, Inferno ou Céu, que importa?
 Para encontrar no Ignoto o que ele tem de novo!¹³

A partir da década de 1880, os movimentos artísticos adotam uma visão progressista das formas, subvertendo o valor do *nouveau*, ou melhor, utilizando-o do

¹³ Tradução de Ivan Junqueira, encontrada na seguinte referência: BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1985.

modo mais compatível com seus preceitos estéticos. As vanguardas, mudancistas, reduzem ao máximo o lapso temporal que separa o moderno (o *nouveau*) do antigo, ou obsoleto na concepção delas. O *nouveau* futurista abre o horizonte de um movimento perpétuo em direção ao futuro tão acelerado e vertiginoso que desemboca na decadência da novidade. Esse *nouveau* vê no presente uma mera contribuição para o futuro, enquanto a modernidade baudelairiana, associando progresso e decadência, fixando-se nas agruras do presente e se identificando com a dupla natureza do belo, concebe o *nouveau* somente como o momento presente em relação à eternidade, impondo à História uma temporalidade intermitente ou serial – vários momentos presentes que se relacionam com a eternidade –, diametralmente oposta à temporalidade genética ou dialética futurista.

O novo exaltado pela modernidade futurista condiz um pouco mais com a função do poeta preconizada por Rimbaud na *Carta dita do vidente*:

O poeta definiria a quantidade de desconhecido nascendo em seu tempo na alma universal: ele daria mais – que a fórmula de seu pensamento, que a partitura *de sua marcha ao Progresso!* Enormidade que se torna norma, absorvida por todos, ele seria mesmo um *multiplicador de progresso!* (RIMBAUD, 2003, p. 82)

Mais à frente, Rimbaud (2003, p. 82) praticamente alia seu pensamento estético ao conceito de vanguarda, apesar de usar a expressão “eterna”: “A arte eterna teria as suas funções, como os poetas são cidadãos. A Poesia não ritmará mais a ação; ela *estará na frente*.”.

A adoção de uma visão progressista das formas originou o que Compagnon denominou narrativa ortodoxa da tradição moderna, isto é, um discurso estereotipado que preconiza uma temporalidade de orientação dialética capaz de acelerar vertiginosamente a presença da novidade. O paradoxo dessa “religião do futuro”, na expressão de Compagnon, é que a busca desenfreada pela novidade acarreta sua própria decadência, academizando-se. Esse discurso estereotipado ignora o que para Compagnon é a verdadeira modernidade: a modernidade baudelairiana, concebida como o presente em relação à eternidade.

A perspectiva da modernidade de Compagnon é, então, baudelairiana. Por isso, afirma que a modernidade surge no meio do século XIX, como o sentido do presente, destacando-se categorias estéticas como o não-acabado (traço que evoca a velocidade

do mundo moderno), o fragmentário (categoria que valoriza a imaginação em detrimento da cópia do natural, fazendo, com a imaginação, com que os detalhes adquiram autonomia), a recusa da unidade e da totalidade orgânicas (a junção do não-acabado e do fragmentário) e a autonomia, a reflexividade ou a circularidade que, em suma, é a consciência crítica, o entrelaçamento da função poética e da função crítica. E refletindo sobre uma possível relação entre sua perspectiva da modernidade e a pós-modernidade, Compagnon infere:

Se a modernidade foi uma paixão do presente e a vanguarda uma aventura da historicidade, a intencionalidade pós-moderna, que recusa ser pensada em termos históricos, parece, pois, menos hostil à modernidade que à vanguarda. A menos que se trate de sua variante cínica e comercial – o último avatar do kitsch –, o pós-modernismo não se opõe à modernidade baudelairiana, ela própria sempre traída pelo vanguardismo, mas à idolatria do progresso e dos excessos, típicas das vanguardas históricas. (COMPAGNON, 2003, p. 116)

A pós-modernidade que encontra a modernidade baudelairiana é crítica, segundo Compagnon, enquanto recusa da noção de superação. Para ele, a pós-modernidade acrítica é o eterno *kitsch*. Compagnon deseja que nos desapeguemos da visão positivista da História que, por meio do tradicionalismo do conceito de progresso, não compreende devidamente autores que não são adequados ao caráter dessa visão, como Baudelaire, que para ele é a verdadeira modernidade. A visão positivista da História não compreende a verdadeira modernidade: Baudelaire, o descrente no progresso, a inconsolável vítima do dualismo, o melancólico sem esperança, condenado à decadência do presente.

De minha parte, não gostaria de relacionar tão diretamente Baudelaire à pós-modernidade. Primeiramente, não nos esqueçamos de que a pós-modernidade gira em torno da experiência do ocaso da metafísica e a modernidade baudelairiana, não obstante experienciar um espiritualismo esvaziado por um momento de transição histórica, é definida pela dupla natureza do belo, isto é, por um conceito com nesgas de metafísica. Após a morte do Deus moral encetada por Freud, Marx e Nietzsche, como analisa Ricoeur no texto “Religião, Ateísmo, Fé”, a contemporaneidade pode ainda experienciar resíduos ou novas formas de sagrado não institucional, como demonstram Mircea Eliade e Roger Bastide, ou ainda Gianni Vattimo no lastro de um *credere di credere* após a revelação de que a debilidade ontológica heideggeriana é a encarnação

de Cristo. Mas na minha concepção, a pós-modernidade propriamente dita se pretende secularizada em sentido mais literal (ou imanente, melhor dizendo). É, pensando com Anthony Giddens, uma forma de compreender o contemporâneo através da fragmentação da experiência, da consciência do total relativismo das reivindicações de verdade em um mundo de tendências globalizantes, de confiança em sistemas abstratos, com a relação tempo-espaço deslocada e desiludido do engajamento político coordenado, vivenciando a realidade fantasmagórica da sociedade de mercado e da mídia tecnológica. Claro está, como disse Compagnon, que a pós-modernidade critica a própria noção de crítica associada à lógica de superação, desconfiando sobretudo da modernidade futurista. Mas descrê também em qualquer fundamento para a mudança, sendo o valor do *nouveau* transfigurado, em seus piores momentos, no mudancismo frenético da produção industrial em massa e do tecnicismo. (É bem possível distinguir pós-modernidade crítica e acrítica, mas tal discussão em profundidade não interessa para esta pesquisa). Creio que a compreensão baudelairiana do contemporâneo é distinta da compreensão pós-moderna tanto pelos resquícios de metafísica quanto pela noção histórica. Temporalidade intermitente ou serial não é equivalente à temporalidade da compreensão pós-moderna de realidade presente definitiva que concentra em si todos os tempos e espaços ou da impressão ambígua, mas complementar – advinda da descrença na mudança e da experiência do deslocamento da relação tempo-espaço –, tanto de presente definitivo quanto de intemporalidade e ubiquidade.

Quando falamos em intemporalidade e ubiquidade, usamos tais conceitos como o faz João Alexandre Barbosa e sua ideia de historicidade: o próprio princípio da consciência crítica da modernidade (de que fala Baudelaire) que se transfigura no código como princípio da criação poética, sempre repensando sua viabilidade enquanto linguagem. A busca do intemporal afunda o poeta no efêmero, na contingência como paroxismo da nostalgia da eternidade, dando ao presente histórico a ilusão da intemporalidade. O que faz a noção de historicidade é transferir a concepção baudelairiana da modernidade para o plano da linguagem do poema moderno, enquanto espaço de convergência temporal. Mas tal efeito ilusório se dá através de um processo crítico (a crítica da metáfora) que se extrai do poema (a metáfora crítica), processo que é um desdobramento da História (literária e circunstancial) e não uma descrença dela ou de seu fundamento. Se utilizo João Alexandre Barbosa como reforço de minha hipótese, não estou sozinho. Goiandira de F. Ortiz Camargo em seu texto “Subjetividade e

Experiência de Leitura na Poesia Lírica Brasileira Contemporânea” diz o seguinte, após refletir sobre determinados posicionamentos de Paulo Henriques Britto:

Nas rasuras deixadas pelo texto de Britto, podemos ler palimpsesticamente as ideias de Barbosa em seu *As ilusões da modernidade* (1986) – texto anterior ao de Britto – especialmente o primeiro capítulo, de título homônimo. Embora ele discorra sobre a poesia moderna, podemos reler suas ideias à luz da poesia lírica contemporânea, na reflexão que podemos fazer sobre poetas próximos à geração modernista – tanto na cronologia como na dicção. Citemos como exemplos Manoel de Barros, César leal, Gerardo Melo Mourão, Dora Ferreira da Silva, Orides Fontela. Ou na reflexão sobre uma geração mais recente: Fabrício Carpinejar, Armando Freitas Filho, Alexei Bueno, Carlito Azevedo, Antonio Cicero, Jamesson Buarque, Micheliny Verunschik, Wesley Peres, entre outros. (CAMARGO, 2008, p. 101)

Como afirmei, minha hipótese é de que essa tendência a que se associa Alexei Bueno retoma ou continua a espécie de “resposta” baudelairiana ao presente. Os autores contemporâneos dessa tendência associarão o “elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar” (BAUDELAIRE, 2002, p. 852) a determinadas tradições poéticas ora mais ora menos distinguíveis, que irão desde clássicos antigos greco-romanos até a atualidade, excetuando as vanguardas em suas manifestações mais extremas, havendo uma ênfase na modernidade *fin-de-siècle*, de maneira geral. Essa associação se faz ostensiva, orgulhosa, sendo o orgulho representativo da consciência de dialogar com as “grandes” literaturas incontornáveis e de rivalizar com uma compreensão do contemporâneo que queira superá-las em sentido mais vanguardista ou experimental. Por fim, essa associação será, por sua vez, também associada a um humanismo essencial, a uma incancelável possibilidade de busca de um *quid* ontológico humano, ainda que às vezes conturbado, fugidio ou de difícil ou provisoriamente suspensa apreensão e (re)conquista:

Baudelaire encara sua própria época como um momento de crise dentro da história, no qual a humanidade se encontra em situação paradoxal, também em meio à transformação de valores. Ele vê que outras civilizações também se corromperam, a exemplo daquela que presenciou o período áureo da cultura grega. Porém, desta derrocada, há elementos que permanecem incólumes. São os princípios atemporais da arte e do belo, salvando a arte de um tempo justamente com seus elementos culturais específicos. Para além do mundo físico, a arte é um refúgio, como já vinha sendo desde o Romantismo. A arte

cria, não uma realidade paralela, mas uma forma direta de acesso à virtude e aos valores absolutos. (CORRÊA, 2009, p. 118)

O excerto de Fábio Renato Corrêa, extraído do texto “Culto e Transcendentalismo em Ernani Rosas”, demonstra que a visão salvífica da arte, tão presente em Alexei Bueno, está ligada a um humanismo essencial.

A “resposta” de viés baudelairiano ao presente tem momentos de plena autoconsciência na poesia de Alexei Bueno, “reescritura de uma metanarrativa adequada ao presente” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 187), espaço de convergência tempo-espacial viabilizada pela consciência da linguagem. No poema “Epitáfio”:

EPITÁFIO

Gongórico e retórico,
Sincrônico e anacrônico,
Pletórico sem tônico,
Distônico alegórico,

Estético por ética,
Histérico e neurótico,
Dedálico estrambótico,
Lascivo de ânsia ascética,

Do excesso um cômico clássico,
Morreu; mas com ódio irônico
Se pôs, cúmulo agônico,
Num túmulo neoclássico!

(BUENO, 2003, p. 77)

verificamos a exposição de reflexão metalinguística da própria poética do eu poético de Alexei Bueno. Todos os orgulhosos paradoxos expostos confluem para a dicotomia sincrônico/anacrônico. Aqui o par dicotômico saussureano diacronia/sincronia, que fora utilizado por Jakobson para estabelecer os liames entre a linguística e a poética, é evocado de forma distorcidamente irônica. O diacrônico, que aqui revelaria a abertura a toda uma tradição associada a uma essencialidade do humano, é propositalmente

substituído pelo termo “anacrônico” como aposta de uma reação perante as invectivas da compreensão do contemporâneo que queira “renegar” ou “macular” a “alta” tradição com propostas vanguardistas e/ou experimentais (é de valia afirmar que, no caso de Alexei Bueno, a recusa e rivalidade contra essas propostas é direcionada a certos maneirismos do Modernismo e ao Concretismo e suas respectivas heranças). O termo “anacrônico” adquire, assim, um teor positivo e ironicamente combativo de postura estética deliberadamente assumida com o rigor da consciência. O sincrônico é “o transitório, o efêmero, o contingente [...]” (BAUDELAIRE, 2002, p. 859) e o anacrônico algo próximo ao eterno e imutável, intuído através da tradição essencial das “grandes” literaturas. O anacronismo nesse poema é assumido da mesma forma que o Decadentismo pelos decadentes, passando de uma expressão pejorativa para uma expressão positiva de atuação poética, que percorrerá toda a obra de Alexei Bueno.

Quando se fala em sincronia e em Jakobson, é impossível não recordarmos do método concretista de seleção da tradição. Para o Concretismo, pensado em seu momento de projeto totalizador vanguardista, mesmo e principalmente a sincronia não deixava de estar ligada de algum modo à tradição da ruptura, estabelecendo critérios de seleção literária que primam pela inovação formal. Mas para Alexei Bueno, além da objetivação histórica, o humano possui uma porção metafísica que ele associa às tradições literárias. Elas são uma via de acesso privilegiada ao homem tanto em sua História (diacronia) quanto em sua essencialidade (sincronia), absorvida cada vez que o homem é tomado pelo senso do contemporâneo autêntico, um contemporâneo próximo à ideia que Agamben tem dele, onde o sincrônico é, na verdade, a outra face do anacrônico, e também próximo das reflexões baudelairianas, mas com um discurso mais filosoficamente articulado:

De fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. A distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente. (AGAMBEN, 2009, p. 69)

Para Agamben, no texto “O que é o Contemporâneo?”, ser verdadeiramente contemporâneo é perceber e apreender o seu tempo presente não a partir da coincidência plena com ele, da coincidência com todos os seus aspectos, mas a partir do deslocamento e do anacronismo que, ao aderir, toma distâncias: “*relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Relação que transforma intempestivamente o tempo cronológico. A coincidência plena com a época impede ou ofusca a apreensão da contemporaneidade (e aqui podemos pensar, se formos tomar partido da poética de Alexei Bueno, que aquelas poéticas outras que criticam o anacronismo de poetas como ele é que não conseguem perceber que ele é contemporâneo, exatamente porque elas pretensamente assumem a coincidência plena do contemporâneo para si, cegas para o distanciamento fundamental de sua própria época). Se evocarmos o Rancière do texto “O Conceito de Anacronismo e a Verdade do Historiador”, o anacronismo de que fala Agamben pode ter uma relação intrínseca com o eterno (ou com o que chamei de essencialidade em Alexei Bueno). Em um momento em que discorre sobre o prefixo “ana” da expressão “anacronismo”, Rancière afirma que ele não significa somente um movimento de frente para trás, de um tempo para outro tempo anterior:

Esse prefixo também designa um outro movimento: o que vai de baixo para cima. Uma hipótese pode ser daí deduzida: o anacronismo é assim chamado porque o que está em jogo não é apenas um problema de sucessão. Não é um problema horizontal da ordem dos tempos, mas um problema vertical da ordem do tempo na hierarquia dos seres. É um problema de partilha do tempo no sentido “da parte que cabe a cada qual”. A questão do anacronismo está ligada àquilo que o tempo tem, em verdade, como parte, numa ordem vertical que conecta o tempo ao que está acima do tempo, ou seja, o que comumente se chama de eternidade. (RANCIÈRE, 2011, p. 23)

Assim posto, para Rancière, a presença da eternidade se encontra no tempo, sua presença se dá como tempo, e a História só há quando (recordemos novamente Agamben) os homens não se “assemelham” ao seu tempo presente ou com ele coincidem plenamente, mas se conectam com ele através de uma dissociação na qual é possível verificar a conexão de linhas de temporalidade com outras, havendo uma multiplicidade de linhas de temporalidade em “um” mesmo tempo presente. Entendo a partir disso que a experiência do presente é descontínua, não totalizante, não conseguindo aprisionar seu devir na analogia das figuras históricas. Na poesia, a

multiplicidade temporal convive com a ilusão da intemporalidade e da ubiquidade do poema, consagração do instante que abre o horizonte dinâmico de idas e voltas diacrônicas, deslocando as noções convencionais de passado, presente e futuro, onde as figuras das tradições literárias são o que foram antes, o que são agora e o que serão após, sempre as mesmas na sua “essência” e sempre outras na contingência de suas “atualizações”. A experiência temporal do presente assumida por Alexei Bueno é múltipla, mas como “resposta” ao contemporâneo ela é baudelairiana, ou então uma experiência de temporalidade intermitente ou serial, onde o contingente e o eterno convivem exatamente como duas indissociáveis metades da arte. Após tudo isso, pode-se perceber que se está distante de uma visão de anacronismo mais convencional, mais rasa como a de Iumna Maria Simon, para quem anacronismo é sinônimo de retraditionalização frívola e beletrista.

Tal experiência de Alexei Bueno não admite a ideia de vanguarda enquanto aproximada da ideia de superação artística. Seu maior problema no âmbito da questão canônica brasileira é a tradição concretista. Sua crítica à noção de vanguarda é evidente no Brasil ao se referir aos concretistas. Em *Uma história da poesia brasileira* afirma:

A década de 1950 marca o início da eclosão das vanguardas no campo da poesia brasileira. Antes de falar sobre as mesmas, é necessário ressaltar que a ideia de vanguarda em arte é para nós um contrassenso filosófico, ou seja, não quer dizer nada. (BUENO, 2002, p. 380)

Fruto evidente da perda de prestígio da arte perante a ciência, iniciada no século XIX e ampliada drasticamente no século XX, em união com a ideologia do progresso, que invadiu o Ocidente depois do Iluminismo, a ideia de vanguarda trai no seu próprio vocabulário essas origens: experimento, invenção, investigação, laboratório, todo esse jargão científico é por ela utilizado para legitimar uma arte que se envergonha de o ser. Ao lado da farsa científicista, o outro absurdo filosófico é a ideia de superação e progresso em arte, com as infalíveis afirmações que tal obra “envelheceu”, “foi superada”, ou coisas do gênero. A preocupação de primazia, quem usou primeiro tal processo etc., é também característica da redução da arte a algo semelhante ao esporte, onde o importante é quem chegou primeiro, ou foi mais rápido, ou realizou algo em menos tempo. Finalmente, a quantificação típica do capitalismo tecnológico, tantas “toneladas” de som, ou seja, o julgamento da música pelo peso dos aparelhos amplificadores, ou imbecilidades semelhantes.

A vanguarda mais prestigiosa no Brasil, como todos sabem, foi o Concretismo, lançado em 1956 com a afirmação, típica da arrogância pueril de todas as vanguardas, de que considerava acabado o ciclo histórico do verso. O extraordinário nessa afirmação bombástica – o *marketing* é parte primordial da existência das mesmas vanguardas – é

que nos anos imediatamente anteriores haviam sido lançados pelo menos três monumentos da literatura brasileira em versos, *Claro enigma*, de Carlos Drummond de Andrade, *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, e *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles. (BUENO, 2002, p. 382)

Tal recusa da ideia de superação artística é fundamental na poética de Alexei Bueno, pois sem ela sua noção histórica (e sua consequente maneira de encarar o “anacronismo”) falharia ao dialogar com a(s) tradição(ões).

Na mesma obra há no “Prefácio” alguns critérios, entre eles um de seleção estética que confirma ou não o que define poesia, e através desse critério diz que o conceito de poesia “foi paulatinamente se estendendo para estados cada vez mais híbridos e inclassificáveis” (BUENO, 2007, p. 13). Por isto, se limita a um mínimo de que a poesia deve ser constituída de palavras ou, pelo menos, letras. Por isto o “*soi disant* poema-processo, ou [...] muita autodenominada poesia visual” (BUENO, 2007, p. 14) são disforicamente criticados nesse sentido: “Tudo isso pode pertencer às artes visuais, pode ser brilhante, pode ser qualquer coisa, mas nada tem a ver com literatura” (BUENO, 2007, p. 14).

A recusa de Alexei Bueno da vanguarda é fruto do que Paulo Andrade denomina discurso da distopia no texto “O Discurso da Distopia na Poesia Brasileira Contemporânea”. O discurso de descrença no projeto totalizador vanguardista atinge ao menos uma parcela dos autores dos anos de 1970 a 1990, cada um a seu modo (poetas marginais, José Paulo Paes, Sebastião Uchoa Leite, Armando Freitas Filho, Régis Bonvicino), e tem fundamento histórico pautado em acontecimentos nacionais e internacionais. Independentemente do fato de Antonio Cicero afirmar, como já dito, sobre o sentido e a importância histórica das vanguardas no processo literário, que o resultado objetivo foi o conhecimento do caráter negativo sobre a essência da poesia, que na verdade é toda acidência, legando assim uma realização do ponto de vista cognitivo, o discurso distópico é incisivo e pretende deixar claro que projetos totalizadores não têm mais espaço na contemporaneidade. Porém a recusa de Alexei Bueno da vanguarda não é uma luta pela descrença na utopia, mas antes uma luta para revelar o que a utopia vanguardista nega: a busca da realização do desejo de emancipação transcendente coletiva, os laivos metafísicos que alimentam e contribuem para a definição do ser humano, a estrutura eterna oculta ou confluyente com o contingente e transitório. Alexei Bueno ainda é um utopista na contemporaneidade, mas

sua utopia é da emancipação transcendente coletiva, a resistência de sua poesia de caráter salvífico é essa, e não a utopia da experimentação formal ou da pesquisa estética que quer ofuscar o transcendente, sem o qual o homem não pode ser compreendido em sua plenitude. Ao projeto totalizador da vanguarda e à sua ideologia do progresso, Alexei Bueno opõe o projeto da busca da experiência total do humano através da poesia, busca que a ideia de vanguarda não pode abarcar por ter uma noção de humano na qual prevalece o imanente e o histórico.

Exemplo da busca da realização do desejo de emancipação transcendente se encontra bem desenvolvido na obra *Entusiasmo*, onde o exercício de alteridade em direção à sacralização da existência promove uma identificação com o outro (o outro de si mesmo e do outro) e com o mundo objetivo, reconstruindo a noção de sujeito e sua relação com o objeto. Como afirma Suene Honorato de Jesus no texto “Entusiasmo, de Alexei Bueno, e a Poética do Enfrentamento do Mistério”:

A identificação com os anônimos permite que o poeta, ao negar a própria existência, crie uma horizontalidade de condição compartilhada por todos os indivíduos, o que rompe com a ideia de hierarquia, fundamental para a concretização da alienação do sujeito moderno que não se reconhece como parte do mundo. O poema repõe a verdade no sujeito ao qual não é dado existir. A verdade aí considerada não é a dos discursos legitimadores, mas a da realidade de pessoas que, existindo como seres que experimentam a vivência cotidiana, não possuem visibilidade na História e, por isso, sofrem de um apagamento de sua subjetividade. Esse sujeito colocado à parte do processo histórico torna-se impossibilitado de realizar a existência como forma de poder, assim como o próprio poeta, cujo ofício foi destituído de utilidade. O poema assinala a condição da voz poética que, como identidade dos anônimos, reconhece a impossibilidade de se alçar a uma forma específica de existência. (JESUS, 2010, s.p.)

Tal exercício de alteridade proporciona situações em que a transcendência coletiva é sugerida, alimentada, ainda que inconclusa, irrealizada em sua plenitude:

Passa, humanidade, batizada sem sabê-lo nas águas da escoante
[maravilha,
Evolui à minha volta, centro momentâneo que não o é.
Nada poderia existir. A dor acabou. Não há palavras a serem ditas.
Não quero palavras, quero a visão. E essa vertigem dos rostos que não
[tive,
Dos quartos onde não entrei, das roupas que não vesti,
Dos móveis não polidos pelo meu corpo, dos lábios não conquistados,
Das armas não erguidas, dos périplos não feitos, dos filhos não tidos,

Esse gemido negativo de negativas num murmúrio contínuo
 Onde se enlaçam e se geram as línguas todas do mundo,
 Sussurra ao meu ouvido: o grande sonho.

(BUENO, 2003, p. 378)

2.2. O Eterno

A opinião de Antonio Carlos Secchin em “Parnaso Contemporâneo II” (na obra *Poesia e desordem. Ensaaios*) em relação a uma poética como a de Alexei Bueno é a mesma de Franchetti: oposição à espontaneidade da poesia marginal. Porém Secchin não vê essa poética de modo necessariamente negativo, pelo contrário. E a expressão que utiliza de modo positivo para caracterizá-la é erudição: tanto no conteúdo semântico quanto no formal. Ao falar sobre *Lucernário*, Secchin identifica em sua poética uma marca de nostalgia da completude, estabelecendo um contraponto entre a fugacidade da existência e a permanência do suporte formal “sólido”, com estrofes com números constantes de versos, versos isométricos e uso ostensivo do soneto. Assim, até o “destempero” acaba sendo racionalmente medido. Essa medida é, em Alexei Bueno, antimoderna (Secchin confunde antimodernidade com antimodernismo, ou então compreende o Modernismo como um fenômeno da modernidade, mas de qualquer modo também utiliza o conceito de contemporaneidade sem diferenciá-lo de modernidade e de Modernismo), e as características antimodernas seriam (SECCHIN, 1996, p. 167):

- Crença em vetores transtemporais.
- Desprezo ao vulgo ignaro, insensível às cordas sutis da arte.
- Refinamento e opulência lexicais.
- Visão salvacionista do fenômeno artístico, única via de escape à miséria da contingência humana.

Se tudo isso é antimoderno ou não (e creio que depende do contexto e da maneira com que tais características são exploradas), o importante é que isso não desqualifica Alexei Bueno como contemporâneo, como demonstrei através de Agamben.

O que Secchin denomina como crença em vetores transtemporais abre o horizonte do eterno já em si como uma “categoria” constante na obra de Alexei Bueno, e não se trata de uma tarefa pacífica mobilizar todas as suas espécies de manifestação. Há manifestações do âmbito platônico mais tradicional, apelando mesmo para a teologia cristã, ora positiva ora negativa. Por outro lado, o platonismo sofre *déficits* de efeito, é vítima de desconfiança, frustração raivosa e humor constrangido, ou desemboca em uma situação paradoxal de presença ausente e/ou de ausência presente, onde os deuses, mesmo mortos, supervisionam os humanos vivos nas cidades e onde a interioridade humana convive com o ceticismo e com um inexpugnável desejo de transcendência. Em outras situações, o eterno é o eterno retorno do mesmo, já em uma ótica próxima ao nietzschianismo. Todavia, uma das manifestações mais complexas em termos de apreensão é quando o eterno é um momento único (não obstante e *pour cause* eterno) que é revelado como o único momento possível de substancialidade e de sentido ôntico-ontológico, anulando tanto a possibilidade de rastrear, enquanto busca do sentido, o passado pela memória ou por qualquer método historiográfico ou de arquivamento quanto a possibilidade de se projetar, enquanto busca do sentido, no futuro. Ainda que a memória consiga se iludir com a pretensa positividade de ocorrências históricas, o momento presente único assume unicamente a função de doar sentido à existência e às coisas.

Para Suene Honorato de Jesus, em sua dissertação *Trilogia do enfrentamento do mistério. A Poesia de Alexei Bueno e sua Relação com Mundo*,

A representação do instante é a única possibilidade que o poeta concebe, embora ele saiba que o passado é a sucessão de presentes, cada um compondo em igual medida o grande “colar de contas enfiadas”. O agora é eterno, e só ele existe. Esse nivelamento entre passado e presente, que aparece nos textos de Nietzsche e Baudelaire, faz que um mendigo defecando na calçada tenha a mesma relevância de acontecimentos históricos que demarcam a noção de temporalidade na historiografia tradicional:

Lembro-me, faz muitos anos,
 Na esquina de Relação e Inválidos,
 De um mendigo gesticulante e hirsuto defecando na calçada.
 Ah! incancelável,
 Incancelável como os cruzeiros noturnos do imperador Luís II da Baviera,
 Incancelável como a procissão triunfal de Tasso voltando da Judéia,
 Incancelável como a quase-coroação de Tasso sobre o Capitólio,
 Incancelável como a chegada do Gama em Calicut, incancelável

Como a explosão obscura que arrancou a lua do corpo da Terra.
(*Entusiasmo*, p. 84)

Essa parece ser a visão do homem supra-histórico de Nietzsche, para o qual passado e presente “[...] em toda diversidade são tipicamente iguais e, como onipresença de tipos imperecíveis, uma formação estável de valor inalterado e significação eternamente igual” (NIETZSCHE, 1978, p. 59). A consequência disso é que ele consegue conceber os acontecimentos a partir de seu interior, o que não se permite tanto o historiador tradicional quanto o homem histórico, ambos entusiasmados com a noção de progresso. (JESUS, 2006, p. 19-20)

Porém, um momento especial em que o eterno é manifesto no âmbito da “resposta” baudelairiana ao presente se encontra no soneto “O Passado”, onde a consagração de um instante faz sentido em conjunto com momentos históricos ainda assegurados pelo percurso linear da História, proporcionando a experiência da historicidade intermitente ou serial no próprio conteúdo formal do soneto:

O PASSADO

Sei que estás perto, e não te alcanço.
Estás ali, vívido. O agora
Não se desfaz, não se descora.
Não, nada morre. Inútil, lanço

As mãos a ti. Como me canso
A te buscar. Aquela hora
Nunca se esfaz, não vai-se embora.
Tudo é um voltar. Nada é descanso.

Um dia, enfim, além do espelho
Serei em ti, sendo eu, um todo
Que sinto e sei, sonho mais velho

Que o ser. A volta. A mesa posta.
Tudo é retorno. A noite é engodo.
Há um sol que nunca se recosta.

25-10-2009

(BUENO, 2009, p. 86)

Não obstante os momentos assegurados, o agora fulgurante deseja ardentemente subsumir todos eles em um momento único, latente enquanto seiva em cada um dos

momentos históricos. O passado se torna uma série de momentos únicos, isto é, sincrônicos cristalizados pela diacronia, mas que o momento sincrônico do exato agora pretende centripetar na forçosa prevalência de seu *hic et nunc*. Em outros termos, um dos efeitos dessa visão histórica é a intuição de uma temporalidade intermitente ou serial de momentos presentes que se relacionam com uma fulguração epifânica única, isto é, eterna e que, ao se cristalizar no processo diacrônico linear da História, ainda manterá vívida essa experiência de si. A intuição dessa temporalidade é assumida no aspecto da construção formal das frases. No interior do discurso do poema que é, como todo discurso, progressivo, cumulativo e linear, a presença insistente de frases curtas estiliza paradas, respirações algo abruptas que chamam a atenção para si. Ou seja, no percurso progressivo e linear do discurso, há a presença ostensiva de respirações expressivas do desejo de estancar a marcha, não obstante ser exatamente esse percurso que possibilita a atenção se voltar e dar sentido às paradas de afirmação categórica.

A experiência da historicidade intermitente ou serial no próprio conteúdo formal do soneto me foi suscitada no contexto ao pensar, de modo mais geral, em uma leitura em registro dinâmico da fórmula jakobsoniana de projeção do eixo das semelhanças no eixo das contiguidades que fundamenta a função poética (o discurso poético). Tal fórmula equivale ao triunfo do paradigma sobre o sintagma, à subordinação do serial às regras das reiterações; simetrias; correlações; ressonâncias e correspondências da analogia. No poema “Epitáfio”, o par dicotômico saussureano sincronia/diacronia, que fora utilizado por Jakobson para estabelecer os liames entre a linguística e a poética, é ironicamente distorcido em nome da assunção do anacronismo como expressão positiva de atuação poética. No soneto “O Passado”, os liames jakobsonianos entre a linguística e a poética são fundamentais para compreender a experiência poética da historicidade serial em Alexei Bueno, posto que o soneto consegue fazer transparecer a leitura da famosa fórmula em seu dinamismo. As frases do poema são “complexos de signos verbais que se vão expandindo e desdobrando, opondo e relacionando, cada vez mais lastreados de som-significante” (BOSI, 2004, p. 36). Na base da conquista do discurso sobre sua linearidade, estão as operações mediadoras e temporais. A consciência do tempo linear (da contradição) é iludida pela efigie da recorrência e da analogia (metro, som, etc.) para que a imagem se torne plena em seu ser:

Re-iterar, re-correr, re-tomar supõem *também* que se está a caminho; e que se insiste em prosseguir. A partícula *re* vale não só para indicar que algo se refaz (primeiro grau), mas também para se dar maior efeito de presença à imagem, e conduzi-la à plenitude (segundo grau). No primeiro caso, estão, por exemplo, *re-atar, re-ver, re-por*. No segundo: *re-clamar* (clamar com mais força), *re-alçar* (levantar mais alto), *re-buscar* (buscar com insistência), *re-generar* (gerar de novo, salvando)..., verbos nos quais o sentido que se produz é antes de intensificação que de mera recorrência.

Entre a primeira e a segunda aparição do signo correu o tempo. O tempo que faz crescer a árvore, rebentar o botão, dourar o fruto. A volta não reconhece, apenas, o aspecto das coisas que voltam: abrenos, também, o caminho para sentir seu ser. A palavra que retorna pode dar à imagem evocada a aura do mito. A volta é um passo adiante na ordem da conotação, logo na ordem do valor. (BOSI, 2004, p. 41-2)

Cabe tentar compreender porque no soneto “O Passado” o eu poético é tão ostensivo em assumir a experiência temporal em nome da imagem plena em seu ser intuída na experiência da historicidade intermitente ou serial. Quando tentei dissociar essa experiência histórica da pós-modernidade ao comentar Compagnon, provavelmente eu já estava pensando nesse soneto e em como o eu poético de Alexei Bueno irá valorar o tempo via “resposta” baudelairiana ao presente. O eu poético de Alexei Bueno irá tentar ressignificar o tempo, dotá-lo da substancialidade que a ilusão da realidade presente definitiva da concepção pós-moderna fez perder através da intensificação das relações comerciais capitalistas como substituto da antiga noção de progresso. A essa ilusão pós-moderna ele opõe não uma nova ilusão de progresso (estamos vivendo um período pós-Benjamin), mas a ilusão da eternidade dos momentos como a retomada de instantes consagrados pela sua condição plena de ser epifanicamente, de ser como revelação, como força da imagem revelada e revelante. E a oposição se dá, a partir da noção temporal, “como uma leitura do poema como expressão poliédrica, em parte herdada, em parte inventada, pela qual o poeta enfrenta a rotina retórico-ideológica usando livremente, para seus fins, instrumentos da tradição” (BOSI, 2004, p. 15). Tradição, aqui, como ato diferenciado de elocução, ato realmente de conhecimento, que excede o mero reconhecimento do já dito e do já imaginado. Assim posto, o reflorescimento ou resistência da palavra mítica, mágica.

A rotina retórico-ideológica não é una, e na contemporaneidade é significativamente múltipla. Tal ato de conhecimento do poema de Alexei Bueno enfrenta a rotina retórico-ideológica pós-moderna da ilusão da realidade presente

definitiva (que eu intuí das reflexões de Compagnon e de Anthony Giddens na obra *As conseqüências da modernidade*), mas também enfrenta outra concepção de realidade pós-moderna, que Bauman prefere denominar modernidade líquida (estou falando especificamente da obra intitulada exatamente *Modernidade líquida*). Para Bauman, a indiferença na modernidade líquida em relação à duração transforma a ideia de imortalidade (ou de eternidade) em mais um objeto de consumo imediato, como o “ilimitado das sensações possíveis” (BAUMAN, 2000, p. 144) associado à lógica de consumo, afogando a subjetividade no *slogan* de um *carpe diem* distorcido mercadologicamente. À essa vida instantânea a ilusão da eternidade dos momentos consagrados de Alexei Bueno opõe uma experiência histórica que é também reflexiva, pensiva, que é também conhecimento no qual cada momento é uma abertura de revelação e transformação para o ser humano, não visto somente nem como um antigo repositório de espiritualidade abstrata (pois também historicizado) nem somente como um pós-moderno repositório de sensações ilimitadas dirigidas pelo mercado.

No texto “Traços de Memória na Poesia Brasileira Contemporânea”, Celia Pedrosa vê duas tendências na poesia contemporânea como forma de enfrentamento do que chama de desmesura do presente, isto é, a uma experiência do presente

[...] associada contemporaneamente, segundo Gumbrecht, à impossibilidade de figuração de qualquer futuro capaz de transformá-lo em passado, isto é, ao fim de toda motivação utópica, e à convivência com resíduos in-significantes de passados os mais diversos, destemporalizados. (PEDROSA, 2000, p. 117)

Uma das tendências é a postura contemplativa e epifânica face ao momento presente advinda como contracorrente da dessublimação da dicção da poesia marginal. A outra tendência é a do eu poético desprotegido no fluxo temporal das contingências e de suas imprecisões. Na poética de Alexei Bueno, tais tendências são reincorporadas uma à outra. Lembrando como João Alexandre Barbosa interpreta a ilusão do presente histórico baudelairiana como intemporal, temos uma abertura ao significado da poética de Alexei Bueno:

É [...] uma ilusão cultivada com todo o rigor da consciência: a busca do intemporal afunda o artista moderno no “transitório”, no “fugitivo” e no “contingente” porque este – mais do que os artistas anteriores – assume a consciência nostálgica da eternidade.” (BARBOSA, 2005, p. 31)

Não há dissociação entre o desamparo nas imprecisões das contingências e a postura sublimadora. Porém, a postura sublimadora da poética de Alexei Bueno não é contemplativa, mas serve como busca da emancipação transcendente coletiva, não em um futuro definido e programado, mas no interior mesmo da experiência temporal epifânica¹⁴ de cada instante consagrado por tal busca, que não tem um percurso teleológico convencional, mas um transcurso-recurso e/ou um recurso-transcurso analógico, sem promessas e finalismos prontos, e que adquire mais sentido conforme a lembrança do passado atinge o presente, que parece o mesmo, mas é sempre outro. O presente é sempre alteridade, sempre diferença mesmo em sua aparente similitude.

Tal indissociabilidade percorrerá a obra de Alexei Bueno. Na obra *Os resistentes*, por exemplo, há um excerto bem evocativo, onde a palavra “Agora” que constitui, sozinha, juntamente com o ponto final, um verso, adquire uma intensidade fulgurante ao estancar a enumeração vertiginosa das situações históricas tão diversas, como se os graus de extensão dos versos acompanhasse mimeticamente a extensão longamente linear da diacronia e, após, a impressão de síntese subsumida no instante do agora da sincronia:

Algo existe.
 Existe, e é este o único mistério.
 Todo o resto é nada, a origem dos etruscos,
 O destino do Delfim de França, a identidade do Estripador,
 As pálidas feições do Máscara de Ferro, o fim da família do Czar,
 A tumba de Alexandre, a autoria do incêndio de Roma, os caminhos
 [do sudário de Cristo,
 Tudo é nada, nada, nada
 Perto disto *ser*,
 Agora.

E este agora perene pulsa, neste instante,
 Como um imenso colar de contas enfiadas
 Absolutamente perpendicular aos nossos olhos
 Onde só a última conta se vê, e por um átimo,
 Antes da próxima, embora todas existam, na extensão oculta.
 (BUENO, 2003, p. 358)

A “Ode Amatória”, por sua vez, revela, aparente e algo ironicamente, a associação do elemento eterno em um sentido mais rente ao chão, de realidade

¹⁴ Uso aqui o conceito filosófico de epifania como sensação profunda de compreensão ou de contato com a essência das coisas, sensação de contato com a realização mais “pura” de algum fenômeno.

intertextual, como um eterno livresco, acentuado pelo teor enumerativo de alguns versos e mesmo estrofes, dando uma sensação de acumulação:

ODE AMATÓRIA

Meus livros amados,
Como trepadeiras
Sobem, apinhados,
Paredes inteiras.

Alargam seus flancos
Por cômodos, quinas,
E erguem-se em barrancos
Fabricando esquinas.

Lombadas, brochuras
Me olham das estantes,
Marroquins, nervuras,
Discretos, berrantes,

E neles me espiam
Gregos e sumérios,
Almas que extasiam,
Monstros deletérios.

Quinze mil amantes,
Bem embaixo, em cima,
Livro, o agora e o antes,
Palavra sem rima.

Que vida haveria,
Reles, pouca, porca,
Sem tal companhia,
Taça que se emborca.

Fólios, incunábulos,
Línguas e cidades,
Semblantes, vocábulos,
Desastres, vaidades,

Bulas, manuscritos,
Toda a espécie humana
Em grilhões escritos
Numa caravana

Que cruza o deserto

Nosso, soledade,
O longínquo, o perto,
O agora, a saudade,

De mãos dadas, nisto,
Filho, pai e avô,
Juntos Jesus Cristo
E o Doutor Petiot.

Sarabanda estática,
Vertical loucura,
Viagens, numismática,
Budismo, pintura.

E os autores todos,
Vivíssimos, mortos,
Ancestrais, rapsodos,
Místicos absortos,

E entre os que pisaram
Nas poentas paragens
Os que em almas aram,
Tipos, personagens,

Todos, todos juntos,
E os florões, e espelhos,
Colofões defuntos,
Frontispícios velhos...

Que teria eu sido
Sem tal ebriedade,
Meu portão fendido
Para a eternidade,

Para o imenso, a viagem
Da alegria humana,
Sem mais dor, voragem
Que nos unge e irmana?

14-1-2009

(BUENO, 2009, p. 57-9)

No texto “Poesia e Memória”, Paulo Henriques Britto vê como problema na poesia contemporânea a substituição da memória do vivido pela memória do lido (referências, remissões, citações). Essa tendência vem, segundo ele, da crise do lirismo, do desmantelamento do sujeito, da despersonalização em seu sentido mais absoluto e

negativo. Apesar de ele não ignorar que a memória lida faça parte da memória vivida, e que a intertextualidade sempre existiu, ele afirma que há uma tendência contemporânea que dá mais importância à intertextualidade do que à experiência não literária, e que isso é fruto da noção de que a realidade extratextual é uma superstição. Porém, não é possível a despersonalização absoluta. Poderia citar novamente, entre diversos outros autores, o João Alexandre Barbosa das *Ilusões da modernidade*, especialmente o capítulo de título homônimo, para falar da inserção da história literária e circunstancial na consciência de leitura do poeta como experiência também do sujeito histórico. A experiência de leitura é sempre tensão entre a história literária e a circunstancial, e o leitor como participante necessário da construção de sentido (por mais que a noção de comunicação tenha se modificado) faz resistir o vínculo com a condição humana, que é vivida e lida, que é vivida e inventada, revelada e criada. Outra autora que citaria é a Célia Pedrosa, que no texto “Considerações Anacrônicas: Lirismo, Subjetividade, Resistência” explicita que recobrar no verso do poema a memória lida é transformar o presente (ao invés de repetir o passado), e transformá-lo (produzir, reinventar, reapropriar criativamente) implica a história circunstancial, o contato com o mundo, com a “qualidade histórica” que o contato com o mundo presente resgata.

O eterno livresco da “Ode Amatória” é irônico, porque é aparentemente vazio de sentido. Inicialmente, a sensação que se tem é de acumulação, de uma enumeração que quase causa claustrofobia. Porém, nas duas estrofes finais da ode a claustrofobia, o espaço fechado se abre de modo extremo para a vastidão, para a viagem, para a eternidade, para a condição humana. A ode tem a consciência de que a história literária e circunstancial vivem uma relação tensiva, e as referências são antes instrumentos para alimentar a motivação do leitor para a viagem da experiência total da condição humana. A memória lida e a memória vivida confluem para transformar a subjetividade pessoal em um “nós” universal, que Italo Moriconi vê (no texto “Pós-modernismo e Volta do Sublime na Poesia Brasileira” da obra *Poesia hoje*, organizada por Célia Pedrosa, Cláudia Matos e Evando Nascimento) como “surpreendente e pretensioso” (MORICONI, 1998, p. 23). Pretensioso com certeza o eu poético de Alexei Bueno é. Sua poética é pretensiosa, e não poderia ser de outra maneira. Mas o crítico está equivocado quando diz que o eu poético de Alexei Bueno tem um “ânimo *naïf* de adolescente devorador de enciclopédias” (MORICONI, 1998, p. 23) que busca legitimar esse “nós” universal. Tratarei mais detalhadamente desse “nós” mais adiante, todavia

por agora afirmo que as muitas e diversas referências do eu poético de Alexei Bueno não são despropositadas, mas são parte natural do seu método de reapropriação criativa das tradições que evoca, no presente, a história literária e circunstancial, procurando leitores para acionar esse repertório reapropriado como um convite à viagem através da consagração do instante da experiência fundamental de sua poética, que é a da historicidade serial, produzindo um indeterminado, indefinido e persistente exercício de alteridade e de ampliação do imaginário.

2.3. Desprezo e Alteridade

O desprezo ao vulgo, característica também afirmada por Secchin no texto “Parnaso Contemporâneo II”, não existe dessa maneira categórica, se é que existe, pois desprezo é uma expressão muito forte. Pelo contrário, o eu poético de Alexei Bueno empreende a busca da emancipação transcendente coletiva, empreende um persistente exercício de alteridade, retrata com intimidade indigentes, prostitutas, minorias como transgêneros. Nem sempre sua compreensão das pautas e reivindicações das minorias é suficiente ou mesmo muito esclarecida, mas não é porque não é completamente esclarecida que o exercício de alteridade se ofusca. Constantemente o eu poético de Alexei Bueno sente repugnância por uma sociedade decadente e hostil à poesia, mas também constantemente busca uma regeneração dela pela mesma via da poesia, dotada de um poder reintegrador e, como Secchin mesmo diz, salvífico. Sua compaixão dolorista ou atenção mimética aos socioeconomicamente desfavorecidos, aos marginais e a determinadas minorias aparecem em diversos poemas, como, por exemplo, neste sobre prostitutas:

AS PUTAS

Na porta do Hotel Paris
 Junto à Praça Tiradentes,
 Sob um suor que é um verniz,
 Com batom até nos dentes,

Elas se expõem, maus artigos
 De uma vitrine invisível,
 E os homens todos, mendigos
 Ou chefes, num lapso incrível

Cobrem-nas com uma mirada
 Que é uma consulta, e se afastam
 Na tarde, rumo à cansada
 Treva que as horas não gastam.

2/9/2005

(BUENO, 2006, p. 104)

Ou neste soneto sobre transgêneros:

NOTURNO

Sobre os seus saltos, sob a lua cheia,
 Os travestis desfilam como garças,
 Farsa carnal em meio às outras farsas
 Que o mundo absurdo no aéreo chão semeia.

São deusas-mães usando liga e meia,
 De ancas imensas, madeixas esparsas,
 De enormes seios, piscando aos comparsas,
 Buscando otários para a escusa teia.

São Vênus neolíticas chamando
 Sombras confusas, entre os cães sem casa
 E os negros ébrios. Seu barroco bando

Volveu, pulsante, dos tetos das grutas,
 E anda na névoa, como num vasa,
 Rotundas popas balouçando enxutas.

28/10/2004

(BUENO, 2006, p. 130)

Atualmente, pela ótica da interseccionalidade transfeminista, dizer que um transgênero é uma farsa, isto é, um indivíduo com uma determinação biológica tentando se passar por outro, como um engodo, é transfobia, pois na interseccionalidade a questão de gênero é vista como uma construção social que pode ser desconstruída, levando em consideração a identidade pessoal pautada na subjetividade pessoal. Porém metáforas como a utilizada pelo eu poético de Alexei Bueno não chegam ao ponto de ofuscar o desejo de alteridade ou a empatia. Só há um poema em que o desejo de alteridade e a empatia se ofuscam, desembocando em uma espécie de conservadorismo

típico atualmente de um Olavo de Carvalho e de um Luiz Felipe Pondé, que disseminam a ideia de uma ditadura das minorias e de vitimismo das minorias, confundindo a luta pelo fim dos privilégios (e, conseqüentemente, luta por mais direitos), com luta pela retirada de direitos dos privilegiados. A tentação do eu poético de Alexei Bueno em ter um rompante conservador acaba produzindo o seguinte poema:

OS MAJORITÁRIOS

Não és crente, judeu, nem muçulmano,
 Não és negro, nem índio, nem enfermo,
 Não vives na favela, nem no ermo,
 Não és mineiro, guasca, nem baiano.

Amas o sexo oposto, és carioca,
 És católico, branco, e classe média,
 Estás, pois, muito mal nesta comédia
 De loucos que fermenta, ferve e espoca.

11-8-2009

(BUENO, 2009, p. 29)

Trata-se de um rompante conservador, que pode recobrir discursos de falsa simetria como da “cristianofobia”, do “racismo inverso” (brancofobia), da heterofobia e o discurso do sofrimento da classe média: “Classe média sofre”, é a classe média que sofre. Discursos conservadores, que no fundo encobrem preconceitos como racismo e homofobia. Porém um rompante desse é a exceção na obra de Alexei Bueno. O desejo de alteridade e a empatia quase sempre prevalecem.

A relação com a contemporaneidade em Alexei Bueno também se verifica na retomada deslocante e “atualizada” dos mitos, como no poema “Helena”:

HELENA

No cômodo onde Menelau vivera
 Bateram. Nada. Helena estava morta.
 A última aia a entrar fechou a porta,
 Levavam linho, unguento, âmbar e cera.

Noventa e sete anos. Suas pernas
 Eram dois secos galhos recurvados.
 Seus seios até o umbigo desdobrados
 Cobriam-lhe três hérnias bem externas.

Na boca sem um dente os lábios frouxos
 Murchavam, ralo pelo lhe cobria

O sexo que de perto parecia
Um pergaminho antigo de tons roxos.

Maquiaram-lhe as pálpebras vincadas,
Compuseram seus ossos quebradiços,
Deram-lhe à boca uns rubores postiços,
Envolveram-na em faixas perfumadas.

Então chamas onívoras tragaram
A carne que cindiu tantas vontades.
Quando sua sombra idosa entrou no Hades
As sombras dos heróis todos choraram.

6/5/1992

(BUENO, 2003, p. 245-6)

Poema que recorda o desejo de rebaixamento do mito (no ambiente contemporâneo, mas já iniciado na modernidade, há de se confessar nesse caso, e em combate à solenidade austera parnasiana, na realidade) de um soneto de Rimbaud:

VÊNUS ANADIÓMENA

Como de um caixão verde de lata, uma cabeça
De mulher de cabelos morenos e muita pomada
De uma velha banheira emerge, lenta e avessa,
Com seus déficits mal refeitos de uma garibada;

Vem depois o pescoço gordo e cinza, as largas omoplatas
Que sobressaem, as costas curtas que entram e saem;
E as redondezas dos rins querem saltar mas caem;
A gordura sob a pele aparece em folhas chatas;

A coluna é um pouco vermelha, e o todo tem um gosto
Horível estranhamente; repara-se sobreposto
Algo singular que é preciso enxergar com lupa...

Os rins levam dois nomes gravados: CLARA VÊNUS;
- E este corpo todo mexe sua larga garupa
Belo horrendamente de uma chaga no ânus.

27 de julho 1870.

(RIMBAUD, 2003, p. 51)

Em seu prefácio à obra *A juventude dos deuses*, Secchin é mais claro em que sentido a poética de Alexei Bueno não é modernista: ela é avessa ao coloquialismo modernista, principalmente ao coloquialismo do poema piada. E novamente Secchin elenca características, mas dessa vez representativas de marcas de singularidade do poeta, a saber:

- Crença em um esplendor humano de matrizes gregas.
- Gradativa intensificação de um veio religioso.
- Concepção do homem como um ser fadado à angústia e ao desespero.
- Registro lexical elevado e de força metafórica.

Através da análise da *Juventude dos deuses*, o próprio Secchin não mais pode falar do desprezo ao vulgo de forma categórica, já que em um dos segmentos dessa obra,

Impelido ao espaço público (movimento V), o poeta se torna cúmplice da dor dos desviados e desvalidos, através da constituição de um “tu” que não se demarca com clareza do próprio sujeito lírico. A explicação do “eu” (segmentos VI, VII) faz-se acompanhar de laivos confessionais que controlam uma propensão, digamos, universalizante em prol de uma outra que talvez não o seja menos, mas ancorada na aventura sensorial, concreta e particular do poeta: “Ainda estou lá,/Lá, por certo, ainda estou,/Onde dedos de avós redemoinham nas xícaras/E confeitos e notas se espalham nas rendas da tarde”. Tebas e rua do Ouvidor se mesclam, na sensação irreversível de o “eu” ser todos. Em meio a densas reflexões sobre a atração do abismo, infiltra-se o discurso do *fait divers*, anedotas miúdas do desastre que desierarquizam a pompa humana: “E o vento empurra tudo, o vento afásico/Nas coordenadas para o abismo, Nossa casa./Nosso leito. Nossa muralha infranqueável”. A experiência-limite, o estar-à-beira, enfatizam a confluência entre risco e sedução, nos versos exemplares do oitavo movimento: “/.../Agora/Só resta o precipício como nossa fortaleza./É mirando/No seu fundo que entrevemos nossa face”. Se, no segmento IX, os adeptos da vertigem do abismo são alçados, pela autenticidade e pela arte, à categoria de varões assinalados (“Fomos os escolhidos para a requintada dor”), o texto, em decorrência de tal postulado, torna-se mais incisivo e peremptório, inclusive ao desqualificar os que não partilham do dom da audácia: “Aos pusilânimes, porém,/Não desce a voz. A voz/Não é assunto de alunos, quanto mais de vermes”. Antes de se invectivar contra um possível elitismo do poeta, convém salientar que sua crítica se dirige à categoria do *inautêntico*, e não à do *popular*. A ausência de riscos, a cautela pragmática, os subterfúgios apaziguadores seriam expressões

de inautenticidade, sem remeterem forçosamente a proveniência “popular”. (SECCHIN, 1996, p. 10-1)

2.4. Veio “Religioso”

Em relação à afirmação de Secchin sobre o veio religioso, seria preciso redimensionar a expressão “religioso”, pois o eu poético de Alexei Bueno tem uma relação com o sagrado que não chega a ser institucional, muitas vezes muito pelo contrário.

Fábio Andrade discorre, em sua obra *A transparência impossível*. Poesia Brasileira e Hermetismo sobre essa espécie de relação com o sagrado no âmbito poético ao analisar os poetas herméticos. Ele (assim como Suene Honorato de Jesus) utiliza Mircea Eliade e seu conceito de hierofania para explicar a espécie de relação não institucional, mas, de qualquer modo, para esses poetas a palavra poética carrega um poder libertador próximo à ideia de sagrado a que se atrelam. Esse papel libertador – associado, então, tanto à palavra poética quanto à experiência do sagrado – é o de revolta e resistência contra o *déficit* do sentido espiritual e simbólico do mundo. Vejamos o que diz Fábio Andrade sobre Lucchesi nesta passagem:

Como se vê a apreensão dessa presença divina que insiste em não se revelar – esse deus “inarrestável e indefinido” – é um desdobramento natural da nostalgia da unidade perdida, desfeita a ligação existente entre o homem e Deus no contexto adâmico. (ANDRADE, 2010, p. 140)

Tal relação entre Deus e o homem e a nostalgia da unidade perdida não estão longe de uma poética como a de Alexei Bueno, assim como também não está longe a seguinte afirmação do mesmo autor sobre os poetas herméticos:

No fazer literário desses autores celebrados insinua-se um saber, postura ética que não se confunde com a moral social, mas representa a problematização do olhar sobre os símbolos gregários, possibilitada pela ampliação do repertório sensível e reflexivo pela poesia. Espiritualizado, o ato poético instaura uma ética da forma, como nos simbolistas, e da qual falava Valéry, fundamentando uma mundividência muito específica; que recusa o habitual em nome de algo mais sutil e esquivo à evidência [...]. (ANDRADE, 2010, p. 135)

Alexei Bueno também é, para Fábio Andrade, um poeta hermético. Por meu turno, não o classificaria assim a não ser topicamente, seja pela associação com a espécie de relação com o sagrado apresentada ou então pela “inquietação metafísica” (ANDRADE, 2010, p. 77), ou ainda, por fim, porque Alexei Bueno possui conhecimento técnico da palavra mágica, conhecimento também entrevisto na poesia hermética:

A crença na palavra encantatória que apresenta toda poesia hermética, mesmo que emparelhada com a crítica fulminante de uma razão apaixonada; (sic) significa afirmação da ancestralidade da poesia. Seu poder analógico deriva de sua capacidade, segundo Octavio Paz, de ser a outra voz, a dissonância no cantochão geral. Essa voz que “É sua e é alheia, é de ninguém e é de todos” (*A Outra Voz*, p. 140), (sic) A voz do homem que “está dormindo no fundo de cada homem” (p. 144). É desta maneira que a poesia hermética pode ser encarada como tributária dessa *voz outra*, na qual um homem original tenta emergir, respirar entre as ruínas deste mundo, trazendo consigo um tempo igualmente original, imagem primordial de um tempo sem tempo. Poesia que é o memorial vivo de uma realidade não completamente morta. (ANDRADE, 2010, p. 184-5)

No rastro da expressão “inquietação metafísica” (ANDRADE, 2010, p. 77), Mires Batista Bender associa Alexei Bueno, no texto “O Estranho e Sofisticado Alexei Bueno”, à tendência da poesia metafísica propriamente dita (aquela arrolada por Eliot), por causa de algumas características como a de aliar a racionalidade à sensibilidade emotiva, de relacionar em certos momentos o humano ao divino, de introduzir elementos profanos na lírica de tom “religioso” e de utilizar o recurso do *conceit*, que consiste em uma explicação inusitada para algo de difícil explicação. Além disso, há a presença da mitologia (principalmente greco-latina) como possibilidade de indagação sobre a universalidade das vicissitudes e do comportamento humanos.

Por minha vez, como Alexei Bueno está bastante ligado à estética simbolista, acho pertinente pensá-lo como metafísico no sentido de Ana Maria Lisboa de Mello no texto “A Poesia Metafísica no Brasil”, que se encontra na obra por ela organizada intitulada *A poesia metafísica no Brasil. Percursos e Modulações*. A autora entende a arte metafísica como uma arte transcendental que pode buscar o “conhecimento” do tempo e do espaço, do Ser Absoluto, de Deus. Seja ou não metafísico *stricto sensu*, o eu poético de Alexei Bueno de qualquer modo se relaciona com uma tendência espiritual que busca o transcendente, mas que não se desvia completamente de territórios

profanos, que possuem também seu grau oculto de espiritualidade, que cabe ao poeta simbolista perscrutar e revelar, abrindo a dimensão de uma profundidade com perspectiva de direção ao infinito. Segundo Mihae Son, citada por Ana Maria Lisboa de Mello no texto “A Poesia Metafísica no Brasil” (na obra *A poesia metafísica no Brasil. Percursos e Modulações*) a poesia de busca metafísica no século XX possui as seguintes tendências:

- a) poesia que aceita, se não a ideia de Deus, pelo menos de uma entidade “divina” transcendente, optando por caminhos espirituais. O mundo exterior é um meio de desdobramento espiritual, para descobrir o espaço do criador. (Paul Claudel é um exemplo)
- b) poesia que privilegia o fechamento do texto: o poeta se fecha em uma busca solitária de linguagem, indiferente ao leitor. Em lugar de se abrir para o espetáculo exterior, dobra-se sobre si mesmo, privilegiando um contato direto com o Ser divino. (Pierre Jean Jouve e Pierre Emmanuel são poetas desta tendência)
- c) poesia que se preocupa com a realidade exterior, fazendo do poema um meio de interpretação do eu e do mundo. Essa abertura sobre uma exterioridade essencial leva a uma busca que se pode chamar de “hermenêutica”, e que, por isso, aceita a ideia de uma abertura do texto. (O poeta Victor Ségalen tem este perfil) (MELLO, 2009, p. 21)

No Brasil, com o Simbolismo toma fôlego essa poesia de essências, perfazendo um caminho que parte dos simbolistas, neossimbolistas, da geração em torno da *Festa* e atinge a geração modernista de 1930 (por exemplo, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Cecília Meireles e Vinicius de Moraes). Na contemporaneidade, Alexei Bueno continua sendo atingido por esse caminho, e entre as tendências definidas por Mihae Son, seu eu poético alia as tendências a) e c) acima elencadas e explicadas. O conhecimento técnico da palavra mágica, em Alexei Bueno, não tem a intenção de tornar o texto autorreferencial no sentido mais extremo de apartado do mundo, e nem de ser indiferente ao leitor. Como já dito, o eu poético de Alexei Bueno propõe a busca da transcendência coletiva, realiza um exercício contínuo de alteridade e precisa do leitor. Sua visão salvífica da poesia não é salvífica somente para si, mas para um “nós” universal.

Em *Poesia e paraíso perdido*, Haroldo de Campos expõe o conceito de humano na literatura como um conjunto de clichês, omitindo soluções aos problemas estéticos e autolimitado por um senso solipsista. A relação com o solipsismo não parece pertinente, mas de qualquer modo o conceito de humano é sempre um risco. Um risco de vaguides,

de discurso vazio, de utilização em diversos contextos discrepantes, mesmo contraditórios ou então ideológicos. Mas a questão que me parece fundamental é que poéticas como a de Alexei Bueno assumem o risco e mesmo assumem a contradição e o vazio como parte inalienável da condição humana, condição que somente o humano pode abarcar, oscilando entre suas construções de sentido (substanciais, pois interferentes na existência) que jogam com a contradição e com o vazio assim como com sua sublimação. Ser humano é assumir e jogar com tal risco, segundo me parece dizer uma poética como a de Alexei Bueno. Mais que isto, ser humano é ser tal risco. Contradição atuante, performática e vazio sublimado. Por isto a incancelável possibilidade aberta de busca de um *quid* ontológico humano é às vezes conturbada, fugidia ou de difícil ou provisoriamente suspensa apreensão e (re)conquista em Alexei Bueno. Por isso também a configuração formal em que tal busca se realiza é oscilante, passando por formas fixas, desde a mais tradicional, até as formas livres mais distendidas, todas tentando abarcar o humano por trás, ou melhor, através de si. A diversidade formal que oscila na obra de Alexei Bueno promove uma aliança entre o conteúdo semântico mais expandido – a oscilante mas persistente busca da experiência total do humano sujeita à fuga e à dificuldade de (re)conquista – e o conteúdo formal, que oscila por sua vez para poder acompanhar a persistência da busca, da essencialidade humana expandida que às vezes parece ofuscada ou perdida na imanência mais restrita de algumas visões da contemporaneidade. Em suma, a forma em Alexei Bueno oscila entre um estilo mais contraído (em diversos graus, inclusive valorizando de modo intenso a tradição do soneto) e um estilo mais distendido, evocando uma tradição anglo-saxônica, mais especificamente o seguinte tipo básico de verso livre em língua inglesa estabelecido por Paulo Henriques Britto:

[...] o verso livre clássico de Whitman, que utiliza anáfora, encaixotamento sintático, etc.; em alguns momentos, a presença de aliterações e a divisão em blocos de comprimento mais ou menos regular permite que esse verso seja visto como resultante de um afrouxamento das regras do verso anglo-saxão [...]. (BRITTO, 2011, p. 143)

Essa tradição anglo-saxônica é tipologicamente aplicada em língua portuguesa da seguinte maneira:

[...] o verso livre clássico de Pessoa e Bandeira deve ser encarado como uma adaptação do verso de Whitman, utilizando alguns dos mesmos elementos formais empregados por Whitman; os modernistas brasileiros valem-se com frequência do contraste entre passagens marcadas por algum tipo de estruturação rítmica artificial e outras que se aproximam da fala coloquial; aqui não há, naturalmente, nada equivalente ao verso anglo-saxão que possa ser visto como padrão subjacente [...]. (BRITTO, 2011, p. 143)

Em Alexei Bueno a dicção do verso livre é “elevada” e o tom oratório. O verso livre tradicional whitmaniano foi introduzido na literatura de língua portuguesa por Fernando Pessoa (pensemos em Álvaro de Campos) e difundido no Brasil por Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Whitman e Fernando Pessoa são duas admirações assumidas de Alexei Bueno e provavelmente sua herança compositiva do verso livre tem relação íntima com a leitura de ambos os autores. Isso não quer dizer que os temas e objetivos sejam os mesmos. Alexei Bueno utiliza essa tradição em nome de buscas que estão distantes da intenção e do temperamento progressista e futurista. Toda tradição reapropriada pelo eu poético de Alexei Bueno será instrumento personalizado da busca de uma experiência que transcenda os objetivos mais imediatos de dado movimento ou de dada tendência, pois existe um objetivo maior que todos os mais imediatos, que é abarcar a experiência mais ampla possível da condição humana. Mesmo poéticas revolucionárias (também no sentido de intencionalidade política) podem se relacionar com as admirações de Alexei Bueno. Maiakovski é digno, segundo ele, de ser uma admiração. Isso porque há elementos no poeta que ele identifica com a universalidade do homem e da obra. Diz ele, no “Prefácio” à obra *Maiakovski. O Poeta da Revolução*, de Aleksandr Mikhailov, que Maiakovski é um espírito “inegavelmente romântico, de subjetividade pletórica” (BUENO, 2008, p. 8) e que

[...] é um personagem de si próprio, desde a escandalosa propaganda futurista, atravessando toda a sua poesia lírica e boa parte da satírica e da política, e culminando com a saída de cena espetacular (BUENO, 2008, p. 8)

E após evoca Karl Marx como argumento de autoridade para referir o elemento de universalidade da obra de arte:

Karl Marx, em uma brilhante reflexão, reconhecera a capacidade da arte de superar todas as contingências históricas e materiais do seu

nascimento e continuar carregada do mais alto valor estético séculos ou milênios mais tarde, após a desapareição completa de todas as condições que presidiram a sua criação, e citava como exemplo, o melhor possível, Homero. De fato, o que persistia da forma de vida da Grécia heróica em sua época de industrialização e grande imprensa? E, no entanto, a *Iliada* e a *Odisséia* não apenas continuavam a causar suprema emoção estética como, mais que isso, permaneciam quase como modelos insuperáveis. Essa reflexão, que dificilmente seria bem compreendida por um dos tantos burocratas soviéticos que infernizaram a vida de muitos artistas ligados à Revolução, é de grande coerência em relação à obra de Maiakovski, na qual não poucos poemas foram criados com a confessa intenção de propaganda, ou de ação direta sobre determinada contingência, poemas que, apesar disso, continuam perfeitamente a manter sua força entre nós, extinta toda a ambiência que os viu nascer. Nunca, na verdade, existiu “envelhecimento” de qualquer obra de arte plenamente realizada. O que “envelhece” na obra de arte é o que não faz parte dela, o que nela não é a obra de arte, elementos espúrios que ela carrega sem transformá-los, e que por isso mesmo impedem a sua plena realização. (BUENO, 2008, p. 8)

Esse é um argumento que Alexei Bueno utiliza quando quer inserir algum autor em seu elenco de admirações. Os critérios passam geralmente pela questão da universalidade, mesmo quando busca analisar procedimentos de composição inerentes à obra, e o que parece é que às vezes ele também busca fora da tradição de tendência espiritual parâmetros pretensamente condizentes com os seus quando parece estratégico ou de interesse para ele. Maiakovski pode ser considerado de vanguarda, mas não nega elementos do homem enquanto ser universal. Portanto, pode ser admirado. O que lhe interessa no poeta da Revolução não é a crença inabalável no futuro, articulada pela mentalidade revolucionária, ou a ideologia do progresso, mas o espírito de revolta e o desejo de justiça que transcendem tal ideologia e as cartilhas políticas e revolucionárias. Desse modo, Alexei Bueno reinterpreta autores, mais exatamente extrai deles um proveito subjetivo em função de seus gestos e de suas preocupações teóricas e poéticas pessoais. A constituição canônica é um processo de seleção estético e histórico, ou seja, ela também se coloca hoje, e portanto é necessário ainda de juízo crítico sobre as obras e diálogo com o passado para sua atualização proveitosa no presente. A crítica de Alexei Bueno se pretende isenta das “formas” acadêmicas provavelmente também pelo fato de exibir o *pathos* do crítico, como insiste em frisar sua figura pública. No “Prefácio” de *Uma história da poesia brasileira*, apresenta, entre seus critérios de historiador e crítico, a convocação do leitor enquanto também um ser que expõe sua

sensibilidade, suas reações físico-emocionais. O leitor de sua crítica tem de ser o mesmo leitor de sua poesia. Essa convocação se alia a uma visão da poesia e da arte:

Demonstramos, sem nenhum pudor, nosso entusiasmo por muitas realizações nessa arte, e esperamos mesmo que tal entusiasmo contagie o leitor, quando houver empatia, e lhe apresente às vezes algo de precioso por ele ainda pouco ou não conhecido. Não imaginamos outra reação a não ser a de entusiasmo perante certas obras de arte, certos grandes momentos do espírito humano, e nunca julgamos frieza como índice de seriedade – ao contrário – quando se trata de arte, como é típico de um certo pedantismo que se julga – a palavra retorna – científico. (BUENO, 2007, p. 14)

Retornando a Haroldo de Campos, não parece pertinente a acusação de solipsismo porque o humano, nessa ótica expandida de Alexei Bueno, não é somente via pertencimento metafísico e subjetivo, mas também é historicamente objetivado, e a relação íntima com a(s) tradição(ões) abre o horizonte diacrônico da História (através da história literária).

O interesse explícito de dois críticos é exatamente a questão da(s) tradição(ões) em Alexei Bueno, principalmente a tradição clássica: Alexandre de Melo Andrade e Francisco Diniz Teixeira. A diferença (ora mais ora menos bem realizada) da poética de Alexei Bueno na contemporaneidade é a de trazer para o presente do homem atual a revelação de que, ainda que contemporâneas, as tramas e vicissitudes *sine qua non* de sua condição o perseguem desde os tempos mais remotos, assumindo matizes de época. Em “Os Deuses se tornam Humanos: a Poesia de Alexei Bueno”, Alexandre de Melo Andrade demonstra como a finitude humana e suas conseqüentes aspirações metafísicas dialogam desde sempre com o tempo mítico em relação à historicidade, diálogo que não se dissocia do homem atual, alicerçando uma poética arquetípica. Para isto, o autor verifica como Alexei Bueno retoma os deuses da mitologia grega, isto é, retoma a tradição clássica, principalmente na obra *Poemas gregos*, onde ocorre uma humanização do divino. A retomada clássica na contemporaneidade se dá de modo mais ostensivo em poetas como Bruno Tolentino; Ivan Junqueira; Marco Lucchesi; Antonio Cicero; Adriano Espínola, cada um com seu modo específico de reconfiguração temática e formal.

Uma estratégia de reconfiguração temática de Alexei Bueno é a manifestação da oposição entre permanência e efemeridade, entre a irreversibilidade do tempo e a

permanência da razão conceitual, sendo esta integrada à consciência da finitude, enquanto a própria finitude como concretização ou rastro da irreversibilidade temporal afeta até mesmo o divino, que passa a ser encarado legitimamente como representação arquetípica de uma essencialidade humana atormentada e angustiada com sua condição finita. O que ocorre é uma maior compreensão do homem pela via arquetípica e uma reinterpretação do divino pela via humana. Mas para que ocorra a ligação íntima entre o tempo arquetípico e a historicidade, a única condição divina que não pode esmorecer é a de Cronos, o próprio tempo, fundamental para a vivência e também para o desfalecimento de toda a existência humana e propriamente divina, material e metafísica:

Tudo, menos tu, Cronos, morrer pode.
Mesmo os deuses à morte estão sujeitos.
Mesmo o Fado, que até a eles subjuga,
Não se interpõe a ti.

Só tu reinas, e findos ainda um dia
Os deuses, e os mortais, e os mundos todos,
E o olímpico monte em pó tornado,
Tu, eterno, seguirias.

Pois, mais que os nossos olhos que te vissem,
Num vácuo até de ti, sem quem a olhasse,
Tua gota a cair continuaria,
Sem gota, ou queda, ou nada.

(BUENO, 2003, p. 173-4)

Alexandre de Melo Andrade afirma que Alexei Bueno possui admiração por Ricardo Reis (Francisco Diniz Teixeira também o confirma) e esse poema utiliza a mesma variação decassilábica e hexassilábica que o heterônimo pessoano utiliza quando retoma a mitologia em relação à efemeridade, à transitoriedade, com a diferença de que no heterônimo a tópica é tranquila, enquanto em Alexei Bueno a tópica é atormentada e angustiada, porque é identificada com os dramas mais intensos da existência humana, como já dito. Um aspecto formal pertinente demonstrado por Alexandre de Melo Andrade no poema são as dissílabas paroxítonas do último verso da última estrofe (“gota”, “queda” e “nada”) atuando como sensação acústica de cadência rítmica pausada, evocando pingos. Mas seria também pertinente revelar um conteúdo semântico

que se alia a esse recurso formal sonoro que é concertado como contraste, como uma espécie de dissonância: o eu poético afirma que a gota continuaria a pingar mesmo que invisivelmente, ou mesmo que a gota não seja gota. A gota que não é gota, explícita de modo negativo enquanto afirmação semântica, só se confirma de modo subterrâneo, literalmente ao pé do ouvido, ao se prestar atenção no recurso fônico exposto, que faz mimeticamente a gota pingar, ainda que a gota seja semanticamente confirmada como ausente. O que o recurso fônico possibilita é confirmá-la na própria ausência, denotando sua existência oculta que continua interferindo na existência material (e aqui podemos também pensar na materialidade dos recursos formais da poesia) e metafísica. A sensação acústica de cadência pausada do recurso fônico faz a gota pingar mesmo no “nada”, no próprio “nada”, na própria ausência, confirmada semanticamente. Essa dissonância concertada entre o conteúdo semântico explícito e o conteúdo formal, que confirma a presença na ausência, é uma espécie de aliança não tão comum entre tais conteúdos da poesia. Esse e outros poemas ainda abrem um horizonte intertextual com outra tradição clássica além da grega: a tradição barroca, que muito tematizou a transitoriedade, e o último verso desse poema é evidentemente intertextual, até com ritmo semelhante, com o último verso do soneto “Ora que a competir com teu cabelo”, de Gôngora (em tradução abaixo de Péricles Eugênio da Silva Ramos), quanto com o último do soneto emulador (também intertextual, portanto) “À sua Mulher antes de Casar”, de Gregório de Matos, também terminados com a palavra “nada”:

ORA QUE A COMPETIR COM TEU CABELO

Ora que a competir com teu cabelo
ouro brunhido ao sol reluz em vão,
e com desprezo, no relvoso chão,
vê tua branca frente o lírio belo;

ora que o lábio teu, para colhê-lo,
se olha mais do que ao cravo temporão,
e ora que triunfa com desdém loução
teu colo de cristal, que luz com zelo;

colo, cabelo, frente, lábio ardente
goza, enquanto o que foi na hora dourada
ouro, lírio, cristal, cravo luzente

não só em prata ou viola cortada

se torna, mas tu e isso juntamente
em terra, em fumo, em pó, em sombra, em nada.

(GÓNGORA, 2008, s.p)

À SUA MULHER ANTES DE CASAR

Discreta, e formosíssima Maria,
Enquanto estamos vendo a qualquer hora
Em tuas faces a rosada Aurora,
Em teus olhos, e boca o Sol, e o dia:

Enquanto com gentil descortesia
O ar, que fresco Adônis te namora,
Te espalha a rica trança voadora,
Quando vem passear-te pela fria:

Goza, goza da flor da mocidade,
Que o tempo trota a toda ligeireza,
E imprime em toda a flor sua pisada.

Oh, não aguardes, que a madura idade
Te converta em flor, essa beleza
Em terra, em cinza, em pó, em sombra, em nada.

(MATOS, 1997, p. 17)

Assim posto, no poema de Alexei Bueno a tradição clássica é retomada no sentido mais amplo de clássico, englobando a tradição grega (lembrando que a tradição clássica greco-romana geralmente é muito associada ao modelo parnasiano na história literária) e a barroca (cultista).

Francisco Diniz Teixeira em certo momento de seu texto “A Tradição na Contemporaneidade: Notas sobre Alexei Bueno”, comenta o papel da tradição evocando Paz; Eliot; Enzensberger; Celia Pedrosa e Conte e Barchiesi. Se pensarmos no caso específico de Alexei Bueno segundo as ideias de Paz, ele se insere mais facilmente na tradição da analogia ao invés de na tradição da ruptura, sendo a primeira a tradição em que o eu poético se torna o fundador do universo e do conhecimento, o nomeador das coisas; porém, a proposta de Paz de poesia de convergência como definição da poesia contemporânea não se concilia com a “resposta” e com a experiência temporal do eu poético de Alexei Bueno no contemporâneo, pois a “poesia do agora” de Paz acaba assumindo uma postura de delimitação histórica para a poesia contemporânea da qual

Alexei Bueno tenta escapar. Explicarei melhor tal questão no terceiro capítulo. Retomando, se pensarmos também com Eliot em seu ensaio “Tradição e Talento Individual”, deparamo-nos com a questão da imortalidade da tradição, ideia cara a Alexei Bueno. Eliot afirma que em um poeta

[...] não apenas o melhor mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade. (ELIOT, 1989, p. 38)

Enzensberger vê no anacronismo uma possibilidade produtiva na contemporaneidade e Celia Pedrosa interpreta o anacronismo como uma fusão do presente e do passado sem obliterar suas diferenças¹⁵, assim como Conte e Barchiesi o interpretam, ainda segundo Francisco Diniz Teixeira, como apropriação do passado que adquire novos sentidos no presente (eles tratam de textos literários clássicos, mas se pode pensar esse modo de apropriação para qualquer texto literário).

Ainda no âmbito da questão da tradição na poesia, Ida Maria Santos Ferreira Alves em seu texto “Encontros e Desencontros Críticos com a Modernidade na Poesia Portuguesa Contemporânea”, estabelece três modos de destinação do passado no presente (ainda que ela mesma assuma ser uma perspectiva simplificadora):

a) o discurso do presente pode confirmar o do passado e tomá-lo como paradigma, impondo a continuidade passiva, a inércia, numa relação parafrástica; b) o discurso do presente pode rejeitar o do passado e buscar construções originais, numa prática vanguardista; c) o discurso do presente pode retomar o do passado e exercer sobre ele uma ação interrogativa, cruzando perspectivas, estabelecendo novas conexões, demonstrando diferenças, chegando ao novo a partir da transformação do “adquirido”, numa ação dialógica. (ALVES, 2007, s.p.)

O modo “a)” se refere a uma visão mais próxima da crítica Iumna Maria Simon, o “b)” à concepção vanguardista e o “c)”, que representa uma faceta eufórica da hipótese da diversidade, é o modo que mais se aproxima de Alexei Bueno, pensando o “novo” não mais inserido na tradição da ruptura, ou na concepção vanguardista. Para a

¹⁵ Em “Considerações Anacrônicas: Lirismo, Subjetividade, Resistência”, Celia Pedrosa propõe “[...] uma estratégia de leitura e de avaliação da poesia brasileira contemporânea direcionada não pela recusa de seu caráter anacrônico, mas, muito pelo contrário, pela consideração de um possível valor inerente ao próprio anacronismo” (PEDROSA, 2001, p. 11). Na proposta se inclui a interpretação do anacronismo como fusão do presente e do passado sem a obliteração de suas diferenças.

autora, o modo “c)” é o que melhor evidencia a problemática da destinação do passado no presente, onde as construções de sentido e os procedimentos da linguagem poética são realocados e remanejados. Essa intertextualidade crítica configura uma comunidade estética que revela ao poeta (e ao leitor) a melhor compreensão da própria cultura e de sua escritura.

Mauro Gama, citado no primeiro capítulo, associa Alexei Bueno à tradição simbolista, à tendência do construtivismo neossimbolista. Acho bastante pertinente associá-lo ao Simbolismo, assim como a todo aquele espectro da modernidade *fin-de-siècle*, que também engloba o Decadentismo. Mas para tentar compreender melhor o que seria esse Simbolismo “construtivo”, recorro à obra *O castelo de Axel*, de Edmund Wilson. Para ele, o Simbolismo é uma retomada e, mais que isso, um paroxismo do Romantismo: a “segunda oscilação do pêndulo para longe de uma visão mecanicista da natureza e de uma concepção social do homem” (WILSON, 2004, p. 43), tendo como características as correspondências, a musicalidade, a mescla entre o real e o imaginário e a exploração individual de sensações e emoções. Com concepção social do homem entenda-se o homem determinado pelo meio social, determinação que o Simbolismo não poderia aceitar, até mesmo devido à última característica, que só pode ser alcançada por meio da criação de uma densa rede simbólica de foro íntimo em uma combinação particular de elementos, de associações de ideias e de conjunto de metáforas (sem que com isso haja um programa absenteísta por efeito de alheamento ou alienação, haja vista, no caso brasileiro, poemas criticamente sociais de Cruz e Sousa). Mas, ainda segundo o autor, inferem-se duas linhas simbolistas: a “sério-estética” e a “irônico-coloquial”, sendo os casos de Mallarmé e de Laforgue, respectivamente. Penso que Mauro Gama imagina Alexei Bueno em uma linha ou tradição simbolista “sério-estética” ao dizer que seu Simbolismo é “construtivo”. Na realidade, entendo essa aproximação do Simbolismo “sério-esteta” com a ideia de “construtivismo” se nos lembrarmos de que o representante dessa tradição é Mallarmé, o “construtivismo” podendo ser uma via de acesso para se pensar em autores que apresentem mais acintosamente um conhecimento técnico da palavra poética que também é mágica (ou órfica, em contexto mais particularmente mallarmaico). Isso não quer de modo algum dizer que os “irônico-coloquiais” não apresentem conhecimento técnico da linguagem poética, mas quer dizer que eles estariam mais apegados a uma linguagem menos elevada ou sublimada. E arrisco acrescentar à ironia particular dessa tradição, além da

de sentido retórico, a do sentido de Paz. O que arrisco afirmar, na verdade, é que ambas as linhas, enquanto simbolistas, relacionam-se com a analogia e com a ironia no sentido de Paz, só que na linha “sério-estética” a balança pende para a analogia, enquanto na linha “irônico-coloquial” pende para a ironia. Apesar da pertinência de associar Alexei Bueno à primeira linha, isso não quer dizer que a ironia (no sentido retórico e no de Paz) não esteja presente, pelo contrário. Mas o importante é dizer que ele está mais próximo da exploração técnica de uma palavra mágica do que do temperamento lúdico e paródico de um Laforgue. O polo “construtivo”, se quisermos assim dizer, da poesia de Alexei Bueno, voltado para a consciência técnica da linguagem poética, convive com um desejo de atingir uma consciência analógica do mundo, perscrutando misteriosas relações entre esse e a palavra poética, desejo que tem de sempre combater a interferência irônica no sentido de Paz. Só que o eu poético de Alexei Bueno às vezes vê em certa ironia retórica uma espécie meio frustrada e rancorosa de compensação psicológica para as consequências dessa interferência, principalmente a partir da *Árvore seca*.

O que eu denomino modernidade *fin-de-siècle*, que engloba o complexo Decadentismo-Simbolismo, advém da consciência crítica da modernidade romântica que originou outra modernidade romântica (como pensam tanto Paz quanto Edmund Wilson): a modernidade *fin-de-siècle*, uma excêntrica resposta ao “materialismo” científico (misto do Racionalismo dos séculos XVII e XVIII, orientado pelo grande desenvolvimento da física e da matemática e das filosofias científicas *fin-de-siècle*, a saber: o Positivismo, o determinismo e o Darwinismo, orientadas pelas descobertas biológicas).

A resposta é a adoção de uma abordagem espiritual do mundo, transfigurado por uma imaginação intelectualizada e a busca pela autonomização da arte, através da valorização técnica, que possibilita o processo de despersonalização na linguagem – um processo que

[...] não é um desaparecimento do sujeito, análogo à despersonalização dos indivíduos na sociedade massificada. É o sujeito imaginário (falso) da expressividade egocêntrica que é posto em crise na literatura moderna, em razão de uma subjetividade alargada que, ao contrário de anular, aumenta a consciência e a responsabilidade do escritor. (PERRONE-MOISÉS, 2003, p. 167)

A técnica, enquanto conjunto dos processos de uma arte ou ciência, não pode ser confundida com o tecnicismo moderno-contemporâneo, abuso da tecnicidade que visa à eficiência do agir racional-com-respeito-a-fins exigida pela sociedade industrial, orientada pelo caráter quantitativo. A arte, ao valorizar seus recursos técnicos, está orientada pelo caráter qualitativo. Os recursos técnicos da arte, mesmo que seja uma arte que se defina “autônoma”, têm a função de aprimorar uma visão do mundo. A função do tecnicismo moderno-contemporâneo, enquanto prática orientada pela quantidade, é dinamizar a produção. A modernidade *fin-de-siècle*, prevendo, sentindo esse processo de padronização técnica da ciência, responde ironicamente (ou mesmo com laivos de desespero) com a valorização da sua própria técnica. A valorização técnica da arte moderna é a crítica do tecnicismo de sua época. Assim posta, a função da arte se torna revelar e compensar o “desencantamento” das imagens do mundo que vão entrando em processo de desalojamento pelo perfil padronizador do tecnicismo (Sebastião Uchoa Leite desconfia disso, afirmando que o tecnicismo não necessariamente desaloja as imagens do mundo, mas pode acrescentar imagens novas). Seguindo essa linha de reflexão, Alfredo Bosi, ao discutir a questão da metalinguagem em “Poesia-Resistência”, conclui:

A lucidez nunca matou a arte. Como boa negatividade, é discreta, não obstrui ditatorialmente o espaço das imagens e dos afetos. Antes, combatendo hábitos mecanizados de pensar e dizer, ela dá à palavra um novo, intenso e puro modo de enfrentar-se com os objetos. (BOSI, 2004, p.173)

A convivência dúbia que a modernidade *fin-de-siècle* tem com seu contexto se revela em duas tensões. A primeira é que ela é sufocada pelo universo burguês, mas cultua o artificial como resumo do Belo. A segunda, herança direta da modernidade romântica, é a ironia, o dilaceramento ontológico do indivíduo moderno. A ironia da modernidade romântica¹⁶ garante que o indivíduo cindido não atinja definitivamente a

¹⁶ A modernidade romântica é considerada o grande movimento de ruptura (não exatamente no sentido vanguardista), tão grande e intenso que não sabemos ao certo se realmente terminou. Apaixonada pela noção de indivíduo e pela consciência histórica, mas rebelde quanto à cosmovisão racionalista (prevendo que o pensamento esclarecido, ao identificar, por antecipação, o mundo matematizado com a verdade, reifica o próprio ato de pensar, embotando a plurivocidade do pensamento mítico e atrofiando a fantasia e a imaginação), essa modernidade oscila entre o Céu, o Inferno, o progresso e a cosmovisão analógica, entre o passado nostálgico e original e o futuro promissor, inebriada e atormentada por todas as paixões do presente, fazendo da contradição sua própria natureza. Sua psicologia de base é a idealização e o desejo do inatingível é o que a “define” melhor (pois essa modernidade, apesar de ter valores comuns, é

idealidade porque, não obstante sua psicologia de base ser a idealização, essa modernidade é “definida” pelo desejo do inatingível. Se o indivíduo romântico atingir a idealidade, deixa de ser romântico. Se o Infinito se projeta no finito no momento da criação, logo se distanciam para reafirmar a incompletude do indivíduo moderno.¹⁷ A ironia da modernidade *fin-de-siècle*, por seu turno, tende a fazer com que o indivíduo cindido insista em um espiritualismo vazio.¹⁸ A modernidade *fin-de-siècle*, enquanto tendência rebelde de princípios espirituais, é ferida por um sentimento, uma impressão de esgotamento (mas não desaparecimento) metafísico, como um sacerdote insistente que, em seus momentos de suposta epifania, tem a revelação de que Deus está morto. Essa tensão insolúvel (sendo mitigada em alguns simbolistas) é uma das manifestações do *nouveau*, semente e valor fundamental da tradição moderna que se relaciona de modos diferentes com a modernidade *fin-de-siècle* e com a modernidade futurista, como já vimos.¹⁹ O *nouveau* da modernidade *fin-de-siècle* é o Mistério, o *Inconnu*, assim como a melancolia provinda das consequências do progresso, a angústia intimamente ligada ao mal-estar provocado pelo universo burguês e o dilaceramento ontológico insolúvel do espiritualismo vazio, manifestando-se como sintomas dessa modernidade. Desse modo vejo essa certa diferenciação entre as manifestações da ironia dentro da visão analógica do mundo comum tanto à modernidade romântica quanto à modernidade *fin-de-siècle*.

Alexei Bueno herda essa crítica ao cientificismo. Devemos hoje pensar na crítica ao cientificismo de modo menos ingênuo. Não se trata de uma descrença real na ciência e seus métodos que conseguem alargar o conhecimento empírico de como o Universo funciona. Trata-se antes de criticar a ciência enquanto tecnificação, enquanto ideologia, se pensarmos como Habermas em sua obra *Técnica e ciência enquanto ideologia*, obra

quase infensa a definições). Atinge, como o grande movimento de ruptura com o passado, todos os campos, assim como o fez a consciência crítica do pensamento esclarecido. Na literatura, o poder da imaginação e o sentimento como ação que se dá no interior do indivíduo se opõem aos preceitos estéticos clássicos. A modernidade romântica é inspiração, ímpeto, expressão da vivência, mas é também o momento em que uma nova linguagem é elaborada com o intuito de refletir o próprio fazer literário.

¹⁷ Sobre a questão da ironia romântica, aliás, sobre todo o universo romântico, é valioso conferir a seguinte referência: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

¹⁸ Meu conceito de ironia da modernidade *fin-de-siècle* é inspirado no conceito de idealidade vazia, de Hugo Friedrich, que se encontra na seguinte referência: FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978 (Problemas Atuais e suas Fontes, 3).

¹⁹ Compagnon reflete bastante sobre o conceito do *nouveau* como valor fundamental da tradição moderna na seguinte referência: COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

que permanece em certo sentido condizente com a sociedade atual. Ou então se trata (e aqui permanece a atualidade da discussão) de como uma noção positivista de objetividade pode desembocar em uma lógica absolutizada, que também carrega um caráter ideológico. Ainda existe um método de escamoteamento e legitimação do mecanismo social na atualidade que é dirigido, com a reinvenção do Capitalismo, pela padronização técnica da ciência e por um programa de substitutivos que se reforçam mutuamente com o objetivo de, no plano da existência cotidiana, acentuar os comportamentos condicionados do agir racional-com-respeito-a-fins em detrimento do agir comunicativo. Não que tenhamos, nessa perspectiva, que crer que somos como meras extensões de material tecnológico ou que somos robôs. Não precisamos tornar extremas ideias como a do homem unidimensional de Marcuse, do homem espectral de Agamben ou da antropomorfose de Deguy. Mas o fato é que esse método ideológico ainda age atualmente na existência cotidiana, e um poema de Alexei Bueno como “Ciência”, no qual o obscurantismo e o acaso surgem como fundamentais condições da existência, sendo a morte o grande acaso destruidor do projeto existencial e seu após uma instância irrealizada seja por qualquer experimento ou aplicação, permanecendo o mistério como invólucro do conhecimento que qualquer ser humano possa ter sobre si mesmo e sobre o Universo, é um bom exemplo de herança reapropriada dessa crítica ao cientificismo:

CIÊNCIA

Pensas que sabes?
 Não sabes nada.
 Nem a aprazada
 Hora em que acabes.

Teu escalpelo
 Corta a neblina,
 Sonda a retina
 De um pesadelo.

Não sabes nada
 Nem saberás.
 Quem marcha atrás?
 Na madrugada

Quem, ébrio, canta?

Que viu a estrela?
Que luz é aquela
Que se levanta

Na hora mais turva?
Que estranho rosto
Te aguarda, exposto,
Depois da curva?

5-9-2008

(BUENO, 2009, p. 17)

Após compreender o construtivismo neossimbolista indicado por Mauro Gama através de Wilson, podemos estabelecer uma ponte de ligação entre as heranças clássicas (englobando as barrocas) e simbolistas na poética de Alexei Bueno. A principal ponte é o conhecimento técnico da linguagem poética, que é capaz de ligar toda a poesia clássica e o Simbolismo “sério-esteta” definido por Wilson. Porém existe uma ponte de ligação talvez mais fundamental: o mito. Não somente como modalidade de permeação subjacente (“reatualizações” temáticas no fenômeno literário), mas como abertura a uma experiência temporal especial. Tenha o mito a função que tiver, seja a função cosmológica; religiosa; mística; social; psicológica, ou então a função mais simbolista de tentar ver a realidade de outro ângulo, na “torre de marfim”, a experiência temporal vivenciada através dele é sempre a que “contém a vida humana em sua totalidade: por meio do ritmo ele atualiza um passado arquetípico, ou seja, um passado que potencialmente é um futuro disposto a se encarnar num presente” (PAZ, 2012, p. 69).

No capítulo seguinte, a busca da experiência total do humano será testada na poesia de Alexei Bueno através da exploração de alguns temas. O contexto do capítulo será analítico, porém sem deixar em momento algum de lado a teoria para elucidar os temas e as abordagens com que o eu poético de Alexei Bueno estabelece relações com eles. Ao tentar elencar os temas pertinentes para o teste das análises, fui lendo a obra poética de Alexei Bueno e percebendo que havia preocupações constantes que coincidiam com temas que estruturam o pensamento órfico-poético, atualmente estudado no Brasil por Antônio Donizeti Pires, assunto ainda não muito aprofundado nos Estudos Literários. Através de recolha e leitura de textos seus sobre a questão, pude elencar temas pertinentes ao que eu chamei de experiência total do humano na poesia de

Alexei Bueno. Não quero afirmar com isso que Alexei Bueno seja um poeta órfico. A intenção não é classificá-lo como tal. Porém, como o pensamento órfico-poético tem relação direta com a sacralização e a essencialidade humana, há temas coincidentes na prática poética de Alexei Bueno que abre a possibilidade de utilizar tais temas como exemplos felizes de sua própria busca pelo Humano e de fazê-lo pensar, no percurso da busca, a função do poeta e da poesia na contemporaneidade.

Os textos que recolhi e li de Antônio Donizeti Pires para o proposto são: “Perfis de Orfeu na Poesia Brasileira Recente”; “A Orfeu, dois Poemas da Estrangeira”; “A Demanda de Orfeu na Poesia Brasileira: Silva Alvarenga e Carlos Drummond de Andrade”; “Orfeu nos Trópicos: Cláudio Manuel da Costa e Murilo Mendes” e “Orfeu sem Travessa: Leitura de um Poema de José Paulo Paes”.

O autor divide o orfismo em pelo menos duas “ramificações”: o místico-religioso e o mítico-poético. A divisão em “ramificações” é feita para efeito de metodologia, pois não há uma separação nítida, posto mesmo que o orfismo religioso nunca prescindiu da palavra escrita e poética. O primeiro é mais generalizado e resultante do culto de mistérios supostamente fundado por Orfeu, com rito de iniciação e escatologia tingidos de filosofia (pré-socrática, platônica e neoplatônica, principalmente). O segundo, mais estrito, é mais afeito à narrativa e ao relato míticos, englobando a produção literária (épica, lírica e dramática) proveniente do mito órfico e que realiza o pensamento órfico-poético, que é o que nos interessa em sua configuração moderna que irá atingir, de um modo ou de outro, a contemporaneidade de alguns poetas, como Rodrigo Petronio.

Na poesia brasileira, os modos de aparição de Orfeu se alteram conforme o período. No período que vai mais ou menos do barroco ao parnasiano, Orfeu é somente tema e motivo (Gregório de Matos; Silva Alvarenga; Cláudio Manuel da Costa; Tomás Antonio Gonzaga; Raimundo Corrêa; Olavo Bilac). No período que pode englobar o simbolista até os momentos anteriores ao modernista, abarcando os anos de 1893 até 1923, já há uma cosmovisão órfica, principalmente em Cruz e Sousa. No último período (a partir dos anos 1940/1950 até atualmente), por influxo da divulgação de poetas como Rilke e Fernando Pessoa, surge uma poesia órfica diferenciada, havendo mescla de elementos do ciclo de Orfeu²⁰, às vezes mescla com atributos cristãos e/ou católicos,

²⁰ O ciclo mítico órfico se divide em quatro mitemas:

1- A viagem ao lado dos Argonautas, em busca do Velocino de Ouro.

confundindo-o com o poeta decaído, sem função na sociedade industrial avançada, ou o transfigurando na realidade social brasileira (Dora Ferreira da Silva; Jorge de Lima; Murilo Mendes; Carlos Drummond de Andrade; Geraldo Carneiro; Dante Milano; Péricles Eugênio da Silva Ramos; Marly de Oliveira; Vinicius de Moraes).

Como não existe especificamente uma tradição órfica na poesia, nem um modelo órfico a ser seguido, o que aqui interessa são determinados temas que giram em torno do orfismo poético, sendo que não é necessário nem classificar um poeta como órfico por utilizar tais temas, nem querer forçosamente o inserir dentro de um modelo ou esquema de como os temas devem ser explorados. Os temas que elenquei a partir da leitura dos textos de Antônio Donizeti Pires são aqueles que deflagram uma visão analógica do mundo sugerida por misteriosas relações da poesia e da música, que mesclam elementos pagãos, cristãos, idealistas diversos e a filosofia, no âmbito de uma eclética atmosfera esotérica, que transmitem um sentimento de inadequação do poeta, poeta que tem o conhecimento técnico da palavra mágica e que incorpora, “atualiza” ou desloca o mito, inclusive degradando-o, e com isso abrindo o horizonte problemático do papel do poeta e da poesia na sociedade contemporânea e buscando significados para o ser humano. Embasando tais temas e consequentes posturas, a analogia e a ironia, no sentido de Paz, serão o ponto de contato para relacionar todos eles juntamente com a espécie de “resposta” baudelairiana ao presente absorvida pelo eu poético de Alexei Bueno, evidenciando sua distância da tradição da ruptura e sua aproximação com a tradição da analogia. O que interessa são tais temas e sua pertinência enquanto meios funcionais para adentrar a experiência da condição humana que a poética de Alexei Bueno busca abarcar e compartilhar.

2- O casamento com a ninfa Eurídice, que é fatalmente vítima de uma serpente.

3- A catábase de Orfeu ao Hades na tentativa de resgatar a esposa e de onde regressa solitário, pois a perde novamente por causa de sua desobediência aos deuses subterrâneos.

4- A morte de Orfeu, esfaqueado pelas enciumadas bacantes trácias (a versão mais difundida).

3. Demonstração e Análise de algumas das Principais Vias de Acesso à Condição Humana na Poesia de Alexei Bueno

3.1. Poesia e Música: as Relações Misteriosas

Como dito, nesse capítulo demonstrarei e analisarei mais detalhadamente alguns temas que elenquei a partir da leitura dos textos de Antônio Donizeti Pires com o intuito de adentrar a experiência da condição humana que a poética de Alexei Bueno busca abarcar e compartilhar. Os temas, de modo geral, são aqueles que deflagram uma visão analógica do mundo sugerida por misteriosas relações da poesia e da música, que mesclam elementos pagãos, cristãos, idealistas diversos e a filosofia, no âmbito de uma eclética atmosfera esotérica, que transmitem um sentimento de inadequação do poeta, poeta que tem o conhecimento técnico da palavra mágica e que incorpora, “atualiza” ou desloca o mito, inclusive o degradando, e com isso abrindo o horizonte problemático do papel do poeta e da poesia na sociedade contemporânea e buscando significados para o ser humano. Embasando tais temas e consequentes posturas, a analogia e a ironia, no sentido de Paz, serão o ponto de contato para relacionar todos eles juntamente com a espécie de “resposta” baudelairiana ao presente absorvida pelo eu poético de Alexei Bueno, evidenciando sua distância da tradição da ruptura e sua aproximação com a tradição da analogia. Os poemas para demonstração e/ou análise serão selecionados sem uma preocupação cronológica ou referente a qualquer divisão por fases, proporcionando, assim, uma apresentação “geral” da poesia de Alexei Bueno, que possui uma coerência desde seu início até sua última obra no sentido de nunca se desvincular dos temas aqui selecionados como vias de acesso à condição humana.

Primeiramente, é importante dizer que Alexei Bueno carrega uma admiração muito grande por Augusto dos Anjos. Em *Uma história da poesia brasileira*, Augusto dos Anjos é inserido no capítulo sobre o Simbolismo (“O Sopro do Símbolo”), sendo dedicadas diversas páginas a ele, assim como na obra, também de Alexei Bueno, intitulada *Machado, Euclides e outros monstros* (2012), dois artigos são sobre Augusto dos Anjos: “Augusto dos Anjos, Origens de uma Poética” e “Editando Augusto dos Anjos”. Há elementos ressonantes evidentes entre as poéticas de Alexei Bueno e de Augusto dos Anjos: o percurso peripatético urbano, a beleza terrível, o sentimento universal dolorista, e – o que é de grande importância na interpretação que Alexei

Bueno faz de Augusto dos Anjos – uma visão expandida, mística e unificadora do Universo. Alexei Bueno afirma em *Uma história da poesia brasileira*:

Entre diversas generalizações filosóficas possíveis em voga naquele instante, desde o positivismo até o marxismo, Augusto dos Anjos, de maneira bastante sintomática, adotou como crença pessoal os sistemas que mais dariam um ensejo a uma visão predominantemente mística e totalizadora do universo, ou seja, o Evolucionismo, vindo de Darwin, mas sobretudo filtrado por Spencer, e, mais decisivamente, o Monismo, o grande sistema unificador da fenomenologia universal fervorosamente propagandeado por seu criador Ernest Haeckel, racionalização materialista carregada de grandes possibilidades de expansão religiosa, e construída aliás sobre diversas premissas biológicas falsa ou erroneamente interpretadas. (BUENO, 2007, p. 244)

Assim posto, segundo a interpretação pessoal de Alexei Bueno, Augusto dos Anjos transformou o Evolucionismo e o monismo, em suma, filosofias materialistas, em aportes para um sistema místico totalizador, adquirindo foros muito particulares em sua poética e no vocabulário de sua linguagem poética. Porém, Alexei Bueno também afirma que em Augusto dos Anjos o mecanismo do caráter evolutivo do universo perde sua eficácia otimista ao se deparar com a inexorabilidade da negação da vida, destruidora dos esforços humanos, revelando já certo descrédito no poder de explicação totalizante da ciência:

Esse caráter pessimista da poesia de Augusto dos Anjos quanto ao pretenso poder da ciência contra o mistério do universo, essa falta de crença na eficácia de todo esforço humano, é uma das suas características que mais o aproximam de nós, exilados há muito do ingênuo ufanismo cientificista do século retrasado. (BUENO, 2007, p. 245-6)

Alexei Bueno quis assinalar, assim, a atualidade de Augusto dos Anjos através de uma interpretação (recepção) pessoal. E também consegue, sem o dizer especificamente nesses termos, encontrar a relação entre a analogia e a ironia próprias da poética de Augusto dos Anjos, que é a seguinte: a onipotência otimista do materialismo de viés panteísta elaborado pelo eu poético se choca com a consciência pessimista da morte da especificidade individual que se vangloriava dessa onipotência do absoluto, como acidente genético na cadeia das espécies. Tal relação entre a analogia

e a ironia em Augusto dos Anjos foi denominada por Alexei Bueno como contradição trágica, pois insolúvel.

A atualidade de Augusto dos Anjos como um ansioso da realidade humana que é vitimado pela descrença no poder de explicação totalizante da ciência atinge frontalmente o eu poético de Alexei Bueno, como pudemos ver no poema “Ciência”, comentado no segundo capítulo. A perscrutação do âmago da essência humana persiste na obra de Alexei Bueno através de alegorias, de identificação entre elementos da realidade convencionalmente distantes, do uso da sinestesia e principalmente através de uma valorização encantada do poder da sugestão do estrato musical da palavra, que abre o horizonte de uma sensação e de uma visão transcendente da existência. Transcrevo abaixo o poema “A Busca”:

A BUSCA

Mesmo junto aos homens, quando tudo é vivo
E suas vozes voam nos salões repletos,
Eu estou ausente, não sob os seus tetos,
E os meus olhos fogem num fulgir esquivo.

E se veem à volta de um velado encanto
Frente a escadas brancas, baças, de repente,
Salas e mais salas me surgindo à frente
E de cada quina o acalantar de um canto.

Lá vou indo andando, doido, sem destino,
Vendo o vão das vigas vagas e vazias,
Me enfurnando em fome nas fachadas frias
Que soluçam sons na solidão de um sino.

Lendo a lousa alada onde nos lanha a lei
Sem saber qual sombra assassinou-me o nada,
Que a vida é uma dor que dói desesperada
Como um relho horrível que arrepende um rei.

Quando enfim ferido enfrentar alfombras,
Tanto tempo tonto em torpe terra estranha,
Destilado o nada que nos dana a entranha,
Volvo ao vivo olvido que me envolve em sombras.

E rumino em raiva o rol de um rei roubado,
Despojos dourados decaindo em dobres...
Presunçosos párias de esperanças pobres

Miram-me no olhar um mal amalgamado.

Olhos onde um deus odeia o dom das portas...
 Pó do que eu perdi pra este presente impuro...
 Se o meu corpo é vivo o meu olhar escuro
 Dorme ainda em Deus em vãs vertigens mortas.
 (BUENO, 2003, p. 43-4)

Apesar do poder da palavra, uma palavra sozinha não constitui uma unidade significativa. Esse é o princípio fundamental da linguagem, é a partir dessa constatação que a linguagem se funda. Como afirma Paz, para “que a linguagem se constitua é preciso que os signos e os sons se associem de tal maneira que impliquem e transmitam um sentido” (PAZ, 2012, p. 56), ou seja, que criem a totalidade de uma frase ou de uma oração: “A linguagem é um universo de unidades significativas, ou seja, de frases” (PAZ, 2012, p. 56). Diferentemente de Agamben, que acredita que o traço distintivo do discurso poético é a *versura* (termo latino que designa o lugar em que o arado dá a volta no final do campo), revelada pelo *enjambement*, Paz é ainda adepto do pensamento mágico na contemporaneidade, e crê que o verso seja a frase ritmada, isto é, que o ritmo é que, por sua vez, revela o núcleo específico diferencial do discurso poético. A crença no poder mágico da palavra em Paz pode ser bem evidenciado no capítulo “O Ritmo” de sua obra *O arco e a lira*, crença a que também se submete o eu poético de Alexei Bueno.

No poema transcrito, o fundamento da linguagem e o traço distintivo do discurso poético são instrumentos que se esforçam o máximo em sua realização para que o sentido da busca do eu poético seja implicada em cada unidade significativa do poema, busca transcendente do estado unitário com nosso ser e com o ser do mundo, como se fosse a fala “um conjunto de seres vivos por ritmos semelhantes aos ritmos que governam os astros e as plantas” (PAZ, 2012, p. 58). Aí se encontra o procedimento mágico de conciliar o ritmo do poema com o do cosmos, afinal o poeta, como o mago, desperta as forças secretas do idioma e encanta a linguagem através do ritmo: “Para o mago, os deuses não são hipóteses nem, como para o crente, realidades que é preciso aplacar ou amar, mas poderes que é preciso seduzir, vencer ou burlar” (PAZ, 2012, p. 61). O mago é só perante os deuses, no seu enfrentamento, na sua estratégia de sedução e burla que nenhum ser humano ousa. Mas o eu poético de Alexei Bueno tenta transformar sua solidão do primeiro instante em um compartilhamento de busca, de

sedução conjunta do transcendente. Afinal, se o poeta-mago é solitário, sabe que o ritmo é inseparável da condição humana, “a manifestação mais simples, permanente e antiga do fato decisivo que nos faz ser homens: ser temporais, ser mortais e sempre lançados em direção a ‘algo’, ao ‘outro’: a morte, Deus, a amada, nossos semelhantes” (PAZ, 2012, p. 67). Assim posto, a medida do poema “A Busca” não é medida vazia de conteúdo, mas uma direção, um sentido, na expectativa de que sobrevenha “alguma coisa”. Ao invés de medida, o ritmo é aqui tempo original, o tempo mítico, que não se calcula. A temporalidade enquanto o próprio homem é anterior ao que a torna possível, e o poema, o verso, a frase ritmada é uma espécie de cálculo (apresentação e possibilidade da temporalidade) capaz de dizer que a medida e o cálculo não são a verdadeira temporalidade; o poema é a medida e o cálculo do homem que é capaz de dizer que o homem não tem medida nem cálculo. Para Paz

O tempo afirma o sentido de um modo paradoxal: possui um sentido – o ir além, sempre fora de si – que não cessa de negar a si mesmo como sentido. Destrói-se e, ao se destruir, repete-se, mas cada repetição é uma mudança. Sempre o mesmo e a negação do mesmo. Assim, nunca é apenas medida, sucessão vazia. Quando o ritmo se desdobra à nossa frente, algo passa com ele: nós mesmos. No ritmo há um “ir para” que só pode ser elucidado se, ao mesmo tempo, se elucida o que somos nós. O ritmo não é medida, nem algo que esteja fora de nós, nós mesmos é que nos vertemos no ritmo e nos lançamos em direção a ‘algo’. O ritmo é sentido e diz “algo”. Assim, seu conteúdo verbal ou ideológico não é isolável. O que dizem as palavras do poeta já está sendo dito pelo ritmo em que essas palavras se apoiam. (PAZ, 2012, p. 64-65)

Esse excerto é revelador em relação ao poema “A Busca”, que se lança a “algo” através do imperativo do ritmo, que aproxima a poesia da música. Quanto mais próximo o poema da música, mais a busca do eu poético parece querer ser compartilhada. Por isso há no poema uma estratégia de adensamento máximo do ritmo como o que constitui a frase poética e persegue o sentido da busca transcendente, busca não unívoca, não definitiva, mas duvidosa, escorregadia. O adensamento rítmico se dá pelo uso abundante dos recursos sonoros. O poema é constituído por quadras hendecassílabas, com acentos nos versos em 5-11 e em 6-11, sobretudo, e todas elas com a regularidade das rimas entrelaçadas. O verso hendecassílabo foi de predileção de românticos e simbolistas e colabora para um ritmo bastante musical, fluido, enredando-se na teia rítmico-sonora que sustentará o poema analisado, como se verá, intensificando

o conteúdo semântico da busca. A abundância intensificadora das aliterações, assonâncias, paronomásias, ecos vão elaborando uma teia sonora que dá a sensação de fluidez, de tentativa de facilitação para que a busca se realize. Na segunda quadra, a palavra “encanto” do primeiro verso rima com a palavra “canto” do quarto verso. A própria rima afirma (relacionando o conteúdo semântico ao conteúdo sonoro) que o canto do poema é encantatório, mágico. Praticamente uma outra língua é inventada (ou recuperada): alquimia do verbo, fantasia ditatorial do som em busca da emancipação transcendente do homem no encontro com o fundamento da linguagem. Muitos versos assumem uma fixação aliterativa, alguns clarificando a relação do conteúdo semântico com o conteúdo sonoro, como o segundo verso da segunda quadra, no qual o “v” aliterado sugere o vento das vozes voando, e como o quarto verso da mesma quadra, no qual o “f” aliterado sugere o fogo do brilho do fulgir esquivo dos olhos. No quarto verso da terceira quadra, densamente aliterada em “s” e que termina com a palavra “sino”, talvez possamos permitir ver uma intertextualidade com o poema “Os Sinos”, de Poe (na tradução de Oscar Mendes e Milton Amado, que conseguem recriar a expressividade sonora), onde a abundância dos recursos sonoros (inclusive a aliteração em “s”) também estimula a transcendência através da sugestão sonora dos sinos. Vejamos a parte “I” do poema de Poe:

OS SINOS

I

Escuta: nos trenós tilintam sinos
 argentinos!
 Ah! que mundo de alegria o som cantante prenuncia!
 Como tinem, lindo, lindo,
 no ar da noite fria e bela!
 Vão tinindo e o céu inteiro se constela,
 florescente, refulgindo
 com deleites cristalinos!
 Dão ao Tempo uma cadência tão constante
 como um rúnico descante,
 com os tintinabulares, pequeninos sons, bem finos,
 que nascendo vão dos sinos,
 sim, dos sinos, sim, dos sinos,
 saltitantes, bimbahantes, dentre os sinos.
 (POE, 1999, p. 64)

Toda a fluidez dessa alquimia do verbo, todo esse adensamento, transfiguradores da língua, e consequentemente dos sentidos, desembocam em uma espécie de vertigem: o olhar do eu poético persiste na busca (dorme em Deus, ainda), mas em “vãs vertigens mortas” (BUENO, 2003, p. 44). O que permanece é a vertigem, o desregramento dos sentidos, a alquimia da transfiguração verbal criando a expectativa. O poeta-mago, solitário perante os deuses, mas desejoso de compartilhar tal solidão entre todos, é um misto de grandeza e de esterilidade. A última quadra revela a esterilidade final da grandeza do poeta-mago, que persiste.

Em *Os resistentes* há um momento especial em que a musicalidade sugere uma relação intrínseca com a condição humana e mesmo com o Universo:

Corpo,
 Se algo amei, não nos afrescos e as estátuas,
 Se em algo senti a harmonia oclusa do Universo,
 Se em algo entrevi a mão que move os círculos atônitos dos astros,
 Se assisti aos planetas e aos átomos nas moléculas, as elipses
 Sem saudade dos cometas nas parábolas íntimas do sangue,
 As cordilheiras numas ancas, as vagas explosivas em dois seios,
 A verticalidade das florestas entre coxas, o torcer-se
 Dos galhos estirados em dois braços,
 E o fundo das lagunas entre lábios, e esses brilhos
 No vácuo desparzidos em pupilas,
 Foi em ti,
 Nosso pequeno absoluto miserável, nosso templo
 Condenado que se inflama
 Das mesquinhas ruínas que o esperam.
 (BUENO, 2003, p. 444)

As *correspondances* a partir do próprio corpo (que é sacralizado e maculado como um templo miserável) e do corpo do “outro” (no caso, uma mulher) atingem a verticalidade da transcendência, para além de sua horizontalidade. O microcosmo e o macrocosmo se invadem e se confundem a ponto de não mais se distanciarem. A anáfora é o elemento desencadeador da expectativa, a repetição (retórica e também sonora) que põe e repõe o contexto do corpo como possibilidade da verticalidade transcendente através de *correspondances*. A sonoridade anafórica, repetida, promove a mudança de intensidade da expectativa de cada vez maior abrangência das *correspondances* até poderem atingir um teor universal. A anáfora direciona essa totalidade de sentido como intencionalidade do poema.

3.2. A Tensão entre a Analogia e a Ironia

Em *Poemas gregos*, obra em que os mitos clássicos são “reatualizados” abundantemente, o poema “Desde que o Fogo, Prometeu, nos Deste,” “reatualiza” o mito de Prometeu e a imagem do fogo funciona como o instrumento que proporciona a visão analógica do mundo como fogos de fusão. “O fogo é íntimo e universal” (BACHELARD, 2012, p. 11), porque no imaginário ele pode se contradizer, porém fundir os contrários; e o respeito ao fogo é ensinado, não natural: o fogo é muito mais um ser social que um ser natural, havendo uma interdição social em relação a ele. Prometeu é quem rompe a interdição e quer compartilhar o rompimento com os homens, sofrendo a inelutável *hybris* por seu ato de excesso.

Eis, então, a verdadeira base do respeito diante da chama: se a criança aproxima sua mão do fogo, seu pai lhe dá um tapa nos dedos. O fogo castiga sem necessidade de queimar. Seja esse fogo chama ou calor, lâmpada ou fogão, a vigilância dos pais é a mesma. Inicialmente, portanto, o fogo é objeto de uma *interdição geral*; donde a seguinte conclusão: a interdição social é nosso primeiro *conhecimento geral* sobre o fogo. O que se conhece primeiramente do fogo é que não se deve tocá-lo. À medida que a criança cresce, as interdições se espiritualizam: o tapa é substituído pela voz colérica; a voz colérica pelo relato sobre os perigos do incêndio, pelas lendas sobre o fogo do céu. Assim, o fenômeno natural é rapidamente associado a conhecimentos sociais, complexos e confusos, que não dão muita oportunidade ao conhecimento ingênuo.

Por conseguinte, visto que as inibições são, à primeira vista, interdições sociais, o problema do conhecimento pessoal do fogo é o problema da *desobediência engenhosa*. (BACHELARD, 2012, p. 16-17)

A citação se encontra na obra *A psicanálise do fogo*, de Bachelard, na qual o autor articula alguns complexos advindos do imaginário do fogo. O texto dos *Poemas gregos* pode ser lido pelo viés do complexo de Prometeu, que é o agrupamento de “todas as tendências que nos impelem a *saber* tanto quanto nossos pais, mais que nossos pais, tanto quanto nossos mestres, mais que nossos mestres” (BACHELARD, 2012, p. 18). A criança estapeada pelo pai sempre tenta roubar fósforos longe de sua vista. Toda criança é um pequeno Prometeu. E tal tentativa já evidencia uma vontade, a vontade de intelectualidade, de racionalização, de conhecimento. Transcrevo abaixo o poema:

Desde que o fogo, Prometeu, nos deste,

No Cáucaso do nosso próprio espírito
 Como tu, mesmo em marcha, estamos presos
 E o tempo é o nosso abutre.

Nunca mais, por tua causa, pararemos,
 Em nosso próprio andar agrilhoados
 Como cegos que gemem por não verem
 O que veem no entanto.

Mas um dia, algo oculto e claro o pede,
 Seremos finalmente, e como os nossos
 Teus grilhões do não-ser romper-se-ão,
 E a ave enforcarás.

Foi por isso que o injusto deus um dia,
 Tremendo algo maior, aprisionou-te,
 Mas já no Olimpo todos ouvem trêmulos
 Os nossos próprios passos.
 (BUENO, 2003, p. 186)

A vontade de intelectualidade (racionalização, conhecimento) não se concretiza de modo somente eufórico no poema, mas de modo ambíguo, deixando revelar o poder de contradição que o fogo pode introduzir em seu imaginário. O conhecimento promovido por Prometeu também é um castigo ao homem, um castigo que o homem contemporâneo ainda sofre, e talvez sofra de modo mais intenso que em tempos mais antigos: o grilhão do progresso. Do progresso e suas consequências nefastas. Prometeu se tornou o herói civilizador, promotor do trabalho e do progresso. Paradoxalmente, tal conhecimento trouxe cegueira, o fogo cegou, obscureceu, ao invés de iluminar todos os recônditos do espírito humano. Mas, talvez paradoxalmente também, não se trata aqui de uma iluminação do espírito humano ilustrado, mas de uma iluminação mais profunda, oposta à ilustração voltairiana que quer retirar o mistério do mundo, isto é, oposta à ilustração da ideologia do progresso. Prometeu se tornou um burguês ilustrado, um amigo de Voltaire. A iluminação que o eu poético de Alexei Bueno quer que o fogo possibilite é a da emancipação transcendente coletiva. Prometeu, que roubou o fogo dos deuses para dar aos homens, no fundo, deu não para retirar o mistério do mundo (para se agrilhoar na ideologia do progresso) mas para que idealizássemos o fogo como possibilidade de transcendência coletiva. A vontade de intelectualidade, de conhecimento deveria ser também vontade de transcendência, e não a anulação dela no espírito humano, corrompendo sua condição essencial. O tempo é marcha (é genético,

linear, cumulativo), é progresso, é nosso abutre, nosso castigo, o castigo para o espírito humano, limitado a uma ideologia que não permite a verdadeira emancipação coletiva do ser humano, que tem de se pautar também na busca pela transcendência. O fogo é, assim, maldição, castigo (progresso) e possibilidade de bênção, presente (idealização, emancipação transcendente). O conhecimento humano se tornou ideologia do progresso, porém a partir desse fatalismo a chama e o fogo, símbolos da transcendência (o fogo idealizado), poderão um dia se acender. A contradição do fogo no poema é bem contrastante, porém próxima de uma mesma lógica dicotômica: é danação (progresso) e possível purificação (transcendência). Gememos por não vermos o que vemos no entanto. Um dia seremos (seremos o ser que realmente somos e que vemos e não vemos que somos) através de algo que é oculto e claro, uma contradição fundamental, sem nome (fogo é o nome?), universal, aproximação e conciliação dos contrários. A contradição do fogo (continuemos denominando fogo como imagem que nos encanta) seria, enfim, sua própria fusão essencial, a universalidade do espírito humano. Mais um paradoxo: os deuses aqui são obstáculos para a emancipação transcendente coletiva. O eu poético, criador, parece ser novamente mago: “Para o mago, os deuses não são hipóteses nem, como para o crente, realidades que é preciso aplacar ou amar, mas poderes que é preciso seduzir, vencer ou burlar” (PAZ, 2012, p. 61). Porém esse mago sabe que não estará solitário, e pede ajuda aos outros homens. Uma ajuda que já veio e que sofreu a *hybris*, ajuda para uma consequência que se “reatualiza” no mundo contemporâneo como uma vicissitude que viajou o tempo histórico e repousa no espírito humano. Para o eu poético, os deuses não temiam que Prometeu (o homem) retirassem o mistério do mundo. A bem da verdade, temiam que o homem conseguisse transcender, atingir uma idealidade excessiva, não precisando mais do contato subalterno com os deuses, vivenciando o próprio mistério enquanto mistério, não enquanto mero enigma a ser decifrado. Assim posto, castigaram Prometeu e o homem com a cegueira ilustrada, anuladora da iluminação autêntica, completa, total. A transcendência deverá se realizar, pois, no tempo mítico que deverá ser encontrado no próprio tempo do mundo contemporâneo.

O terceiro verso da última quadra do poema termina com uma palavra que carrega uma polissemia de sentido que parece querer que a transcendência se realize pela burla. A linguagem humana parece querer burlar os deuses, pregar-lhes uma peça sutil de polissemia criadora que se volte contra eles. Os deuses do Olimpo estão

“trêmulos” ouvindo os passos dos homens. Esse adjetivo, que identifica o temor dos deuses por poderem ser vencidos, já os coloca como vítimas do fogo que o homem idealizará (ou já está idealizando). Em certo momento da *Psicanálise do fogo*, no capítulo “O Fogo Idealizado: Fogo e Pureza”, Bachelard afirma que a região em que o fogo é puro parece “situar-se no seu limite, na ponta da chama, onde a cor dá lugar a uma vibração quase invisível. Então, o fogo se desmaterializa, se desrealiza; torna-se espírito” (BACHELARD, 2012, p. 153). Assim posto, ao mesmo tempo em que identifica o temor dos deuses, o adjetivo “trêmulos” também alude ao processo de idealização do fogo, vibrando quase invisivelmente como a ponta da chama. Os deuses serão vítimas do fogo idealizado pelo imaginário humano, e o homem tomará o lugar deles, pelo ataque conjunto tanto de sua inevitável contingência histórica, que persiste após a *hybris* e sempre persistirá, como pela sua transcendência espiritual. Mas não seria essa transcendência uma transcendência terrível por ser talvez ainda mais alta que os deuses? Quando há transcendência sem deuses, cria-se com ela uma relação “com o que está mais alto que os deuses, com o próprio sagrado ou com sua essência pervertida” (BLANCHOT, 2011, p. 301). Preservar tal relação é uma tarefa dilacerante, tensão entre a analogia e a ironia no seio da contemporaneidade.

A “reatualização” da figura prometeica sempre foi muito presente na literatura (Renascimento, o Goethe do *Sturm und Drang*, Romantismo), e sempre associada ao artista criador, porém dificilmente alguma manifestação dessa figura foi “reatualizada” de modo tão ambíguo como em Alexei Bueno, revelando tão profundamente seu aspecto contraditório.

Tensão entre a analogia e a ironia no seio da contemporaneidade. Tal tensão embasa os temas aqui tratados e suas consequentes posturas. A analogia é entendida por Paz como “a visão do universo como um sistema de correspondências e a visão da linguagem como um duplo do universo” (PAZ, 2001, p. 38), isto é, uma visão mítica, profundamente rítmica e concertada, que vem de uma tradição reelaborada pelo neoplatonismo renascentista, transmitida a diversas correntes herméticas e filosóficas dos séculos XVII e XVIII, atingindo o Romantismo e seus herdeiros (entre eles, em certo sentido, os simbolistas, carreando suas ressonâncias até a contemporaneidade). “A analogia concebe o mundo como ritmo: tudo se corresponde porque tudo ritma e rima” (PAZ, 1984, p. 88-9). A ironia é a dissonância que prejudica o concerto da analogia, a exceção nas correspondências universais. Uma das manifestações exemplares da ironia

é o tempo sucessivo, o castigo da ideologia do progresso, que no poema “Desde que o Fogo, Prometeu, nos Deste”, prejudica a busca da transcendência coletiva, que o eu poético pede ajuda para ser retomada com toda a força. Essa tensão afasta Alexei Bueno da tradição da ruptura, aproximando-o da tradição da analogia. A tradição da ruptura, mesmo em seu paradoxo, relaciona-se com o passado como uma interrupção, como um percurso progressista em busca do novo a qualquer preço, que tenta suplantar o passado no seu percurso. Mesmo que a ruptura, paradoxalmente enquanto tradição, desemboque em um esgotamento de sua ideologia futurista (como hoje isso se torna cada vez mais evidente), o rastro de sua ideologia permanece, sua visão do passado permanece, sua ideologia continua se iludindo, no interior de sua lógica, de que o passado deve ser suplantado, superado. A tradição da ruptura não necessariamente se desliga do passado, mas tenta tornar o passado o oposto do passado, tenta torná-lo algo que não foi, tenta torná-lo uma ruptura com o próprio passado que foi, suplantando, superando e até negando a si mesmo:

Manifestações da estética da surpresa e de seus poderes de contágio, mas sobretudo encarnações momentâneas da negação crítica, os produtos da arte arcaica e das civilizações distantes inscrevem-se com naturalidade na tradição da ruptura. São uma das máscaras que a modernidade ostenta. (PAZ, 1984, p. 21)

De qualquer modo, o passado não pode ser passado, tem de se negar enquanto passado. A visão ainda é progressista. Alexei Bueno, mais próximo da tradição da analogia, não nega o passado enquanto passado, mas procura sua diferença ao se encontrar no presente, em um presente que é sempre um casamento com a eternidade. O passado na tradição da ruptura é instrumento de negação do próprio passado em nome de um presente que visa sempre o futuro enquanto progresso. O passado na tradição da analogia faz parte do princípio de um concerto de correspondências universais, e Alexei Bueno vê no passado um instrumento aberto de “reatualizações”, de manifestações da diferença do presente em relação ao substrato inalienável da eternidade, fazendo que sua visão histórica seja serial, como a de Baudelaire. Ao invés de rupturas sucessivas, o que faz a História, para Alexei Bueno, é a “reatualização” rítmica do passado tornado em vivências do presente em relação à eternidade. Essa diferença de visões do passado torna Alexei Bueno crítico e inimigo da vanguarda. E a maior vanguarda brasileira foi o Concretismo. Apesar de hoje a visão progressista concretista também haver se esgotado

(Haroldo de Campos, principalmente, atesta-o), foi o Concretismo que consolidou a tradição da ruptura no Brasil na fase de projeto totalizador.

Apesar da natureza irreconciliável da analogia e da ironia, vale ressaltar o que afirma Antônio Donizeti Pires ao refletir sobre a modernidade (a analogia e a ironia são as duas “transgressões” da modernidade para Paz, pensada a partir dos primeiros românticos):

[...] ironia e analogia podem ser vistas como as duas faces da mesma moeda: a ironia, ao ser incorporada à teoria e à prática poéticas dos românticos e simbolistas, de base analógica, não significou a morte da arte ou da poesia (contrariando a visão de Hegel), mas vincou gradativamente a consciência do poeta e a consciência da própria poesia. Ou seja, pela reflexão e pela crítica, tais consciências revelaram-se fraturadas e fragmentadas, poética e existencialmente. Ainda em outros termos, dir-se-ia que a ironia foi um mal necessário, a contrapartida que possibilitou à visão analógica um comportamento auto-reflexivo, autoconsciente e autotélico, que culminou nas várias formas de autonomia da arte, nos séculos XIX e XX. (PIRES, 2008, p. 6)

Para Paz, a tradição da analogia e a tradição da ruptura são tradições antagônicas, mas que convivem existencialmente a partir de determinado período na literatura, a saber: a modernidade. A tradição da ruptura como desejo de mudança e de progresso já se inicia, então, no Romantismo e, como já dito, verá o passado como pontos de ruptura para o presente sempre em vias do futuro, que já demorou para chegar, portanto tem de chegar hoje ou no máximo amanhã. Essa modernidade se nega, não como a contingência histórica se negando somente enquanto contingência histórica e a eternidade se negando somente enquanto eternidade em nome de uma aliança fundamental sempre refundada, como em Alexei Bueno, mas se nega enquanto obsoleta, enquanto algo que já passou e tem de inevitavelmente romper consigo mesma. Sem negar as teorias de Paz, pessoalmente utilizo mais pacificamente a expressão tradição da ruptura para as vanguardas históricas, para os futurismos. Apesar de no Romantismo a consciência histórica consolidar uma imagem de força-motriz e a ideologia do progresso permanecer viva, o homem romântico já contesta os limites dessa ideologia (vinda, na realidade, da modernidade do século XVIII), e suas más consequências (como farão os frankfurtianos). O homem romântico é um promotor de ruptura, mas creio que não no sentido de vanguarda histórica de conceber o passado e o futuro, pois o progresso oscila com a visão analógica do mundo, o futuro promissor oscila com a experiência

nostálgica do passado original e com a paixão do presente. As vanguardas propriamente ditas (vanguardas históricas, futurismos) é que irão se aprofundar na ruptura com o passado e na concepção futurista como pregaria uma tradição da ruptura em seu grau maior.

O próprio Paz, ao pensar a poesia contemporânea, diz que a tradição da ruptura, e, portanto, a ideologia do progresso, estão bem mais desacreditadas. Ele denomina a poesia contemporânea de poesia de convergência, onde o agora é o que interessa, é o que é pertinente e faz produzir: “A presença é o agora encarnado” (PAZ, 2001, p. 56). O eu poético de Alexei Bueno continua combatendo os resquícios do pensamento de temperamento vanguardista na contemporaneidade (rastros do Concretismo, mesmo após a explicitação haroldiana do fim do projeto totalizador, e outros rastros de temperamento vanguardista e/ou experimentalista que tentam pré-definir o que pode ou o que não pode mais ser “reatualizado” em nosso tempo), mas também não assume uma poesia do agora como se o agora fosse a única instância possível da vivência da realidade. O eu poético de Alexei Bueno também se opõe a tal concepção do presente, sendo para ele sempre uma relação entre presente e eternidade que abre o horizonte do passado e da(s) tradição(ões) literária(s), horizonte como possibilidade de manter tal relação sem que uma teleologia convencional tome fôlego nem que uma mistificação do presente de agora anule o passado e o futuro. Paz afirma, todavia, que o presente é a fusão da vida e da morte e que a “poesia sempre foi a visão de uma presença na qual se reconciliam as duas metades da esfera” (PAZ, 2001, p. 56), mas tal revelação se intensificaria na contemporaneidade com a poesia de convergência, ou seja, acaba tomando uma postura de delimitar historicamente, de um modo ou de outro, tal espécie de poesia. Assim posto, insisto que essa delimitação histórica é distante da concepção de presente do eu poético de Alexei Bueno.

Há um poema na obra *Poemas gregos* onde a ironia é muito forte. Trata-se do poema “Eu, contrário ao Geral dos outros Homens,”. Comentei o poema da mesma obra intitulado “Desde que o Fogo, Prometeu, nos Deste” e arrisquei o comentário final de uma transcendência sem deuses em nome de um terrível e mais autêntico sagrado. Nos *Poemas gregos* há fortes indícios dessa espécie de transcendência (juntamente com outras, com caminhos plurais de transcendência). Há diversos poemas em que há uma transcendência pela via de uma relação que se dá como permanência em um entrelugar e na proteção dele. No poema “Desde que o Fogo, Prometeu, nos Deste” talvez ainda haja

um resquício de uma postura mais convencional de tentar tomar o lugar dos deuses, mas no poema “Eu, contrário ao Geral dos outros Homens” a postura é mais evidentemente complexa e contemporânea, fazendo com que a tensão entre a analogia e a ironia também se complexifique. Transcrevo abaixo o poema:

Eu, contrário ao geral dos outros homens,
Muito pouco respeito por vós, deuses,
Tenho, e nem temo que em castigo um raio
Divida-me a cabeça.

Porém incrêu não sou, embora o pouco
Que soe a minha lira eu nunca às musas
Tenha devido, mas talvez à ausência
Das nove, e os deuses muitos.

Porque o meu peito, que ambiciona o eterno,
Não se farta convosco, vãs deidades,
Que o vulgo do seu sonho modelou
Em era já apagada.

Mas antes no universo incompreensível
Te entendo a força, Zeus, que não existes,
E de Apolo o semblante luminoso
Sinto vivo em meu peito.

Como escuto Dionisos quando à noite
Dois bêbados ao pé do templo caem,
E de Afrodite a imensa graça
Nas jovens intocadas.

E a Posêidon sei ver sob as tormentas,
E Tânatos, mais forte que os mais todos,
Encaro quando os meus se vão, e eu ouço
Pulsar-me o peito efêmero.

Porém, quando isso ocorre, eu, deuses, toco
Não em vós, mas no barro que moldou
Vossas belas, porém frágeis, estátuas
Por mãos da mesma terra.

E tu mesma, terrível Moira, que enches
De medo os imortais e os que o não são,
Eu sei como és um sonho, tu que os fatos
Só fazes quando feitos.

Logo não creio em vós; mas nessa hora
 Em que deixas deserto o monte Olimpo
 E no não penetrais, deuses caídos,
 Cabisbaixos e humildes.

Então, quando há só o nada e o grande Cosmos,
 E o do homem espírito insaciado,
 Algo eu vejo, que as palavras não dizem
 E o próprio ser não sabe,

Algo tão alto e estranho que até a vós,
 Pobres deuses sem chão, tal força um dia
 Vos enfim fazer vivos poderia,
 Tornando-vos verdade.
 (BUENO, 2003, p. 176-177)

Os próprios deuses, imortais, temem a morte. O tempo sucessivo, que desemboca na morte, exemplo máximo da ironia, fere até mesmo a imortalidade divina, rasgando o tecido da eternidade vivenciada por seres que nasceram na própria condição de eternidade. Mas a morte dos deuses não os aniquila, somente os afasta; sua inexistência existe como ausência, e o homem vivencia tal ausência no cotidiano de seu presente. Os deuses estão aqui, inexistindo: a consciência e proteção desse paradoxo, ou entrelugar vazio, no nada, é o esboço de uma teologia contemporânea, negativa. O homem precisa aprender a existir no mundo, eis uma exigência para existir, mas sua existência plena não se determina somente pela sua imanência. Precisa também de uma instância espiritual. Nem a tentação da imanência absoluta nem a metafísica tradicional dão conta das demandas do homem contemporâneo (de sua contingência histórica), necessitando que um entrelugar tome alguma forma. O divino é orientado para o cotidiano presente, mas não há uma substituição humana do divino. Há antes a realização de uma traição sagrada. Trair os deuses, enfrentá-los é aqui um ato sagrado, que reorienta a contingência histórica do homem contemporâneo, que precisa vivê-la, porém o vazio deixado pelos deuses mortos é uma lembrança deles que atinge toda a existência no mundo, não como contato direto, íntimo, mas exatamente como vazio, ausência. Não existe contato ou comunicação imediata com os deuses ou com o divino, mas somente um contato ou uma comunicação em si desviada. A crítica e a morte do Deus moral, encetada por Freud, Marx e Nietzsche, representada no poema pela morte de todos os deuses, abriram o horizonte de uma nova experiência do sagrado, mais contemporânea. Um sagrado difuso, transpassado de ateísmo, mas vivo, atuante. No

final do poema, o eu poético diz que esse sagrado difuso (“algo”, algo sem nome), mais alto que os deuses, de tão alto pode tornar sua inexistência existência, sua ausência presença e sua morte vida. Tal relação vazia vivenciada no cotidiano do homem contemporâneo é tão atuante e viva (apesar das palavras não poderem dizer exatamente e do ser não poder saber) que poderá se transformar dialeticamente naquilo que nega, sendo o vazio e a morte as causas do preenchimento mais alto da existência, como uma vingança da analogia perante a ironia, que terá de criar novas performances e máscaras para rasgar seu tecido. A tensão entre a analogia e a ironia se dá no percurso do poema como tensão entre a morte e ausência dos deuses e o ato ao mesmo tempo sagrado que tal morte e ausência propicia, mas no final a tensão esboça uma dialética que resulta na possibilidade da própria ironia colaborar com a analogia (a morte e o vazio como preenchimento) em um grau tão denso que a ironia terá de se reinventar para que a emancipação transcendente não se realize. As palavras não podem dizer essa relação vazia. Por isso o dever da palavra poética, “essa palavra que não pertence nem ao dia nem à noite, mas sempre se pronuncia entre a noite e o dia” (BLANCHOT, 2011, p. 302), é, como pensava Hölderlin na interpretação de Blanchot, dizer de uma vez só o verdadeiro e deixá-lo inexpresso. Praticamente todo o poema é composto em versos brancos, porém há uma rima externa parcial no segundo e terceiros versos da última quadra: um “dia” em que a força desse “algo” inominável “poderia” fazer os deuses se tornarem verdade. O fato de haver somente uma rima externa (parcial) em todo o poema chama a atenção. Formalmente, tal rima sustenta a tensão de todo o poema entre a analogia e a ironia. O universo rítmico e rímico vislumbrado pela analogia, ao viver tensionado pela ironia, não completa perfeitamente sua teia de *correspondances*. Se no conteúdo semântico a analogia promove uma dialética vingativa contra a ironia, esta deixa sua marca no conteúdo formal ao focar no estranhamento provocado por uma rima externa parcial que surge na quadra final do poema, como a demonstrar que existe um obstáculo à harmonia plena do universo, um obstáculo que combaterá a verdade da transcendência.

3.3. A “Religiosidade” Aberta

A visão analógica do mundo não anula a alteridade, mas é antes um modo de lidar com ela. A ironia distancia, mantendo em planos distintos; a analogia une os

planos não para anular a alteridade, mas para agregar as diferenças enquanto diferenças. O contato íntimo com as diferenças, a intimidade analógica, universal em Alexei Bueno se aproxima de uma ética. A visão analógica nele é instrumento de um desejo de busca emancipatória transcendente de toda a humanidade em suas diferenças. Desse modo o eu poético de Alexei Bueno pode, ao mesmo tempo, unir universalmente as distinções e respeitar a alteridade através da empatia às minorias e às outras culturas, por exemplo. Podemos verificar como há, na poesia de Alexei Bueno, uma mescla de elementos pagãos, cristãos e idealistas, unindo as distinções culturais em um emaranhado universal que, ao invés de anular, potencializa o poder de transcendência das diversas culturas. Mas em um poema da obra *A árvore seca*, intitulado “Crença”, o eu poético, em nome do respeito à alteridade no seio da analogia, toma uma postura de anticristo (no sentido cultural nietzschiano) para deslocar a própria cultura em que foi criado, a cultura da civilização ocidental cristã. Transcrevo abaixo o poema:

CRENÇA

Quero os deuses todos,
Menos o deus único,
Sejam persas, godos,
Ou um celta, um púnico.

Que me envolvam de arte
Com faces, com signos,
Shiva, Exu, Melkart,
Zeus, todos são dignos

De encantar-me as íris,
Mitra, Baal, Belenos,
Thor, Apolo, Osíris,
Sempre mais, não menos.

Só não venha Aquele
Que é o que é, o que há.
Loucos sabem dele.
Ele lá, nós cá.

14/12/2004

(BUENO, 2006, p. 90)

O eu poético não desloca exatamente a cultura e a civilização ocidental, mas desloca o monopólio do Cristianismo nela, como base da cultura. Para exercitar a alteridade, o eu poético nesse poema empreende um deslocamento dessa base cultural em nome de outras culturas e crenças (originárias da Ásia, da África, da Índia), mas também de culturas antigas e de algumas ditas “bárbaras”, ainda que europeias. Como afronta à base cultural cristã, um ecletismo deliberadamente vertiginoso toma fôlego, unindo culturas diversas, crenças diversas, algumas passadas e outras ainda presentes. Tal vertiginoso cruzamento cultural se dá de múltiplas maneiras que agem em conjunto no conteúdo formal do poema. As rimas são cruzadas, tentando mimetizar formalmente os diversos cruzamentos de culturas, crenças e cruzamentos tempo-espaciais. As rimas externas são cruzadas e todas diversas. Nenhuma rima externa da quadra seguinte repete alguma rima externa da quadra anterior. As sílabas dos versos, por sua vez, são poucas (redondilhos menores), dando uma impressão de rapidez na leitura, rápida união de muitos elementos díspares, rápida experiência condensada; impressão acentuada pela enumeração das divindades nas quadras com abundância de vírgulas. Essa impressão de rapidez e de vertigem é mitigada na última quadra pela ausência de enumeração e pela menor quantidade de vírgulas, pois a última quadra é exatamente aquela em que somente o Deus moral cristão é mencionado, para ser novamente, e mais enfaticamente, negado. Nessa quadra, há menos *enjambement*, aparecendo mais exemplos de coincidência entre pausa métrica e pausa semântica. Tal coincidência estanca a impressão de rapidez e a vertigem. Os cruzamentos, a vertigem da alteridade e do deliberado ecletismo pausam. O desejo de transcendência se dá novamente no imperativo musical do poema. As enumerações das divindades exploram o estrato musical da palavra, vislumbrando um universo rítmico denso no qual todas as divindades se encontram para entrarem em contato com o homem.

3.4. A Beleza Terrível e a *Femme Fatale* Contemporânea

Uma das estratégias da ironia macular o tecido das analogias na obra de Alexei Bueno é introduzir o bizarro, o grotesco no interior da beleza para corroê-la. A analogia, por sua vez, usando seu recurso fundamental de união, reage procurando reinventar a beleza. Essa tensão (a analogia e a ironia sempre vivem em tensão) atinge seu ápice na manifestação da beleza terrível, que acaba por escavar mais profundamente o conteúdo

humano tão perscrutado pelo eu poético de Alexei Bueno. A beleza terrível tem uma tradição teórica e prática, na qual se tentou, de diversos modos, explicá-la e realizá-la.

Ralph Waldo Emerson elaborou, ainda em 1833, uma teoria na qual a linguagem simbólica é o instrumento do poeta para libertar o homem, sendo essa linguagem capaz de expressar a unidade de todos os fenômenos. Através de uma requintada percepção intelectual, o poeta animaria todas as coisas. Em “O Poeta” Emerson, romântico, já elucida exemplarmente o complexo cognitivo que dimensiona o nível estético-estilístico da modernidade da primeira metade do século XIX:

A linguagem simbólica faz com que o mundo se transforme num templo com as paredes cobertas de emblemas, quadros e mandamentos da Divindade, enfim, prova de que não há um fato sequer na Natureza que não envolva o sentido dela mesma; e que as distinções que fazemos entre os grandes acontecimentos e pequenos eventos, entre o alto e o baixo, o honesto e o vil, desaparecem quando a Natureza é utilizada como símbolo. O pensamento faz com que tudo seja adaptado ao uso. [...] O que seria ordinário, ou mesmo obscuro, se torna ilustre se expresso numa nova conexão de pensamento. [...] Coisas pequenas e insignificantes também podem servir como grandes símbolos.

[...] Palavras simples podem ser sugestivas a um espírito imaginativo e excitado [...]. A mais pobre experiência é bastante rica para todos os fins de expressão de pensamento. [...]

Assim como é a deslocação e a separação da vida de Deus que faz feias as coisas, o poeta, que as torna a unir à Natureza e ao Todo – reunindo até coisas artificiais e violentações da Natureza, num mais profundo discernimento – dispõe facilmente dos fatos mais desagradáveis. Leitores de poesia veem a aldeia fabril e a estrada de ferro e imaginam que a poesia se esgota nessas figuras, nelas suspendendo suas atividades; a verdade é que tais obras de arte ainda não estão consagradas em sua leitura; mas o poeta as discerne como parte integrante da grande Ordem não menos do que a colmeia ou a geométrica teia da aranha. (EMERSON, 1968, p. 60-1)

A ideia é a de que a Natureza tudo incorpora em seu ciclo vital, pois o fato espiritual da Vida permanece inalterável perante as mudanças e invenções de cada época. Mas a capacidade de percepção que permite espaço a todo e qualquer fenômeno no seio da criação poética, assim como a equivalência de valor estético dos grandes acontecimentos e dos pequenos eventos, do alto e do baixo, do honesto e do vil e a transfiguração do ordinário e do obscuro em condições ilustres já abrem o horizonte daqueles procedimentos que Hugo Friedrich distinguirá como uma estética do feio a partir da segunda metade do século XIX, e que se configura, na verdade, como uma

nova espécie de beleza, como uma beleza dissonante. Hugo Friedrich afirma sobre a poesia moderna:

A realidade despreendeu-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtrai as distinções – repudiadas como prejudiciais –, que são necessárias a uma orientação normal do universo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu.²¹ (FRIEDRICH, 1978, p. 16-17)

É claro que esse tipo de poesia “anormal” é somente uma linha de desenvolvimento da poesia moderna, e as manifestações de identificação dos contrários uma de suas características. Essas manifestações sempre habitaram a poesia através dos recursos de sua linguagem. Mas é a partir da segunda metade do século XIX que elas intensificam seus efeitos de estranhamento.

Hugo Friedrich associa a estética do feio diretamente a Baudelaire como mais um elemento de anormalidade da poesia moderna. A beleza moderna adviria, então, da deformação do banal, da transfiguração do familiar. Por isso, ela pode coincidir com o que é convencionalmente feio. A beleza moderna se opõe, assim, à clássica por causar estranhamento e ter a surpresa como intuito. É um culto do grotesco, mas não do grotesco de comicidade despreziosa. É um culto do grotesco que expressa o decomposto, o disforme, a melancolia e o sofrimento.²² É essa nova vibração da beleza que Victor Hugo chamará de *frisson nouveau* na obra baudelairiana.²³

²¹ A conciliação da terra e do céu é a intenção última das *correspondances* baudelairianas.

²² Poe é precursor na associação da Beleza e da melancolia. Verifiquemos dois excertos, um extraído do “Princípio Poético”, outro da “Filosofia da Composição”, respectivamente: “[...] permiti-me lembrar-vos que (como ou porquê, não o sabemos) [...] certa tonalidade de tristeza liga-se inseparavelmente a todas as mais elevadas manifestações da verdadeira Beleza.” (POE, 1999, p. 86). “Encarando, então, a Beleza como a minha província, minha seguinte questão se referia ao *tom* de sua mais alta manifestação, e todas as experiências têm demonstrado que esse tom é o da *tristeza*. A beleza de qualquer espécie, em seu desenvolvimento supremo, invariavelmente provoca na alma sensível as lágrimas. A melancolia é, assim, o mais legítimo de todos os tons poéticos.” (POE, 1999, p. 105). Comparemos agora esses excertos com a definição baudelairiana do Belo no projétil 16: “Encontrei uma definição de Belo – do que é Belo para mim. É algo simultaneamente ardente e triste, um pouco vago, que deixa sempre lugar para a conjectura. Se o quiserem, procurarei aplicar o meu conceito a um objeto sensível – um rosto de mulher, por exemplo, o objeto mais capaz de nos interessar no dia-a-dia. Uma cabeça bela e sedutora, isto é, uma cabeça de mulher, é algo que nos conduz ao mesmo tempo – embora de maneira confusa – a sensações muitas de tristeza e de volúpia; que comporta em si tanto uma impressão de melancolia, lassidão ou mesmo de saciedade, como a sua impressão contrária – ou seja, um grande desejo de viver, ou entusiasmo, a que de qualquer modo se associa um constante fluxo de amargura, feito de privação e de desespero. O mistério e o sentimento de pena também são caracteres da Beleza.

Uma cabeça de homem para ser bela – não digo aos olhos de uma mulher, mas aos olhos de um outro homem – não precisa de nos comunicar essa impressão de volúpia que, no caso de uma mulher, e de um modo geral, se torna uma provocação tanto mais excitante quanto mais melancólico for o rosto. Ela

Em *A carne, a morte e o Diabo na literatura romântica*, Praz disserta sobre a sensibilidade erótica romântica, concebendo o Romantismo como um todo distintivo que vai até o *fin-de-siècle*. Dentre as principais tópicas sexuais desse período está, segundo Praz, uma espécie de beleza que concilia a dor e o prazer, motivos que convencionalmente geram atração e também os que deveriam causar aversão. É uma beleza que recebe realce daquilo que tradicionalmente a contradiz. É tanto mais apreciada quanto mais triste. Praz busca indícios dessa espécie de beleza em outros períodos e em outros autores e se depara com Tasso, com os dramaturgos elisabetanos e da Restauração, com os líricos seiscentistas e com os libertinos do século XVIII. Mas a diferença entre os precursores e os autores a partir dos românticos é que estes atribuirão um fundo de experiência à excitação dos sentidos causada pelo contato com essa beleza, enquanto aqueles trataram os motivos dessa beleza em um nível mais intelectualizado, mais como um exercício da imaginação e filiação a um maneirismo. Praz utiliza muitas expressões para girar ao redor de uma beleza “banhada de sofrimento, de corrupção e de morte” (PRAZ, 1996, p. 63): estética do horrível e do terrível; beleza meduseia ou belo meduseu; belo horrível; belo triste ou beleza dolente; beleza contaminada; beleza turbada; beleza ofuscada; beleza maldita; beleza fatal ou beleza letal; novo calafrio, expressão que evoca o *frisson nouveau* hugoano. Victor Hugo, afinal, foi o primeiro a programaticamente, através do prefácio de sua obra *Cromwell*, intitulado *Do grotesco e do sublime*, romper com o “bom gosto” do sublime clássico ao introduzir estrategicamente na estética do gênio elementos que provocassem o *bathos* da harmonia clássica. Propõe a *mélange de genres*, nega unidades dramáticas (inclusive a unidade de ação), enfatiza a importância do grotesco no drama, importância que exprime a própria vida como mescla do sublime e do grotesco, evocando Cristo crucificado (a visão

possuirá, contudo, qualquer coisa de mais ardente e triste – carências espirituais, ambições obscuramente recalçadas –, a noção de um poder grandiloquente mas desbaratado, – por vezes mesmo a sensação de uma frieza amarga (o tipo ideal do Dândi não deve ser esquecido, ao tratarmos deste assunto) –, outras vezes ainda, o que aliás constitui um de seus traços mais surpreendentes, algo de misterioso e de *Aziago* (para mostrar, enfim, até que ponto me sinto moderno em questões de estética). – Não afirmo que a Alegria seja incompatível com a Beleza, digo é que ela só constitui um dos seus enfeites mais vulgares – a Melancolia, pelo seu lado, constitui uma das suas acompanhantes mais ilustres, de tal forma que não sou capaz de conceber (será o meu cérebro um espelho maligno?) qualquer tipo de Beleza que não contenha em si algo de Desdita. – Apoiado em – outros dirão: obcecado por – estas idéias, compreenderão que ser-me-ia muito difícil não considerar *Satã*, à maneira de Milton, o tipo mais perfeito de Beleza viril.” (BAUDELAIRE, 2002, p. 509-10).

²³ “Que fazeis ao escrever estes versos surpreendentes: “Os sete anciãos” e “As velhinhas” que me dedicais e pelos quais vos agradeço? Que fazeis? Caminhais. Avançais. Dotais o céu da arte de não sei que raio macabro. Criais um arrepio novo.” (HUGO, 2001, p. 133).

hugoana do grotesco é romântica e eminentemente cristã) e a vida de Napoleão (eleito herói romântico) como exemplos e elevando o grotesco a categoria estética propriamente dita, como reinterpretação culta da espontaneidade popular:

Grotesco é o cômico, o feio, o monstruoso, a palhaçada, mas, sobretudo, um modo novo e geral de conceber o fato estético, pois termina irrompendo, na visão hugoliana, em qualquer lugar onde aconteça a produção simbólica. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 44)

No caso de Alexei Bueno, é possível verificar, através da reação da analogia pelo viés de uma beleza terrível, a experiência de uma espécie de sublime na contemporaneidade, aumentando o leque de matizes na perscrutação da condição humana. Não tenho intenção de apresentar sistematicamente o conceito de sublime nas suas diversas manifestações teórico-filosóficas (Longino/Dionísio, Kant, Lyotard, etc.), mas pretendo verificar o sublime transformado no âmbito da beleza terrível em um poema de Alexei Bueno onde novamente a tradição adentra o presente como uma manifestação contemporânea.

Na obra *As desapareições* o presente é descoberto através da “reatualização” da tradição da relação dúbia com o universo urbano-industrial ou da tradição da *femme fatale*, por exemplo. Em “Silvia Saint”, Silvie Tomčalová, a modelo tcheca que se tornou a maior lenda da pornografia é, através da “reatualização” da tradição da *femme fatale*, uma resposta ao poema “Karma [Marcha Triunfal]”, também do próprio Alexei Bueno -

KARMA
[MARCHA TRIUNFAL]

Bundas, bundas, bundas, bundas.
Nasceste aqui. Está feita
Tua carreira imperfeita
Nestas paisagens rotundas.

Teu grito, há um só que escute-o?
Entre loucos, entre nus,
Surgiste num mar de cus,
Num povo papalvo e glúteo.

Pensas na arte, no etéreo?
Estás perdido, palerma,
Nasceste entre a merda e o esperma,
Só escapas no cemitério.

Viva as bundas! Viva os rabos!
 Este é o teu povo e destino.
 Cagaram-te aqui, cretino,
 Por obra de mil diabos.

Peidaram-te entre esta escória,
 Este lodo, esta gentalha,
 Seja esta a tua mortalha,
 Teu podre manto de glória!

5-2-2009

(BUENO, 2009, p. 28)

-, onde é exposto o mundo contemporâneo como reificado pelo imaginário pornoide e obsceno, reapropriando um tom próximo do de Paladas de Alexandria (quando o homem busca a verdade tem de se lembrar que veio de uma gota suja de um ato de luxúria). Nas *Desaparições*, verificamos no conjunto de poemas uma sensação de decadência perpassando o mundo e a existência contemporâneos, porém o poema “Silvia Saint” dá a sensação mais eufórica de concessão a essa realidade. Mais do que pode parecer, isto é, uma concessão a tal mundo, esse Hino a Afrodite contemporâneo suscita antes uma tentativa de dar dignidade poética a ele, transfigurá-lo simbolicamente. Se for uma concessão, é uma concessão pela poesia, pela universalização da poesia, que não vira as costas para a poesia da antiguidade. Mas a universalização deixa transparecer a cicatriz da época, pois se trata da poesia de perfil *héautontimoroumenos*, que se assume masoquistamente, pois aqui um mundo em “crise” ou reificado só pode ser dotado de poesia pelas vias de exibição sôfrega, autoflagelada. Quando me refiro à “crise”, estou pensando em Marcos Siscar, que atesta a crise como elemento fundante da experiência moderna, que perpassa também a contemporânea. Elemento fundante que é nomeado dramaticamente como o próprio sentido do contemporâneo, deixando ler no corpo do discurso poético as marcas da violência da época.

SILVIA SAINT

Teu santo nome veste
 A quintessência bruta
 Da arquetípica puta,
 Vênus baixa e celeste.

Áurea cachorra, vaca,

Por que é que os lábios tremem
Vendo em teu rosto o sêmen
Como uma vítrea laca?

Sêmen geral, das turbas
Em teu suor diluído,
No sorriso vendido
Com que os mortos perturbas.

Exatidão vivente,
A luz pisa em teus passos,
Nos teus cílios devassos,
No olhar que arde e consente.

Cadela de ouro, glória
Pueril, sórdida e santa,
Asco que envulta e encanta,
Deusa auto-entregue à escória.

Deusa, deusa mil vezes,
Deusa de uma e mil faces,
Das rameiras rapaces,
Das cortesãs soezes.

Da Assíria e de Corinto,
De Suburra e Pompéia,
Em ti toda a alcatéia
Uiva o olvidar do instinto.

Deusa mordível, puta
Vinda a sorrir do Letes,
Talvez um dia aquietes
Tua carne alva e corrupta?

Jamais, deusa, não traias
Teus pobres fiéis que babam,
Que em êxtases se acabam
Por ti, pelas tuas aias.

Louro véu do universo,
Sacra estátua e cadela,
Pisa esta alma que vela
Teu sonho áureo e perverso.

Silvia Saint se tornou a maior lenda da pornografia, talvez porque em sua época de atuação não houvesse a profusão de atrizes e filmes que há agora (o ápice na carreira de Silvia Saint foi em 1996, tornando-se Penthouse Girl, e o fim de sua carreira em 2006), isto é, a justificativa de não mais surgir uma grande atriz pornográfica é o mesmo que alguns críticos usam para justificar a falta de grandes autores: profusão excessiva e consequente dificuldade de seleção.

É patente hoje a abrangência do imaginário pornográfico, que já se disseminou em grande parte dos nichos midiáticos e publicitários, de uma forma ou de outra, seja mais sutil, escamoteada, light ou mais *hardcore*. Esta utilização está dentro do contexto que diz respeito ao corpo e à sexualidade no mundo contemporâneo. A mídia tecnológica e o mercado, ambos “instruídos” pela sua inerente lógica capitalista de consumo, nunca expôs de forma tão veemente o corpo e suas possibilidades dinâmicas, de higiene e de rejuvenescimento (a apologia dos esportes, venda de produtos “mágicos”, facilidades para “dinamizar” e rejuvenescer a terceira idade, que muito estrategicamente passou a ser chamada de melhor idade). Em relação especificamente à sexualidade do corpo, a impressão que temos é que vivemos ou podemos viver em uma espécie de sociedade onde tudo ou muito é permitido, onde o prazer é pleno e os tabus não mais existem. Colaboram em maior ou menor grau para isto os *sex shops*, a indústria pornográfica, os ensaios sensuais, *gossips* e entrevistas “quentes” de *celebrities* (todas antecipadamente estimuladas e fabricadas, pois as *celebrities* também são produtos de mídia). O que ocorre, a meu ver, é que ao invés de vivermos em uma espécie de sociedade dessas ou estarmos vivendo uma espécie de nova revolução sexual, vivemos em um momento bem reacionário, bem reificado em relação ao corpo (sexualizado), que passou a ser objeto de consumo exposto em vitrine (de todos os tipos) em seu sentido mesmo mais literal.

A luz da fissura genealógica que pisa nos passos de Silvia Saint torna sua quintessência a da arquetípica puta, isto é, possui um caráter universal, associando-se à imagem da prostituta. Silvia Saint sofre um processo de universalização semelhante ao sofrido por Salomé perante a sensibilidade místico-erótica de des Esseintes no romance *Às avessas*, de Huysmans. É metamórfica, mas de uma metamorfose que conflui sincronicamente como sumário de todas as mudanças da abertura diacrônica: deusa de uma e mil faces. Deusa das prostitutas, isto é, Afrodite, mas também Vênus baixa e celeste (tradição greco-romana) – concentração do simbolismo neoplatônico das Vênus

Gêmeas: Vênus Celeste e Vênus Vulgar. Silvia Saint é ambas, pois também é Saint, santa, além de puta, cadela, vaca: sórdida e santa. E, assim posto, sua fascinação é perceptível ao revelar sensações e sentimentos turbados ou prejudiciais, onde o fascinado é resignado, dedicado e modesto:

Jamais, deusa, não traias
Teus pobres fiéis que babam,
Que em êxtases se acabam
Por ti, pelas tuas aias.

Louro véu do universo,
Sacra estátua e cadela,
Pisa esta alma que vela
Teu sonho áureo e perverso.

A transfiguração da imagem feminina em uma figura dominadora adquire sistematização a partir da segunda metade do século XIX, figura que é um desenvolvimento da faceta diabólica da mulher romântica da primeira metade do mesmo século. Na primeira metade do século XIX, a figura dominadora predominante é a do *homme fatal*, associada ao herói byroniano, a Don Juan. Praz, em seu deliciosamente terrível *A carne, a morte e o Diabo na literatura romântica*, traça uma linha tradicional entre figuras de *femmes fatales* desde o início do Romantismo:

De forma esquemática, poder-se-ia dizer que à testa desta linha está a Matilda de Lewis, que se desenvolve de um lado como Velléda (Chateaubriand) e Sallambô (Flaubert), de outro como Carmen (Mérimée), Cécily (Sue) e Conchita (Pierre Louys)... Esquemática, é verdade, mas que permite certos relevos de conjunto que não são sem significado para a história do gosto e do costume. (PRAZ, 1996, p. 181)

Mas é no *fin-de-siècle* que a figura dominadora da *femme fatale* se tornará mais sistemática. A imagem dominadora da mulher é envolta por uma aura enigmática de intangibilidade e tédio; adquire uma beleza fascinante, magnética como guizos; é prepotente, sensual e perversa, podendo levar o fascinado à confusão mental e sentimental, ao depauperamento físico e moral. O fascinado mantém uma atitude passiva, sendo obscurecido pela inferioridade perante a melhor condição e maior exuberância física da mulher, além de sua, ao menos latente, maior desenvoltura sexual: “o canibalismo sexual é aqui monopólio da mulher” (PRAZ, 1996, p. 192). A “síndrome

do amor e medo” é levada ao termo de uma idolatria masoquista por uma mulher com síndrome de esfinge. O *fin-de-siècle* é devorado pelo mistério: mistério da vida, da morte, da existência, da mulher. No *fin-de-siècle* e no início do século XX, a imagem dominadora da *femme fatale* dominará a cultura ocidental. Desfilará entre moribundos o cortejo de Helena de Tróia, de Vênus, de Diana, de Herodíades e de sua filha, Salomé. O horror fascina, a beleza é funesta. A mulher, assim como ocorre com o universo urbano, começa a ser observada por outro viés da beleza. Contraditória, complexa, essa beleza simpatiza com o sofrimento, com a opressão, com efeitos física e moralmente anormais. São sempre espinhosas as sendas da modernidade. Tudo parece adquirir sentido quando integrado ao seu oposto. A fascinação provocada pelo labirinto das cidades e pela imagem feminina é perceptível somente ao revelar a repulsa ou o medo e as sensações e sentimentos turbados ou prejudiciais. A beleza moderna, na expressão de Praz, como dito, é meduseia, “banhada de sofrimento, de corrupção e de morte” (PRAZ, 1996, p. 63). Na modernidade nada existe sem o seu contrário.

Dentre as figuras históricas e mitológicas, Salomé sobressai como inspiração fatal. Salomé, que morou no coração de Moreau.

Às *avessas* enumera, através da coleção particular de des Esseintes, obras artísticas fundamentais para o Decadentismo-Simbolismo, ou com as quais os decadentistas e simbolistas simpatizavam. Entre elas estão as duas obras-primas de Moreau que tematizam Salomé: *A dança de Salomé* e *A aparição* (ambas de 1876). As descrições e impressões de des Esseintes prefiguram a transfiguração máxima da dançarina. Toma fôlego então, em face de toda uma sensual marchetaria, toda a hipersensibilidade esteta de des Esseintes ao falar do primeiro quadro:

Na obra de Gustave Moreau, concebida fora de todos os dados do Testamento, des Esseintes via enfim realizada aquela Salomé sobre-humana e estranha que havia sonhado. Ela não era mais apenas a bailarina que arranca, com uma corrupta torsão de seus rins, o grito de desejo e de lascívia de um velho; que estanca a energia, anula a vontade de um rei por meio de ondulações de seios, sacudidelas de ventre, estremecimentos de coxas; tornava-se, de alguma maneira, a deidade simbólica da indestrutível Luxúria, a deusa da imortal Histeria, a Beleza maldita, entre todas eleita pela catalepsia, que lhe inteiriça as carnes e lhe enrija os músculos; a Besta monstruosa, indiferente, irresponsável, insensível, a envenenar, como a Helena antiga, tudo quanto dela se aproxima, tudo quanto a vê, tudo quanto ela toca.

Assim compreendida, pertencia às teogonias do Extremo Oriente; não procedia mais das tradições bíblicas, não podia mais sequer ser assimilada à imagem viva da Babilônia, à real Prostituta do Apocalipse, paramentada como ela de joias e de púrpura, como ela arrebicada, mas não atirada, por uma potência fatídica, por uma força suprema, nas excitantes abjeções da devassidão.
(HUYSMANS, 1987, p. 85-86)

Luxúria, Histeria, Beleza. A Beleza maldita.

Por seu turno, a Salomé da *Aparição*

[...] era verdadeiramente meretriz; obedecia ao seu temperamento de mulher ardente e cruel; vivia, mais refinada e mais selvagem, mais execrável e mais extravagante; despertava mais energicamente os sentidos em letargo do homem, enfeitiçava, domava-lhe com mais segurança as vontades, com seu encanto de grande flor venérea brotada em canteiros sacrílegos, cultivada em estufas ímpias.
(HUYSMANS, 1987, p. 89)

A presença do arquétipo feminino da *femme fatale* é, como vimos, muito insistente na vertente decadente-simbolista da modernidade *fin-de-siècle*, sendo uma herança da faceta diabólica da mulher romântica, associada ora a um anjo ora a um demônio. Não se trata de uma tarefa pacífica perscrutar o motivo do surgimento, na arte, dessas figuras despeitadas e daninhas.

Em 1848, francesas fundam jornais e clubes com caráter de associações de produção. Ainda na França, o divórcio é restabelecido, em 1884, no caso de infidelidade masculina e se aprova a lei, em 1897, que permite às mulheres testemunharem em processos judiciais. Na Inglaterra, por seu turno, Stuart Mill, em 1867, faz o primeiro pronunciamento a favor do voto feminino. Apesar de tomarem fôlego a partir do início do século XX, as reivindicações *suffragettes* têm início na segunda metade do século XIX, com a criação, em 1867, nos Estados Unidos, da primeira associação feminista em prol do direito de voto da mulher, chamada National Society for Woman's Suffrage, liderada por Lydia Becker (o movimento sufragista teve origem simultânea nos Estados Unidos e na Inglaterra, mas o direito do voto feminino foi concedido somente em 1919 e em 1928, respectivamente). Além de tudo isso, deparamo-nos com algumas madames Bovarys, isto é, mulheres que têm coragem de quebrar as regras matrimoniais. Assim posto, estamos diante de um esforço em prol da mudança do *status* feminino na sociedade.

Simone de Beauvoir, em sua obra *O segundo sexo*, dizia que a mulher suscita uma inquieta hostilidade no homem e o homem tenta justificar tal fato através da biologia, sendo que o epíteto “fêmea” soa um insulto (enquanto o epíteto “macho” soa com orgulho):

A palavra fêmea sugere-lhe uma chusma de imagens: um enorme óvulo redondo abocanha e castra o ágil espermatozóide; monstruosa e empanturrada, a rainha das térmitas reina sobre os machos escravizados; a fêmea do louva-a-deus e a aranha, fartas de amor, matam o parceiro e o devoram; a cadela no cio erra pelas vielas, deixando atrás uma esteira de odores perversos; a macaca exhibe-se impudentemente e se recusa com faceirice hipócrita; as mais soberbas feras, a leoa, a pantera, deitam-se servilmente para a imperial posse do macho. Inerte, impaciente, matreira, insensível, lúbrica, feroz, humilhada, o homem projeta na mulher todas as fêmeas ao mesmo tempo. (BEAUVOIR, 1970, p. 25)

Todavia, na literatura (e na arte) a *femme fatale* é uma figura ambígua. Talvez seja a transfiguração sobrecarregada e prenunciadora da mulher que busca independência e que tenha “descoberto” o orgasmo, isto é, adquirido consciência de seu potencial erótico, ao menos em seu universo íntimo. A reação dos poetas é também dúbia, entrelaçando matizes conservadores e “avançados”. Essa mulher de espírito emancipador e consciente do prazer é associada ao vício, pois se desvencilha dos padrões burgueses da mulher-mãe, esposa destinada à vida doméstica e à família (instituição que resguarda a propriedade), dependente, abnegada, sempre amorosa e bondosa. A prostituta, figura assaz representativa da *femme fatale*, é diametralmente oposta à figura da mulher-mãe, simbolizando a esterilidade e o aborto. Essa associação adquire tons medievalistas quando evoca o Éden serpentiforme, a Eva-Lilith e a visão de uma Natureza cruel e corrupta, guiada por um Satã vencedor dos cósmicos embates entre o Bem e o Mal. Em contrapartida, a energia, a firmeza, a coragem e a ousadia, elementos “típicos” do ativo universo masculino, são transpostos para o feminino, assim como a resignação, a fraqueza, a dedicação, a vacilação e a modéstia, elementos “típicos” do passivo universo feminino, são transpostos para o masculino, acentuando no homem a sensibilidade decadentista, vitimada por um depauperamento físico e moral, tornando-o, às vezes, delicado até à “fragilidade” feminina. Quando suponho que a *femme fatale* talvez seja a transfiguração da mulher que tenha “descoberto” o orgasmo, ao menos em seu universo íntimo, é porque sua figura é muitas vezes

elaborada como a de uma mulher hierática, enregelada na postura e no semblante, mas, intimamente, mais propensa ao vício, à libertinagem a até à volúpia do crime (os decadentistas-simbolistas abrem novamente o horizonte de requintadas formas de sexualidade distorcida, atualizando uma das heranças sadianas para a modernidade). Essa dialética do “quente” e do “frio” atormenta o eu poético masculino. Como derreter esse gelo? E se ele derreter, como sobreviver ao incêndio?

Beauvoir fala em biologia, e a animalização em “Silvia Saint” é evidente, assim como, dentro da tradição poética brasileira, “A Matilha”, de Teófilo Dias, que não possui um eu poético contemplativo, mas que faz “Silvia Saint” lembrar pela violência erótica animalizada condizente com a imagem de um *gangbang*²⁴. Transcrevo abaixo a última estrofe do poema para ilustração:

Não de outro modo, assim meus sôfregos desejos,
 Em matilha voraz de alucinados beijos,
 Percorrem-te o primor às langorosas linhas,
 As curvas juvenis, onde a volúpia aninhas,
 Frescas ondulações de formas fluorescentes
 Que o teu contorno imprime às roupas eloqüentes:
 O dorso aveludado, elétrico, felino,
 Que poreja um vapor aromático e fino;
 O cabelo revoltado em anéis perfumados,
 Em fofos turbilhões, elásticos, pesados;
 As fibrilhas sutis dos lindos braços brancos,
 Feitos para apertar em nervosos arrancos;
 A exata correção das azuladas veias,
 Que palpitam, de fogo intumescidas, cheias,
 —Tudo a matilha audaz perlustra, corre, aspira,
 Sonda, esquadrinha, explora, e anelante respira,
 Até que, finalmente, embriagada, louca,
 Vai encontrar a presa, —o gozo— em tua boca.

(DIAS apud MARTINELLI CASEMIRO, 2010, p. 24)

Em “Silvia Saint” há várias matilhas que se confundem: a das coletividades do passado, desejosas, e as atualizadas dos *partners* que com ela atuam no *gangbang* e dos espectadores solitários que assistem aos filmes pornográficos. O hedonismo contemplativo do eu poético decadentista se transforma, aqui, em voyeurismo atrás da televisão ou do PC, onde o sexo não é exatamente uma terrível distorção do sexo real,

²⁴ No universo fetichista e dos filmes pornográficos, *gangbang* significa o ato sexual onde uma mulher mantém relação com diversos homens, enquanto o ato sexual oposto (no qual um homem mantém relação com diversas mulheres) é definido como *reverse gangbang*.

mas manifesta sua estrutura fantasmática subjacente, se pensarmos como Lacan, para quem a tese da não existência da relação sexual

[...] significa, precisamente, que a estrutura do ato sexual “real” (do ato praticado com um parceiro de carne e osso) já é intrinsecamente fantasmática; o corpo “real” do outro serve apenas de apoio para nossas projeções fantasmáticas. (ŽIŽEK, 2013, p. 8)

Retomando a mescla dos discursos da santidade e da tradição literária ao considerarmos o foco de Bataille, o discurso da santidade é exprimível em discurso enquanto que do erotismo não, por causa do entrincheiramento na solidão resultante da interdição. Assim posto, o erotismo separa os homens entre si, enquanto a santidade une, mas tanto um quanto outra se avizinham enquanto experiências extremas. Um discurso erótico é sempre paradoxal, que pode cair no silêncio, tendo o próprio silêncio em seu ventre. A meu ver, o discurso poético é o mais propício ao erotismo pois, na esteira de um pensamento como o de Paz, ele é capaz de aliar solidão e comunhão, silêncio e comunicação. O eu poético de “Silvia Saint” utiliza os recursos discursivos da santidade para poder exprimir em discurso o erótico, e a utilização de tais recursos acaba sendo irônica, de um sublime irônico.

A tradição da *femme fatale* pode abraçar também (e principalmente aqui) a concepção de beleza na ótica de Bataille, como contradição fundamental do homem: o afastamento, na compleição física, da sugestão de traços animais e a simultânea revelação de um aspecto animal intensamente sugestivo, sem o qual não haveria a ativação do desejo. Essa beleza busca a aniquilação (recordemos a fragilização masculina na tradição da *femme fatale*), e – na típica terminologia de Bataille – a continuidade ao invés da descontinuidade, sabendo-se que, na realidade, sempre ocorre uma oscilação entre os dois polos. Nas palavras do próprio Bataille, se

[...] a beleza, cuja perfeição rejeita a animalidade, é apaixonadamente desejada, é que nela a possessão introduz a sujeira animal. Ela é desejada para ser sujada. Não por ela mesma, mas pela alegria experimentada na certeza de profaná-la. (BATAILLE, 2004, p. 226)

Assim posto, o poema “Silvia Saint” recupera e atualiza uma tradição de representação feminina que joga ambigualmente com as criações do imaginário

masculino da sociedade patriarcal e com a condição feminina nessa sociedade através da dramatização da crise. Porém como um poema pode lidar com o tema obsceno para além de sua orientação midiática reificada, escapando da noção bosiana da poesia que não seja resistência? É preciso, aqui, compreender um autor como Agamben.

Partindo da concepção benjaminiana do capitalismo como religião, Agamben afirma, em “Elogio da profanação” (um conceito de profanação diverso do de Bataille), que o Capitalismo

[...] generaliza e absolutiza, em todo âmbito, a estrutura da separação que define a religião. Onde o sacrifício marcava a passagem do profano ao sagrado e do sagrado ao profano, está agora um único, multiforme e incessante processo de separação, que investe toda coisa, todo lugar, toda atividade humana para dividi-la por si mesma e é totalmente indiferente à cisão sagrado/profano, divino/humano. Na sua forma extrema, a religião capitalista realiza a pura forma da separação, sem mais nada a separar. Uma profanação absoluta e sem resíduos coincide agora com uma consagração igualmente vazia e integral. E como, na mercadoria, a separação faz parte da própria forma do objeto, que se distingue em valor de uso e valor de troca e se transforma em fetiche inapreensível, assim agora tudo o que é feito, produzido e vivido – também o corpo humano, também a sexualidade, também a linguagem – acaba sendo dividido por si mesmo e deslocado para uma esfera separada que já não define nenhuma divisão substancial e na qual todo uso se torna duravelmente impossível. Esta esfera é o consumo. Se, conforme foi sugerido, denominamos a fase extrema do capitalismo que estamos vivendo como espetáculo, na qual todas as coisas são exibidas na sua separação de si mesmas, então espetáculo e consumo são as duas faces de uma única impossibilidade de usar. O que não pode ser usado acaba, como tal, entregue ao consumo ou à exibição espetacular. Mas isso significa que se tornou impossível profanar (ou, pelo menos, exige procedimentos especiais). Se profanar significa restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado, a religião capitalista, na sua fase extrema, está voltada para a criação de algo absolutamente Improfanável. (AGAMBEN, 2010, p. 71)

No interior dessa lógica, a função dos dispositivos midiáticos é neutralizar os meios puros ligados a um possível poder profanatório da linguagem que eventualmente abriria a possibilidade de novos usos e novas experiências da palavra. A pornografia, os filmes pornográficos são uma produção improfanável quando um possível novo uso coletivo (profanador, portanto) da sexualidade é desviado para o consumo solitário e obsedante da imagem pornográfica, isto é, o comportamento individual é capturado no dispositivo.

O que eu indago é se a poesia poderia, por si, ser um instrumento de profanação do Improfanável. Nesse ponto, Agamben, em “Arte, Inoperatividade, Política” diz que o poema pode ser uma operação linguística que consiste em desativar as funções comunicativas e informativas em seu sentido cotidiano para a abrir a um possível novo uso. Paradoxalmente, seria uma operação inoperativa que ocorre na língua e atua no seu poder de dizer, tornando-a puramente dizível em sua inoperância, ou pura contemplação de si mesma, reapropriando sua gestualidade absoluta e integral. Tal a resistência (sempre contemporânea) do poema e da poesia, sendo no momento histórico atual resistente em relação à espetacularização. Como esclarece Michel Deguy, a poesia é culto de imagens, é iconófila, mas sem credulidade nem superstição, é um crer, mas sem crenças. *Credere di credere*, diria Vattimo.

Como afirmei, o poema “Silvia Saint” é uma resposta, de um modo ou de outro, ressublimadora à decadência chã do poema “Karma (Marcha Trinfual)”. Uma decadência que é refletida na sensibilidade pelo eu poético de Alexei Bueno como um sentimento de inadequação. É maldito. Logo o primeiro verso de “Karma (Marcha Triunfal)” é composto de quatro repetições de um único substantivo: “bundas”; atestando o caráter homogeneizador e monótono do mundo reificado. A repetição desse mesmo substantivo em um único verso, em fluxo constante, sem conetivos, apenas separados por vírgulas, faz com que a sílaba tônica de cada um deles, repetida, sugira um som de bumbo em uma percussão de marcha, havendo até mesmo uma homologia gráfico-sonora onomatopaica (bum, bum, bum, bum) como as batidas mais graves e constantes que ajudam na formação do ritmo. Por sua vez, se formos seguir uma lógica intuitiva, de sugestão, podemos dizer que a sílaba átona de cada um dos substantivos, repetida, sugere, através da vogal aberta “a” aliada à consoante fricativa “s”, um som metálico, de pratos, também havendo uma homologia sonora onomatopaica. O primeiro verso já introduz, então, através da sonoridade aliada ao imaginário obscuro, o caráter homogêneo e monótono do mundo reificado.

Na segunda quadra, a tonicidade da vogal “u” em todas as rimas externas constitui a função de obsedar a memória leitora com o substantivo “cus” do terceiro verso, sendo que o substantivo “cu” já está inserido no verbo “escute-o” do primeiro verso. O quarto verso dessa quadra possui uma construção singular que inclui a obsessão. A aliteração da consoante oclusiva “p” sugere o som de tapa no glúteo, havendo, novamente, uma homologia onomatopaica se levarmos em consideração o

adjetivo “papalvo” (pá, pá), adjetivo que carrega tanto o “pá” onomatopaico quanto o substantivo “alvo”, que, no caso, é o glúteo. O poema tem comicidade, tem um humor meio negro, pois a decadência nele expressa passa pela obscenidade que o poema assume semântica e formalmente, a todo momento sugerindo posturas e atos obscenos. Se pensarmos “narrativamente” a primeira e a segunda quadras, nesse momento, podemos ver que na segunda o “glúteo” estapeado é “ouvido” através da rima externa “escute-o” do primeiro verso, que adquire, para tal efeito, um poder de exortação. Haja vista, no primeiro verso da primeira quadra já há uma aliança entre o substantivo “bundas” e sons de batidas (bumbo e pratos).

Porém tal humor não é suficiente para desarmar o tom melancólico e rancoroso do poema. O sentimento de inadequação é sublimado pela tentativa de compartilhar o desejo de emancipação transcendente em diversos outros poemas no percurso da obra de Alexei Bueno, como já vimos; assim como a decadência, a reificação são sublimadas por uma exploração da beleza, onde os rastros da decadência (a persistência da ironia tensionando o tecido da analogia) são detectáveis, porém no interior da beleza terrível, como no poema “Silvia Saint”. No poema “Karma (Marcha Triunfal)”, não há espaço para a transcendência. Pelo contrário, a transcendência é ironizada (no sentido retórico) e rancorosamente concebida como “perversa” se atentarmos para as rimas externas da terceira, quarta e quinta quadras. Na terceira, o “etéreo” do primeiro verso rima com o substantivo “cemitério” do quarto (morte da própria transcendência). Na quarta, o “destino” do segundo verso rima com o “cretino” do terceiro. Finalmente, na quinta, a “escória” do primeiro verso rima nada mais nada menos que com a “glória” do quarto, denotando qual o teor do “trunfo” do poeta no mundo reificado. Na quinta quadra do poema “Silvia Saint”, igualmente de rimas interpoladas, os substantivos “glória” e “escória” também constituem rimas externas. Porém a diferença de hierarquia dos substantivos nas quadras revela a diferença de valoração da transcendência. No poema “Karma (Marcha Triunfal)”, a “escória” se encontra no primeiro verso da quinta quadra, enquanto a “glória” se encontra no quarto. Na quinta quadra do poema “Silvia Saint”, dá-se o inverso. Enquanto no poema da melancolia da impossibilidade de transcendência, a “escória” assume uma postura sobranceira, estando acima da “glória”, no poema de tentativa de ressublimação do mundo reificado através da beleza terrível é a “glória” quem assume o posto hierárquico principal, estando acima da “escória”, mas se entregando a ela deliberadamente (a deusa pornográfica se autoentrega à escória) em

nome de uma nova beleza. O poema que tende à dessublimação – “Karma (Marcha Triunfal)” termina na quinta quadra, com a “glória” estando abaixo da “escória”. No poema que tende à resublimação (“Silvia Saint”), o poema não só não termina na quinta quadra, como continua até atingir mais cinco, exatamente o dobro do poema “Karma (Marcha Triunfal)”. Tal fato pode, em termos de construção, querer exprimir que, em comparação com o poema “Silvia Saint”, falta ao poema “Karma (Marcha Triunfal)” metade da arte, isto é, ele tende demais à contingência, enquanto o outro poema alia as duas metades: o contingente e o eterno, o histórico e o transcendente.

3.5. O Mito e a Função do Poeta Contemporâneo

Glória. Glória remete a heroísmo. É possível um poeta contemporâneo aspirar a alguma glória ou a algum heroísmo realmente significativos? A ideia de herói sempre esteve presente no imaginário dos poetas, e alguns realmente foram heróis em vida e em obra (levando em consideração a ideia de heroísmo de cada época). Mas qual o heroísmo além do reconhecimento, dos prêmios, da fama do poeta e da obra; fama e reconhecimento cada vez mais em baixa por causa do cada vez menor *status* do poeta na sociedade? O poeta e seu eu poético não mais são guias, profetas, etc. e não se relacionam com a sociedade nesses termos. Os últimos laivos de heroísmo foram, cada qual a seu modo, o orgulhoso luto dandesco da modernidade *fin-de-siècle* e a euforia futurista das vanguardas históricas. E tais heroísmos já não eram mais heroísmos de guia, profeta ou gênio, pelo contrário: eram heroísmos que vieram para preencher o vazio do heroísmo anterior, de quando poeta e sociedade se relacionavam de modo mais direto e ativo.

O eu poético de Alexei Bueno não representa um herói na contemporaneidade, mas um poeta que também vive a decadência do heroísmo. Viver a decadência é, para ele, responder ao contemporâneo absorvendo uma experiência de contemporâneo que ultrapasse sentidos fixos. A “reatualização” da resposta baudelairiana ao presente, os jogos entre as metades da arte e entre a analogia e a ironia criados na contingência do presente, a “reatualização” de tradições que transformam o passado em uma instância temporal aberta e inconclusa, abrindo o horizonte de novas experiências temporais, tudo isso em nome de escavar a condição, a consciência e a inconsciência humanas, onde o conhecimento técnico, isto é, o “pólo construtivo, voltado para a perfeição formal do

texto, convive com o desejo de uma integração cósmica” (FERNANDES; ANDRADE; 2008, p. 128) para empreender uma busca de emancipação transcendente, é a tentativa do eu poético de Alexei Bueno de conviver com a decadência do heroísmo. Por isto o mito é tão importante para sua poética. Paz afirma:

O mito não se situa numa data determinada, mas em “uma vez”, um nó em que espaço e tempo se entrelaçam. O mito é um passado que também é um futuro. Pois a região temporal onde os mitos acontecem não é o ontem irreparável e finito de todo ato humano, mas um passado carregado de possibilidades, suscetível de atualizar-se. O mito transcorre num tempo arquetípico. E mais: é tempo arquetípico, capaz de reencarnar. O calendário sagrado é rítmico porque é arquetípico. O mito é um passado que é um futuro disposto a se realizar num presente. Na nossa concepção cotidiana do tempo, este é um presente que se encaminha para o futuro, mas que fatalmente desemboca no passado. A ordem mítica inverte os termos: o passado é um futuro que desemboca no presente. [...] O mito, assim, contém a vida humana na sua totalidade: por meio do ritmo ele atualiza um passado arquetípico, ou seja, um passado que potencialmente é um futuro disposto a se encarnar num presente. [...] Então, o que distingue o tempo mítico de todas as outras representações do tempo é o fato de ser um arquétipo. Passado sempre suscetível de ser hoje, o mito é uma realidade flutuante, sempre disposta a encarnar-se e voltar a ser. (PAZ, 2012, p. 69-70)

Nem guia nem profeta, o eu poético de Alexei Bueno tem a postura de um solitário que estimula os indivíduos através da escavação da condição humana, demonstrando que ela não é somente as próprias condições de sua contingência história, mas a permanência de vicissitudes, angústias, alegrias, desejos, plenitudes e vazios que acompanham o ser humano em cada momento da História.

O poema de Alexei Bueno mais condizente com a representação da decadência de um herói tentando estimular a humanidade é o que se encontra na obra *A árvore seca* e se intitula “Glória”:

GLÓRIA

Bêbado, às duas da manhã,
Parei na loja de ovos e aves.
Subi na grade e, em grande afã,
Cacarejei, de ecoar nas traves.

Os galos todos acordaram
Cheios de brio e, num só coro,

Com seu cacarejo enfrentaram
O meu, mais forte, mais sonoro.

Saltavam todas as galinhas.
Penas voavam loja afora.
Ligavam luzes nas vizinhas
Casas. Parti. Criara a aurora.

21/9/2004

(BUENO, 2006, p. 18)

Há um heroísmo no poema, mas sarcástico. É um heroísmo subterrâneo, que ninguém vê sendo realizado. O tom menor, sorrateiro e meio ridículo do heroísmo do poema condiz com a falta de voz do poeta na sociedade, sua falta de importância explícita. Ao mesmo tempo, condiz com sua insistência em tentar realizar milagres em pleno cotidiano, imerso em sua contingência histórica. A glória, o milagre e o heroísmo do poema é o eu poético conseguir, com suas poucas possibilidades na imersão cotidiana, estimular as pessoas a ajudá-lo a criar a aurora, isto é, recontar a “narrativa” fundante do nascimento do dia, recontar um mito fundamental de renovação, dando sentido a um mundo sem sentido, “clareando” um sentido para o mundo “tecendo a manhã”, para dizer como João Cabral. Em termos míticos, tal “clareamento” de sentido é a passagem das imagens do caos (morte, não-ser, natureza) para as imagens da ordem (vida/existência, ser, cultura). Figurações da aurora e de nascimento têm ligação íntima com os mitos do nascimento do herói, da derrota das trevas, da ressurreição e da criação. O eu poético de Alexei Bueno só pode realizar o mito fundamental de renovação sem ser visto, sem se mostrar para a sociedade, que de qualquer modo não o vê. Mesmo que a sociedade não perceba, ele a estimulou a ajudá-lo a recontar o mito. A voz do eu poético é um cacarejo, mas um cacarejo bem sonoro e insistente (notemos as aliterações em “c” principalmente no quarto verso da primeira quadra e no terceiro verso da segunda quadra).

A metrificação fixa das três quadras do poema “Glória” (a maioria dos versos são redondilhos maiores, sendo alguns poucos octossílabos), e a regularidade das rimas (rimas alternadas) garante aqui a estrutura rígida de muitos poemas de Alexei Bueno. A rigidez em Alexei Bueno (formas fixas e tradicionais, ora mais ora menos seguidas como sustentação compositiva de sua obra) tem a função principal, na maioria dos casos, de “racionalizar” o sonho, o delírio, a vertigem, pois em sua poética tais

instâncias dionisíacas e do inconsciente caminham junto com a razão, com a tentativa de direcionar a imaginação e a fantasia para pontos em que, um tanto paradoxalmente, elas sejam conscientes de suas intenções, que são o estímulo a uma busca da condição humana. Essa dialética do inconsciente do delírio e da forma consciente do delírio, essa tensão do acaso e da forma que procura abolir o acaso é o fenômeno na poética de Alexei Bueno que evidencia uma visão do ser humano, a saber: o ser humano é um ser em que razão e emoção, instâncias dionisíacas e apolíneas não se dissociam, mas se interpenetram de modo que umas se reconheçam nas outras. A dita rainha das faculdades humanas (imaginação) já colabora com a razão, e esta nunca se desvincula da imaginação. No poema “Glória”, o eu poético está bêbado no momento em que realiza seu sarcástico heroísmo, porém sua ebriedade está consciente de sua função, sustentada por uma forma (instrumento de “consciência”) que garante sua execução, fazendo com que a vertigem seja racionalmente construída enquanto vertigem motivada, não exercida por ela mesma, mas condizente com uma função delegada ao eu poético: função de recontar um mito fundamental de renovação com a ajuda das outras pessoas, sem que elas saibam. No fundo, a ebriedade do eu poético está mais “consciente” do que a “cegueira” ou incompreensão das pessoas acordadas e “sãs”.

Esse poema parece ser um prenúncio de outro, também na mesma obra, intitulado exatamente “Aurora”. Aqui a aurora já está plenamente realizada com a ajuda compartilhada do eu poético e dos indivíduos, sem que estes se deem conta disso por estarem com os olhos sem fé nem horizonte:

AURORA

Tudo é novo neste mundo.
Toda manhã é a primeira.
Que este saber sem segundo
Se espalhe na terra inteira.

Nada foi feito, nem dito.
Os cegos não sabem disso.
Seus olhos, sem fé nem fito,
Mancam num dia postiço.

Um mudo amor tudo guia.
Não há hora a que ele sucumba.
É hoje o terceiro dia.
Vacila a pedra na tumba.

1/11/2004

(BUENO, 2006, p. 140)

3.6. A Despersonalização, a Cidade e a Condição Humana

A estratégia mais elaborada do eu poético de Alexei Bueno para conseguir estimular nos indivíduos um outro olhar para a realidade e incentivá-los para uma possível emancipação humana (a utopia da poética de Alexei Bueno) é quando ele cria um “nós” através da despersonalização.

Hugo Friedrich analisa, em *Estrutura da lírica moderna*, a despersonalização ou desumanização presentes na tríade fundadora da modernidade: Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. A despersonalização da espécie da de Alexei Bueno se aproxima mais da que Hugo Friedrich analisa ao falar de Baudelaire.

É exatamente “despersonalização” a expressão que ele utiliza ao tratar da poética baudelaيرية. “Despersonalização” designa, na poética baudelaيرية, segundo Hugo Friedrich, a quebra da unidade de poesia e pessoa empírica, unidade como a que havia pretendido um certo Romantismo. E Baudelaire seria o primeiro nesse sentido com *As flores do mal*, substituindo ao sentimentalismo pessoal uma inteligência poética dominada pelo imperativo de uma espécie de fantasia autônoma. Algo já buscado por Poe. Mas essa despersonalização baudelaيرية não é ainda a desumanização de que fala Ortega y Gasset em *A desumanização da arte*. A despersonalização de Baudelaire não nega o humano, mas sim tende a mitigar a presença da subjetividade pessoal, que sofre um alargamento. É a impessoalidade que busca “qualquer possível estado de consciência do homem” (FRIEDRICH, 1978, p. 37). Se fizermos uma diferenciação conceitual entre as expressões “despersonalização” e “desumanização” – diferenciação que provavelmente não deva ser levada literalmente – poderia dizer que a primeira se refere a um alargamento da subjetividade, e a segunda, a uma (utópica) anulação dela. A primeira seria a que permite uma forma singular de comunicação; a segunda seria aquela que me suscita dúvidas em relação a pretender comunicar algo, a menos que esse *déficit* de comunicação seja um ataque ironicamente velado ao espírito secularizado da sociedade moderno-contemporânea. A comunicação da, talvez, impossibilidade de comunicação. Não a negatividade da comunicação, mas a comunicação da negatividade.

O “nós” criado pelo eu poético de Alexei Bueno se dá em larga medida quando inserido no complexo urbano-industrial, “reatualizando” a tradição de relação dos poetas com esse ambiente.

A burguesia, no século XIX,

[...] subjugou o país às leis das cidades. Criou cidades enormes; aumentou em grande escala a população urbana, se comparada à rural e, assim, resgatou uma considerável parte da população da idiotia da vida rural. Do mesmo modo como tornou o país dependente das cidades, tornou países bárbaros e semibárbaros dependentes dos países civilizados, nações de camponeses dependentes de nações burguesas, o Oriente dependente do Ocidente. (MARX & ENGELS, 2002, p. 15-16)

A cidade enquanto instituição determinada pela cidadania do burguês em sua qualidade estamental é uma criação da Europa Ocidental, que se iniciou no final da Idade Média. A cidade, em termos gerais, é uma obra coletiva, originada do trabalho articulado de muitos homens, que se associa ao desejo de dominar a Natureza. Com a existência permitida pelo processo de sedentarização, delimita uma nova relação com a Natureza, garantindo o domínio permanente de um território. Com esse domínio, advém a necessidade de organização da vida social e, conseqüentemente, de gestão da produção coletiva. A existência material da cidade pressupõe sua existência política, tornando-a um centro de administração e poder. Administração político-religiosa, pois a cidade é também um local cerimonial, sediando templos.

Quando a produção gera excedentes, a cidade se torna local permanente de moradia e trabalho, sendo seus moradores consumidores, e não produtores agrícolas. Ao mesmo tempo, a cidade impulsiona a produção agrícola, pois nela se produzem as novas tecnologias do trabalho, tanto urbano quanto rural; assim como as novas tecnologias da guerra:

A cidade ocidental, em sua origem, é uma agrupação defensiva, a união daqueles que, *economicamente*, podem atuar como militares, procurando-se o armamento e a instrução necessária. [...] Em todos os lugares, fora do Ocidente, ficou impedido o desenvolvimento da cidade, pelo fato de que os exércitos dos príncipes foram mais antigos do que a cidade. [...] não existe um exército egípcio ou babilônico-assírio que ofereça um quadro idêntico ao das hostes homéricas, dos exércitos de cavaleiros do Ocidente, das mesnadas municipais da antiga *polis*, ou dos exércitos corporativos da Idade Média. A diferença consiste na circunstância de que, para o Egito, a Ásia

Menor, a Índia e a China, o essencial é o problema da irrigação. Com tal irrigação instituíam-se a burocracia, as corvéias dos súditos e a dependência dos vassallos relativa à burocracia do rei, em todos os setores da vida. Que o rei pudesse fazer valer o seu poder no sentido de um monopólio militar, é no que se baseia a diferença de organização defensiva entre a Ásia e o Ocidente. Na Ásia o funcionário e o oficial do rei, desde o princípio, são elementos típicos do desenvolvimento, enquanto que no Ocidente faltam em sua origem tais elementos. A irmandade religiosa e o equipamento militar procurado pelo próprio soldado permitiram a origem e existência das cidades. (WEBER, 1980, p. 149-50)

O desenvolvimento da cidade capitalista oitocentista se dá na direção da privatização da terra e da moradia, da segregação espacial (separação das classes sociais e funções no espaço urbano), da intervenção reguladora do Estado e da luta pelo espaço, sendo a produção industrial a força que movimenta tais elementos.

A cidade, depois da estrada de ferro, era o mais impressionante símbolo do universo industrial. Ao mesmo tempo em que era o símbolo da burguesia, a maioria da população urbana era socioeconomicamente “inferior” e, por isso, representava uma ameaça pública para os planejadores de cidades, que ideavam avenidas e bulevares que dispersassem a concentração dessa camada da população por causa do perigo dos bairros populosos. As estradas de ferro faziam suas linhas passarem através dos bairros pobres, pois os custos eram menores e os protestos, digamos, negligenciáveis. A segregação social faz parte da natureza da cidade capitalista.

É o contato com a “atmosfera” do ambiente dessa cidade símbolo da burguesia que produz a sensibilidade ligada à vida moderna. Tal sensibilidade se origina de uma atmosfera, segundo Marshall Berman,

[...] de agitação e turbulência, aturdimiento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e de destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, auto-expansão e autodesordem, fantasmas na rua e na alma [...]. (BERMAN, 2007, p. 27-8)

Ao experienciarem tal contato, os poetas da segunda metade do século XIX transformarão o signo “cidade” em um instrumento de descoberta paulatina da vida moderna. Essa experiência, transfigurada na poesia, faz a imagem urbana oscilar entre um *locus amoenus* e um *locus adversus*, isto é, o eu poético, quanto mais condena, mais vividamente evoca a cidade moderna; quanto mais se perturba, mais se identifica com

ela, mais ela se entranha em seu íntimo. É uma sedução que leva ao sofrimento e a uma visão sempre hesitante, incerta e crítica da modernidade. A cidade é a musa moderna. A cidade é uma *femme fatale*.

Sebastião Uchoa Leite analisa essa tensão em “A Poesia e a Cidade”:

Na verdade, foi como lugar adverso, como antiutopia, que o ícone cidade primeiro apareceu sistematicamente na poesia pessimista de Baudelaire e só depois logrou alcançar, e muito menos na expressão poética do que noutras manifestações artísticas (artes visuais: pintura, gravura, desenho de cartazes, ou, ainda, fotografia, cinema), o estatuto da utopia. Mas, mesmo nessas artes, e mais particularmente na literatura (ficção narrativa e poesia), esse estatuto é permeado pela dúvida e pela incerteza [...]. (LEITE, 2003, p. 58)

Contemporâneo das grandes reformas parisienses empreendidas sob a direção do barão de Haussmann, prefeito do Sena, é Baudelaire, com suas *Flores do mal*, mormente com a seção “Quadros Parisienses”, quem inaugura a cidade moderna como um dos principais *topos* da poesia moderna da segunda metade do século XIX, como revela Sebastião Uchoa Leite no trecho citado. Baudelaire colherá nos jardins do Mal, ou seja, nas ruas da cidade, as flores doentias da miséria, da repressão, do vício, do remorso, da cobiça e da prostituição.

Com Baudelaire, o eu poético moderno se torna dilacerado entre a busca incessante e atribulada de uma idealidade e a vida marcada pelo crescente esvaziamento simbólico da existência perpetrado pela lógica capitalista, que afrouxa os laços sociais mais íntimos entre os indivíduos (os homens modernos se reconhecem no seu afastamento, e não na proximidade),²⁵ fomentando uma espécie de guerra civil velada por uma lustrosa demão de racionalidade, e instaura uma religião da mercadoria.

²⁵ Anthony Giddens, ao analisar a intimidade e impessoalidade (a intersecção de confiança pessoal e laços impessoais), uma estrutura de vivência da atualidade, adota uma visão interessante: “Uma pessoa anda pelas ruas de uma cidade e encontra talvez milhares de pessoas no decorrer do dia, pessoas que ela nunca encontrou antes – ‘estranhos’ no sentido moderno do termo. Ou talvez esse indivíduo perambule por vias públicas menos apinhadas, analisando ociosamente os passantes e a diversidade dos produtos à venda nas lojas – o *flâneur* de Baudelaire. Quem poderia negar que essas vivências são um elemento integral da modernidade? Contudo o mundo ‘lá fora’ – o mundo que se transforma gradativamente da familiaridade do lar e da vizinhança local para um tempo-espaco indefinido – não é de modo algum um mundo puramente impessoal. Pelo contrário, relações íntimas podem ser mantidas à distância (contato regular e corroborado pode ser feito com outros indivíduos em virtualmente qualquer lugar da superfície da Terra – bem como um pouco acima e abaixo), e laços pessoais são continuamente atados com outros que nos eram anteriormente desconhecidos. Vivemos num mundo *povoado*, não meramente num mundo de rostos anônimos, vazios, e a interpolação de sistemas abstratos em nossas atividades é intrínseca à sua realização. Nas relações de intimidade do tipo moderno, a confiança é sempre ambivalente, e a possibilidade de rompimento está sempre mais ou menos presente. Os laços pessoais podem ser

O efeito do contato do poeta com a cidade é o fenômeno da *perte d'auréole*, intuído de um pequeno poema em prosa baudelairiano intitulado exatamente “A Perda da Auréola”, do qual transcrevo um trecho:

- Mon cher, vous connaissez ma terreur des chevaux et des voitures. Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. Je n'ai pas eu le courage de la ramasser. J'ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os. Et puis, me suis – je dit, à quelque chose malheur est bon. Je puis maintenant me promener incognito, faire de actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez!

(BAUDELAIRE, 2006, p. 252)

Meu caro, você conhece meu terror de cavalos e viaturas. Agora mesmo, quando atravessava a avenida, muito apressado, saltando pelas poças de lama, no meio desse caos móvel, onde a morte chega a galope de todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, em um brusco movimento, escorregou de minha cabeça e caiu na lama do macadame. Não tinha coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que me arriscar a quebrar uns ossos. E depois, disse para mim mesmo, há males que vêm para o bem. Posso, agora, passear incógnito, cometer ações reprováveis e abandonar-me à crapulagem como um simples mortal. E eis-me aqui, igual a você, como você vê.²⁶

Perder a auréola é aceitar as fragilidades do homem, dotando de tragicidade a vida urbana. De uma tragicidade bela: beleza terrível. Tragicidade: trágica cidade. A cidade é trágica, a beleza é ansiosa e periclitante. Perder a auréola é aceitar o presente com toda a capacidade de abertura de um abraço, tendo em uma das mãos um punhal. É se “prostituir”, isto é, sentir-se parte-integrante da multidão de solitários, ou seja, ter um sentimento generoso, uma empatia com ela. É ter um sentimento generoso que digladia com o sentimento de posse, é viver a tensão entre a busca de uma associação espiritual

rompidos, e os laços de intimidade podem voltar à esfera dos contatos impessoais – no caso amoroso rompido, o íntimo torna-se de súbito novamente um estranho. A exigência de ‘se abrir’ para o outro que as relações pessoais de confiança pressupõem hoje; a injunção de nada ocultar do outro, misturam renovação da confiança e ansiedade profunda. A confiança pessoal exige um nível de autoentendimento e autoexpressão que deve ser em si uma fonte de tensão psicológica. Pois a autorrevelação mútua é combinada com a necessidade de reciprocidade e apoio; estas duas coisas, contudo, são frequentemente incompatíveis. Tormento e frustração entrelaçam-se com a necessidade de confiança no outro como o provedor de cuidados e apoio.” (GIDDENS, 1991, p. 143-4)

²⁶ Tradução de Gilson Maurity, encontrada na seguinte referência: BAUDELAIRE, C. *Pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2006.

com os sofridos citadinos e o gosto da propriedade. Perder a auréola se resume, no fundo, na tentativa de evitar esse gosto, aspirar o ar das ruas – ar envenenado – e se sentir atraído pela orfandade que se aventura no contato com desconhecidos familiares:

Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant; et si de certaines places paraissent lui être fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas la peine d'être visitées. [...] Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente.

(BAUDELAIRE, 2006, p. 66)

O poeta goza desse incomparável privilégio de ser ele mesmo e um outro. Como essas almas errantes que procuram um corpo, ele entra, quando quer, no personagem de qualquer um. Só para ele tudo está vago; e se certos lugares lhe parecem fechados é que, a seu ver, não valem a pena ser visitados. [...] Ele adota como suas todas as profissões, todas as alegrias, todas as misérias que as circunstâncias lhe apresentem.²⁷

A sedução do gosto da propriedade convive com a sedução do gosto da máscara; e este joga com aquele. Os olhos do andarilho urbano são mãos que furtam habilmente do véu das multidões um desejo, um prazer, uma dor. Uma intensa dor. A descoberta de Rimbaud de que Eu é um outro adquire novos matizes nesse contexto.

Esse andarilho urbano com olhos singulares, que passeia incógnito, essa alma errante, esse homem das multidões, obcecado pela *otredad*, é tradicionalmente chamado de *flâneur*. Seu ato, de *flânerie*.

Creio ser uma afirmação equívoca a de que o *flâneur* partilha a situação da mercadoria por estar abandonado na multidão. Não deve ser visto como fetiche. A empatia do *flâneur* ao desposar a multidão é consciente de sua função. Seu mudancismo camaleônico não é fútil ou ligado a qualquer relação mercantil referente ao modo de produção moderno ou contemporâneo. O *flâneur* instrumenta uma dialética da aproximação e do distanciamento para, na sua *flânerie*, denunciar, por meio de “recortes” das cenas urbanas, as mazelas do progresso, as antinomias, os antagonismos. A ebridade do *flâneur* está em alimentar essa judicativa consciência. Seu contínuo mascaramento é uma tentativa de onisciência perpetrada pelo rigor da consciência que

²⁷ Tradução de Gilson Maurity, encontrada na seguinte referência: BAUDELAIRE, C. *Pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2006.

busca se situar e compreender seu *habitat*. Essa perquirição engloba os restos da produção industrial e os “restos” da organização social, a luta de classes e a “luta” do cotidiano. Para acurar tal observação e análise, o *flâneur* precisa frequentar também os meios burgueses, as galerias e se defrontar com a mercadoria.

É “na elevação dessa imagística à mais elementar intensidade” (ELIOT, 2002, p. 1024) – imagística da trabalhosa vida comum e da complexa existência da cidade – que consiste o efeito do contato com a nova realidade exterior. A função do poeta passa a ser captar essa intensidade e torná-la visível aos seus contemporâneos através de conteúdos semânticos e formais, geralmente concertados por uma subjetividade alargada (despersonalizada) que abre o horizonte e se dirige a uma coletividade.

O percurso de andarilho no meio urbano é uma característica em comum da poética de Alexei Bueno e da de Augusto dos Anjos. Transcrevo um excerto do poema “Noite de um Visionário”, do último, como demonstração do tema:

E todas essas formas que Deus lança
No Cosmos, me pediam, com o ar horrível,
Um pedaço de língua disponível
Para a filogenética vingança!

A cidade exalava um podre báfio:
Os anúncios das casas de comércio,
Mais tristes que as elegias de Propércio,
Pareciam talvez meu epitáfio.

O motor teleológico da Vida
Parara! Agora, em diástoles de guerra,
Vinha do coração quente da terra
Um rumor de matéria dissolvida.

A química feroz do cemitério
Transformava porções de átomos juntos
No óleo malsão que escorre dos defuntos,
Com a abundância de um *geyser* deletério.

Dedos denunciadores escreviam
Na lúgubre extensão da rua preta
Todo o destino negro do planeta,
Onde minhas moléculas sofriam.

Um necrófilo mau forçava as lousas
E eu – coetâneo do horrendo cataclismo –
Era puxado para aquele abismo

No redemoinho universal das cousas!
(ANJOS, 2001, p. 154-155)

Esse tom lúgubre e “niilista” se transforma, em Augusto dos Anjos, em uma Dor universal, que atinge a própria humanidade sofredora. Em um excerto da parte III do seu poema “As Cismas do Destino”, o eu poético diz:

Negro e sem fim é esse em que te mergulhas
Lugar do Cosmos, onde a dor infrene
É feita como é feito o querosene
Nos recôncavos úmidos das hulhas!

Porque, para que a Dor perscrutes, fora
Mister que, não como és, em síntese, antes
Fosses, a refletir teus semelhantes,
A própria humanidade sofredora!
(ANJOS, 2001, p. 110)

Todavia, a ressonância na obra de Augusto dos Anjos em relação ao percurso de andarilho no meio urbano vem da obra de Cesário Verde. Cesário é um poeta da cidade. Sua cidade é Lisboa. O espaço urbano lisboeta é tão íntimo, está tão entranhado na existência do seu eu poético que Lisboa chega a ser tratada na segunda pessoa. Mas o eu poético de Cesário não tinha veleidades metafísicas como o eu poético de Alexei Bueno e de Augusto dos Anjos na interpretação de Alexei Bueno. Certo está que o sentimento de generosidade do eu poético tomará uma posição ativa, apelando para a consciência daqueles com quem mantém uma desolada comunhão espiritual. O eu poético cesário sempre busca alargar sua subjetividade, alargamento reforçado pelo uso, por exemplo, de pronomes possessivos e pela primeira pessoa do plural, assim como o uso de uma linguagem que evita os transbordamentos expressivos românticos que egocentizam em demasia os sentimentos. A linguagem de Cesário, paratática, é equilibrada, simétrica, calculada. O seu dó da miséria é impessoal. A piedade apela para qualquer consciência que a aceite. Porém sua subjetividade alargada exprime o desejo de atingir aquilo que Sartre entendia por universalidade concreta: “a totalidade dos homens que vivem em determinada sociedade” (SARTRE, 2004, p. 117). A universalidade compreendida como uma coletividade espaço-temporal revela uma situação histórica. Assim posto, a angústia do eu poético frente ao sentimento de prostração causado pelo contato com o universo urbano é um sentimento coletivo aparentemente assumido como pessoal. Ele é

um solitário que caminha com os passos da humanidade, sintetizando um apelo aos homens da época para tomarem consciência de que vivem aprisionados e infelizes em uma sociedade injusta, representada por um local opressor: a cidade. Esse apelo à consciência se transfigura no estilo. A linguagem que evita transbordamentos expressivos chama mais a atenção para si. A questão fundamental é que a linguagem cesárica, paratática, é equilibrada. Mas esse equilíbrio, esse cálculo são instrumentos reveladores de contradições. O assíndeto, figura dominante do discurso paratático, concerta uma justaposição vocabular que sugere a natureza multifacetada e até paradoxal das percepções de elementos da realidade. Podemos afirmar que o acúmulo de impressões elementares que produzem, na articulação final, um panorama, uma impressão de um todo, progride e se insinua pela articulação de aspectos contraditórios da realidade decomposta (em ambos os sentidos). A unidade da composição é em si contraditória, e nesse ponto Adorno ajuda a esclarecer:

Da mais irrestrita individuação a formação lírica tem esperança de extrair o universal. [...]

Essa universalidade do conteúdo lírico, todavia, é essencialmente social. Só entende aquilo que o poema diz quem escuta em sua solidão a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, universalmente, uma postulação de validade universal vive da densidade de sua individuação. Por isso mesmo, o pensar da obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo conteúdo social, a não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente. Tal pensamento determinante não é uma reflexão alheia e externa à arte: é exigida por toda composição de linguagem. O material próprio desta, os conceitos, não se esgota na mera intuição. Para poderem ser esteticamente intuídos, eles querem sempre ser pensados também, e o pensar, uma vez posto em jogo pelo poema, não pode mais, a seu comando, sustar-se.

Esse pensar, porém, a interpretação social da lírica, como, de resto, de todas as obras de arte, não pode por isso ter em mira, sem mediação, a assim chamada situação social ou a inserção social de interesses das obras ou até de seus autores. Tem de estabelecer, muito mais, como o *Todo* de uma sociedade, tomada como uma unidade em si contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa. O procedimento tem de ser, conforme a linguagem da filosofia, imanente. Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às formações líricas, mas ser hauridos da rigorosa intuição delas mesmas. (ADORNO, 1980, p. 194)

Então, à luz dessa concepção, a dissonância entre conteúdo formal e conteúdo semântico explicada por Hugo Friedrich na *Estrutura da lírica moderna* é reveladora do caráter dialético da sociedade. Mas para exemplificar o que disse sobre a linguagem poética cesária quando seu eu poético anda pela cidade, transcrevo um excerto da parte IV (intitulada “Horas Mortas”) do seu poema “O Sentimento dum Ocidental” – “a investigação final e definitiva de Cesário sobre a cidade” (MACEDO, 1986, p. 169):

Mas se vivemos, os emparedados,
Sem árvores, no vale escuro das muralhas!...
Julgo avistar, na treva, as folhas das navalhas
E os gritos de socorro ouvir, estrangulados.

E nestes nebulosos corredores
Nauseiam-me, surgindo, os ventres das tabernas;
Na volta, com saudade, e aos bordos sobre as pernas,
Cantam, de braço dado, uns tristes bebedores.

Eu não receio, todavia, os roubos;
Afastam-se, a distância, os dúbios caminantes;
E sujos, sem ladrar, ósseos, febris, errantes,
Amareladamente, os cães parecem lobos.

E os guardas, que revistam as escadas,
Caminham de lanterna e servem de chaveiros;
Por cima, os imorais, nos seus roupões ligeiros,
Tossem, fumando sobre a pedra das sacadas.

E, enorme, nesta massa irregular
De prédios sepulcrais, com dimensões de montes,
A Dor humana busca os amplos horizontes,
E tem marés, de fel, como um sinistro mar!
(VERDE, 2006, p. 138)

No caso de Alexei Bueno, a obra *A juventude dos deuses* é um bom exemplo de elaboração de um “eu” despersonalizado, mais abrangente, em suma, que se abre a um “nós”. Já vimos que no prefácio dessa obra, Secchin se refere a um “eu” que toma proporções universais. E essa universalidade procura o ser humano em sua totalidade. Tal universalidade é, então, para usarmos ainda os termos sartreanos, não mais concreta (como a cesária), mas abstrata, pois quer ultrapassar os limites de determinada sociedade (a sociedade de nossa época) em busca do viés ontológico transcendente. Não negando a contingência histórica, o eu poético de Alexei Bueno não quer somente dizê-

la e reivindicar sua libertação das nefastas marcas urbanas, mas quer ultrapassá-la em nome da libertação da condição humana em sua totalidade, isto é, em seu aspecto histórico e transcendente. Em Cesário Verde, a associação da cidade com a morte revela a consciência das condições de vida e de trabalho das camadas socioeconomicamente “inferiores”, da miséria, da violência e da doença que vivia na latência de se proliferar devido à precariedade da infraestrutura. Em Alexei Bueno, sua empatia pelas minorias nos meandros urbanos revela um desejo de alteridade resistente aos atuais discursos higienistas, alimentados pela fobia da heterogeneidade social, e discursos de criminalização da miséria, que a mídia colabora para disseminar, assim como os de exclusão perpetrada pela lógica de mercado. A emancipação concreta proposta pelo eu poético cesárico revela que essa realidade histórica precisa ser transformada através de uma concepção mais dialética da História, enquanto a emancipação proposta pelo eu poético de Alexei Bueno ultrapassa a dialética, querendo atingir a emancipação total (histórica e espiritual-transcendente) do ser humano. Mas tal universalidade “abstrata” não é um instrumento de sedução ideológica tão conhecido desde sempre, pois ao exercer sua empatia (abrindo para a alteridade) pela existência das minorias, o discurso universalista não é mais “kantiano”, falsamente neutro, somente cabendo nessa falsa neutralidade o homem branco heterossexual socioeconomicamente “superior”, mas é universalidade em seu sentido mais real de abarcar todo o gênero humano em suas diferenças. Para se atingir uma universalidade real mesmo em seu sentido metafísico, transcendente, é necessário que haja a abertura real para as diferenças, o que o gênero humano tem de plural no interior de suas contingências históricas. Compreendendo a pluralidade e a diversidade do ser humano, a busca universalista não se perde em meros devaneios ideológicos que até hoje serviram de instrumento de legitimação da dominação. O eu poético de Alexei Bueno consegue, assim, desvincular a universalidade do instrumento ideológico dominador, tornando sua ideia de universalidade ainda mais “pura”. Não neutra, nem purista, mas “pura” de vínculo ideológico no sentido aqui exposto. Assim a contemporaneidade, tendo em vista a diversidade do gênero humano, faz agenciamentos não teleológicos ou lineares com outras épocas e dados históricos para reabilitar uma presentificação que adquire sentido em relação à eternidade. O complexo urbano-industrial é o espaço-tempo em que todos os agenciamentos espaço-temporais se realizam, desterritorializando-se, tornando-se nômade em seu próprio meio, transfigurando sua natureza metamórfica em um campo

de multiplicidades cada vez mais dinâmicas em seus entrecruzamentos para que a presentificação se realize como

[...] O olho do Olho que não te vê e não és,
 Agora, no agora de onde jamais poderás fugir.
 Nada nunca aconteceu,
 Nada,
 Exceto esse incansável olho fitando a lenda que se esgarça
 Cada vez mais longe,
 Cada vez mais lenda,
 Como um arranhado filme roufeno e anacrônico
 Onde todos os atores morreram
 Farolando numa sala vazia
 E negra e branca
 Na noite.

(BUENO, 2003, p. 321)

No interior desse agora presentificado, que se relaciona no distanciamento da “lenda” do ser humano, eterna busca do próprio ser humano, há uma ética de horizontalidade entre os dados históricos e figuras icônicas, de um lado, e situações corriqueiras e figuras completamente desconhecidas da História, em tom de amizades pessoais de qualquer indivíduo em seu cotidiano:

Por isso zelas por teus loucos,
 Eles, único panteão vivente na orfandade unânime,
 Também são os responsáveis pela sua fidalga dinastia,
 O Príncipe Obá se foi, o Castro Urso, o Filósofo do Cais,
 Foram-se o Pica-pau, o Não-há-de-casar, o Padre Quelé e a Forte-lida,
 Há um império de alucinados, uma corte de delírios nas ruas em que
 [nasceste,
 Morreu a Maria Doida, o Tomás Cachaço, o Praia Grande, o Dr.
 [Pomada,
 O Natureza expirou, como o Chico Cambraia e o Bolenga,
 Levas, no entanto, contigo, o homem-lixo, o tratador de cachorros, a
 [louca da Colombo
 Invectivando nas tardes,
 Mais o Eterômano, o Gentileza, o Pequeninho e o Mala.
 Muito além dos viciados digitais, dos pátios marinhos, dos agoras
 [intransponíveis e dos domingos líquidos
 És o responsável, és o tutor de todos esses ocos desdentados que
 [gaguejam
 No túnel amarelado das noites
 Por onde és hóspede e discreto passante [...].

(BUENO, 2003, p. 332-3)

O responsável, o tutor de todos não é definido, é qualquer um, qualquer um de nós. Não há personalização em sentido unívoco. Outro elemento verificável nessa passagem (que se reflete em grande parte da obra *A juventude dos deuses*) é o assíndeto. Enquanto em Cesário a construção assindética colabora para a revelação de uma realidade dialética, em Alexei Bueno tal construção, além de denotar o dinamismo da realidade urbana, também denota o dinamismo dos agenciamentos e entrecruzamentos espaço-temporais que desterritorializam a cidade. Esses entrecruzamentos se dão também no âmbito da tradição literária, pois na aventura do “nós” pelo complexo urbano-industrial, não é nem um pouco difícil nos lembrarmos de Homero e as intempéries de sua *Odisseia*, de Dante e sua aventura de visitação de *A divina comédia*, de Eliot e a presentificação de “A Terra Desolada”, assim como toda a tradição de relação dos poetas com o ambiente urbano, apesar de cada um se relacionar a seu modo, passando principalmente por Augusto dos Anjos e Cesário Verde, além de Baudelaire. Todos esses entrecruzamentos, essas vivências reapropriadas, levam-me a crer no efeito de uma afirmação de Jameson Buarque no texto “A Alta Prosódia de Todos”:

Ademais, é o fôlego de acentuada voz tanto épica quanto lírica, dessa voz renovada da contemporaneidade, que comunga sua derrota e glória com os pares, comunga com a própria sorte do mundo sem tirar partido de si e do outro. Logo, é voz de inquietar-se – daí a tensão em seu cerne –, de pertencer-se não apenas a si, mas à obra, sem deixar as palavras estéreis. É voz de copular com a vida. (BUARQUE, 2002, p. 99)

O eu poético de Alexei Bueno resgata, assim, em plena contemporaneidade, tanto os valores estéticos quanto políticos (no sentido mais abrangente) da beleza (mesmo que terrível), para além do “mero” hedonismo das sensações e para além do esvaziamento de sentido, sempre o risco a ser corrido. Eis sua juventude. Juventude que não deixa de lhe causar orgulho:

ORGULHO

De entre essas tantas faces cruas
Que nunca viste e nem te viram,
Desses pés todos que feriram
Num sonho oculto as pedras tuas,

Dessas mil mãos que à luz das luas

Atrás de alguém por ti seguiram
 E em ti com outras mãos fremiram
 Por sob os magros tetos, nuas,

Desses milhões de olhos sem brilho
 Apenas eu, teu mais vil filho,
 Fui quem te ergueu, cidade informe,

Porque és em mim, enquanto afundas
 Junto às legiões de que te inundas,
 Morta, vivente, eterna, enorme.

(BUENO, 2003, p. 60)

Nesse soneto, o eu poético deixa explícito que estabelece, na existência circundada pelo espaço urbano, aquilo que já havia sido intuído: uma ética e uma poética – uma po(é)tica. A ética da alteridade, denunciando as mazelas do meio e exercitando a empatia com os “restos” da indústria e com as minorias. A poética que “reatualiza” a união das metades da arte para “erguer” a cidade e torná-la símbolo através do qual é possível pensar o ser humano imerso em sua contingência histórica com suas contradições (a cidade é simultaneamente morta e vivente, sendo espaço tanto de descoberta da vida quanto de opressão) e em seu estrato transcendente: a cidade é morta, vivente e, não obstante, ou por isto mesmo, eterna. Eterna ao ser “erguida” como símbolo através do conhecimento técnico da palavra mágica. Sua eternidade está sustentada por uma construção rigorosa. É um soneto octossilábico (verso um tanto raro em língua portuguesa), constituído por dois quartetos com rimas entrelaçadas (ABBA ABBA) e por dois tercetos com rimas interpoladas (CCD EED). Todavia, a maior sutileza da construção se verifica a partir da insistência na tonicidade do “u”, mormente nas rimas externas. A tonicidade da vogal “u”, na tradição poética das palavras motivadas, estabelece uma íntima relação subjetiva entre reações emotivo-sensoriais e o som correspondendo ao campo semântico da angústia, das experiências negativas (morte), do fechamento, da tristeza. Realmente a cidade em Alexei Bueno geralmente é noturna (a cidade noturna, que se encontra em Cesário e Augusto dos Anjos, já se encontrava em Baudelaire) e possui um caráter opressor, angustiante. Porém, o desejo de nela permanecer para continuar a perscrutando é inexpugnável. A opressão convive com a descoberta da vida, a fascinação provocada pelo labirinto das cidades é perceptível somente ao revelar a repulsa ou o medo e as sensações e sentimentos turbados ou prejudiciais. E para enredar todo esse complexo de sensações e sentimentos

as reações analógicas da tonicidade motivada da vogal “u” é posta semanticamente em xeque através de uma palavra do poema que remotiva o som de que são feitos signos como “oculto”, “cruas”, “luas”. A palavra é a “luz” do primeiro verso do segundo quarteto, que contém o “u” tônico em seu centro. Luz: “signo da fonte de toda claridade” (BOSI, 2004, p. 73). Essa tensão emotivo-sensorial que o som motivado e remotivado, analogicamente naturalizado e contestado em sua naturalidade, suscita, promove a aliança fundamental com o conteúdo semântico mais geral do poema, que “reatualiza” a relação dúbia do poeta com o complexo urbano-industrial, trazendo o homem contemporâneo para o centro dessa tensão de existência e de morte simultâneas (a cidade é morta e vivente) – contingências que abrem o próprio horizonte da eternidade.

Assim posto, ficou evidente neste capítulo que os temas como vias de acesso à condição humana na poética de Alexei Bueno são aqueles que deflagram uma visão analógica do mundo sugerida por misteriosas relações da poesia e da música, que mesclam elementos pagãos, cristãos, idealistas diversos e a filosofia, no âmbito de uma eclética atmosfera esotérica, que transmitem um sentimento de inadequação do poeta, poeta que tem o conhecimento técnico da palavra mágica e que incorpora, “atualiza” ou desloca o mito, inclusive o degradando, e com isso abrindo o horizonte problemático do papel do poeta e da poesia na sociedade contemporânea e buscando significados para o ser humano. Embasando tais temas e consequentes posturas, a analogia e a ironia, no sentido de Paz, foram o ponto de contato para relacionar todos eles juntamente com a espécie de “resposta” baudelairiana ao presente absorvida pelo eu poético de Alexei Bueno, evidenciando sua distância da tradição da ruptura e sua aproximação com a tradição da analogia. Ficou patente também, no final do capítulo, que a condição humana na poética de Alexei Bueno é explorada com acuidade em um espaço inalienável da existência moderno-contemporânea: a cidade. Recuperando a tradição da relação dúbia dos poetas com o complexo urbano-industrial, foi possível observar as dimensões estética, ética e histórica que envolvem esse ambiente circundante.

Conclusão

Fundamentado em noções baudelairianas e agambenianas, demonstrei como é possível deslocar a noção negativa de anacronismo, seja na História seja na poesia, e assim interpretei Alexei Bueno como um contemporâneo em seu sentido mais autêntico, revelando como nele contingência e transcendência se interpenetram em nome de uma profunda exploração da condição humana.

Ficou patente no final do último capítulo, após a demonstração e análise de algumas das principais vias de acesso à condição humana na poesia de Alexei Bueno, que ela é explorada com acuidade em um espaço inalienável da existência moderno-contemporânea: a cidade. Recuperando a tradição da relação dúbia dos poetas com o complexo urbano-industrial, foi possível observar as dimensões estética, ética e histórica que envolvem esse ambiente circundante. Os temas (vias de acesso) foram demonstrados e analisados tendo como base a “reatualização” da “resposta” baudelairiana ao presente e a tensão entre a analogia e a ironia (de Paz) trazida para a contemporaneidade, pois Alexei Bueno é um poeta da tradição da analogia, afastando-se da tradição da ruptura.

Quanto à forma em Alexei Bueno (já que a acusação de “passadista” também repousa sobre a questão formal), ela não se dissocia dos temas de exploração da condição humana, pelo contrário, alia-se a eles e carrega em sua construção dois caminhos principais e gerais para atingir tal aliança. O primeiro caminho pude estabelecer após compreender, através de Wilson, o construtivismo neossimbolista indicado por Mauro Gama. Intuí, assim, uma ponte de ligação entre as heranças clássicas (englobando as barrocas) e simbolistas na poética de Alexei Bueno: a principal ponte é o conhecimento técnico da linguagem poética, que é capaz de ligar toda a poesia clássica e o Simbolismo “sério-esteta” definido por Wilson. Porém existe uma ponte de ligação talvez mais fundamental: o mito. Não somente como modalidade de permeação subjacente (“reatualizações” temáticas no fenômeno literário), mas como abertura a uma experiência temporal especial. Tenha o mito a função que tiver, seja função cosmológica; religiosa; mística; social; psicológica, ou então a função mais simbolista de tentar ver a realidade de outro ângulo, na “torre de marfim”, a experiência temporal vivenciada através dele é sempre a que contém a vida humana em sua totalidade,

atualizando por meio do ritmo um passado arquetípico, ou seja, “um passado que potencialmente é um futuro disposto a se encarnar num presente” (PAZ, 2012, p. 69).

Finalmente, o segundo caminho se revelou mais especificamente através de uma análise de poema, a saber, do poema intitulado “Glória”. A partir dele demonstrei que a rigidez em Alexei Bueno (formas fixas e tradicionais, ora mais ora menos seguidas como sustentação compositiva de sua obra) tem a função principal de “racionalizar” o sonho, o delírio, a vertigem, pois em sua poética tais instâncias dionisiacas e do inconsciente caminham junto com a razão, com a tentativa de direcionar a imaginação e a fantasia para pontos em que, um tanto paradoxalmente, elas sejam conscientes de suas intenções, que são o estímulo a uma busca da condição humana. Essa dialética do inconsciente do delírio e da forma consciente do delírio, essa tensão do acaso e da forma que procura abolir o acaso é o fenômeno na poética de Alexei Bueno que evidencia uma visão do ser humano, a saber: o ser humano é um ser em que razão e emoção, instâncias dionisiacas e apolíneas não se dissociam, mas se interpenetram de modo que umas se reconheçam nas outras. A dita rainha das faculdades humanas (imaginação) já colabora com a razão, e esta nunca se desvincula da imaginação.

A preocupação que tive nesse sentido com a questão formal é de suma importância para que um conceito tradicionalmente “conteudista” como o de condição humana não corresse o risco de se transformar em moralismo didático ou em mera vaguidéz. E permanecendo nesse diapasão, termino com um excerto de Merquior extraído de seu texto “Estética e Antropologia. Esquema para uma Fundamentação Antropológica da Universalidade da Arte”:

Se, projetado na estética, o conceito de *humanitas* não pode deixar de ser discutido, em sua insuficiência teórica, pelo menos é inegável que ele aponta, do fundo mesmo de sua eticidade, para a maravilhosa constância com que a arte, sob tantas formas diferentes, renova a grandeza do homem por meio de símbolos onde o seu poder criador, irrompendo entre mil dificuldades, batido contra mil arestas, constitui para nós uma permanência tão originária, que todos nos reconhecemos nela – e tão única, que só por ela os indivíduos e os grupos chegam a triunfar sobre sua própria finitude. (MERQUIOR, 2013, p. 286)

A poética de Alexei Bueno busca radicalmente esse triunfo.

Referências

AGAMBEN, G. Arte, inoperatividade, política. In_____: CARDOSO, R. M. (coordenador geral). **Política**. Porto: Fundação Serralves, 2008.

AGAMBEN, G. Elogio da Profanação. In_____: **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010. (Marxismo e Literatura).

AGAMBEN, G. O que é o contemporâneo? In_____: **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Santa Catarina: Argos, 2009.

ALIGHIERI, D. **A divina comédia**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ALVES, I. M. S. F. Encontros e desencontros críticos com a modernidade na poesia portuguesa contemporânea. **Revista Texto Poético**. 2007. Disponível em <http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/170/171>

ANDRADE, A. de M. Os deuses se tornam humanos: a poesia de Alexei Bueno. **Revista Texto Poético**. v. 8, 2010.

ANDRADE, F. **A transparência impossível: poesia brasileira e hermetismo**. Recife: Edições Bagaço, 2010.

ANJOS, A. dos. **Eu e outras poesias**. 43 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

ANDRADE, P. O discurso da distopia na poesia brasileira contemporânea. **Texto Poético**. v. 9, 2010.

BACHELARD, G. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BARBOSA, J. A. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005. (Debates).

BARBOSA, J. A. **A metáfora crítica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974. (Debates).

BAUDELAIRE, C. **Pequenos poemas em prosa**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2006.

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1985.

BAUDELAIRE, C. **O pintor da vida moderna**. Lisboa: Editorial Inquérito, 1941. (Cadernos “Inquérito”, 59).

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BECKER, M. **Perséfone**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2014.

BENDER, M. B. O estranho e sofisticado Alexei Bueno. **Nau Literária**, v. 3, n. 2, 2007.

BOSI, A. Poesia-resistência. In _____: **O ser e o tempo da poesia**. 7 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRITTO, P. H. Poesia e memória. In _____: PEDROSA, C. (Org.). **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

BUARQUE, J. A alta prosápia de todos. **Signótica**, n. 14, 2002.

BUENO, A. **Machado, Euclides e outros monstros**. São Paulo: B4 Editores, 2012.

BUENO, A. Augusto dos Anjos, origens de uma poética. Editando Augusto dos Anjos. In: _____. **Machado, Euclides e outros monstros**. São Paulo: B4 Editores, 2012. p. 149-165; p.165-183.

BUENO, A. **As desapareições**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2009.

BUENO, A. **A chama inextinguível**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1992.

BUENO, A. **A via estreita**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1995.

BUENO, A. **A juventude dos deuses**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

BUENO, A. **A árvore seca**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2006.

BUENO, A. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2003.

BUENO, A. As escadas da torre. In _____. **Poesia Reunida**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2003. p. 11-166

BUENO, A. Poemas gregos. In _____. **Poesia Reunida**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2003. p. 171-205

BUENO, A. Livro de haicais. In _____. **Poesia Reunida**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2003. p. 209-223

BUENO, A. A decomposição de Johann Sebastian Bach. In _____. **Poesia Reunida**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2003. p. 223-230

BUENO, A. Lucernário. In _____. **Poesia Reunida**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2003. p. 223-283

BUENO, A. Entusiasmo. In _____. **Poesia Reunida**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2003. p. 357-383

BUENO, A. Em sonho. In _____: **Poesia Reunida**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2003. p. 383-423

BUENO, A. Os resistentes. In _____: **Poesia Reunida**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2003. p. 427-445

BUENO, A. **Uma história da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2007.

BUENO, A. Prefácio. In _____: MIKHAILOV, A. **Maiakovski: o poeta da revolução**. Rio de Janeiro: Record, 2008. p. 7-11

BERARDINELLI, A. As muitas vozes da poesia moderna. In _____: **Da poesia à prosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 17-43

BERARDINELLI, A. Quatro tipos de obscuridade. In _____: **Da poesia à prosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 123-143

CAMARGO, G. de F. O. Subjetividade e experiência de leitura na poesia lírica brasileira contemporânea. In _____: PEDROSA, C.; ALVES, I. (Orgs.). **Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

CAMPOS, Haroldo. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In _____: **O arco-íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

CONTE, G. B; BARCHIESI, A. Imitação e arte alusiva. Modos e funções da Intertextualidade. In: CAVALLO, G. et al. **O espaço literário da Roma Antiga**. Trad. Daniel Peluci Carrara e Fernanda Messeder Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010, p. 87-121. (Vol. I: A produção do texto)

CORRÊA, F. R. Culto e transcendentalismo em Ernani Rosas. In _____: MELLO, A. M. L. de (Org.). **A poesia metafísica no Brasil: percursos e modulações**. Porto Alegre: FAPA, 2009.

DIAS, T. **Fanfarras**. São Paulo: Dilaves Nunes Editor, 1882.

DICK, André. Os poetas-críticos da modernidade. **Poesia contemporânea brasileira: algumas notas**. *Eutomia*, ed. 9, ano V, jul./2012, p. 98-129. Disponível em http://www.revistaeutomia.com.br/v2/wp-content/uploads/2012/08/Poesia-brasileira-contempor%C3%A2nea-algumas-notas_p.98-129.pdf.

DOLHNIKOFF, L. O paradigma nacional-popular da USP em literatura. **Sibila**, 2011. Disponível em <http://sibila.com.br/cultura/o-paradigma-nacional-popular-da-usp-em-literatura/5012>.

DOLHNIKOFF, L. Poesia média e grandes questões. **Cronópios**, 2006.

DOLHNIKOFF, L. Sobre Ivan Junqueira. **Sibila**, 2009.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaio**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

ELIOT, T. S. **Poesia**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006.

ENZENSBERGER, H. M. A massa folhada do tempo: meditações sobre o anacronismo. In: _____. **Ziguezague: Ensaio**. Trad. Marcos José Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 2003, p. 9-23.

FILHO, D. P. **Concerto a quatro vozes**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FILHO, D. P. Poesia brasileira contemporânea: multiplicidade e dispersão. In _____: **Concerto a quatro vozes**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FRANCHETTI, P. Pós-tudo: a poesia brasileira depois de João Cabral. In:_____.
Estudos de literatura brasileira e portuguesa. Cotia, SP: Ateliê, 2007. p. 253-289.

FRANCHETTI, P. **Estudos de literatura brasileira e portuguesa.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

FRANCHETTI, P. Pós-tudo: a poesia brasileira depois de João Cabral. Remix. In_____: **Sibila**, 2012. Disponível em <http://sibila.com.br/critica/postudo-a-poesia-brasileira-depois-de-joao-cabral-remix/5260>

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna.** São Paulo: Duas Cidades, 1978. (Problemas Atuais e suas Fontes, 3).

GAMA, M. Diversidade da teoria e prática poética no Brasil de hoje. **Mallarmargens**, 2013. Disponível em <http://www.mallarmargens.com/2013/05/ensaio-de-mauro-gama.html>

GASSET, J. O. y. **A desumanização da arte.** 5 ed. São Paulo: Cortez Ed., 2005.

GIDDENS, A. **As conseqüências da modernidade.** São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

GUARNIERI, A. **Casa das máquinas.** Rio de Janeiro: Editora da Palavra, 2011.

GULLAR, F. Poema sujo. In_____: SECCHIN, A. C. (Org.) **Poesia completa, teatro e prosa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo.** 4 ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

HABERMAS, J. Técnica e ciência enquanto ideologia. In_____: **Benjamin: Adorno. Horkheimer. Habermas.** São Paulo: Abril, 1980.

HAMBURGER, M. **A verdade da poesia.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HOLLANDA, H. B. de. *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998. (Prefácio do livro disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=384>)

HOLLANDA, H. B. de. Introdução. In _____: **26 poetas hoje**. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.

HOMERO. **Odisséia**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009.

HUGO, V. **Do grotesco e do sublime**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

HUYSMANS, J.-K. **Às avessas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

JESUS, S. H. de. **Entusiasmo, de Alexei Bueno e a poética do enfrentamento do mistério**. In: _____. **Texto poético**. V. 8 (1º Sem.), 2010.

JESUS, S. H. de. **Trilogia do enfrentamento do mistério: a poesia de Alexei Bueno e sua relação com o mundo**. Dissertação (Mestrado) – UFG, Goiás, 2007.

LEITE, S. U. A poesia e a cidade. In _____: **Crítica de ouvido**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

PERRONE-MOISÉS, L. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PERRONE-MOISÉS, L. A inútil poesia de Mallarmé. In _____: **Inútil poesia e outros ensaios breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MELLO, A. M. L. de (Org). **A poesia metafísica no Brasil: percursos e modulações**. Porto Alegre: FAPA, 2009.

MELLO, A. M. L. de. A poesia metafísica no Brasil. In _____: MELLO, A. M. L. de (Org.). **A poesia metafísica no Brasil: percursos e modulações**. Porto Alegre: FAPA, 2009.

MERQUIOR, J. G. Falência da poesia ou uma geração enganada e enganosa: os poetas de 45. In _____: **Razão do poema: ensaios de crítica e de estética**. São Paulo: É Realizações, 2013.

MERQUIOR, J. G. Crítica, razão e lírica: ensaio para um juízo preparado sobre a nova poesia no Brasil. In _____: **Razão do poema: ensaios de crítica e de estética**. São Paulo: É Realizações, 2013.

MERQUIOR, J. G. Estética e antropologia: esquema para uma fundamentação antropológica da universalidade da arte. In _____: **Razão do poema: ensaios de crítica e de estética**. São Paulo: É Realizações, 2013.

MIKHAILOV, A. **Maiakovski: o poeta da revolução**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

MORICONI, I. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In: PEDROSA, C; MATOS, C; NASCIMENTO, E. (Orgs.) **Poesia hoje**. Rio de Janeiro: EdUFF, 1998, p. 11-26.

MORICONI, I. A problemática da pós-modernidade na literatura brasileira. *Cadernos da ABF*, volume III, n. 1. <http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/08.htm>

NUNES, B. **A clave do poético**. Organização de Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NUNES, B. A recente poesia brasileira: expressão e forma. Trinta anos depois. In: _____. **A clave do poético**. Organização de Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.158-185.

NUNES, B. A recente poesia brasileira: expressão e forma. **Novos Estudos SEBRAP**, São Paulo, n.31, 1991. p. 171-183

PAZ, O. **A outra voz**. São Paulo: Ed. Siciliano, 2001.

PAZ, O. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEDROSA, C. Traços de memória na poesia brasileira contemporânea. In_____: PEDROSA, C. (Org.). **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

PEDROSA, C.; MATOS, C.; NASCIMENTO, E. (Org.). **Poesia hoje**. Niterói, RJ: UFF, 1998.

PEDROSA, C. Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência. In_____: **Poesia e contemporaneidade**. Chapecó: Argos, 2001.

PIRES, A. D. Imagem e epifania nos poemas em prosa de Cruz e Sousa. **Texto Poético**, v. 14, 2013.

PIRES, A. D. Perfis de Orfeu na poesia brasileira recente. **Texto Poético**, n. 11, 2011.

PIRES, A. D. A Orfeu, dois poemas da estrangeira. **Texto Poético**, v. 9, 2010.

PIRES, A. D. A demanda de Orfeu na poesia brasileira: Silva Alvarenga e Carlos Drummond de Andrade. In_____: YOKOSAWA, S. F. C.; PIRES, A. D. **O legado moderno e a (dis)solução contemporânea**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

PIRES, A. D. Orfeu nos trópicos: Cláudio Manuel da Costa e Murilo Mendes. In_____: PIRES, A. D.; FERNANDES, M. L. O. **Matéria de poesia: crítica e criação**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

PIRES, A. D. Orfeu sem travaessa: leitura de um poema de José Paulo Paes. **Signótica**, Goiânia: Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística/Faculdade de Letras, v. 25, n. 1, 2013.

POE, E. A. **Poemas e ensaios**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1999.

PRAZ, M. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

RANCIÈRE, J. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In _____: SALOMON, M. **História, verdade e tempo**. Chapecó: Argos, 2011.

RIMBAUD, A. **Uma estadia no inferno: poemas escolhidos. A carta do vidente**. Daniel Fresnot (Org.). São Paulo: Martin Claret, 2003.

RODOVALHO, O. O sonho da razão, de Nelson Ascher. **Sibila**, 2012. Disponível em <http://sibila.com.br/novos-e-criticos/o-sonho-da-razao-de-nelson-ascher/5270>

SECCHIN, A. C. **Poesia e desordem: ensaios**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

SECCHIN, A. C. Parnaso contemporâneo II. In _____: **Poesia e desordem: ensaios**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

SECCHIN, A. C. Prefácio. In _____: BUENO, A. **A juventude dos deuses**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

SECCHIN, A. C. Caminhos recentes da poesia brasileira. In: _____. **Poesia e desordem**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p. 93-110.

SISCAR, M. **Poesia e crise**. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

SISCAR, M. O discurso da crise e a democracia por vir. In _____: **Poesia e crise**. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

SISCAR, M. Poetas à beira de uma crise de versos. In _____: **Poesia e crise**. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

SIMON, I. M. Condenados à tradição: o que fizeram com a poesia brasileira. **Revista Piauí**, São Paulo, 2011. Disponível em <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-61>

SIMON, I. M; DANTAS, V. Negativo e ornamental: um poema de Carlito Azevedo e seus problemas. **Novos Estudos SEBRAP**, São Paulo, n. 91, 2011.

SIMON, I. M. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. In _____: **Novos Estudos**, São Paulo, n. 55, 1999.

SIMON, I. M. Situação de sítio. In _____: PEDROSA, C; ALVES, I. (Orgs.). **Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2008.

TEIXEIRA, F. D. **A tradição na contemporaneidade: notas sobre Alexei Bueno**. Anais do SILEL. Uberlândia : UFU, v. 2, n. 2, 2011.

VATTIMO, G. **Acreditar em acreditar**. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

VERDE, C. **Obra poética integral de Cesário Verde (1855-86)**. Ricardo Daunt (Org.). São Paulo: Landy Ed., 2006.

WILSON, E. **O castelo de Axel: estudo da literatura imaginativa de 1870 a 1930**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

YOKOZAWA, S. F. C. Razões de um desconforto: notas a propósito de dois artigos sobre poesia brasileira contemporânea e tradição. **Texto poético**, v. 13, 2012.

Bibliografia

ADORNO, T. W. Conferência sobre lírica e sociedade. In: _____. **Benjamin: Adorno. Horkheimer. Habermas.** São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 193-208. (Os Pensadores).

ANDRADE, F. C. **A transparência impossível: lírica e hermetismo na poesia brasileira atual.** 2008. 331 f. Tese (Doutorado) – UFPE, Recife, 2008.

ANTONIO, J. L. **A poesia de Cesário Verde.** São Paulo: Musa Ed., 2002.

ARAÚJO, R. Poesia e pós-modernidade. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, A. M. (Org.). **O Pós-Modernismo.** São Paulo: Perspectiva, 2005 (Stylus, 12). p. 295-314.

ÁVILA, C. Uma ideia da poesia hoje. **Revista USP**, n.25, p.119-121, março/maio 1995.

BASTAZIN, V. (Org.). **Travessias poéticas: poesia contemporânea.** São Paulo: EDUC, 2011.

BENJAMIN, W. **Passagens.** Belo Horizonte/São Paulo: Ed. UFMG/Imprensa Oficial, 2007.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 2000.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: _____. **Benjamin: Adorno. Horkheimer. Habermas.** São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 3-28. (Os Pensadores).

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar.** São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

BIELLA, J. C. **Ensaio sobre um concerto a três vozes: os poemas líricos de Antonio Cicero, Carlos Felipe Moisés e Marcos Siscar**. Araraquara, SP: Departamento de Literatura/FCL/UNESP, 2011 (digitado).

BONAFIM, A. **O silêncio de Orfeu: ensaios sobre lírica contemporânea**. São Paulo: Biblioteca 24 Horas, 2011.

BOSI, A. Os estudos literários na era dos extremos. In:_____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 248-256.

BOSI, V. et al. La production poétique brésilienne de 1970 à nos jours. In: OLIVIERI-GODET, R.; HOSSNE, A. (Direction). **La littérature brésilienne contemporaine**. Rennes: Presses Universitaires, 2007. p. 159-238.

BERARDINELLI, A. **Da poesia à prosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BAUDELAIRE, C. **Charles Baudelaire: poesia e prosa**. Ivo Barroso (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

BUENO, A. As muitas vozes do tempo. In_____: MASSI, A. (Org.). **Artes e ofícios da poesia**. São Paulo/Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura/Artes e Ofícios, 1991. p. 41-53.

BUENO, A. e ERMAKOFF, G. **Duelos no serpentário: Uma antologia da polêmica intelectual no Brasil: 1850-1950**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2005.

BUENO, A. **Antologia pornográfica: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2004.

CAMARGO, M. L. de B.; PEDROSA, C. (Org.). **Poesia e contemporaneidade: leituras do presente**. Chapecó, SC: Argos, 2001.

CASTRO, S. **Modernização Modernidade: 7 poetas contemporâneos da Academia Brasileira de Letras**. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2006.

COSTA, H. (Org.). **A palavra poética na América Latina: Avaliação de uma geração**. São Paulo: Memorial da América Latina, 1992.

COSTA, M. P. R. da. **Nova poesia brasileira: 10 poetas**. 374 f. Tese (Doutorado) – PUC, São Paulo, 1997.

CYNTRÃO, S. O lugar da poesia brasileira contemporânea: um mapa da produção. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v.12, n.2, p. 83-97, jul./dez. 2008.

FERNANDES, M. L. O.; ANDRADE, P. Entre a técnica e a expressão: conflitos da poesia brasileira contemporânea. In: PIRES, A. D.; FERNANDES, M. L. O. (Org.). **Modernidade lírica: construção e legado**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2008. p. 127-165.

FERRAZ, E. (Org.). Essa tal de poesia. **Cult**, São Paulo, n. 102, a. 9, p. 41-65, maio de 2006.

FURTADO, F. F. F. A literatura na cena finissecular. In: LOBO, L. (Org.). **Globalização e literatura: discursos transculturais**. Rio de Janeiro: UFRJ/Relume Dumará, 1999 (v.I). p.113-125.

GALVÃO, W. N. **As musas sob assédio: Literatura e indústria cultural no Brasil**. São Paulo: SENAC, 2005.

GAUTIER, T. **Baudelaire**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.

GUIMARÃES, F. **Simbolismo, modernismo e vanguardas**. Porto: Lello e Irmão, 1992.

HAMBURGER, M. Identidades perdidas. In: _____. **La verdad de la poesía: tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sessenta**. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. p. 49-67.

JAUSS, H. R. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: _____ OLINTO, H. K. (Org.). **Histórias de literatura: as novas teorias alemãs**. São Paulo: Ática, 1996. p. 47-100.

JUNQUEIRA, R. S. **Florbelá Espanca: uma estética da teatralidade**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

KHOURI, O. **Revistas na era pós-verso: revistas experimentais e edições autônomas de poemas no Brasil dos anos 70 aos 90**. Cotia, SP: Ateliê, 2003.

_____. **Poesia visual brasileira: uma poesia na era pós-verso**. 1996. Tese (Doutorado) – COS-PUC/SP, Pontifícia Universidade Católica (PUC), São Paulo, 1996.

LEVIN, O. M. **As figurações do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

LEITE, S. U. **Crítica de ouvido**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LIMA, L. C. **Mimesis e modernidade: formas das sombras**. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 1980.

LIMA, L. C (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editores S. A., 1983.

LOPES, Ó. Cesário ou do Romantismo ao Modernismo. In: _____. **Entre Fialho e Nemésio: estudos de literatura portuguesa contemporânea**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987. v. 2, cap. 3.1, p. 461-73.

LOPES, R. S. **Para uma leitura de Cesário Verde**. 2 ed. Barcarena: Editorial Presença, 2006. (Textos de Apoio – Nova Série).

LUCIE-SMITH, E. **Symbolist art**. London: Thames and Hudson, 1995 (reprint). (World of Art).

MACEDO, H. **Nós: uma leitura de Cesário Verde**. 3 ed. Lisboa: Plátano, 1975.

MACEDO, H. **Cesário Verde: o romântico e o feroz**. Lisboa: Publicações Culturais Engrenagem, s.d.

MACIEL, M. E. Cartografias do presente. Os paradoxos da tradição. In: _____. **Voo transverso: Poesia, modernidade e fim do século XX**. Rio de Janeiro: 7Letras; Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1999. p. 43-49; p. 51-59

MARTINO, P. **Parnasse et Symbolisme (1850-1900)**. 10 ed. Paris: Librairie Armand Colin, 1958.

MARTINS, F. C. **Cesário Verde ou a transformação do mundo**. Lisboa: Editorial Comunicação, 1988.

MARX, K.; ENGELS, F. **O manifesto comunista**. 10 ed. São Paulo: Ed. Paz e Terra S.A., 2002. (Coleção Leitura).

MASSI, A. (Org.). **Artes e ofícios da poesia**. São Paulo/Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura/Artes e Ofícios, 1991.

MEIRELES, C. **Cecília e Mário**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1996.

MICHAUD, G. **Message poétique du symbolisme**. Paris: Nizet, 1966.

MORICONI, I. Poesia 00: uma amostra. **Margens**, Belo Horizonte, n.9/10, p. 34-49, jan./jun. 2007.

NETO, J. C. de M. Da função moderna da poesia. In: _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 765-70.

NUNES, B. **O dorso do tigre: ensaios**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969. p. 213-34.

OEHLER, D. **Quadros parisienses: estética antiburguesa (1830-1848)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

OLIVEIRA, A. et al. **Deslocamentos críticos** (Rumos Itaú Cultural). São Paulo: Itaú Cultural/Babel, 2011.

ORTIGÃO, R. A musa moderna – conselhos a um jovem poeta. In: _____. **Obras completas de Ramalho Ortigão: as farpas (X)**. Lisboa: Livraria Clássica Ed., 1953. p. 213-9.

PAZ, O. **Signos em Rotação**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996. (Debates).

PEDROSA, C. **Ensaio sobre poesia e contemporaneidade**. Niterói, RJ: UFF, 2011.

PEDROSA, C. (Org.). **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

PEDROSA, C.; MATOS, C.; NASCIMENTO, E. (Org.). **Poesia hoje**. Niterói, RJ: UFF, 1998.

PEDROSA, C.; CAMARGO, M. L. de B. (Org.). **Poéticas do olhar e outras leituras de poesia**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

PEDROSA, C.; ALVES, I. (Org.). **Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

PIRES, A. D. Lugares-comuns da lírica, ontem e hoje. In: _____. **Linguagem. Estudos e Pesquisas**. V. 10-1, 2007.

RAYMOND, M. **De Baudelaire ao surrealismo**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1997. (Ensaio de Cultura, 12).

RESENDE, B. A literatura brasileira na era da multiplicidade. In: _____. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/Casa da Palavra, 2008. p.15-40.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2012.

RICOEUR, P. Retórica, poética y hermenéutica. In: _____. **Cuaderno gris**. N. 2, 1997. p. 79-90.

ROLNIK, R. **O que é cidade**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2004. (Coleção Primeiros Passos, 203).

SALGUEIRO, W. C. F. **Lira à brasileira: erótica, poética, política**. Vitória: UFES, 2007.

_____. **Forças e formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)**. Vitória: UFES, 2002.

SARTRE, J.-P. **Que é a literatura?** 3 ed. São Paulo: Ática, 2004.

SCHELLING, F. von. A divina comédia e a filosofia. In: _____. **Schelling**. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 57-71. (Os Pensadores).

SCHWARZ, R. Fim de século. In: _____. **Seqüências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 155-162.

SECCHIN, A. C. A juventude dos deuses, de Alexei Bueno. In: _____. **Escritos sobre poesia e alguma ficção**. Rio de Janeiro: UERJ, 2003. p. 265-68.

SECCHIN, A. C. **Poesia e desordem: ensaios**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

TOLENTINO, B. **Os sapos de ontem: a polêmica Tolentino-Campos**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

TONON, E. H. Configurações do presente: as antologias de poesia e a crítica. **FronteiraZ**, São Paulo, 2010. Disponível em www.pucsp.br/revistafrenteiraz/download/30_08_2010_antologias

WEBER, M. História geral da economia (cap. IV). In: _____. **Max Weber**. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 121-78. (Os Pensadores)

WILDE, O. **Salomé**. São Paulo: Landy Ed., 2002.

