

IV SEMINÁRIO DE POESIA E CRÍTICA:

Do texto poético, do discurso crítico e do diálogo com o mundo

Investigativa

N. 29

Vol. 13, 2023

ISSN 2236-7403



Travessias Interativas

N. 29, Vol. 13, maio/2023

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. Afonso Henrique Fávero – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Álvaro Hattner – UNESP/São José do Rio Preto, Brasil
Profa. Dra. Ana Isabel Gouveia Boura – Universidade do Porto, Portugal
Profa. Dra. Anna Patrícia Zakem China – FATEC/Ribeirão Preto, Brasil
Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires – UNESP/Araraquara, Brasil
Prof. Dr. Antonio Ponciano Bezerra – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Arturo Casas – Universidade de Santiago de Compostela, Espanha
Prof. Dr. Carlos Eduardo Fernandes Netto – FATEC/Bebedouro, Brasil
Prof. Dr. Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz – UFS/São Cristóvão, Brasil
Profa. Dra. Clarissa Loureiro Marinho Barbosa – UPE/Petrolina, Brasil
Profa. Dra. Cláudia Parra – FATEC/Ribeirão Preto, Brasil
Profa. Dra. Cristiane Rodrigues de Souza – UFMS/Três Lagoas, Brasil
Prof. Dr. Denson André Pereira da Silva – UFAL/Sertão, Brasil
Profa. Dra. Elis Regina Fernandes Alves – UFAM-IEAA/Humaitá, Brasil
Profa. Dra. Fani Miranda Tabak – UFTM/Uberaba, Brasil
Profa. Dra. Flávia Danielle Sordi Miranda – UFU/Uberlândia, Brasil
Prof. Dr. Henrique Marques Samyn – UERJ/Rio de Janeiro, Brasil
Profa. Dra. Isabel Cristina Michelan de Azevedo – UFS/São Cristóvão, Brasil
Profa. Dra. Leilane Ramos da Silva – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Leonardo Vicente Vivaldo – UNESP/Araraquara, Brasil
Prof. Dr. Luís Cláudio Dallier Saldanha – UNESA/Rio de Janeiro, Brasil
Prof. Dr. Marcos Estevão Gomes Pasche – UFRRJ/Seropédica, Brasil
Profa. Dra. Maria Beatriz Gameiro Cordeiro – IFSP/Capivari, Brasil
Profa. Dra. Mariana Bolfarine – UFMT/Rondonópolis, Brasil
Prof. Dr. Matheus Marques Nunes – UNIP/Ribeirão Preto, Brasil
Profa. Dra. Milca Tscherne – UNESA/Rio de Janeiro, Brasil
Prof. Me. Nicolas Totti Leite – UFSJ/São João Del-Rei, Brasil
Prof. Me. Paulo Ricardo Moura da Silva – IFMG/Ouro Preto, Brasil
Profa. Dra. Raquel Meister Ko. Freitag – UFS/São Cristóvão, Brasil
Profa. Dra. Renata Ferreira Costa Bonifácio – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Ricardo Nascimento Abreu – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Rodrigo Michell dos Santos Araujo – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Valter César Pinheiro – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Vanderlei José Zacchi – UFS/São Cristóvão, Brasil
Prof. Dr. Wilton James Bernardo dos Santos – UFS/São Cristóvão, Brasil

EDITORIA

Alexandre de Melo Andrade – *Editor-chefe*
Raquel Meister Ko. Freitag – *Editora-adjunta*

ORGANIZAÇÃO

Rodrigo Michell Araujo – UFS

NORMALIZAÇÃO

Paulo Bomfim – *Biblioteconomia/UFS*

ASSISTÊNCIA EDITORIAL

Paloma Batista Cardoso
João Victor Rodrigues Santos
Emily Tavares Nascimento

PROJETO GRÁFICO e DIAGRAMAÇÃO

Julio Gomes de Siqueira – *Design Gráfico/UFS*

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca Central - Universidade Federal de Sergipe

Travessias Interativas, Universidade Federal de Sergipe,
Departamento de Letras Vernáculas. N. 29, Vol. 13
(maio/2023) - São Cristóvão : UFS, 2023 -

Edição Especial

ISSN 2236-7403 (online)

1. Literatura. 2. Linguística. I. Universidade Federal de
Sergipe. Departamento de Letras Vernáculas.

CDU 8(051)

 <https://doi.org/10.51951/ti.v13i29>



Esta obra é distribuída sob uma Licença Creative Commons
Atribuição - Não Comercial - Sem Derivações - 4.0 Internacional

Universidade Federal de Sergipe – UFS
Departamento de Letras Vernáculas

Av. Marechal Rondon, s/n – Rosa Elze – São Cristóvão
Fone: (79) 3914-6730

E-mail: travessiasinterativas@yahoo.com.br
<https://seer.ufs.br/index.php/Travessias>

INDEXADORES:



SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| APRESENTAÇÃO Rodrigo Michell ARAUJO | 4 |
| <i>IV SEMINÁRIO DE POESIA E CRÍTICA: Do texto poético, do discurso crítico e do diálogo com o mundo</i> | |
| POESIA MODERNA E POESIA MODERNISTA: EQUÍVOCOS CRÍTICOS Alexei BUENO | 8 |
| A CRÍTICA DE POESIA HOJE E SEUS DILEMAS DIVERSOS Antônio Donizeti PIRES | 19 |
| METARROMANTISMO EM VERSO E PROSA NOS ENSAIOS LITERÁRIOS (1847-1850) Natália Gonçalves de Souza SANTOS | 43 |
| A PANDEMIA DE COVID-19 E A POESIA BRASILEIRA: REFLEXÕES A PARTIR DE POEMAS DE RAQUEL REIS E JOÃO ANTÔNIO CAVALCANTI Leandro Noronha da FONSECA | 61 |
| A INTERTEXTUALIDADE HOMOERÓTICA EM PAULO AZEVEDO CHAVES Cássio Augusto Nascimento FARIAS | 74 |
| O MISTICISMO DA POÉTICA MURILIANA EM POESIA LIBERDADE (1947) Débora Mendes dos Santos ALVES | 89 |
| POESIA MÍSTICA NO MODERNISMO BRASILEIRO: A POESIA MÍSTICA DE JORGE DE LIMA Emily Tavares NASCIMENTO | 104 |
| UM ESPELHO EM FRENTE AO OUTRO: APONTAMENTOS SOBRE A ESPECULARIDADE EM 3X4, DE ARMANDO FREITAS FILHO César de Oliveira SANTOS | 120 |
| PARÓDIA EM NIKOS KAZANTZÁKIS: O CRISTO RECRUCIFICADO João Victor Rodrigues SANTOS | 135 |
| ESPÓLIO DE UM POETA: CASAIS MONTEIRO E O BRASIL Rodrigo Michell ARAUJO | 146 |

IV SEMINÁRIO DE POESIA E CRÍTICA: Do texto poético, do discurso crítico e do diálogo com o mundo

APRESENTAÇÃO

A Revista *Travessias Interativas* contempla, neste número especial, os trabalhos apresentados no **IV Seminário de Poesia e Crítica: Do texto poético, do discurso crítico e do diálogo com o mundo**, realizado de maneira totalmente remota, entre os dias 16 e 18 de novembro de 2022. Nesta edição do Seminário, que vem sendo realizado anualmente desde 2017, afluído pelo Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Sergipe, foram apresentadas comunicações de alunos de graduação e de pós-graduação, além de docentes de diferentes Instituições. O propósito do evento é, portanto, o de divulgar pesquisas acerca do texto poético, em suas mais variadas abordagens e possibilidades hermenêuticas.

Os artigos aqui apresentados formam um conjunto de propostas que refletem sobre a poesia e crítica em seu enlace com a modernidade, pondo em questão a própria noção de poesia moderna, evidenciando, assim, práticas intertextuais e comparatistas sobre o fenômeno poético – o que permite, sem dúvida, ir além do poema e além do Brasil.

Os dois primeiros textos que abrem este volume são oriundos das conferências de abertura e encerramento do Seminário, proferidas respectivamente pelo pesquisador e professor Antônio Donizeti Pires, da UNESP/Araraquara, e pelo poeta e editor Alexei Bueno. Aqui, os autores exploram os caminhos de uma modernidade literária que constantemente se alimenta de um fundamento de “crise”, viabilizando, assim, estabelecer aproximações e tensões no horizonte da crítica.

No ensaio de abertura desta edição, intitulado *Poesia moderna e poesia modernista: equívocos críticos* (ensaio), Alexei Bueno destaca no Simbolismo brasileiro, sobretudo nas poesias de Cruz e Sousa e Augusto dos Anjos, as raízes de nossa poesia moderna, que se emparceira mais de uma tendência expressionista do que propriamente com os ideais do movimento modernista. Nos arrabaldes de um cânone mais clássico, a poesia moderna brasileira – de onde certamente avulta um Cesário Verde, em Portugal – passa a considerar, nas palavras do autor, uma grande “invasão da realidade em seu sentido mais concreto”. Em seguida, no artigo *A crítica de poesia hoje e seus dilemas diversos*, Antônio Donizeti Pires faz um exame das diversas crises pressentidas na modernidade e que decerto formam um *topos*. Este é o fio condutor que perpassa os três movimentos propostos, que reúnem um variado e atualizado repertório de críticos e poetas críticos afinados com a problemática da crise. Assim, o intuito do autor é demonstrar como a noção de crise é fundamentalmente histórica, pois cada século a vivencia de diferentes modos, o que cabe à crítica considerar e estar atenta ao sentido epocal deste *topos* da modernidade.

Em *Metarromantismo em verso e prosa nos Ensaios literários (1847-1850)*, Natália Gonçalves de Souza Santos adota a perspectiva da metaliteratura como ponto de partida para uma hermenêutica de textos literários que circularam no contexto das associações estudantis durante o século dezenove no Brasil. Ao percorrer as páginas do periódico *Ensaios literários*, afiançado na Faculdade de Direito de São Paulo e que publicou diversos poemas e textos em prosa (ficcionais ou não), a autora procura demonstrar, portanto, os sentidos metapoéticos e estéticos do *corpus* selecionado, que podem viabilizar novas leituras da literatura oitocentista brasileira.

Se no campo da narrativa o conceito de testemunho já se encontra estabilizado, seria viável interpretar a lírica como um arquivo da memória? Para isso, um caminho incontornável é certamente o da articulação entre o ético e o estético. Em *A pandemia de Covid-19 e a poesia brasileira: reflexões a partir de poemas de Raquel Reis e João Antônio Cavalcanti*, Leandro Noronha da Fonseca averigua a representação do novo coronavírus (Covid-19) na poesia brasileira do século vinte e um, evidenciando como o texto poético, vocacionado pela incerteza, acaba por equacionar ética e estética diante da matéria pandêmica. Na sequência, agora deslocando o olhar do presente para o passado, Cássio Augusto Nascimento Farias se dedica, em *A intertextualidade homoerótica em Paulo Azevedo Chaves*, à escuta daquilo que chama de “vozes insurgentes”. Ao utilizar a intertextualidade como ferramenta metodológica, o autor recupera personagens do passado para demonstrar como a poesia de Paulo Chaves pode ressignificar o tema da homossexualidade na criação literária contemporânea, ao mesmo tempo em que coloca em questão o próprio cânone.

Nos dois artigos seguintes, o tema da mística é centralizado, resultando em práticas interdisciplinares que põem a poesia em diálogo com os pensamentos filosófico e teológico. Em *O misticismo da poética muriliana em Poesia Liberdade (1947)*, Débora Mendes dos Santos Alves refaz o caminho onde mística e poesia se confluem para evidenciar a relação no modernismo brasileiro, sobretudo naquilo que a historiografia literária classificou como segunda fase, a partir da leitura da poesia de Murilo Mendes, voz incontornável deste período. Já no artigo *Poesia mística no modernismo brasileiro: a poesia mística de Jorge de Lima*, Emily Tavares Nascimento intersecciona a poesia com fundamentos metafísicos para desvelar o diálogo que a lírica limiana estabelece com o divino, sem desconsiderar o trânsito com os horizontes mítico e surrealista pelos quais a sua poesia perpassa.

Já no texto *Um espelho em frente ao outro: apontamentos sobre a especularidade em 3x4, de Armando Freitas Filho*, de César de Oliveira Santos, a relação entre a poesia e a filosofia volta a ser questão central da investigação, agora dedicada às imagens especulares despontadas por lagos e espelhos. Aqui, o autor faz referência ao clássico mito de Narciso não para se dedicar ao binômio sujeito-reflexo, mas para procurar apreender, junto com a poesia do carioca Armando Freitas Filho, a relação (inaugural) do sujeito poético com o mundo, mesmo que, para isso, seja necessário sondar o próprio Ser.

Os dois últimos artigos que encerram este número especial apontam para uma instância errática, propondo uma viagem para além do poema e para além do Brasil, mas sem deles esquecer ou deles se desligar. O primeiro destino para o qual o leitor é conduzido é decerto a Grécia. Em *Paródia em Nikos Kazantzákis: o Cristo Recrucificado*, João Victor Rodrigues Santos recorre a pressupostos da literatura comparada não apenas para evidenciar os traços paródicos da obra de Kazantzákis, mas também para argumentar que a reescrita, no autor estudado, tem uma função consciente de atualização do discurso religioso. Neste sentido, as aproximações pontuais com o pensamento de Nietzsche têm aqui a função de estruturar os argumentos e as perspectivas expostos. Por fim, chegamos a Portugal como último destino. Em *Espólio de um poeta: Casais Monteiro e o Brasil*, Rodrigo Michell Araujo propõe uma leitura de algumas correspondências trocadas com o poeta e crítico de poesia Adolfo Casais Monteiro, sobretudo as enviadas por Bandeira e Drummond, com o intuito de argumentar uma mútua valorização da sinceridade como expressão poética, sugerindo, assim, novos caminhos interpretativos para as relações literárias dos dois países.

Os dez textos aqui reunidos apresentam variadas perspectivas críticas para a poesia e para além dela, como também viabilizam novas estratégias de leitura, cumprindo, deste modo, o objetivo do Seminário, que é o de divulgar pesquisas sobre a poesia e a crítica de poesia, sem deixar de considerar sua capacidade de diálogo, consigo mesma, com o Outro, com o mundo, além de outros saberes. Agradecemos, assim, aos autores que participaram desta edição do evento, bem como ao Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) e Programa de Pós-graduação Profissional em Letras (PROFLETRAS) da Universidade Federal de Sergipe.

Rodrigo Michell Araujo

Travessias Interativas

**IV SEMINÁRIO DE POESIA E CRÍTICA:
Do texto poético, do discurso crítico e do
diálogo com o mundo**

POESIA MODERNA E POESIA MODERNISTA: EQUÍVOCOS CRÍTICOS

Alexei BUENO¹

Entre os elementos caracterizadores do que seria a poesia moderna, há três de importância inegável, todos eficientes, mas, de forma isolada, ao que tudo indica, não suficientes para perfazer tal classificação.

Um deles seria o uso de elementos do inconsciente por parte do poeta, o que, vez por outra sempre aflorou na história da arte, desde a pintura de um Hieronymus Bosch até as visões arrebatadamente místicas de um William Blake, no caso do qual a provável loucura nada altera quanto aos resultados, mas que penetrou de vez na literatura com Isidore Ducasse, o Conde de Lautréamont, e seus *Chants de Maldoror*, e com toda a última parte da meteórica obra de Rimbaud.

Outro elemento decisivo consistiria na incorporação de elementos mais do que secularmente considerados apoéticos, aí incluída a pura e simples feiura, assim como a própria descrição da inédita realidade surgida depois da Revolução Industrial, a da cidade, a da vida eminentemente urbana, com a sua velocidade e aceleração crescentes, características típicas do que seria o Futurismo, realidades que começaram a se materializar de forma clara em Baudelaire, embora a presença do horrível nos venha desde os gregos.

Finalmente, haveria um elemento formal – talvez o mais duvidoso –, ou seja, o uso de formas não tradicionais, ou pouco tradicionais, como o verso livre, o verso livre branco – não o polimétrico rimado, encontrado em Laforgue, entre outros –, surgido com Walt Whitman e com ao menos dois poemas das *Illuminations* de Rimbaud. E chamamos tal elemento de duvidoso por existirem poemas em versos livres brancos na alta poesia do Romantismo alemão – em Hölderlin, por exemplo – e incontáveis grandes poetas modernos terem composto boa parte de suas obras nas mais tradicionais formas fixas.

O inegável é que, em toda a parte, a poesia moderna nasceu do Simbolismo, enquanto entre nós a poesia modernista – geralmente confundida com aquela – surgiu não com uma sequência natural do Simbolismo, mas como uma reação ao Parnasianismo, origem de confusões de toda a espécie. Na verdade, todo o período que cobre as duas primeiras décadas do século XX, período que assistiu à estréia em livro de nomes da importância de Manuel Bandeira ou Cecília Meireles, entre tantos outros, recebeu o duvidoso rótulo de Pré-Modernismo – classificação negativa, do que, não sendo mais determinada coisa, não era ainda outra – e foi, na poesia brasileira, um momento de indeciso convívio entre as duas tendências, motivo pelo qual Tasso da Silveira o denominava, de forma mais feliz, Sincretismo.

É muito natural que eventos históricos, mesmo aqueles que se estenderam longamente no tempo, fiquem representados na imaginação das gentes por um único evento, um acontecimento-

1. Poeta, tradutor, editor e ensaísta brasileiro.

símbolo. Talvez o melhor exemplo seja o da Queda da Bastilha e do dia 14 de julho de 1789 em relação à Revolução Francesa, ou, para usarmos um exemplo nacional, o do 7 de setembro de 1822 e do Grito do Ipiranga, a representar perenemente a Independência do país, embora qualquer um saiba que a separação do Brasil da Metrópole foi um processo muito maior do que o Grito do Ipiranga, e, mais ainda, a Revolução Francesa transcende longamente a tomada e a posterior demolição da velha fortaleza medieval.

A sacralização da Semana de Arte Moderna de 1922 atingiu, entre nós, tais níveis de vulgarização redutora, que criou a confusão inextricável, de que tratamos, entre poesia moderna e poesia modernista, espetáculo a cuja confirmação assistiremos em breve, com o muito próximo centenário daquele acontecimento. Chegados a este ponto, vale a pena ensaiar uma espécie de exercício bastante pragmático a respeito dos equívocos críticos reducionistas no campo da nossa poesia ou de toda a nossa literatura.

Como base de raciocínio, façamos uma curiosa análise partir da reprodução de um trecho de orelha anônima da edição conjunta de quatro poemas dramáticos de Menotti Del Picchia – presente na Semana de 22 e formador, com Mário e Oswald de Andrade, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, do chamado Grupo dos Cinco –, *Juca Mulato*, *Máscaras*, *Angústia de D. João* e *O amor de Dulcineia*, em edição da Martins, de São Paulo, em 1969:

Com efeito, o primeiro aspecto ressaltado pela obra de Menotti Del Picchia é o seu aspecto revolucionário, seu espírito de pioneirismo e renovação; renovação esta que não limitar-se-ia ao seu preeminente papel desempenhado na revolução modernista de 22, mas prosseguiria depois dela como já se iniciara antes de 22.

Em 1917, Menotti vinha tirar nossa literatura dos padrões correntes da época e que se caracterizavam pelo alheamento dos intelectuais da realidade brasileira, subordinando suas produções às concepções literárias francesas e a uma gramática genuinamente portuguesa no que ela tem em Portugal de mais regional. Como dizia Oswald de Andrade, o cretinizante *Como e por que me ufano de meu país* era posto de lado, para, em seu lugar, surgir uma real visão do Brasil, com a revisão de valores indispensável.

Esse pequeno trecho é, como fica claro para qualquer um com um perfunctório conhecimento da literatura brasileira, um exemplo marcante dessa falsificação crítica e histórica que avassalou o Brasil a partir do triunfo do movimento modernista. Falar de alheamento da realidade brasileira quinze anos após a publicação de *Os sertões*, de Euclides da Cunha; cinco anos após as tremendas visões da miséria social do país no *Eu*, de Augusto dos Anjos; no exato ano da publicação de *Tropas e boiadas*, do jovem Hugo de Carvalho Ramos, e a poucos meses do lançamento de *Urupês*, de Monteiro Lobato, chega a ser de uma má-fé abominável. *Juca Mulato* é um poemeto em sua maior parte vazado nos mais franceses dos alexandrinos, e a sua sintaxe é a mais lusitana possível. Trata-se de uma estetização algo falsa – e, até aí, nenhum problema – da figura do caipira, uma mistura mal resolvida, ainda que muito hábil, de Edmond Rostand com Júlio Dantas, pintada de cor local, e não é à toa que o prefaciador do livro tenha sido o próprio

Júlio Dantas, a *bête noire* dos futuristas portugueses, contra o qual, dois anos antes, lançara Almada Negreiros o grito célebre: “Morra o Dantas, morra, pim!”. É poesia sentimental de notável artificialismo, com as inevitáveis parelhas de versos terminadas em “mulher”:

Deixa de te arrastar, como um doido qualquer,
atrás da tentação de uns olhos de mulher!”

...Quem souber
cure o veneno que há no olhar de uma mulher!

Assim como em *Máscaras*, de 1920:

Toda história de amor só presta se tiver,
como ponto final, um beijo de mulher!

Ou em *Angústia de D. João*:

Para mim era o amor um vinho rosicler
na taça úmida e em flor de uns lábios de mulher!

Ou, ainda nesse último:

Uma coisa tão vasta este meu sonho quer,
que não pode caber num corpo de mulher.

E assim por diante. E é uma obra poética como essa, quase toda escrita em alexandrinos e, com a exceção do primeiro poema, de temática europeia, que de acordo com a falsificação crítica que acabamos de reproduzir, além de ser modernista, redescobriu a “realidade brasileira”.

Essa propalada “redescoberta do Brasil”, que foi impingida a boa parte do povo brasileiro com a massificada popularização da Semana de 22, decantada, com o reducionismo de sempre, das maneiras mais diversas, de séries televisivas até enredos de escolas de samba, constitui, de fato, a mais indefensável e a mais nefasta das falsificações críticas e históricas a que ela deu origem, pela maneira através da qual, sutilmente, ela desqualifica como alheia à realidade nacional toda a literatura e toda a arte aqui produzida, desde antes da independência política, e, o que é muito mais grave, desde a sua implantação até a segunda década do século XX.

É como se afirmássemos que José de Alencar ou Machado de Assis, Gonçalves Dias ou Castro Alves, Aluísio Azevedo ou Raul Pompeia não trataram do Brasil nas suas obras, o que fica mais grave no caso de um certo regionalismo que vai da obra monumental de Euclides da Cunha ao sempre injustiçado Monteiro Lobato, e que chegará, sem qualquer relação genética com a Semana de Arte Moderna, ao Romance de 30 – oriundo de uma tradição que surge com o Visconde de Taunay, unida a uma boa dose de Naturalismo –, e, finalmente, ao apogeu inclassificável e completamente *sui generis* representado por Guimarães Rosa. Retornando ao

“subordinando suas produções às concepções literárias francesas”, por acaso o influxo de Victor Hugo sobre a poesia de Castro Alves é maior do que o de Blaise Cendrars sobre a de Oswald de Andrade? Cremos exatamente no contrário.

Villa-Lobos, nutrido de um exemplar estudo da base musical folclórica do país, já tão visível em Alexandre Levy ou Alberto Nepomuceno, existiria como tal sem Debussy e Stravinsky? A questão do uso de um português brasileiro levou Mário de Andrade à criação de uma prosa altamente artificial que, se na ficção até conseguia ser eficaz, na ensaística ou até na epistolografia só resultava numa espécie de pseudodialecto de um plebeísmo e de uma deselegância marcantes. Dessa pretensa “língua brasileira” nada saiu, e parece significativo que *Sagarana* tenha aparecido em 1946, no ano seguinte ao da morte precoce do autor de *Macunaíma*, dando início a uma obra única, em caminho completamente oposto, que redundaria nesse monumento de um insuperável expressionismo linguístico que é o *Grande sertão: veredas*, dez anos depois.

Até em relação ao cinema já se esboçou a tese de uma pretensa dívida do cinema brasileiro ao Modernismo de primeira hora, criando um vínculo inexistente entre ele e o Mário Peixoto de *Limite*, do qual fomos amigo pessoal. Tal vínculo existe no livro de poemas de Mário Peixoto, *Mundéu*, contemporâneo do filme, e o autor conhecia Manuel Bandeira e admirava Mário de Andrade. O seu filme genial, no entanto, nasce de um conhecimento exaustivo do grande cinema universal da década de 1920, com destaque para o soviético, o alemão e o nórdico, e, em relação à *Avant-garde* francesa, com uma dívida muito especial a Jean Epstein.

No que tange à poesia, o caso do Brasil é único. Enquanto em todo o Ocidente, como já afirmamos, a poesia moderna surgiu no século XIX como uma evolução do Simbolismo, a nossa poesia modernista aparece como uma oposição ao Parnasianismo, escola já morta e enterada em toda a parte. E aqui voltamos a afirmar que moderno não é modernista, e consiste em mais uma miséria crítica querer reduzir a poesia moderna a um afastamento das formas fixas, à exclusiva adesão ao verso livre, enquanto grande parte da maior poesia moderna do século XX foi escrita em formas fixas, de Paul Valéry a Rilke, de Yeats a Pasternak, de Alexander Blok a Aragon, de Mário de Sá-Carneiro a Jorge Guillén, de Marina Tzvietáieva a Rafael Alberti, de Fernando Pessoa-ele mesmo a Jorge Luis Borges. O próprio verso livre, muitas vezes e em diversos autores, vem de uma tradição hínica ligada à poesia grega e romântica, como é claro no caso de Rilke, não ao verso livre futurista, que alcançou alguns dos seus maiores momentos, e não só na nossa língua, na poesia do Fernando Pessoa-Álvaro de Campos, aquela da “Ode marítima” ou da “Ode triunfal”, entre tantas obras-primas.

A verdade, no entanto, é que a poesia moderna – não modernista, repetimos – começa no Brasil exatamente no Simbolismo, com Cruz e Sousa, e isso numa vertente expressionista, fato adrede ignorado e sempre subterrâneo. De fato, o segundo livro de versos de Cruz e Sousa, *Faróis* se encerra com um dos poemas miliários da história do nosso lirismo, “Ébrios e cegos”, peça expressionista *avant la lettre*, quase pré-surrealista, na qual a miséria da nacionalidade, miséria orgânica, física, moral, como depois a mostrariam Euclides da Cunha e Augusto dos Anjos, é pro-

clamada pela primeira vez entre nós. A descrição terrível de dois cegos totalmente embriagados, amparando-se mutuamente, digna de um Brueghel, de um Bosch, aqui também já lembrado, ou de um Goya, representa praticamente o ato de nascença da poesia moderna no Brasil:

.....

Lá iam, juntas, bambas,
 – Acorrentadas convulsões atrozes –,
 Ambas as vidas, ambas
 Já meio alucinadas e ferozes.

E entre a chuva e entre a lama
 E soluços e lágrimas secretas,
 Presas na mesma trama,
 Turvas, flutuavam, trêmulas, inquietas.

Mas ah! torpe matéria!
 Se as atritassem, como pedras brutas,
 Que chispas de miséria
 Romperiam de tais almas corruptas!

Tão grande, tanta treva,
 Tão terrível, tão trágica, tão triste,
 Os sentidos subleva,
 Cava outro horror, fora do horror que existe.

Pois do sinistro sonho
 Da embriaguez e da cegueira enorme,
 Erguia-se, medonho,
 Da loucura o fantasma desconforme.

Como nada disse era percebido nem reconhecido, no entanto, e o protagonismo social da poesia continuava com os parnasianos, foi contra eles que Mário de Andrade assestou as suas armas, nos muito interessantes, e muitas vezes brilhantes textos da série “Mestre do Passado”. E embora tenha feito uma visita célebre a Alphonsus de Guimaraens no seu quase-exílio de Mariana – que deu origem ao poema “A visita”, de Carlos Drummond de Andrade –, programaticamente se afastou, o que é muito compreensível, desse glorioso “fracasso de público” que foi o Simbolismo no Brasil.

Houve uma gloriosamente decantada “Trindade Parnasiana” entre nós: Raimundo Correia, Alberto de Oliveira e Olavo Bilac. Todos foram bafejados pela glória e pela popularidade em vida, todos foram fundadores da Academia Brasileira de Letras e viveram folgadoamente. Enquanto isso havia, na nossa opinião, uma “Trindade Simbolista”: Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimaraens e Augusto dos Anjos, este, repetimos, numa vertente expressivista da escola. O primeiro, que além de tudo era negro, morreu, com a mulher e os quatro

filhos, rigorosamente de fome. O segundo, que além de tudo era um místico, passou a vida em terríveis dificuldades financeiras no degredo de Mariana, sem conseguir publicar seus livros, esquecido do mundo e dos homens. O terceiro, que além de tudo encarava sem eufemismos a miserável realidade nacional e a descrevia de forma trágica, morreu aos trinta anos, sendo por décadas e décadas tratado pela crítica como degenerado ou poeta para fuzileiros navais, ou, como afirmou sintética e estupidamente Silveira Bueno, um “caso de teratologia literária”. É inegável, no entanto, que traços simbolistas se encontram até nos três grandes parnasianos acima lembrados, no Raimundo Correia de “Plenilúnio”, nalgumas *lieder* de Alberto de Oliveira, bem como em determinados sonetos de *Tarde*, último livro de Bilac. A realidade, no entanto, é que o Modernismo brasileiro não surgiu – reafirmamos – como uma evolução do Simbolismo, mas como uma reação ao Parnasianismo.

Cruz e Sousa exerceu uma inegável ascendência sobre os outros dois poetas acima citados, mais indiretamente em Alphonsus de Guimaraens, que veio ao Rio de Janeiro para conhecê-lo, e indisfarçavelmente na poesia da juventude de Augusto dos Anjos, como no famoso soneto “Eterna mágoa”. Muito mais clássico do que Cruz e Sousa, sem a espécie de delírio verbal que o engolfava às vezes, a obra de Alphonsus de Guimaraens é das mais perfeitamente equilibradas da poesia em língua portuguesa.

Augusto dos Anjos, por sua vez e finalmente, sai de um Simbolismo explícito, como no célebre soneto “Vandalismo”, até chegar ao sombrio e espantoso Expressionismo da sua maturidade. Um exemplo claro desta metamorfose pode ser percebido nos três “Sonetos” escritos para a morte de seu pai, em 1905. O terceiro, aliás flagrantemente mais fraco, foi depois substituído por outro, de data desconhecida. Se no segundo, “(A meu pai morto)”, muito lírico, ainda se percebe alguma influência simbolista:

Madrugada de Treze de Janeiro,
Rezo, sonhando, o ofício da agonia.
Meu Pai nessa hora junto a mim morria
Sem um gemido, assim como um cordeiro!

E eu nem lhe ouvi o alento derradeiro!
Quando acordei, cuidei que ele dormia,
E disse à minha Mãe que me dizia:
“Acorda-o”! deixa-o, Mãe, dormir primeiro!

E saí para ver a Natureza!
Em tudo o mesmo abismo de beleza,
Nem uma névoa no estrelado véu...

Mas pareceu-me, entre as estrelas flóreas,
Como Elias, num carro azul de glórias,
Ver a alma de meu Pai subindo ao Céu!

o terceiro e último é explicitamente expressionista, revelador daquela visão terrível e sem eufemismos da realidade, que talvez tenha entrado na poesia ocidental com o Baudelaire de “*Une charogne*”, e que é tão característica da estanha mistura de misticismo com cientificismo que se encontra na obra sem igual de Augusto dos Anjos:

Podre meu Pai! A Morte o olhar lhe vidra.
Em seus lábios que os meus lábios osculam
Microrganismos fúnebres pululam
Numa fermentação gorda de cidra.

Duras leis as que os homens e a hórrida hidra
A uma só lei biológica vinculam,
E a marcha das moléculas regulam,
Com a invariabilidade da clepsidra!...

Podre meu Pai! E a mão que enchi de beijos
Roída toda de bichos, como os queijos
Sobre a mesa de orgíacos festins!...

Amo meu Pai na atômica desordem
Entre as bocas necrófagas que o mordem
E a terra infecta que lhe cobre os rins!

Nada há aí de Modernismo, mas sim de poesia moderna, muito mais próxima da que seria escrita pelos expressionistas alemães do que de qualquer coisa que se escrevia então no Brasil. E é nesse mesmo registro terrível que aquele que Otto Maria Carpeaux considerava o nome mais original de toda a poesia brasileira comporia as longas obras-primas que são “As cismas do Destino” e “Os Doentes”, publicadas ambas no *Eu*, em 1912, dois monumentos da poesia expressionista brasileira e universal, cuja única dívida estilística perceptível se encontra no uso de uma típica quadra de decassílabos muito característica de Cesário Verde. Mas estávamos a dez anos da Semana de Arte Moderna de 1922, estão tudo se esquece.

Mais decisiva, sem dúvida, foi a participação das artes plásticas naquele evento, e cremos que, em tal caso, não só o protagonismo econômico que São Paulo começava a consolidar no país teve grande importância, mas também a imensa imigração que o estado recebera, causa e consequência daquele protagonismo, especialmente a italiana, enquanto no Rio de Janeiro ela continuava a ser maciçamente portuguesa. Tarsila do Amaral se encontrava em Paris – e não se pode jamais diminuir a influência do seu professor Fernand Léger sobre a sua obra –, mas cinco anos antes a exposição de Anita Malfatti alcançara a glória do escândalo, dando origem ao lamentável texto de Monteiro Lobato – contista magistral, pintor amador e com uma visão altamente equivocada sobre a arte – “Paranoia ou mistificação”. A verdade é que a matriz francesa continuava em plena vigência, com a diferença da influência: a da pintura *pompier* sobre

muitos dos nossos artistas do século XIX, a da plena arte moderna sobre os do século XX, com um interregno no qual os ecos do Impressionismo deixaram a sua marca entre nós.

Ao fim e ao cabo, independentemente das reduções e facilitações críticas, o saldo do Modernismo foi fundamental para as artes no Brasil, aí incluída, com destaque, a literatura, e continua a sê-lo. Ficou, igualmente, na pequena história a incoercível tendência totalitária de quase todas as vanguardas, totalitarismo sectário que deu origem aos expurgos em estilo estalinista de André Breton contra numerosos membros do movimento surrealista, até o inacreditável projeto de remodelação de Paris concebido por Le Corbusier. Muito consciente do seu papel de chefe de escola, Mário de Andrade nunca deixou de exercer essa espécie de autoridade auto-outorgada, como se pode comprovar em muitas passagens da sua imensa epistolografia, ou em alguns momentos de flagrante incompreensão na sua obra crítica. No primeiro caso, um exemplo típico é a carta – “terrível”, segundo Veríssimo de Melo – de 9 de junho de 1937, na qual ele procede a uma degradação em regra, digna do Capitão Dreyfus, de Luís da Câmara Cascudo – seu compadre Cascudinho – por haver este escrito um livro – bom livro, como invariavelmente, aliás, no caso do autor – sobre o Conde d’Eu.

Todos esses equívocos na apreciação de um momento da arte no Brasil agravam-se, e cada vez mais, por uma tendência, potencializada pela indigência cultural, nascida com a ideologia do progresso, essa noção da História e da Humanidade como uma superação perene que invadiu o Ocidente a partir do século XVIII. Levada ao domínio da arte, tal postulação é das mais nefastas, criando a ilusão de que o mais recente é sempre superior ao anterior, visão muito fortalecida pela vivência cotidiana do capitalismo tecnológico que é a nossa, no qual, inclusive com certa obsolescência programada, os bens de consumo se superam e se eliminam em rapidez cada vez mais vertiginosa. A questão é que um poema, uma sinfonia, uma pintura, uma igreja, não são celulares ou geladeiras, cada vez mais rapidamente atropelados por seus congêneres da “última geração”. Só um parvo julgaria que o Modernismo é intrinsecamente superior ao Romantismo, do mesmo modo que este seria superior ao Barroco, e assim por diante. Picasso não é superior a Van Gogh, nem este a Rembrandt, nem o próprio Velázquez, nem ele a Rubens, nem Rubens a Caravaggio, por terem aparecido um depois do outro. Tal fenômeno, que sempre nomeamos como ilusão do privilégio da contemporaneidade, se é filosoficamente absurdo, é criticamente desastroso.

Resumindo de forma algo drástica, a poesia moderna surgiu, na nossa língua, com Cesário Verde e Camilo Pessanha em Portugal, e com Cruz e Sousa e Augusto dos Anjos no Brasil, especial e definitivamente com este último. Oculto pelo vocabulário científico, o autor do *Eu* é antes de tudo um grande poeta místico, lembrando, em certos momentos, algo do já citado William Blake. Prova da índole essencialmente mística do *soi-disant* materialismo de Augusto dos Anjos encontramos no belíssimo soneto “*Ultima visio*”, no final de “Os Doentes” ou em arroubadas e impressionantes estrofes como esta:

Quando eu for misturar-me com as violetas,
 Minha lira, maior que a *Bíblia* e a *Fedra*,
 Reviverá, dando emoção à pedra,
 Na acústica de todos os planetas!

ou como essa outra (que julgamos muito mais indicada para ser escrita no seu túmulo do que o último terceto de “O poeta do hediondo”, que de fato lá se encontra):

As minhas roupas, quero até rompê-las!
 Quero, arrancado das prisões carnavais,
 Viver na luz dos astros imortais,
 Abraçado com todas as estrelas!

Esse sentimento de onipotência, esse êxtase do absoluto que é parte inseparável do espírito de Augusto dos Anjos, é que deu origem à contradição trágica que é a base mesma de toda a sua poética. Materialista, acreditando racionalmente em um evolucionismo panteísta onde só a generalidade das formas universais progredia e sobrevivia, o poeta era obrigado a conscientemente se tomar por um efêmero, aleatório e ínfimo acidente genético na grande cadeia das espécies, condenado sem apelação à desapareição total enquanto especificidade individual. O que lhe era, no entanto, convicção racional, não lhe podia ser vivência subjetiva. Ciente, portanto, da morte implacável, e crendo nela com a fé com que cria no seu bem construído sistema, e jamais indiferente a esse ou a qualquer outro fato, como ser perscrutador das essências, tudo aliado a uma sensibilidade desmedida, dotada de uma capacidade de representação requintadíssima, podemos sentir com uma nitidez quase solidária o paroxismo de angústia que tal inadequação entre o raciocínio e a sensibilidade deve ter causado ao poeta de “Gemidos de Arte”.

Se essa vivência trágica é, ao nosso ver, o fundamento mesmo da obra de Augusto dos Anjos, outra característica sua serve para dar à sua dor a ressonância universal e mesmo cósmica que a caracteriza. Tomando nas próprias costas a missão de ser a consciência e a voz da Dor universal, desde as formas inorgânicas até o homem e mesmo o cosmos, o poeta se torna o possuidor empático e exasperado do tesouro de misérias sociais, fisiológicas e genéticas que a realidade brasileira lhe entregava como espetáculo cotidiano e terrível. Daí tem início o desfile expressionista de bêbados, idiotas, tuberculosos, palermas, leprosos, prostitutas, estropiados, abortos, malucos e muitos outros que invadem com grande frequência partes das mais características de sua poesia. O mesmo fenômeno pode ser explicitamente encontrado em trechos de Antônio Nobre, como no “Lusitânia no Bairro Latino” ou no Cesário Verde da segunda parte de “Em petiz”. De fato, sentimos muita coisa da temática e do ritmo de Augusto dos Anjos em estrofes como estas:

Outros pedincham pelas cinco chagas;
E no poial, tirando as ligaduras,
Mostram as pernas pútridas, maduras,
Com que se arrastam pelas azinhagas!

Vícios, sezões, epidemias, furtos
Decerto, fermentavam entre os lixos;
Que podridão cobria aqueles bichos!
E que luar nos teus fatinhos curtos!

Da mesma maneira o sistema narrativo do passeio noturno, de uso tão geral na obra do poeta do *Eu*, é o mesmo utilizado por Cesário Verde no “Sentimento de um ocidental”. De fato, todos os poetas mencionados, como o Antônio Nobre que exclama: “Qu’ é dos pintores do meu país estranho? / Onde estão eles que não vêm pintar?” referindo-se ao cromatismo das dermatoses e ao pitoresco dos desgraçados da rua, possuem essa compreensão pós-baudelairiana das possibilidades estéticas do horrível, que atingiu a poesia ocidental depois de “*Une charogne*”. Sua origem, no entanto, mesmo que sempre marginal ao classicismo, é velha como a arte, pelo menos tão ancestral quanto o pé de Filoctetes, explodindo periodicamente nos *memento mori* da arte cristã ou no mórbido do maneirismo e do barroco, em jacentes cobertos de vermes ou nas moralidades claro-escuras de um Valdés Leal.

De Poe até Baudelaire, depois através de todos os “decadentes”, de um Richepin da *Chanson des gueux* ou de um Rollinat de *Les névroses*, essa audácia da análise social dos naturalistas alcança a poesia brasileira por meio dos nossos próprios “decadentistas”, mais uma prova da filiação simbolista do Expressionismo de Augusto dos Anjos.

Da mesma maneira, é justamente com Cesário Verde em Portugal e com Augusto dos Anjos no Brasil que a incorporação de um vocabulário violentamente apoético pelos cânones clássicos, de um léxico da realidade concreta, reles, diária, mesquinha, abre as portas para uma invasão da realidade em seu sentido mais concreto no campo da arte. Se há algo de realmente específico, original, na poesia mundial do último século e meio, é essa conquista do território do banal, essa capacidade nova e extraordinária de extrair o sublime das áreas mais reles da realidade. Como disse Baudelaire: “*J’ai pétri de la boue et j’en ai fait de l’or.*” E isso fizeram na nossa língua os poetas em questão. Muito mais importante que o vocabulário científico, muito mais característico e decisivo para a história de nossa poesia, é o uso feito pelo poeta paraibano dessas palavras, reflexos da realidade mais comezinha, que dificilmente encontraríamos num poema de Alberto de Oliveira, de Martins Fontes ou de Olavo Bilac: fogão, bacia, ferrolho, escarradeira, cuspo, querosene, colher, lixo, molambo, entre muitíssimas outras. Sem ser de maneira nenhuma um realista, consciente de que a simples reprodução do real não alcança o âmago essencial da realidade sem se valer para isso dos artificios da arte, o poeta do *Eu* lança mão deles, tal como seu colega lisboeta, para atingir esse manancial virgem e inesgotável de criação estética e compreensão humana, podendo fazer sua a declaração quase goethiana de Serguei Eisenstein:

“Não sou um realista; afasto-me do realismo para atingir a realidade.” Ou o exemplo pictórico extremo e decisivo de um Van Gogh. Dessa maneira, acrescentando ao tom e ao repertório elevado da arte clássica a liberdade maneirista e barroca, e alcançando uma vastidão temática nunca imaginada, a arte contemporânea penetrou nos mais defendidos baluartes do real, nas suas manifestações internas ou externas, seja através do ilimitado aprofundamento essencial de um Rilke, de um Valéry ou de um Pessoa, seja através da visão ineditamente totalizadora da realidade material de um Cesário Verde ou do extraordinário artista de que tratamos.

Nada disto, no entanto, foi percebido, também por interesse programático, pelos arautos da primeira geração da poesia modernista, que tão altos resultados alcançaria na geração seguinte. O equívoco da limitação analítica aos aspectos formais fica claro num muito elogioso artigo de Oswald de Andrade a respeito da morte de Alphonsus de Guimaraens, publicado em 24 de julho de 1921, nove dias após o seu falecimento e no dia exato em que o autor de “Ismália” completaria 51 anos, do qual citamos os seguintes excertos:

Alphonsus de Guimaraens valia sem dúvida todos os poetas juntos da Academia Brasileira. Faleceu em Mariana, pobremente, onde vivia fazendo há vinte anos os melhores versos do seu país. Foi com dois ou três esquecidos, ao lado do fulgurante e comovido José Severiano de Resende, um lutador da arte nova. [...] Hoje, que uma estuante geração paulista quebra nas mãos a urupuca de taquara dos versos medidos, a figura de Alphonsus de Guimaraens assume a sua inteira grandeza no movimento da boa arte nacional.

Ora, a extraordinária poesia de Alphonsus de Guimaraens foi toda vazada, para repetir a expressão do líder modernista, na “urupuca de taquara dos versos medidos” – e quão magistralmente medidos –, logo o que o diferenciava dos poetas não citados nominalmente, e que seriam o oposto da “arte nova” por Alphonsus representada, nada tinha a ver com uma questão de métrica e rima, com uma questão exclusivamente formal.

Esperamos, enfim, ter lançado algumas luzes sobre certos equívocos que infelizmente se eternizam na historiografia da poesia brasileira, e deixado claro que a poesia moderna, no Brasil e em toda a parte, é anterior e diversa daquela que foi chamada de modernista, futurista, ou que nome tenha.

A CRÍTICA DE POESIA HOJE E SEUS DILEMAS DIVERSOS

POETRY CRITICISM TODAY AND ITS VARIOUS DILEMMAS

Antônio Donizeti PIRES¹

RESUMO: Este estudo tem por finalidade discutir alguns aspectos candentes da crítica de poesia brasileira contemporânea. Para tanto, está organizado em três partes, as quais compreendem: a) uma breve introdução ao problema “Modernidade e crise”, dado que tal “crise”, de base civilizacional, ainda atinge e distingue o pensamento e a produção atuais de arte e cultura; b) uma discussão sobre a história, os métodos e as correntes críticas principais, bem como sua viabilidade nos dias que correm; c) enfim, apoiado em diversos estudos crítico-teóricos, me demoro no tema central que nos ocupa com o fito de encetar a discussão, a problematização e a caracterização da crise premente da poesia e da crítica contemporânea de poesia, no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea. Crítica literária. Crítica de poesia. Crise.

ABSTRACT: This study aims to discuss some burning questions in contemporary Brazilian poetry criticism. For this purpose, it is organized in three parts, which comprise: (a) a brief introduction to the problem “Modernity and crisis”, given that such “crisis”, of civilizational basis, still reaches and distinguishes the current thought and production of art and culture; (b) a discussion on the history, methods and main critical currents, as well as their viability nowadays; (c) finally, supported by several critical-theoretical studies, I dwell on the central theme that occupies us with the purpose of starting the discussion, problematization and characterization of the pressing crisis of poetry and contemporary poetry criticism, in Brazil.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian poetry. Literary criticism. Poetry criticism. Crisis.

“Naturalmente, a multiplicação dos volumes de crítica e de ensaios poderá criar, e já o comprovei, um gosto vicioso pela leitura sobre obras de arte ao invés da leitura dessas próprias obras, e isso pode às vezes formar opinião em lugar de educar o gosto.”
T. S. Eliot, “A função da crítica”, 1989 [1923], p. 62.

Modernidade e crise

Aos 101 anos da Semana de Arte Moderna de São Paulo (que se outorga ter inaugurado uma visão mais crítica do Brasil e de nossa produção artístico-cultural); e aos 100 anos do ensaio de Eliot que serve de epígrafe a este trabalho (e ao qual voltaremos), pretende-se, neste primeiro momento, de maneira não exaustiva, repor em circulação o binômio “modernidade e crise”, referendando assim o pensamento de alguns críticos literários e estudiosos das ciências

1. Professor doutor, Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas (DLLLL), Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Araraquara, SP, Brasil, e-mail: antonio.d.pires@unesp.br ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3366-1203>.

humanas e sociais. A tal imbricamento modernidade e crise, que se tornou uma espécie de *topos* ou lugar-comum, somam-se ainda a ideia generalizada de crítica às instituições, que teria marcado a ideia mesma de modernidade, e a questão da historicidade da lírica moderna, cada vez mais autocentrada sob o efeito de práticas metalinguísticas e intertextuais, e sob a batuta sempre mais vigorosa do poeta-crítico. Tais pressupostos (contraditórios, mas de longa fortuna e configuração), ainda correntes e recorrentes no pensamento e na crítica contemporânea de poesia, estão estudados sob prismas bem diferentes, por exemplo, na obra de Octavio Paz (1974; 2001), João Alexandre Barbosa (1986), Irlemar Chiampi (1991), Haroldo de Campos (1997), Hans Ulrich Gumbrecht (1998), Sergio Paulo Rouanet (2001), Antoine Compagnon (2003), entre outros.

No caso de Gumbrecht (1998, p. 9-32), em *Modernização dos sentidos*, reflete-se historicamente sobre o problema a partir do que ele considera “Cascatas de modernidade”, as quais se espraiam do final da Idade Média até o momento presente, nesta ordem: a) “Início da modernidade” (sécs. XV-XVIII); b) “Modernidade epistemológica” (1780-1830, ou seja, o período áureo do Iluminismo e da Ilustração); c) “Alta modernidade” (séc. XX: a vanguarda modernista); d) “Pós-modernidade” (desde o final do séc. XX).

Por seu turno, o poeta-crítico mexicano Octavio Paz, no capítulo “Ruptura e convergência” de *A outra voz*, assim equaciona o problema de um ponto de vista mais literário e cultural:

O que queremos dizer com esta palavra: modernidade? Quando começou? Alguns pensam que se iniciou com o Renascimento, a Reforma e o descobrimento da América; outros imaginam que começou com o nascimento dos Estados nacionais, a instituição bancária, o nascimento do capitalismo mercantil e o surgimento da burguesia; uns poucos insistem em que o fator decisivo foi a revolução científica e filosófica do século XVIII, sem a qual não teríamos nem técnica nem indústria. Todas estas opiniões são admissíveis. Isoladas são insuficientes; unidas, oferecem uma explicação coerente. Por isso, talvez, a maioria se incline pelo século XVIII: não só é o herdeiro destas mudanças e inovações como é o ponto em que se percebem já muitos dos traços que seriam nossos. Essa época foi uma pré-figuração da que vivemos hoje? Sim e não. Mais exato seria dizer que a nossa foi a desfiguração das ideias e projetos [utópicos] desse grande século. A modernidade começa como uma crítica da religião, da filosofia, da moral, do direito, da história, da economia e da política. A crítica é seu traço diferencial, seu sinal de nascimento (PAZ, 2001, p. 34).

A crítica inerente à modernidade, evidentemente, pressupõe a autocrítica e a metacrítica, bem como possibilitou a instituição dos vários mecanismos metapoéticos, metanarrativos e meta-literários que conhecemos desde Cervantes e o Romantismo alemão (a chamada ironia romântica) e o gradativo caminhar para a autonomia da arte através da assunção da Estética, disciplina filosófica que conquista sua especificidade no séc. XVIII, com Alexander von Baumgarten.

Por seu turno, numa tomada também mais literária e cultural, Haroldo de Campos inicia seu conhecido “Poesia e modernidade” pontuando a ambiguidade característica da expressão **modernidade**, que pode ser tomada em perspectiva **diacrônica**, historiográfica e evolutiva, ou sob um ponto de visto **sincrônico**, quando então “[...] corresponde a uma poética situada, ne-

cessariamente engajada no fazer de uma determinada época, e que constitui o seu presente em função de uma certa ‘escolha’ ou construção do passado.” (CAMPOS, 1997, p. 243, aspas do autor). Sem dúvida, é o segundo ponto de vista que tem prevalecido na consideração da “crise da poesia” atual, conforme se verá.

Em “Iluminismo ou barbárie” (primeiro capítulo de *Mal-estar na modernidade*, primeira edição 1993), o brasileiro Sergio Paulo Rouanet (2001, p. 9-10, negrito meu), vale-se da filosofia e da história, sobretudo, para fazer a seguinte avaliação da crise civilizacional que confrange nossa época:

Todos dizem que a modernidade está em crise. É um lugar-comum, mas como outros lugares-comuns este pode ser até verdadeiro, desde que se entenda bem o alcance do diagnóstico. O que existe atrás da crise da modernidade é uma crise de civilização. O que está em crise é o projeto moderno de civilização, elaborado pela Ilustração europeia a partir de motivos da cultura judeo-clássica-cristã e aprofundado nos dois séculos subsequentes por movimentos como o liberal-capitalismo e o socialismo.

O projeto civilizatório da modernidade tem como ingredientes principais os conceitos de universalidade, individualidade e autonomia. A **universalidade** significa que ele visa todos os seres humanos, independentemente de barreiras nacionais, étnicas ou culturais. A **individualidade** significa que esses seres humanos são considerados como pessoas concretas [...] A **autonomia** significa que esses seres humanos individualizados são aptos a pensarem por si mesmos, sem a tutela da religião ou da ideologia, a agirem no espaço público e a adquirirem pelo seu trabalho os bens e serviços necessários à sobrevivência material.

Ora, esse projeto civilizatório está fazendo água por todas as juntas.

O **universalismo** está sendo sabotado por uma proliferação de particularismos – nacionais, culturais, raciais, religiosos.

[...]

A **individualidade** submerge cada vez mais no anonimato do conformismo e da sociedade de consumo

[...]

A **autonomia intelectual**, baseada na visão secular do mundo, está sendo explodida pelo re-encantamento [negativo] do mundo, que repõe os duendes em circulação, organiza congressos de bruxas [...] A **autonomia política** é negada por ditaduras ou transformada numa coreografia eleitoral encenada de quatro em quatro anos. A **autonomia econômica** é uma mentira sádica para os três terços do gênero humano que vivem em condições de pobreza absoluta.

O diagnóstico de nosso filósofo é preciso e contundente, pois mostra, ampliando-as, as rachaduras que têm assolado nosso projeto utópico de civilização iluminista. Por outro lado, no momento que corre, tais rachaduras, “fazendo água”, são uma metáfora precisa para os questionamentos críticos atuais das grandes narrativas iluministas, promovendo e provocando novas crises a partir da crise de base civilizacional tão bem exposta por Rouanet.

Em suma, tais questões sobre modernidade e crise foram trazidas à baila para evidenciar que o panorama contemporâneo ainda é bastante suscetível aos sintomas da crise que advém dos modernos séc. XVIII (Romantismo alemão) e séc. XIX (Baudelaire, Mallarmé), cujas tradições e projetos ético-estético-poéticos ainda são bastante profícuos para a discussão e a produção de poesia e de crítica contemporânea, como se sabe.

Crítica: alguma história, métodos e correntes

Antes de enfocarmos o problema central das crises atuais (da poesia contemporânea e da crítica que lhe corresponde), repassemos alguma perspectiva histórica da própria disciplina que nos ocupa, ou seja, a crítica literária, cujas noções básicas se encontram já nos principais manuais que embasam os cursos de Letras (por exemplo, a *Teoria da literatura* de Wellek e Warren), depois aprofundadas, nos últimos semestres letivos, na disciplina mais específica de Correntes Críticas – nomenclatura que também pode aparecer nos cursos de pós-graduação em Letras e/ou em Estudos Literários –, quando então, sob a tutela de uma bibliografia mais aprofundada, o estudante vai aprender o desenrolar histórico, os métodos, os fundamentos e os programas das várias correntes de crítica, mas também suas celeumas, polêmicas e limitações. Em geral, destacam-se aqui aquelas correntes e métodos que, no século XX, ajudaram a efetivar a autonomia da literatura, como os postulados do Formalismo Russo e do *New Criticism*, mas também da Linguística, da Semiótica e do Estruturalismo, bem como as revisões das hodiernas correntes pós-estruturalistas do Desconstrucionismo e dos Estudos Culturais, cujo forte apelo culturalista concebe a literatura como **documento** sempre em correlação com outras frentes (a sociedade, a história, a política, a etnia, os gêneros, o corpo, o sexo...), e menos como **monumento** estético.

Dentre os manuais clássicos, tem-se o ainda útil *Crítica literária: uma história* (1957), de Wimsatt e Brooks, que abarca dos fundadores dos estudos de linguagem (Platão, Aristóteles, Horácio...) até o século XX, passando pelo medievo e o Renascimento e detendo-se com vagar no Romantismo. Há um evidente privilégio dos escritores de língua inglesa, no livro, mas os autores oferecem alguns capítulos de interesse permanente, como os dedicados ao método histórico, ao simbolismo ou à crítica mitopoética (“Mito e arquétipo”). Outro estudo de amplo fôlego é o de Enrique Anderson Imbert, *A crítica literária: seus métodos e problemas* (quarta edição revista, 1984), que se debruça sobre as disciplinas que estudam a literatura (capítulo 1) e sobre a classificação, os métodos, os estudos e os valores intrínsecos e extrínsecos da crítica literária (capítulos 2 a 5).

Por sua vez, o estudo de René Wellek, *Conceitos de crítica* (1963), cumpre outras funções, pois é uma série de ensaios crítico-literários mais afeitos à modernidade, que dá ampla atenção ao Romantismo e ao Realismo e, claro, ao conceito lato de crítica, como “Termo e conceito de crítica literária”, “Principais tendências da crítica no século XX” etc. – Como exceção talvez, o conjunto contém um importante texto sobre “O conceito de Barroco na cultura literária” e seu “Pós-escrito de 1962”. Já o manual coletivo *Métodos críticos para a análise literária* (elaborado por Daniel Bergez *et al.*) é mais recente (sua primeira edição francesa é de 1990; a tradução brasileira, de 1997). Nele, estudados por uma pletora de autores diferentes, temos explanações sobre cinco métodos principais: a crítica genética, a psicanalítica, a temática, a sócio-crítica e a crítica textual. Não há um tópico específico sobre a mitocrítica ou a crítica histórica, ou sobre momentos privilegiados da história da crítica (o Romantismo, a vanguarda modernista...), mas seus autores primam por bem adequar os métodos críticos à análise pontual de obras literárias.

Seria o caso, obviamente, de perguntar: esses métodos ainda são eficazes e eficientes para a análise e a avaliação das obras contemporâneas? Tais livros ainda estão no horizonte de referências dos vários críticos contemporâneos consultados, lidos e relidos aqui? Há uma preocupação dos poetas-críticos contemporâneos com tais obras? Pois, num momento de esvaziamento pós-moderno, de primazia dos estudos culturais e de métodos mais afeitos aos conteúdos e às pautas reivindicatórias da atualidade, como avaliar um poema ou um romance de forma mais isenta e estética?

Primeiramente, talvez não se possa perder de vista o postulado por T. S. Eliot em “A função da crítica” (1923), texto que busca conjugar o lugar da nova obra de arte em relação à herança e à tradição, e sempre considerando-a num conjunto complexo de relações com o passado e o presente, visto que o poeta-crítico concebe qualquer literatura (nacional, europeia ou em uma mesma língua) “[...] não como um repertório de textos individuais, mas como ‘conjuntos orgânicos’, como sistemas em relação aos quais, e somente aos quais, as obras literárias individuais, e as obras de artistas individuais, têm a sua significação.” (ELIOT, 1989, p. 50, aspas do autor). Assim sendo, por mais que as micronarrativas atuais questionem o modelo e a tradição, ainda podem ser pensadas nesse sistema complexo de “conjuntos orgânicos”. Pois, conforme advoga Eliot, o conceito, os métodos e a função da crítica são muito claros para ele, apesar do destaque impressionista que dá à “correção do gosto”, quando, à luz da Estética e da própria crítica, o argumento poderia ser fortalecido e precisado com a ideia de “formação, educação do gosto”:

Quando digo crítica, refiro-me aqui naturalmente ao comentário e à exposição de obras de arte através da palavra escrita [...] (ELIOT, 1989, p. 50).

[...]

Nenhum expoente da crítica (nesse sentido estrito) jamais sustentou, suponho, a ridícula presunção de que a crítica seja uma atividade autotélica. [...] a crítica deve sempre ter em vista um objetivo, o qual, grosso modo, parece constituir a elucidação de obras de arte e a correção do gosto. (p. 51).

[...]

Comparação e análise [...] são as principais ferramentas do crítico. (p. 61).

A estas duas soma-se a “interpretação”, contra a qual Eliot tem algumas ressalvas:

Comparação e análise necessitam apenas de cadáveres sobre a mesa; mas a interpretação está sempre produzindo partes do corpo tiradas de seus bolsos e fixando-as no lugar. (ELIOT, 1989, p. 61)

[...]

Mas é razoavelmente certo que a ‘interpretação’ [...] só é legitimada quando não se trata em absoluto de uma interpretação, mas apenas de proporcionar ao leitor a posse de fatos que ele, de outra forma, deixaria escapar. (p. 60, aspas do autor).

É ainda no artigo “A função da crítica” que está a famosa passagem em que Eliot assinala, por um lado, sua clara concepção de poeta-crítico, e, por outro, em decorrência, sua ideia (de

fundo romântico, e sempre contestável) da superioridade da crítica feita por poetas e escritores. Como este trabalho lida, em vários momentos, com a lenta, mas segura, configuração moderna do poeta-crítico, vale a pena destacar o excerto:

Na verdade, provavelmente a maior parte do trabalho de um autor na composição de sua obra é um trabalho crítico; o trabalho de peneiramento, combinação, construção, expurgo, correção, ensaio – essa espantosa e árdua labuta é tanto crítica quanto criadora. Sustento até mesmo que a crítica utilizada por um escritor hábil e experimentado em sua própria obra é a mais vital, a mais alta espécie de crítica; e (penso já tê-lo dito) que os escritores criadores são superiores a outros unicamente porque sua faculdade crítica é superior (ELIOT, 1989, p. 57).

Na página seguinte, desdobrando os conceitos de crítico e criador e reportando-se ao “[...] ato criador [que] envolve a crítica [...]” (ELIOT, 1989, p. 58), o anglo-americano pergunta-se: “Nesse caso, não estaríamos diante do que seria propriamente crítica criadora?” (p. 58). Enfim, “[a] atividade crítica encontra sua suprema e verdadeira plenitude numa espécie de união com a criação no trabalho do artista.” (p. 58).

Em 1956, já no âmbito do *New Criticism*, Eliot pronuncia a conferência “As fronteiras da crítica” na Universidade de Minnesota, reportando-se a seu ensaio de 1923 e afirmando convictamente: “Há muitos anos salientei que toda geração deve produzir sua própria crítica literária.” (ELIOT, 1991, p. 141). Conquanto sejam de interesse permanente os postulados metodológicos esmiuçados por Eliot (1991, p. 150-160) nas últimas páginas do artigo (um autêntico passo a passo da *close reading*), fiquemos apenas com o novo delineamento que ele faz do poeta-crítico, ora reconhecendo o alcance limitado da crítica feita por poetas (sempre à luz da Nova Crítica), tendo por base a sua própria experiência:

O melhor de minha *crítica literária* [...] abrange ensaios sobre poetas e dramaturgos do verso que me influenciaram. Trata-se de um produto derivado de minha oficina poética particular, ou um prolongamento da reflexão que levou à elaboração de meu próprio verso. Se olho para trás, vejo que escrevi melhor sobre poetas cujas obras me influenciaram e com cuja poesia me familiarizei muito antes de escrever sobre eles, ou de ter encontrado a ocasião de fazê-lo. Minha crítica tem isso em comum com a de Ezra Pound.

[...]

Esse gênero de crítica da poesia feita por um poeta, ou o que chamo de crítica de oficina, tem uma óbvia limitação. O que não tem nenhuma relação com a própria obra do poeta, ou que lhe é desfavorável, está fora do alcance de sua competência. Outra limitação da crítica de oficina é que o julgamento crítico pode revelar-se pouco confiável fora de sua arte. (ELIOT, 1991, p. 145, grifo do autor).

A transcrição, um pouco longa, se justifica porque ilumina o trabalho de vários poetas-críticos brasileiros contemporâneos com os quais estamos lidando neste estudo: como exemplo, considere-se a poesia e o trabalho crítico de um Marcos Siscar, que logo será para aqui convocado.

Para a continuidade de nossas indagações sobre o que é e o que faz a crítica, voltemo-nos para dois autores também contemporâneos: o crítico Roberto Acízelo de Souza e o poeta-crítico Antonio Cicero. Este, no ensaio “A poesia e a crítica” (que também intitula seu livro de 2017), situa claramente o problema:

Toda crítica representa uma manifestação da razão crítica. O vocábulo mesmo, não nos esqueçamos, vem em última análise do grego *kritiké*, que vem do verbo *krínein*, isto é, ‘separar’, ‘distinguir’, ‘julgar’, ‘decidir’ etc. A ação de separar, distinguir, decidir etc. é chamada de *krísis* – de onde vem a nossa palavra ‘crise’ – e também significa ‘juízo’. Criticar é separar ou distinguir. A crítica põe de um lado o que passa pelo seu crivo e de outro o que não passa por ele (CICERO, 2017, p. 63, aspas e grifos do autor).

Adiante, o autor reconhece que “[...] a razão crítica constitui uma condição da própria linguagem [...]” (CICERO, 2017, p. 63) e se perfaz como instrumento para “[...] fins práticos e teóricos [...]” (p. 64), seja na produção de conhecimento filosófico e científico, na construção/fatura de obras de arte literárias, ou na elaboração de ideologias. Para Cicero, “[...] a própria razão crítica – e só ela – pode ser usada para criticar qualquer dos sistemas que se construíram mediante sua utilização.” (p. 64).

Nas páginas seguintes, o poeta-filósofo enfatiza que, para a “[...] crítica artística e literária, não podemos deixar de considerar, em primeiro lugar, a importância que para ela tem o ramo da filosofia dedicado à estética.” (CICERO, 2017, p. 64). Assim, Cicero reafirma a classificação efetuada por Kant no séc. XVIII, que separa e dissocia o juízo estético, “desinteressado”, de qualquer “[...] função pragmática, moral ou cognitiva.” (p. 65). Ou seja, o juízo estético “vale por si” e é tido por Kant como “[...] reflexivo e não determinante ou cognitivo.” (p. 65). Neste, é dado de saída um “conceito universal”, em que o “particular” acaba subsumido na análise (o conceito de “cavalo” e um cavalo particular, por exemplo), enquanto no juízo reflexivo estético tem-se apenas o particular: Cicero ilustra seu pensamento com uma pintura de Vermeer, mas qualquer obra de arte (o poema “A máquina do mundo”, de Drummond) passa pelo crivo da seguinte avaliação:

O quadro consiste numa totalidade cujo conceito não é previamente dado e cuja compreensão solicitará não apenas meu intelecto, mas também minha imaginação, minha sensibilidade, minha intuição, minha razão, minha cultura, minha emoção etc., e que jamais poderá ser plenamente expressa por conceitos ou proposições (CICERO, 2017, p. 66).

Ainda conforme Cicero (p. 66, grifo do autor), justamente “[...] por não recorrerem a conceitos, os juízos de gosto são juízos *singulares*.” Além do carioca, mais de um contemporâneo (Paulo Franchetti) apoia-se no conceito e na discussão do **gosto** como requisito importante para a apreciação crítica e a valoração da poesia do presente.

Ademais, o poeta aduz que, para Kant, a **imaginação** é “[...] uma faculdade intermediária entre a **sensibilidade** e o **entendimento**, e irreduzível àquela ou a este.” (CICERO, 2017, p. 67, negrito meu). Equacionando as três, assim se pronuncia o poeta-crítico: “Pode-se entender, portanto, como uma manifestação da imaginação a indecomponibilidade do significante (sensibilidade) e do significado (entendimento) do poema.” (p. 67).

Enfim, Cicero reconhece: “Comecei esta discussão afirmando que a poesia é inseparável da crítica e acabei defendendo o cânone contra seus detratores.” (p. 82). De fato, tal foi o percurso da parte final do ensaio, mas penso ter aproveitado do poeta os pontos de interesse para a discussão que nos ocupa.

Por sua vez, em “Como se pesa o talento dos poetas: o lugar da crítica nos estudos literários” (capítulo do livro coletivo *A poesia na ágora*, São Luís, UFMA, 2022), Roberto Acízelo de Souza, com a habitual elegância e erudição, traça a linha evolutiva do “[...] estudo sistemático da produção letrada [...]” (SOUZA, 2022, p. 218) dos gregos e romanos (Dionísio Trácio e Quintiliano) aos contemporâneos. Acízelo (2022, p. 221, grifo e aspas do autor) sublinha que, etimologicamente, a “[...] própria palavra *crítica* [...] significa ‘discernimento’, ‘juízo’, ‘ato de avaliar’” – sendo que, já na matriz greco-latina, o “[...] ato propriamente crítico, que é a emissão de um juízo de valor sobre [um] texto em questão” (p. 221), comporta duas dimensões: “uma descritiva [...] de importância secundária, [...] e outra avaliativa, ou crítica *stricto sensu*: a aferição da ‘qualidade dos versos’” (p. 221, grifo e aspas do autor).

Além da mutabilidade histórica e conceitual que a crítica vai adquirindo nesta ou naquela cultura, neste ou naquele século, o autor (p. 222-226) preocupa-se em esclarecer, no âmbito dos estudos literários, os vários termos que vão se compondo ou se derivando da ideia original de crítica, como “crítica antiga”, “crítica moderna”, “crítica impressionista”, “crítica científica”, “crítica universitária”, “crítica jornalística” etc.

Pari passu, chama a atenção, na pena do crítico carioca, o modo pelo qual ele referenda, uma e outra vez, a natureza **histórica** e **casuística** da crítica: “[...] duas determinações compõem o conceito de crítica: seu caráter casuístico e sua proposição judicativa.” (SOUZA, 2022, p. 222). Ou, mais adiante: “[...] a atividade crítica, embora casuísta, não chega a ser arbitrária, pois sempre tem por referência uma certa legislação.” (p. 226); “[...] a crítica pressupõe uma legislação – historicamente mutante, como vimos –, mas, ao mesmo tempo, por sua condição de atividade intelectual casuística, não se configura como aplicação automática dos princípios que a orientam.” (p. 230). Em suma, com base nos postulados acima, a crítica literária pode ser compreendida nos seguintes termos:

[...] a crítica não pode ser metódica, no sentido de consistir na mera aplicação de regras previamente disponíveis, pois o crítico, à maneira do historiador, que lida sempre com eventos únicos, particulares, irrepetíveis, enfrenta a singularidade de um texto específico, não podendo, por conseguinte, contar com o recurso fácil de um método seguro e de aplicação geral.

[...] a crítica não se estrutura como sistema, não dispõe de um método, sendo antes uma casuística, **um estudo caso a caso**. Por isso, embora em geral opere com base numa legislação, [...] não se limita à aplicação de normas abstratas, exigindo recursos intelectuais mais refinados, capazes de apreender os aspectos específicos de cada texto particular objeto de exame. (SOUZA, 2022, p. 220-221, **negrito meu**).

Por certo, tal ponto de vista vai de encontro ao postulado por Luiz Costa Lima (2012, p. 95, *aspas do autor*), pois “[...] se espera do crítico de ficção ‘literária’ [prosa e poesia] que saiba distinguir entre juízo e julgamento.” Este, para o estudioso, apoia-se num conjunto de leis positivas (a Constituição Federal, os códigos civil ou penal, leis complementares etc.), a partir das quais o juiz/julgador exara uma sentença em que “[...] declara que seu objeto é bom ou mau, inocente ou culpado [...]” (p. 95), enquanto o juízo (estético) do crítico

[...] tem outra direção: significa analisar as propriedades de algo, que permite definir esse algo como **a** ou **b** (**a** e **b** não se confundindo com bom ou mau). O juízo, por conseguinte, se impõe onde não haja uma lei preestabelecida, sendo ele que embasa o julgamento que porventura se venha a fazer. Se a *crítica* é necessariamente *ajuizadora*, só eventualmente será *juizadora* (p. 95-96, **negrito do autor, itálico meu**).

Voltando ao texto de Roberto Acízelo de Souza (2022, p. 226-230), também reputo da máxima importância as variações históricas do juízo crítico que ele sumariza nos dois últimos tópicos de seu ensaio: na fase antiga e clássica (e ainda na medieval), “[...] o critério primário de julgamento provinha de uma ideia filosófica, a imitação.” (SOUZA, 2022, p. 226), posta abaixo quando, no século XVIII, o complexo romântico-burguês passa a configurar, lentamente, o mundo moderno (p. 228). Os três modelos básicos do século XIX (biografismo/psicologismo, sociologismo e impressionismo) foram colocados em xeque e suplantados no século XX, que se esmerou na concepção de “[...] ficções esteticamente autônomas compostas com recursos verbais, isto é, consistem em artefatos de linguagem cujo valor lhes é imanente [...]” (p. 229), os quais merecem o seguinte juízo de Acízelo: “Tanto melhor será o texto, assim, quanto mais autocentrado e mais eficaz na exposição metalinguística do seu próprio estatuto.” (p. 229). Esse quadro muda radicalmente a partir dos anos 1980, lapso temporal que já compreende a contemporaneidade poética e crítica que nos ocupa:

Dos anos de 1980 em diante, porém, outra regulamentação entra em cena. O pressuposto é de que textos são sintomas de identidades psicossociais não hegemônicas e mantidas à margem por força de preconceitos. Segundo esse modelo, os melhores textos, por conseguinte, são aqueles que afirmam ou deixam transparecer essas identidades e denunciam preconceitos, ao mesmo tempo que não apenas dão voz aos excluídos, mas como que, em alguns casos, absorvem a própria exclusão, ao optarem por temas e procedimentos de composição que os situam fora do campo dominante da cultura literária (SOUZA, 2022, p. 230).

A longa citação é necessária porque expõe muito bem o panorama geral em que se move a produção poética contemporânea, “pós-utópica”, e a atividade crítica que lhe é – ou deveria ser – correspondente. No entanto, conforme enfatiza Leyla Perrone-Moisés (2000, p. 335) em texto de 1996, “Falar de crítica literária, hoje, soa como antiquado. [...] Hoje, em tempos ditos pós-modernos, ela anda um pouco anêmica, reduzida ao rápido resenhismo jornalístico, necessário mas não suficiente.”

Anêmica, antiquada, insuficiente e talvez pernicioso, às vezes vincada pelo compadrio, o elogio e/ou o ataque mútuos, a crítica atual se vinca pela desconfiança em relação ao cânone, à estética e à própria instituição literária, num contexto mais vasto e diluído/diluidor de estudos culturais. Para a autora, a crítica dos dois últimos séculos, mesmo com tantas variantes, “[...] não tinha esse componente de conservadorismo, de imobilismo e de mero serviço prestado à memória cultural que aí se enfatiza.” (p. 336). À frente, Perrone-Moisés (2000, p. 338, aspas da autora, negrito meu) é categórica:

Na verdade **a crítica**, como foi observado por vários teóricos de nosso século, **sempre esteve em crise**. A atual crise da crítica começou há cerca de um século e está ligada à ‘exquise crise’ da literatura detectada e aguçada por Mallarmé, crise que se inscreve num contexto filosófico maior: crise do sujeito, crise da representação, crise da razão, crise da metafísica, crise dos valores, crise do humanismo, enfim, crise de tudo aquilo em que se esteavam a instituição literária e o exercício da crítica.

É sob tal contexto, agora um pouco mais aplainado pelas palavras de dois críticos respeitáveis e confiáveis, que vamos adentrar os muitos riscos, atritos e abismos que a crise permanente ainda provoca.

Poesia e crítica contemporânea: a permanência premente da crise

Este terceiro momento, o cerne do problema em debate, decerto nos demandará mais tempo e mais atenção expositiva e analítica, pois há uma plethora considerável de críticos e poetas-críticos convocados para a discussão.

Publicados pouco depois do *Inútil poesia* (2000) de Leyla Perrone-Moisés, os três números da revista-livro *Rodapé – Crítica de literatura brasileira contemporânea* (São Paulo, 2001, 2002 e 2004) tiveram uma vida muito breve, conquanto fossem bancados por uma editora comercial (a paulistana Nankin) e conquanto apresentassem uma estrutura bastante interessante e proveitosa: enquetes, depoimentos, entrevistas e, claro, resenhas de lançamentos de livros literários, nas respectivas seções (“Poesia” e “Prosa”).

Tomando apenas o primeiro número (novembro 2001) como exemplo, tem-se na seção “Enquete” entrevistas com Alfredo Bosi e Marcelo Coelho. À pergunta de *Rodapé*, “As manifestações críticas chegam hoje a constituir um debate literário?”, o crítico da USP responde com certo desencanto:

Aceitando o risco da simplificação, pode-se dizer que as ‘manifestações críticas’ não chegam a constituir atualmente um debate literário minimamente coerente. Essa ausência de uma temática crítica de base se faz cada vez mais evidente à medida que o clima do capitalismo consumista vai saturando todos os espaços da chamada ‘cultura pós-moderna’ dentro e fora do Brasil. [...] A co-presença caótica de tantas imagens e tantos signos leva o crítico literário [...] a abster-se prudentemente de proferir juízos estéticos de valor (BOSI, 2001, p. 13, aspas do autor).

Desencanto que talvez se coadune com o de Perrone-Moisés, páginas atrás, e que se torna mais claro ao lermos o emblemático “Os estudos literários na Era dos Extremos” (1999; republicado na revista em apreço), em que Bosi (2001, p. 172-173) polariza a literatura em “hipermetismo brutalista” x “hipermediação pós-modernista” e mais uma vez faz ecoar seu grito de ordem: “Resistir é preciso” (p. 174).

No caso de Marcelo Coelho, à pergunta de *Rodapé*, “As obras literárias medíocres, em ambos os sentidos, medianas ou ruins, podem ter interesse crítico?”, ele responde:

Podemos pensar, *grosso modo*, em duas atitudes críticas: a de considerar uma obra como ‘sistema’, isto é, algo que tenha uma coerência interna que por si só justifique sua apreciação e análise, ou como ‘sintoma’, isto é, algo que ilustra ou exemplifica uma série de fatores que são externos à sua organização – a sociedade brasileira, a psicologia do autor, o estado em que se encontra a cultura do país etc. (COELHO, 2001, p. 15-16, aspas do autor).

A obra individual como **sistema**, por tradição, vale esteticamente por/e em si mesma, e representaria a noção de alta literatura, enquanto a obra como **sintoma**, calcada mais na expressão de conteúdos individuais e/ou coletivos, apontaria para a contemporaneidade dilemática, conforme enfatiza o texto de Roberto Acízelo de Souza comentado acima. No primeiro caso, é possível o juízo estético apoiado em tal ou qual corrente crítica; no segundo, está-se à mercê dos valores extraliterários defendidos e exorbitados pelos estudos culturais e sua respectiva crítica culturalista.

Uma outra experiência do começo do século XXI que vale a pena registrar é o livro resultante do projeto “Rumos” do Itaú Cultural, *Deslocamentos críticos* (2011), o qual possibilitou o contato com o trabalho de jovens críticos de vários pontos do país, seja como leitores críticos de poetas atuais (primeira parte do livro), seja como críticos da produção crítica contemporânea (segunda parte), seja na avaliação final que renomados acadêmicos fizeram dos trabalhos desenvolvidos por seus pupilos durante o projeto (terceira parte). Da primeira parte, destaco o artigo de Patrícia Aparecida Antonio (“Na pele da palavra: configurações do corpo na lírica brasileira contemporânea”); da segunda, os trabalhos críticos de Janina Rodas (“A crítica literária na imprensa diária: de 1985 a 2010”), Laura Penna Alves (“Reflexões sobre a ‘crítica literária no calor da hora’”) e Victor da Rosa (“Três revistas, uma revisão: alguma crítica de poesia no meio eletrônico”); da terceira parte, o de Flávio Carneiro (“A outra metade da laranja: jovens críticos no Brasil hoje”). No artigo de Victor da Rosa, têm destaque três publicações virtuais: o portal *Cronópios* e as revistas *Sibila* e *Zunái*.

Sobre revistas de poesia como veículo de crítica de poesia, o artigo de Susana Scramim e Mauro Faccioni Filho, “Poesia, revistas e crítica” (2001), também se ocupa delas (no caso, com outras três, *Medusa*, *Iararana* e *Inimigo rumor*), bem como se demoram na avaliação de dois eventos ocorridos em São Paulo envolvendo periódicos: “O veículo da poesia” (1998), organizado pelo poeta Horácio Costa, e “Poesia em revista. Periódicos literários e seus poetas” (2000), na Biblioteca Municipal Mário de Andrade.

Embora seja uma revista acadêmica, ligada ao GT Teoria do Texto Poético (ANPOLL), cumpre destacar que o último número da *Texto poético* (v. 18, n. 37, set./dez. 2022) está voltado para a crítica atual de poesia. Conquanto os vários ensaios, assinados por especialistas de diferentes universidades brasileiras, sejam de viés mais analítico e interpretativo de poetas contemporâneos, vale a pena conferir o conteúdo da revista e seu editorial, “Crítica de poesia hoje”, assinado por Maria Aparecida Junqueira e Paola Poma.

Como se constata até aqui, a discussão da (e sobre a) crítica atual está longe de ser pacífica, pois se assenta em calorosos debates, polêmicas e controvérsias, avanços e recuos, ataques e concessões – em suma, a contradição, o dissenso e/ou o consenso frágil e provisório parece ser a tônica, para o bem e para o mal, do des/compasso poético e crítico contemporâneo. Que se observe, entre outros, “A demissão da crítica”, de Paulo Franchetti, em que o matonense acusa “[...] a anemia e o desinteresse que caracterizam a maior parte da produção brasileira que enfoca os textos literários do presente, incapaz de real enfrentamento com os objetos e problemas imediatos da cultura contemporânea e, principalmente, com a questão do valor.” (FRANCHETTI, 2005, p. 3-4). Franchetti reconhece que “[...] na vida literária brasileira é muito forte o descrédito atual da crítica” (p. 4), ocasionado pela “[...] convergência entre os interesses gerados pelo fortalecimento do mercado, por um lado, e o enfraquecimento do meio intelectual, por outro [...]” (p. 4).

Em compensação, referende-se aqui a posição do mesmo Franchetti em “Crítica hoje”, quando afirma “[...] defender a ideia de que o texto literário e a tradição da sua leitura constituem um conjunto de significados históricos e relações de poder simbólico que a crítica deve sempre ter presente.” (FRANCHETTI, 2012, p. 4). Isso porque Franchetti advoga a historicidade da crítica, sempre calcada na “[...] postulação de senso comum de que um texto crítico, sendo um gesto de ambição cognitiva, exige que seu discurso se refira a outro texto, que ele busca descrever, compreender ou avaliar.” (p. 2).

E é isso o que o autor tem feito, sabiamente, em sua obra crítica, seja através de textos mantidos em seu blog e/ou publicados em revistas eletrônicas como *Sibila* ou o portal *Cronópios*, seja no livro publicado há pouco, *Crise em crise: notas sobre poesia e crítica no Brasil contemporâneo* (2021), reunindo seus estudos sobre poesia e poetas e suas reflexões críticas bem fundamentadas. O livro, assim, é composto de duas partes complementares: “I. Sobre poesia” e “II. Sobre crítica de poesia”, em que a primeira (textos 1 a 9) contém alentados estudos de poetas (Ferreira Gullar, por exemplo) ou resenhas de livros de poesia publicados há pouco (*O roubo do silêncio*, de Marcos Siscar), enquanto a segunda (textos 10 a 20) elabora a reflexão crítica acerca

de estudos da obra de poetas (Leminski, Drummond, Cassiano Ricardo) ou de obras críticas publicadas ultimamente (*Inútil poesia*, de Leyla Perrone-Moisés).

Para nossas reflexões em curso, destaco o texto 7 e a série de textos 14 a 20, em que Franchetti mergulha mais fundo no problema da poesia contemporânea, sua crise e sua crítica. Na resenha ao livro de Siscar, publicado em 2006 (texto 7, “A Górgona do sentido”), Franchetti (2021, p. 71) o considera “[...] uma das vozes mais significativas da poesia brasileira contemporânea.” (FRANCHETTI, 2021, p. 71), bem como preza os ensaios em que o poeta de Borborema “[...] reflete sobre poesia. Da sua poesia própria já se disse que é ‘cult a teórica’. Por isso mesmo, provoca a reflexão crítica e estimula a discussão mais ampla.” (p. 71, aspas do autor). Tal discussão, bem como o lastro da poesia de Siscar e seu embate com a tradição, se constata no 14º ensaio do livro, “Crise de verso”, em que Franchetti analisa vários poemas contemporâneos, começando justamente por “Siesta”, que Siscar publicara na revista *Inimigo rumor*. Evidentemente, não vou me deter no passo a passo analítico deste e dos outros poemas considerados, mas gostaria de destacar que, segundo Franchetti (2021, p. 122), “[...] a crise de verso ou do verso [...] nos obriga a interpelar o poema pelo verso [...]”, justamente porque “[...] o verso contemporâneo abusa do *rejet* e da quebra aleatória da linha.” (p. 123, grifo do autor), fugindo à melodia fácil e à significação pronta e assim resistindo à leitura fluente. Portanto, o poema de Siscar, levemente autoirônico e autocrítico, faz a encenação da crise e por isso

[...] é um testemunho efetivo da *crise do verso livre*, na medida em que pressupõe a sua ineficácia. Quero dizer: se o *enjambement* não se justifica pela medida do verso, nem pela necessidade da rima, então ele só se explica como subversão ostensiva do verso livre, pela mera transposição de segmentos frasais de uma linha para outra. Ou seja: temos aqui um atestado de recusa do verso livre, ou de desconfiança nele como eficácia poética (FRANCHETTI, 2021, p. 124, grifos do autor).

Ineficácia, recusa e desconfiança produtivas, vejamos bem, que têm efetivamente levado Siscar a experimentar os limites do verso (chegando até ao poema em prosa), em seus vários livros de poemas, e a refletir criticamente, com isso, sobre o legado recebido.

Já no texto 15, “A crise em crise”, Franchetti considera que uma conceituação parcial do que seja poesia, hoje, em termos de leitura e/ou de escrita, é um movimento de mão dupla: “[...] poesia é aquilo que reivindica uma tradição de leitura, o modo de ler que é implicado pelo nome, pela tradição que denominamos poesia.” (p. 135). Uma dessas tradições-chave, a **moderna**, é nomeada por ele de “poesia da crise”, e com isso se referencia a intransitividade, o excesso intertextual, a metalinguagem, a recusa das poéticas de validade universal (clássicas), a recusa da imitação e o divórcio com o leitor, que têm sido as pedras de toque da poesia moderna, desde o Romantismo. Porém, as práticas que visavam às ideias de originalidade, novidade e ruptura chegaram ao completo esgotamento na contemporaneidade, provocando assim uma espécie de aporia:

Essa ‘poesia da crise’ é que agora me parece mergulhada em nova crise. Mais exatamente, na crise provocada pelo reconhecimento cada vez maior de que a tematização ou representação técnica da crise já não basta para conjurá-la ou torná-la eficaz como produtora de poesia. Pelo contrário, a crise funciona agora como lugar-comum, *topos* gasto, vulgarização que corrói por dentro o valor da novidade e a afirmação de continuidade [...] Ou seja, a banalização da ruptura e da novidade não produz (como parece ser o desejo) tensão de continuidade viva do passado, mas apenas uma franja no presente, já historizada como lugar-comum de época (FRANCHETTI, 2021, p. 145, aspas e grifo do autor).

Pelo excerto, Franchetti parece não prezar muito bem o estado atual da produção crítico-poética, pois tal momento tem diluído fortemente o que ele considera “poesia da crise” – termo/conceito que pode ser uma resposta possível à “‘crise da poesia’ como *topos* da modernidade” de Marcos Siscar, que, também armado criticamente, tenta responder de modo positivo às agruras de seu tempo, segundo logo veremos.

Sem dúvida, muito haveria ainda para pinçar do estimulante livro de Franchetti para nossa discussão, mas na sequência quero comentar o panorâmico “Algum consenso, muito dissenso: notas sobre a crítica de poesia brasileira contemporânea” (último capítulo do já citado *A poesia na ágora*), do tarimbado estudioso da matéria Wilberth Salgueiro, para quem “A produção da crítica de poesia não acompanha a produção da própria poesia.” (SALGUEIRO, 2022, p. 234). Conquanto, reconhece Salgueiro, seja constante o interesse pela produção poética atual: “Saber o que pensa nossa crítica sobre a poesia de hoje é imprescindível.” (p. 234). A constatação (sendo ele mesmo poeta e crítico de poesia no jornal *Rascunho*) leva Salgueiro a selecionar cinco textos de cinco críticos diferentes, a fim de recortar os caminhos trilhados por essa crítica, segundo ele representada por: a) “Luiz Costa Lima (2012) e a mediocridade da crítica brasileira”; b) “Paulo Franchetti (2013) e a importância da história”; c) “Marcos Siscar (2006) e as crises da poesia e da crítica”; d) “Tumna Maria Simon (2012) e o sequestro do social pela ‘poesia perfumada’”; e) “Heloisa Buarque de Hollanda (2010) e a perspectiva culturalista”.

Depois de expor e comentar sinteticamente o básico do pensamento de cada um dos cinco, Salgueiro (2022, p. 245, grifos do autor) faz “[...] uma primeira constatação, aparentemente óbvia: *a ausência de consenso entre os críticos*”. Justificadamente, emenda o professor da UFES: “Seja essa ausência de consenso óbvia ou surpreendente, saudável ou mórbida, programada ou espontânea, o fato é que a crítica atual se constrói aos tateios, em erros e acertos, a partir de encontros e desencontros [...]” (SALGUEIRO, 2022, p. 245), sendo também vincada, claro, por perspectivas teóricas bem distintas.

Em seguida, Salgueiro lembra duas características básicas do processo: “O gesto crítico é, sabemos, e os críticos sabem, um gesto de autoridade – melhor: um gesto por disputa de autoridade.” (p. 245). Por isso, “Os críticos costumam ser idiossincráticos e, com alguma frequência, arrogantes [...]” (p. 245).

Contudo, tal não impede que alguns consensos sejam partilhados: Lima e Simon, por exemplo, “[...] falam da impossibilidade de dar conta – jamais da totalidade, é certo – de um

amplo espectro da produção poética em andamento no Brasil.” (p. 246). Ademais, o tripé “[...] valor, tradição, história.” (p. 246) concerne aos cinco autores comentados, bem como a ideia geral percebida, nos cinco textos, “[...] que não somente a qualidade da poesia está em xeque, mas igualmente, ou sobretudo, a qualidade da crítica.” (p. 246).

Seria interessante, aproveitando a senda aberta por Salgueiro, juntar um sexto autor a seu quinteto: penso em Alcir Pécora e nos vários artigos que ele tem publicado (2010, 2014, 2016) contra a suposta quebra de qualidade da literatura atual: “Escrever literatura, para mim, [...] é um gesto simbólico que traz uma exigência: a de ser de qualidade. Literatura mediana é pior que literatura ruim, pois, mais do que esta, denuncia a falta de talento e a frivolidade.” (PÉCORA, 2014, p. 1), denuncia o crítico em “Impasses da literatura contemporânea”. Em texto anterior (“O inconfessável: escrever não é preciso”), além de exigir do pretendente a escritor (ou poeta) um mínimo de autocrítica, talento, inteligência e conhecimento do ofício e da tradição, Pécora denuncia a hiperprodução contemporânea: “Esse maquinismo fabril-escriturário tem como desfecho infeliz um mar de escritos.” (PÉCORA, 2010, p. 3), bem como desanca toda e qualquer veleidade poético-literária numa série de 37 “mandamentos”, dos quais transcrevo o segundo e o 27º, respectivamente:

2. Antologias de autores promissores ou novos lançamentos de escritores contemporâneos não cessam de aparecer, por piores que sejam. [...] não há nada de relevante sendo escrito [...]
27. Nesse aspecto, o diferencial do dublê de crítico é a faculdade de se manter completamente cego diante de tudo que possa revelar o profundo desinteresse, o imenso tédio das práticas literárias contemporâneas (PÉCORA, 2010, p. 1; p. 4).

Em outro texto, bem menos azedo e mais assertivo, “A musa falida” (pronunciado primeiro na Universidade de Coimbra, em 2015), Pécora sumariza, em cinco passos, o conjunto de problemas que teria levado à falência e/ou à “perda da centralidade da literatura na cultura globalizada”, aspectos que já discuti em outro momento. Porém, vale a pena insistir nas três saídas honrosas e interessantes que o estudioso propõe para/contra o estado de aporia em que a contemporaneidade se encontra:

- A primeira delas é desistir definitivamente de tentar ignorar a crise [...]
- O segundo é não abdicar do próprio legado cultural e intelectual que essa crise implica. [...]
- um terceiro aspecto a considerar diante da crise [...] [é que] precisamos agora continuar a reivindicar uma crítica literária [...] (PÉCORA, 2016, p. 18).

Uma crítica literária que seja inteligente, honesta e soberana; que saiba articular os dois propósitos anteriores; que não ignore a marcha revolucionária da História; que não hesite em cobrar do pretendente a escritor (ou poeta) um mínimo de autocrítica, talento, inteligência e conhecimento do ofício e da tradição; e que não hesite em formar leitores críticos, hoje amea-

çados pelo consumismo atraente e multifacetado da indústria cultural. *Grosso modo*, pode-se dizer que o sumarizado aqui está a vincar, em alguma medida, os três luminares da UNICAMP (Franchetti, Pécora e Siscar).

Algo diferente, se comparado ao ensaio de Wilberth Salgueiro, é o artigo de Thiago de Melo Barbosa, “Angústias da crítica ante a poesia contemporânea: pluralismo e hiperprodução” (capítulo do livro coletivo *Poesia contemporânea: crítica e transdisciplinaridade*, Rio de Janeiro, ABRALIC, 2018), embora seus argumentos alinhavam, como o de Salgueiro, o pensamento de vários críticos (Haroldo de Campos, Marcos Siscar, Iumna Maria Simon, Fábio de Souza Andrade, Italo Moriconi, Alcir Pécora e Carlos Felipe Moisés) e os prefácios de duas antologias poéticas (*Esses poetas*, 1998, de Heloisa Buarque de Hollanda, e *Na virada do século*, 2002, de Claudio Daniel e Frederico Barbosa). Porém, Thiago de Melo Barbosa parte desse repertório para constatar a crise de mão dupla que há entre a poesia e a crítica contemporâneas, pois considera que esta “[...] é determinada por um descompasso entre a realidade da conjuntura poética e os ideais de uma crítica ainda bastante ligada aos valores modernistas.” (BARBOSA, 2018, p. 113). A situação o leva, pois, a fazer o levantamento do que considera as “angústias da crise”, sendo que tais sintomas, “[...] apontados na poesia contemporânea [...] podem muito bem ser vistos como da própria crítica [...]” (p. 115), argumento que tem base em Siscar, que, segundo Barbosa, “[...] defende que a crise poética é face da mesma moeda na qual encontramos uma crise da crítica.” (p. 115). “Em suma [diz Barbosa, em seguida], as perguntas norteadoras do artigo são: se há realmente uma crise crítico-poética (em jogo de espelhos), quais são os fatos que a desencadeiam? Quais são as inflamações que provocam a doença?” (p. 116).

Isto posto, verifiquemos sumariamente tais “inflamações” com o fito de encontrar ao menos um paliativo (ou algum placebo) para o problema, já que carecemos da eficácia do “Emplastro Brás Cubas” ou de qualquer outro fármaco definitivo: a) “Sim, a crítica exige sentidos do contemporâneo. Este não é o problema, o fator angustiante está em se exigir um sentido único [...]” (BARBOSA, 2018, p. 116), quando se sabe que a poesia contemporânea é plural, múltipla, heterogênea; b) passada a era coletiva dos manifestos, restam hoje os “projetos individuais” dos poetas, que mesmo agrupados em *sites* ou revistas por afinidades, preferem manter-se como “colaboradores independentes” – “Diante desse quadro, resta para a crítica a angústia de ter por função definir algo que vem constantemente reivindicando sua ‘não-definição.’” (p. 117, aspas do autor); c) para Barbosa, “[...] outra angústia gerada no interior do debate sobre poesia contemporânea [...] é a questão da hiperprodução. Nenhum crítico pode abarcar tudo que é produzido.” (p. 119), seja em livro, seja na internet e nas redes sociais, a despeito de a poesia ter um público reduzido, se comparado ao leitor de romance, por exemplo; d) “Nesse cenário de grande profusão poética, a ideia poundiana de *paideuma* [...] nos parece tão urgente quanto utópica.” (p. 122), o que revelaria mais uma diferença entre o programa modernista e o contemporâneo. Para Barbosa, a situação “[é] um paradoxo complexo da era da hiperinformação, um paradoxo que aprofunda as angústias do crítico que, em tese, teria a função de fazer a tal ordenação.” (p. 122); e) “Além da questão quan-

titativa, outro fator desesperador de nossa época exposto no ensaio de Carlos [Felipe] Moisés é o da ‘aceleração.’” (p. 124), ou seja, a relação conflituosa mantida com o tempo e a velocidade, com a pressa e a hiperprodução, o que gera ansiedade e depressão (p. 124-125).

Embora reconheça “[...] que vivemos tempos angustiantes.” (BARBOSA, 2018, p. 125) e que, para muitos críticos, o cenário de “terra arrasada” e de “apocalipse” parem “[...] sobre a atual conjuntura da poesia brasileira.” (p. 126), o autor conforma-se com o sábio conselho de Italo Moriconi em “Poesia e crítica, aqui e agora (ensaio de síntese e vocabulário)”:

Deixadas de lado ambições monumentalizantes, deve o crítico contentar-se com o seguinte ponto de partida: **existem os poemas, ponto**. Pontos. Pontos de interesse, alguma luz, grumos nos quais se acumulou certo conflito de sentido, alguma convulsão do belo, belo-irônico. [...] Se existem os poemas, é porque existem os poetas, vozes enunciadoras, labor do nome, bruxuleante. São poetas *no* Brasil, *do* Brasil. Ao crítico dotado de olhar panorâmico, cabe então estabelecer as redes de afinidades ou desafinidades que melhor permitam pensar cada poeta em sua projeção. Poeta e crítico, escrita e leitura, enredados agora no novo contexto de textos, com seu novo contexto de referências [...] (MORICONI, 2013, p. 59, grifos do autor, negrito meu).

Afinal, conforme lembra Thiago de Melo Barbosa, é bem possível que “[...] a era das totalizações nunca mais retorne.” (BARBOSA, 2018, p. 127).

Tomo agora a liberdade de fazer Barbosa dialogar com Susana Scramim em “A crítica brasileira de poesia contemporânea: velhos debates, outras máscaras” (2012), conquanto este seja anterior. No ensaio, a catarinense debruça-se sobre artigo de Iumna Maria Simon e Vinícius Dantas publicado em 2011, na revista *Novos estudos CEBRAP*, acusando os autores de se valerem de argumentos do passado para elaborar sua crítica contra a poesia de Carlito Azevedo: “[e]ssa maneira de empreender um julgamento, esse modo de organizar os valores da poesia não deixa de recorrer a arquétipos e tipos, doadores de soluções, da crítica antiga.” (SCRAMIM, 2012, p. 107). Adiante, as restrições de Scramim a Simon e Dantas tornam-se mais claras, perfazendo-se como mais dois aspectos da “angústia da crise” vivida pelos críticos contemporâneos em relação à poesia: a) “A crítica de Iumna Simon e Vinícius Dantas guarda estreitas relações com a prática crítica modernista opondo-se ao ornamento e, portanto, contra a não funcionalidade.” (p. 114-115); b) por outro lado, acusar a poesia de Azevedo de ornamental e negativa, segundo Scramim, é uma postura anacrônica, pois “[e]ssa cobrança é decorrente de uma posição crítica que ainda tem na figura do ‘herói’ a figura privilegiada do poeta.” (p. 121, aspas da autora).

Em suma, o pensamento da estudiosa rebate o modo como ambos os críticos em análise concebem a “retradicionalização” da poesia brasileira contemporânea. Para Scramim, que se vale do conceito de “pervivência” (*das Fortleben*, colhido em Walter Benjamin), este evidencia que, “[se há a retomada, ou ainda, como proponho, se há a ‘pervivência’ de elementos do passado na arte e, portanto, na poesia contemporânea, esses elementos estão vivos.” (SCRAMIM, 2012, p. 116, aspas da autora) e são retomados de modo intertextual produtivo, e não frivolamente.

Pois, segundo também penso, é altamente estimulante a retomada, por autores presentes, de autores do passado remoto ou recente, bem como de formas poéticas, temas, motivos, tópicos, mitos etc. No caso peculiar do mito de Orfeu, cujas migrações na poesia brasileira podem ser rastreadas do Barroco à contemporaneidade, considero que a releitura e a reescritura crítica de passagens do ciclo mítico órfico, em termos de “pervivência”, podem nos ajudar a compreender a relação viva e conflituosa, ainda que degradada, de nossos poetas modernos e contemporâneos com a tradição mítica e poética clássica, pela visada de/contra Orfeu (e Eurídice).

Por outro lado, parece evidente que a reação polêmica e contraditória dos críticos pode ser compreendida “[...] como efeito do enfrentamento da heterogeneidade da cena literária.” (PEDROSA, 2015, p. 321), conforme enfatiza Celia Pedrosa no artigo “Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão”². Para a autora, desse enfrentamento “[...] decorre, desde logo, a inevitabilidade de uma discussão radical sobre o valor mesmo das noções de poesia e de crítica.” (p. 321).

Em relação à poesia, num momento em que se constata a equivalência “[...] do artístico ao cultural [...]” (PEDROSA, 2015, p. 322) e “[...] o esvaziamento do valor pedagógico da arte.” (p. 322), constata-se ainda que a produção poética “[...] passa a se caracterizar também pela pluralidade de discursos e tendências. Mas nenhum deles consegue se tornar hegemônico, principalmente em função da perda de legitimidade das noções de excepcionalidade da arte e do artista.” (p. 322) – ou seja, perdida a aura do artista ainda no séc. XIX (Baudelaire), outras perdas adensam o repertório que cabia ao poeta, que não é mais herói (ou anti-herói), vate, profeta, *clown* ou mesmo palhaço da burguesia.

Obviamente, tal crise se aplica também à figura e ao trabalho do crítico, e por isso Pedrosa (2015, p. 322, grifos da autora) se propõe a “[...] avaliar a crítica de poesia em função do modo como, em face da produção contemporânea, ela coloca em circulação as ideias de *expansão* e de *crise*.”, conceitos colhidos, segundo Pedrosa (p. 329), em Florencia Garramuño e Marcos Siscar, respectivamente.

Também para este estudo, o trabalho do poeta-crítico Marcos Siscar se reveste de evidente importância. Dado o destaque angariado por sua produção, hoje, nos estudos de poesia contemporânea e de crítica contemporânea de poesia, fecharei meu percurso textual com o apoio crítico-poético do artista de Borborema. Obviamente, não pretendo me demorar na consideração de sua obra como um todo, mas tão somente comentar uma ou outra passagem de *Poesia e crise: ensaios sobre a ‘crise da poesia’ como topos da modernidade* (2010) e o artigo posterior “O *tombeau* das vanguardas: a ‘pluralização das poéticas possíveis’ como paradigma crítico contemporâneo” (2014). Primeiro, é preciso ter em mente o conceito de **crise** postulado por Siscar já na “Apresentação” de seu livro:

2. A meu ver, este artigo retoma e aprofunda um outro anterior de Pedrosa, “Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum)” (2006), em que conceitos como “crise”, “pluralidade”, “mediania”, “nacional” e “universal” já estão presentes.

Reivindicada em tom desiludido ou reciclada como estratégia de entusiasmo renovador, a crise é um dos elementos fundantes de nossa visão da experiência moderna. O discurso poético é aquele que não apenas sente o impacto dessa crise, não apenas deixa ler em seu corpo as marcas da violência característica da época, mas que, a partir dessas marcas, *nomeia* a crise – a indica, a dramatiza como sentido do contemporâneo (SISCAR, 2010, p. 10, grifo do autor).

Tal compreensão se justifica porque, conforme defende o autor, a propalada **autonomia da poesia** não é, jamais, o alhear-se numa torre de marfim ou o isolar-se da “realidade intolerável”, mas extrair desta “[...] os recursos para *carregar* ou *suportar* os paradoxos de sua inscrição na realidade [...]” (p. 10, grifos do autor). Isso porque o discurso poético é por força um discurso histórico que resiste, que escancara os paradoxos e os dilemas da contemporaneidade e “[...] que denuncia, inclusive, as ficções paradisíacas da cultura como identidade entre forma e experiência.” (p. 10).

Se nos voltarmos, novamente, aos textos críticos de Paulo Franchetti sobre a poesia e a crítica de Siscar, comentados páginas atrás, compreenderemos perfeitamente o *modus operandi* crítico e poético do jovem professor da UNICAMP, cuja poesia se esmera em encenar e denunciar a ambivalência e o paradoxo da ampla crise contemporânea, seja esta evidente na “crise de verso”, seja concernente às relações e correlações pessoais, transpessoais, humanas, culturais e/ou político-sociais. Inclusive, Siscar logo esclarece seus pontos de vista:

[...] interessa-me reconhecer que o *topos* da crise comporta um modo de entendimento do real que toma forma historicamente singular dentro do discurso poético e que tem um papel, por assim dizer, *fundador*. Ou seja, quando falamos de *crise*, em poesia, não falamos exatamente de um colapso de ordem factual, mas mais precisamente da emergência de um ponto de vista sobre o lugar onde estamos, sobre nossas condições de ‘comunidade’. [...] a poesia nomeia o desajuste sem fugir de suas contradições, ao contrário, fazendo dessas contradições ao mesmo tempo o elemento no qual se realiza e no qual naufraga qualquer nomeação (SISCAR, 2010, p. 11, grifos e aspas do autor).

Nas páginas seguintes, Siscar (2010, p. 12-13, aspas e grifo do autor) ressalta que a “[...] formalização poética da crise não se separa da necessidade e da dificuldade da ‘herança’ [...]”, mas a pressupõe: ou seja, “[...] a *herança* deve ser, ininterruptamente, conquistada, reconfigurada.” É isso, aliás, o que nosso poeta busca realizar em termos de projeto pessoal poético e crítico, isto é, conquistar e reconfigurar a tradição plural da poesia moderno-contemporânea e o legado que lhe cabe, tanto na sua obra em versos, quanto nos ensaios que se seguem nas quatro partes do livro (alguns, como se sabe, publicados anteriormente em capítulos de livros coletivos e/ou em periódicos acadêmicos), sempre em relação aos poetas-críticos franceses (de Baudelaire e Mallarmé a Valéry e Michel Deguy), ou em relação aos brasileiros (algum modernista e João Cabral de Melo Neto, mas sobretudo Haroldo de Campos).

Por um lado, Siscar alarga – e com razão – o significado de *topos* ou “lugar-comum”, que são expressões sinônimas e significam as fórmulas e os elementos prontos, notadamente clássicos ou medievais, que sempre são retomados por poetas e escritores de variadas latitudes e longitudes, em temporalidades e espacialidades descontínuas (por isso, cultural e historicamente diferentes): assim, por exemplo, Dante Alighieri, Camões, Drummond e Haroldo de Campos trabalharam a tópica da “máquina do mundo”, enquanto a tópica do “*carpe diem*” está em Horácio, nos barrocos e árcades, em Haroldo de Campos, em Mário Faustino, em Paulo Henriques Britto etc. O quase infinito estoque de *topoi* (ou “lugares-comuns”), objetos da crítica temática e da tematologia, no nosso específico caso poético, inclui ainda o “desconcerto do mundo”, “o mundo às avessas”, o “retrato feminino”, as “metáforas náuticas”, as “metáforas teatrais” e o “teatro” como condição geral do humano, da vida e do mundo (o mundo é um palco; a vida ou o mundo são uma comédia ou uma tragédia) etc.

Evidentemente, um *topos* não é apenas clássico ou medieval, mas pode aparecer em qualquer literatura moderna, em qualquer tempo e lugar: no caso da francesa, talvez se possa pensar no *flâneur* e na própria Paris (metáfora, símbolo e alegoria da grande cidade moderna, a um tempo rica e cosmopolita, segregada e indigente). No que concerne à literatura brasileira, pense-se na figura da mulata ou do índio e na canção do exílio, alçados a verdadeira dimensão tópica (para o bem e para o mal) entre nossos poetas e escritores do Barroco à contemporaneidade (caso da mulata e do índio), ou do Romantismo a esta parte (caso da canção do exílio). Claro que o tema do exílio sempre esteve presente em várias literaturas (Ovídio, Dante Alighieri...), mas no caso brasileiro (afeito ao nacionalismo e ao mito de fundação da pátria), o tema foi alçado a lugar-comum continuamente revisitado por nossos poetas, degredados para longe e/ou asfixiados dentro dos muros da própria pátria madrastra.

Com o exposto, compreende-se e se aceita a concepção de *topos* embutida no subtítulo do livro de Siscar. Porém, por outro lado, o autor advoga que a propalada “crise da poesia” teria se configurado como *topos* da modernidade sobretudo a partir de Baudelaire e Mallarmé (segunda metade do séc. XIX; em correlação, portanto, com a segunda revolução industrial), e não a partir dos pré-românticos e românticos alemães, ingleses e escoceses (segunda metade do séc. XVIII, quando se tem a primeira revolução industrial). Ora, ao eleger a poesia francesa da segunda metade do séc. XIX, o recorte de Siscar decerto se revela extremamente parcial, pois, como pensar ambos os problemas, “crise da poesia” e “*topos* da modernidade” a partir do privilégio dado a uma única tradição poética, ainda que de excelência? Com isso, Siscar talvez tenha incorrido no mesmo problema de Hugo Friedrich, no hoje clássico mas combatido *Estrutura da lírica moderna*.

Em terceiro lugar, mesmo que se considere a modernidade a operar por cascatas e/ou ondas que vão se espraiando de modo descontínuo, é preciso considerar que **a crise é histórica** (feito o tratamento do *topos*, que por isso também é condicionado historicamente), ou seja, a crise do séc. XVIII (utópico e iluminista e logo romântico) não é a crise da segunda metade do

séc. XIX (baudelaireano e depois mallarmaico). Da mesma maneira, as crises que se abateram sobre o séc. XX capitalista, militarizado e vanguardista, sufocado por barbáries de toda espécie (o genocídio armênio, na Primeira Guerra; o genocídio de judeus, na Segunda, seguido de perto pela dizimação de ciganos e homossexuais), também são muito diferentes em termos políticos, econômicos, culturais ou sociais. Assim sendo, a “crise da poesia” também é histórica e por isso diferente em seus vários momentos constitutivos, o que poderia nos levar a cogitar em “crises da poesia” (assim mesmo, no plural), pensando-se numa perspectiva diacrônica.

A favor de Siscar, todavia, pode-se considerar que o aporte mais sincrônico de sua concepção de modernidade, no enalço de Haroldo de Campos, o tenha poupado das três cogitações que desenvolvo nos últimos parágrafos.

Seja como for, também é exemplar, no sentido de problematizar e reconfigurar a tradição, o artigo “O *tombeau* das vanguardas: a ‘pluralização das poéticas possíveis’ como paradigma crítico contemporâneo” (2014), em que Siscar desmonta e esmiúça o texto de Haroldo de Campos já citado no início deste estudo, “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. Lido em evento no México, por ocasião dos 70 anos de Octavio Paz, em 1984, foi publicado no *Folhetim (Folha de S. Paulo, 1984)* e depois passou a integrar o volume de ensaios *O arco-íris branco* (1997). Siscar tem razão ao pontuar, logo de saída, que a leitura do ensaio haroldiano tem sido negligenciada por seus comentadores, que se atêm, principalmente, à última parte do texto, sobre a poesia pós-utópica. Assim, o jovem crítico (SISCAR, 2014, p. 421) parte do pressuposto de que o texto de Campos “[...] busca selar o fim das vanguardas, ao mesmo tempo em que empreende sua legitimação crítica e histórica.”

A fim de demonstrar seu pensamento, o poeta moço divide seu estudo em cinco partes: a) “A diversidade como problema crítico”, em que constata que “[...] a situação da poesia contemporânea é a da diversidade pacífica de tendências e projetos.” (p. 421); b) “A declaração do fim das vanguardas” (p. 425), em que considera “[...] que a constatação de uma pretendida pluralidade poética convive ali com a estratégia retórica da legitimação crítica e histórica da vanguarda.” (p. 426-427); c) Em decorrência, em “A monumentalização da vanguarda”, Siscar reafirma o movimento dúbio do texto de Campos, que é “[...] todo tatuado com as marcas da militância concretista, estrategicamente esculpido para dar à vanguarda o lugar e a função do predecessor do contemporâneo, aquilo que realiza seu próprio fim.” (p. 431); d) na quarta parte, “O contemporâneo sob suspeita”, Siscar pontua “[...] que a ausência de utopia lança suspeita, senão algum descrédito, sobre o contemporâneo.” (p. 435), uma vez que este, vincado pela poesia pós-utópica, da “agoridade”, corre o risco de se esvaziar da crítica e da utopia que foram características da vanguarda; e) por fim, no quinto e último movimento de seu texto, “A diversidade por vir”, Marcos Siscar ressalta, contra os impasses e as aporias ainda suscitados pela relação dúbia que o contemporâneo mantém com as vanguardas do séc. XX (inclusive a neovanguarda concretista), a necessária reconfiguração consciente dessa forte tradição crítico-poética:

[...] a diversidade continua a ser uma diversidade *por vir*, a ser buscada, mais do que simplesmente protegida. [...] O desafio de uma **diversidade** por vir seria colocar em primeiro plano a **adversidade**, isto é, os desníveis, as crises, as violências, as capitulações que a tornam possível e que a adiam continuamente – são os lugares sensíveis privilegiados daquilo que nos aproxima e daquilo que nos distingue (SISCAR, 2014, p. 442, grifos do autor, negrito meu).

Em outros termos, ainda caros à vanguarda (e não apenas a oswaldiana), pode-se dizer que, em seus melhores momentos, a poesia contemporânea – e a sua melhor crítica – parece realizar-se como encenação e reencenação dos rituais antropofágicos que nos concernem e que justificam e explicam a nossa cultura, ainda que sempre os atualizando e os problematizando.

Por isso, à guisa de conclusão, talvez devamos considerar que a crise de amplo espectro, civilizacional, que tem marcado o mundo moderno-contemporâneo, é uma via de mão dupla em termos de poesia e de crítica de poesia: tem-se uma “crise da poesia”, geral, que por sua vez contém a permanente “crise de verso” (ou “crise do verso”). Aquela, desde o Romantismo, é mais geral em suas reflexões, conexões e consonâncias com as várias práticas e os vários discursos das artes e das ciências humanas, e portanto pressupõe e contém a “crise de verso”, que revela a maneira pela qual, nos casos expoentes, este ou aquele poeta “canibaliza”, conquista e reconfigura a tradição (em termos específicos de verso, mas não só), a ela se opondo e resistindo, ao mesmo tempo, com seu trabalho poético e crítico. É o que se constata, entre outros, com Mallarmé em relação a seu antecessor Victor Hugo (o verso alexandrino); ou com Haroldo de Campos em relação a Mallarmé e a seus próceres modernistas (sem contar Mário de Andrade, que já se digladiara com o verso de Cruz e Sousa); ou Marcos Siscar em relação a Mallarmé, sim, mas talvez ainda mais em relação à “crise de verso” encenada pelo próprio Haroldo de Campos, sobretudo em *Galáxias*. Se assim é, que cada novo poeta se avenha com seu mestre, pai ou precursor; e que aproveite o estilhaço que melhor lhe apraz da estraçalhada arte poética clássica, definitivamente posta em crise.

Araraquara, SP, novembro de 2022/janeiro de 2023.

Referências

- ALVES, L. P. Reflexões sobre a ‘crítica literária no calor da hora’. In: LEITE, A. (Coord. editorial). *Deslocamentos críticos*. São Paulo: Itáu Cultural/Babel, 2011 (Rumos, Itáu Cultural). p. 174-188.
- ANTONIO, P. A. Na pele da palavra: configurações do corpo na lírica brasileira contemporânea. In: LEITE, A. (Coord. editorial). *Deslocamentos críticos*. São Paulo: Itáu Cultural/Babel, 2011 (Rumos, Itáu Cultural). p. 95-113.
- BARBOSA, J. A. *As ilusões da modernidade*: notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 1986 (Debates, 196).
- BARBOSA, T. de M. Angústias da crítica ante a poesia contemporânea: pluralismo e hiperprodução. In: LEITE, C. A. B.; OLIVEIRA, L. D. de; RAMOS, M. J. *Poesia contemporânea*: crítica e transdisciplinaridade. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2018. p. 113-128.

- BERGEZ, D. *et al. Métodos críticos para a análise literária*. Tradução Olinda Maria Rodrigues Prata. Revisão Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BOSI, A. Os estudos literários na Era dos Extremos. *Rodapé – Crítica de literatura brasileira contemporânea*, São Paulo: Nankin, n. 1, p. 170-176, novembro 2001.
- BOSI, A.; COELHO, M. Enquete. *Rodapé – Crítica de literatura brasileira contemporânea*, São Paulo: Nankin, n. 1, p. 11-17, novembro 2001.
- CAMPOS, H. de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: CAMPOS, H. de. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243-269.
- CARNEIRO, F. A outra metade da laranja: jovens críticos no Brasil hoje. In: LEITE, A. (Coord. editorial). *Deslocamentos críticos*. São Paulo: Itáu Cultural/Babel, 2011 (Rumos, Itáu Cultural). p. 241-244.
- CHIAMPÌ, I. (Coord.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.
- CICERO, A. A poesia e a crítica. In: CICERO, A. *A poesia e a crítica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 63-83.
- COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução Cleonice P. B. Mourão *et al.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- ELIOT, T. S. A função da crítica. In: ELIOT, T. S. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas Ivan Junqueira. São Paulo: Art Ed., 1989. p. 49-62.
- ELIOT, T. S. As fronteiras da crítica. In: ELIOT, T. S. *De poesia e poetas*. Tradução e prólogo Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 140-160.
- FRANCHETTI, P. A demissão da crítica. *Germina – Revista de literatura & arte*, São Paulo, p. 1-8, abril 2005. Disponível em: https://www.geminaliteratura.com.br/enc_pfranchetti_abr5.htm Data da consulta: 19 nov. 2022.
- FRANCHETTI, P. Crítica hoje. *Sibila – Revista de poesia e crítica literária*, São Paulo, a. 21, p. 1-7, 05 Nov 2012. Disponível em: <https://sibila.com.br/critica/critica-hoje/8306> Data da consulta: 19 nov. 2022.
- FRANCHETTI, P. *Crise em crise: notas sobre poesia e crítica no Brasil contemporâneo*. Cotia, SP: Ateliê, 2021.
- GUMBRECHT, H. U. Cascatas de modernidade. In: GUMBRECHT, H. U. *Modernização dos sentidos*. Tradução Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 9-32.
- IMBERT, E. A. *A crítica literária: seus métodos e problemas*. Tradução Eugénia Maria Aguiar e Silva. Coimbra: Almedina, 1986.
- JUNQUEIRA, M. A.; POMA, P. (Orgs.). Editorial: Crítica de poesia hoje. *Texto poético*, São Paulo, v. 18, n. 37, p. 1-10, set./dez. 2022.
- MORICONI, I. Poesia e crítica, aqui e agora (ensaio de síntese e vocabulário). In: ANTUNES, B.; FERREIRA, S. (Orgs.). *50 anos depois: estudos literários no Brasil contemporâneo*. São Paulo: UNESP, 2014. p. 57-66.
- PAZ, O. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- PAZ, O. Ruptura e convergência. In: PAZ, O. *A outra voz*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 2001. p. 33-57.
- PÉCORA, A. O inconfessável: escrever não é preciso. *Sibila – Revista de poesia e crítica literária*, São Paulo, a. 21, p. 1-5, 24 Sep 2010. Disponível em: <https://sibila.com.br/critica/o-inconfessavel-escrever-nao-e-preciso/3977> Data da consulta: 19 nov. 2022.
- PÉCORA, A. Impasses da literatura contemporânea. *Sibila – Revista de poesia e crítica literária*, São Paulo, a. 21, p. 1-4, 28 Jan 2014. Disponível em: <http://sibila.com.br/cultura/impasses-da-literatura-contemporanea/10215> Data da consulta: 19 nov. 2022.

- PÉCORA, A. A musa falida: a perda da centralidade da literatura na cultura globalizada. *Sibila* – Revista de poesia e crítica literária, São Paulo, a. 21, p. 1-19, 06 Feb 2016. Disponível em: <https://sibila.com.br/critica/a-musa-falida/12349> Data da consulta: 19 nov. 2022.
- PEDROSA, C. Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum). In: PEDROSA, C.; ALVES, I. (Org.). *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 41-50.
- PEDROSA, C. Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 29, n. 84, p. 321-333, 2015.
- PERRONE-MOISÉS, L. Que fim levou a crítica literária?. In: PERRONE-MOISÉS, L. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 335-344.
- RODAS, J. A crítica literária na imprensa diária: de 1985 a 2010. In: LEITE, A. (Coord. editorial). *Deslocamentos críticos*. São Paulo: Itaú Cultural/Babel, 2011 (Rumos, Itaú Cultural). p. 159-173.
- ROSA V. da. Três revistas, uma revisão: alguma crítica de poesia no meio eletrônico. In: LEITE, A. (Coord. editorial). *Deslocamentos críticos*. São Paulo: Itaú Cultural/Babel, 2011 (Rumos, Itaú Cultural). p. 221-235.
- ROUANET, S. P. Iluminismo ou barbárie. In: ROUANET, S. P. *Mal-estar na modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 9-45.
- SALGUEIRO, W. Algum consenso, muito dissenso: notas sobre a crítica de poesia brasileira contemporânea. In: ABREU, F. C. de S.; OLIVEIRA, G. de S.; QUEVEDO, R. C. (Orgs.). *A poesia na ágora*. São Luís: Ed. UFMA, 2022. p. 233-248.
- SCRAMIM, S. A crítica brasileira de poesia contemporânea: velhos debates, outras máscaras. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, p. 106-124, jan./jun. 2012.
- SCRAMIM, S.; FACCIÓNI FILHO, M. Poesia, revistas e crítica. In: CAMARGO, M. L. de B.; PEDROSA, C. (Orgs.). *Poesia e contemporaneidade: leituras do presente*. Chapecó, SC: Argos, 2001. p. 47-60.
- SISCAR, M. *Poesia e crise: ensaios sobre a 'crise da poesia' como topos da modernidade*. Campinas, SP: UNICAMP, 2010.
- SISCAR, M. O *tombeau* das vanguardas: a 'pluralização das poéticas possíveis' como paradigma do crítico contemporâneo. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, p. 421-443, jul./dez. 2014.
- SOUZA, R. A. de. Como se pesa o talento dos poetas: o lugar da crítica nos estudos literários. In: ABREU, F. C. de S.; OLIVEIRA, G. de S.; QUEVEDO, R. C. (Orgs.). *A poesia na ágora*. São Luís: Ed. UFMA, 2022. p. 217-232.
- WELLEK, R. *Conceitos de crítica*. Introdução e organização Stephen G. Nichols, Jr. Tradução Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, c1963.
- WIMSATT JR., W. K.; BROOKS, C. *Crítica literária: breve história*. Tradução Ivette Centeno e Armando de Moraes. Prefácio Eduardo Lourenço. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

METARROMANTISMO EM VERSO E PROSA NOS ENSAIOS LITERÁRIOS (1847-1850)¹

METAROMANTICISM IN VERSE AND PROSE IN THE ENSAIOS LITERÁRIOS (1847-1850)

Natália Gonçalves de Souza SANTOS²

RESUMO: Este artigo discute textos escritos em verso e em prosa, publicados nos *Ensaios literários*, um dos mais importantes periódicos que circularam na Faculdade de Direito de São Paulo, no contexto do Romantismo. A partir de reflexões acerca do metarromantismo, o estudo procura compreender os usos e significados dos textos metaliterários, em função do cenário literário paulista e nacional.

PALAVRAS-CHAVE: Romantismo. Periodismo. Metalinguagem. Crítica literária.

ABSTRACT: This article discusses texts written in verse and prose, published in the *Ensaios literários*, one of the most important newspapers that circulated in São Paulo Law College, in the context of Romanticism. Based on reflection about metaromanticism, the study searches to understand the uses and meanings of metaliterary texts, in function of the local and national literary scenario.

KEYWORDS: Romanticism. Literary press. Metalanguage. Literary criticism.

Introdução

Desde a sua fundação, em 1827, e durante todo o século XIX, a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, conhecida como Academia de Ciências Sociais e Jurídicas, ocupou um lugar central no cenário literário brasileiro, circunscrevendo, sobretudo, aquilo que se conhece como segunda geração romântica. Nesse período, em especial entre os decênios de 1840 e 1860, propagou-se, no dizer de Brito Broca (1979), a “mania da literatura” entre os jovens bacharéis, despertada por diversas razões. Entre elas, estavam o desejo de se expressar e de se integrar a uma comunidade altamente literária e o fato de que a literatura indicava uma espécie de termômetro civilizacional. O seu cultivo significava o desenvolvimento intelectual do país, concretizando, no plano simbólico, aquilo que havia sido conquistado no plano político, em 1822.

Os poetas-estudantes inundaram as páginas periódicas dos jornais acadêmicos e mesmo os de circulação mais ampla com uma enxurrada de versos e de narrativas curtas ou seriadas. Se, em meio a essas publicações, sobrenadam versos de um Álvares de Azevedo, em publicação

1. Este artigo é parte de uma pesquisa maior, intitulada “Entre poetas e críticos: metarromantismo nos periódicos acadêmicos de São Paulo (1847-1869)”, que conta com apoio do CNPq e dois estudantes de graduação: Luiz Henrique Diniz Filho e Maria Clara Barbosa Bernardo.

2. Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada. Professora no Departamento de Letras da Universidade Federal de Viçosa, Minas Gerais, Brasil. E-mail: natalia.g.santos@ufv.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4679-0963>.

póstuma, ou de um Castro Alves, em grande parte essas produções circularam em tertúlias e grêmios, quando muito permanecendo dispersas nesses periódicos, esquecidas pelos seus próprios autores os quais, como nos lembra Antonio Candido (2006a), não se valeriam mais da pena a não ser para despachos e requerimentos. Apesar da sua referida importância, o exercício literário é, muitas vezes, concebido como atividade transitória, própria da juventude.

Dessa forma, é de se imaginar que nem todos aqueles que se dedicavam ao culto das musas fossem realmente talentosos, como já demonstraram as observações *a posteriori* de não poucos estudiosos de nossas letras, entre eles Candido e Broca. No entanto, os próprios pares acadêmicos já manifestavam certa desconfiança em relação à abundância de indivíduos que se encontravam em graça com as divindades poéticas. Por isso, ao lado das publicações literárias, é possível encontrar uma boa quantidade de apreciações críticas, nem sempre arrazoadas, contra os que se lançavam naquele cenário literário.

No periódico *O publicador paulistano* (1858-1860), dirigido, a partir de 1858, pelo acadêmico Baltasar da Silva Carneiro, apesar do pouco espaço reservado à literatura, pode-se encontrar, na abertura do artigo sugestivamente intitulado “Verdades singelas: aos críticos sem miolos”, assinado por Ejusdem, um breve panorama das disputas intelectuais do período:

É incrível o frenesi literário que se tem notado este ano, na mocidade, já na tribuna de diversas associações, e já na arena do jornalismo. – De um lado, se encontra jovens dotados de inteligência, modestamente caminhando em busca dos louros que lhes devem um dia engrinaldar a frente; de um outro lado, se observa uma *sucia de entes microscópicos*, perfeitas estátuas [...].

Representam muitas vezes o papel de censores, ridicularizando o primeiro escrito que lhe vem às unhas! (1859, v. 157, p. 2).

Apesar da mencionada virulência e da oposição milenarmente formada entre poetas e críticos, é interessante pontuar que, não raro, os mesmos que redigem comentários poucos lisonjeiros aos autores da época poderiam também arriscar-se na seara poética, estando sujeitos a ataques semelhantes. Se o ambiente restrito da academia propiciava, conforme Candido, a garantia de um público leitor, algo difícil mesmo na atualidade, o aspirante a poeta deveria suportar as críticas e/ou desferi-las também, numa tentativa de defender-se ofensivamente. Esse micro “sistema literário” demonstra uma possibilidade de sobreposição das figuras em potencial do poeta e do crítico literário.

No entanto, não é essa sobreposição circunstancial o objeto deste artigo, mas uma de cunho mais programático, entrevista desde as primeiras formulações teóricas dos primeiros românticos alemães. No célebre fragmento 116, espécie de manifesto do Romantismo alemão, publicado na revista *Athenaeum*, em 1798, F. Schlegel diz:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Seu objetivo não é meramente reunir todos os gêneros separados da poesia e pôr em contato poesia, filosofia e retórica.

Ela quer e deve também *fundir poesia e prosa, inspiração e crítica*, poesia de arte e poesia da natureza, tornar a poesia viva e sociável, e a sociedade e a vida poéticas, tornar poético o humor e encher e saturar as formas da arte com todo tipo de assunto sólido para a cultura, animando-os com as pulsações do humor (*apud* LOBO, 1987, p. 55, grifos nossos).

O projeto de poetização da vida encetado por F. Schlegel, com fito de abarcar a cisão sujeito/objeto experienciada pelo indivíduo moderno, pressupõe a dissolução das antigas divisões entre gêneros literários e mesmo entre criação poética e crítica literária, o que significa uma transgressão jamais vista no âmbito da literatura. Essa nova configuração, que admite a presença da poesia na crítica e da crítica na poesia, justamente pelo seu caráter revolucionário, requer uma constante teorização e grande volume de explicações e autoexplicações dos autores ao seu público, uma vez que o padrão de julgamento se rearticula.

Se antes do advento romântico as obras poderiam ser gestadas e julgadas a partir dos pressupostos das poéticas clássicas, a postura de ruptura acentuada em fins do século XVIII deu margem à liberdade e a um exercício de reflexão constante. Essa instabilidade é um dos cerne da nova escola, como se vê em trecho seguinte do fragmento 116: “O gênero da poesia romântica ainda está em estado de formação, e é de fato sua verdadeira essência, o eterno devenir, sem jamais se dar por acabado. Nenhuma teoria pode exauri-lo e apenas uma *crítica divinatória* ousaria se arriscar a caracterizar seu ideal” (*apud* LOBO, 1987, p. 56, grifos nossos).

Tendo em vista essa problemática estética e considerando a configuração circunstancial existente na Faculdade de Direito no período romântico, este artigo pretende analisar os textos literários em verso e em prosa que discutem, no bojo de sua execução, o próprio fazer literário. O artigo pretende discutir que tipo de discussão crítica e teórica tais textos literários poderiam trazer, tendo em vista o cenário literário no Brasil do século XIX, de uma maneira mais ampla. Num primeiro momento, apresentamos, ainda que de forma sumária, algumas noções sobre metaliteratura, na sequência, retomamos aspectos da literatura produzida pela segunda geração romântica para, finalmente, analisarmos três poemas e dois textos em prosa que têm como principal objetivo pensar a própria arte literária.

Questões da metaliteratura

A discussão proposta por este artigo parte de noções nem sempre evidentes: metalíngua, metaliteratura, metapoesia, metarromantismo etc. Não se tem a pretensão de debater todas aqui, mas de instrumentar a linha de raciocínio que enseja esta reflexão. De início, vale pontuar que o prefixo *metá* significa, de acordo com a sua etimologia grega, no *Novo dicionário de língua portuguesa*: “mudança”, “posteridade”, “além”, “transcendência”, “reflexão”, “crítica sobre” (CHALHUB, 1988, p. 7). Parece ser essa última acepção a que mais correntemente se liga ao nosso entendimento da metalíngua, uma linguagem relacional a outra.

Sabe-se, então, que existem diversas metalinguagens e, mesmo dentro dos estudos literários, mais de uma maneira de compreendê-las. Vítor Aguiar e Silva chama a atenção para o fato de haver estudos que buscam comentar “as convenções, as regras, os mecanismos semióticos que subjazem aos processos de produção, estruturação e recepção dos textos literários” (1982, p. 110-111), os quais poderiam ser designados como crítica e teoria literária e possuem cunho metalinguístico. Outra coisa é deslocar esses processos para o interior do texto recebido como literário, propiciando a emergência de vocábulos como “metapoesia” e “metaliteratura” ou “metaficção”.

Na definição de Maria Bochicchio:

No texto metapoético, é a própria poesia, no acto de produção da escrita (e leitura) do poema que é posta em questão: as suas matrizes culturais e referenciais, os seus objectivos directos ou indirectos, os seus potenciais de ser interpretada ou de permanecer enigmática, aqueles ou aquilo que interpela, aqueles ou aquilo que rejeita, o que vai buscar e o que omite – tudo isso e muito mais pode ser verificado, intuído ou interpretado como pertencendo a um campo metapoético que pode ser também «metacrítico». Não há assim, propriamente, uma cisão entre poesia e metapoesia. O que acontece é que, nesta, temos a poesia tomada como matéria de si mesma, espelhada no poema, colocada em abismo nele, glosada nas suas virtudes e nos seus defeitos, misto de programa, constatação, surpresa, ou mesmo decepção, no trabalho poético (2012, p. 158, aspas da autora).

Teria sido essa postura vigilante com relação ao código poético uma decorrência da modernidade literária? Não há consenso quanto a isso. De um lado, há aqueles que acreditam que ela sempre existiu, citando como exemplo as relações entre a *Iliada* e a *Odisseia*, de Homero ou obras relativamente mais recentes, como *Dom Quixote*, de Cervantes. Já pensadores como Octávio Paz a concebem como fenômeno moderno. Para ele, “a poesia moderna também é teoria da poesia. Movido pela necessidade de fundamentar sua atividade em princípios que a filosofia lhe recusa e a teologia só lhe concede em parte, o poeta se desdobra em crítico.” (PAZ, 2012, p. 239-240). De todo modo, cabe pontuar que, a partir dos desdobramentos advindos da revolução romântica, as questões que ativam a metapoesia não são sempre as mesmas. A crise da qual ela é sintoma se aprofunda, sobretudo a partir de Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud e, talvez por isso, esse seja um fenômeno da linguagem mais pensado em função dos escritores da segunda metade do século XIX e, no Brasil, sobretudo a partir do Modernismo.

Porém, Bochicchio identifica a sua presença entre os escritores românticos, justamente porque:

[...] a partir do Romantismo, ou logo que surge uma ruptura com ele, e entrando pelo século XX dentro, cada poeta é livre de engendrar os próprios princípios de configuração da sua arte, combinando-os ou não com modelos anteriores e procedendo, em muitos casos, a uma autorreflexão metaliterária que lança mão desse princípio como material temático e/ou estruturante do poema (2012, p. 164).

Essa configuração é pautada pelo próprio Fragmento 116, de F. Schlegel e dá margem para aquilo que se pode chamar de metarromantismo.

Nesse ponto, podemos apresentar as questões que, a nosso ver, mais despertam a reflexão e a autorreflexão no artista romântico, fazendo com que ele crie textos metaliterários. Configurando-se como um movimento que procura romper com uma tradição milenar de pensamento, o escritor romântico precisa, num primeiro momento, estar vigilante em relação à adesão a tópicos instituídas, como é o caso da própria poesia sentimental que foi, como se verá, bastante aceita pelas jovens poetisas da Faculdade de Direito. Por isso, segundo Alfredo Bosi, o questionamento romântico perpassa elementos como a ironia e o humor românticos. Para ele, “o humor é a condição de possibilidade de um certo metarromantismo que não se formaria sem a ruptura moderna de sujeito e objeto e, em outro tempo, sem a cisão do próprio sujeito” (2002, p. 249). Quanto à ironia, sua própria definição já nos sugere a ação de voltar-se sobre si mesmo, movimento característico da metalinguagem. Cilaine Alves Cunha, numa primeira instância, entende a ironia “como autoeliminação da subjetividade, como controle do sentimentalismo exacerbado, num movimento que, em última análise, leva à afirmação de sua superioridade, dando ao pensamento um caráter incondicionado.” (1998, p. 90). É o humor que auxilia nesse processo de afastamento de si mesmo chegando, em alguns casos, a um caráter destrutivo.

Se o escritor romântico tem, de um ponto de vista estético, a tarefa de sempre recriar e repensar a sua arte pois, do contrário, ele seria clássico, de um ponto de vista social, embora esses âmbitos se interceptem, ele tem de defendê-la da alcunha da inutilidade, dentro de um *modus operandi* que valoriza, exponencialmente, o capital e a produtividade. Para Hugo Friedrich (1991), estudioso que analisou a crescente incomunicabilidade na poesia europeia, na segunda metade dos oitocentos, a proscricção do poeta pela sociedade converte-se na sua liberdade artística, que culmina na própria exaltação do seu código, que pode ser chamado de hermetismo. Se o eu lírico de “Perda da auréola” (1966), de Baudelaire parece satisfeito com isso, o poeta romântico, de forma geral, ainda procura evidenciar a essa mesma sociedade os seus processos de composição, destacando a validade do que ele tem a oferecer.

Dessa forma, para Boichichio,

Analisar a reflexão da poesia sobre si mesma significa analisar uma necessidade ontológica, epistemológica e existencial, afinal concomitante com o próprio acto da escrita. [...] De facto, a metapoesia representa um instrumento de autoconhecimento do sujeito poético e da sua linguagem no poema, tanto quanto uma maneira de entender o mundo através das instâncias de uma auto-referencialidade da palavra poética (2012, p. 169).

Tendo em vista essa problemática, passamos a apresentação e breve comentário acerca das manifestações da metaliteratura nos *Ensaio literários*: jornal de uma associação de académicos. Para tanto, é sempre importante igualmente considerar as questões próprias do nosso cenário literário, destacadamente envolvido com as prerrogativas do nacionalismo literário, o que pode ter deixado pouco espaço à liberdade e à reflexão crítica acima discutidas.

Alguns aspectos da literatura produzida sob as Arcadas

No ensaio “A literatura na evolução de uma comunidade”, Candido aponta três caminhos para a produção poética, no contexto oitocentista das Arcadas: o nacionalismo indianista, o sentimentalismo ultrarromântico e o satanismo (CANDIDO, 2006b, p. 161). Embora afirme que o primeiro compareceu em menor número, sugerindo uma diferenciação bem-aceita, no âmbito das histórias literárias, entre a primeira e a segunda geração do nosso romantismo, ainda assim, as poesias de tonalidade americana tornaram-se uma espécie de obsessão para muitos dos jovens acadêmicos. Portanto, Candido complementa: “depois da publicação das poesias de Gonçalves Dias, o regato brotado na fonte de “Nênia”, de Firmino, alargou-se numa torrente imperiosa, a cujo fio se deixaram ir muitos dos jovens. *O Acaiaba*, redigido por Couto de Magalhães, depois o *Guaianá*, votaram-se ao Indianismo, que alastrou também pelas outras revistas, em poesia e crítica” (CANDIDO, 2006b, p. 162).

De todo modo, tem-se no segundo estilo romântico, o sentimentalismo, o de maior preferência entre os estudantes, com sua “idealização amorosa, a pieguice, a melancolia, vazadas em ritmos melódiosos e fáceis, desenvolvidos sob a inspiração direta dos portugueses.” (CANDIDO, 2006b, p. 163). E, por fim, o satanismo, o estilo romântico mais original cultivado no ambiente estudantil, fator de diferenciação dos jovens poetas, ápice de sua revolta espiritual: “a melancolia, o humor negro, o sarcasmo, o gosto pela morte, traçam à roda do grupo estudantil, um círculo de isolamento que acentua, para o observador, o seu caráter de exceção na sociedade ambiente.” (CANDIDO, 2006b, p. 164).

Não há, entre esses três caminhos indicados, uma menção mais precisa ao cultivo da metalinguagem. Porém, talvez se possa dizer que tal veio poético, ao voltar-se sobre si mesmo, discutindo e evidenciando seus próprios códigos pode, como é sabido, tender ao hermetismo, avizinhandose, assim, ao satanismo romântico, já que esse instaura uma cisão entre o poeta e os comportamentos sociais mais corriqueiros.

Apesar de não ser explicitamente mencionada por Candido ou por Vagner Camilo (1997), cumpre dizer que o principal nome da segunda geração do romantismo brasileiro aproximou-se de forma contundente da metapoesia. Num estudo que muito contribuiu para a revisão da produção literária de Álvares de Azevedo, deslocando a sua recepção da análise biográfica para a estilística, Cilaine Alves Cunha chega a afirmar que

[...] muito ao contrário do que se pensa, no entanto, seus poemas adotam quase sempre como assunto a própria poesia e, como não podia deixar de ser em se tratando de romantismo, a dor provocada pela atividade poética numa sociedade cuja literatura se encontrava ainda em “seus momentos iniciais” (CUNHA, 1998, p. 26, aspas da autora).

À luz dessa afirmação, ao longo d’*O belo e o disforme* (1998), a autora analisa diversas partes da obra do poeta paulista, evidenciando sua autoconsciência poética. Desse trabalho, elencamos dois exemplos, a fim de ilustrar textos prototípicos do que se entende por metaliteratura.

tura, a partir da obra icônica de Azevedo. No campo da poesia, destacamos uma estrofe de “Um cadáver de poeta”, texto da segunda parte do livro *Lira dos vinte anos* (1853), na qual o eu lírico reproduz, ironicamente, a opinião da sociedade com relação à atividade poética:

Um poema, contudo, bem escrito,
Bem limado e bem cheio de teteias,
Nas horas do café lido, fumando,
Ou no campo, na sombra do arvoredado,
Quando se quer dormir e não há sono,
Tem o mesmo valor de uma dormideira.
(AZEVEDO, 2002, p. 143).

Por não se prestar a esses trocadilhos fáceis, o poeta Tancredo, protagonista desta espécie de conto metrificado, acaba morrendo de fome e seu corpo perece na estrada, sendo ignorado por todos que passam. Como se vê, o poema presta-se a uma reflexão sobre os tipos de poesia que agradam ou não ao público e o lugar que o seu produtor pode ocupar na sociedade.

Já no campo da prosa, cumpre destacar a célebre discussão entre os personagens Penseroso e Macário, na peça *Macário* (1855). Nela, os dois estudantes discutem um livro de poemas considerado cético e que já foi apontado como sendo do próprio Álvares de Azevedo. No debate em torno da obra, no qual o primeiro a rechaça e o segundo a defende, entram em cena posições ideológicas em torno de como deveria se construir a literatura brasileira naquele momento. Para Penseroso, o autor daquele livro presta um desserviço à pátria: “E esse americano não sente que ele é o filho de uma nação nova, não a sente o maldito cheia de sangue, de mocidade e verdor?” (AZEVEDO, 2000, p. 549).

A essa defesa apaixonada do nacionalismo literário, Macário responde, manifestando sua visão byroniana: “Muito bem, Penseroso. Agora cala-te: falas como esses oradores de lugares comuns que não sabem o que dizem. [...] Não sabeis da vida. Acende esse charuto, Penseroso, fuma e conversamos.” (AZEVEDO, 2000, p. 549). Com a morte desse último ao final da peça, pode-se dizer que um dos estilos literários prepondera sobre o outro, indicando as predileções literárias do autor e seu posicionamento em relação ao panorama literário de então. Segundo Samira Chalhub, numa discussão mais ampla sobre esse fenômeno de reflexão no interior das obras literárias, “essa consciência da história literária traz o código exposto e, semanticamente, expõe também a questão do que é poesia.” (1988, p. 55).

Considerando a importância da obra de Álvares de Azevedo e a calorosa recepção dela pelos pares acadêmicos, a partir da sua publicação póstuma, em 1853, seria possível pensar que a postura metaliterária do autor pode ter contribuído para outras manifestações dessa cepa, tanto em verso quanto em prosa. Para além disso, como se pode ver a partir do fragmento 116 de F. Schlegel, citado na introdução, a propensão à reflexão e à fusão das instâncias criativa e crítica fez parte do programa revolucionário do romantismo, a qual outros frequentadores da Faculdade de Direito poderiam ter tido acesso. Suas diferentes configurações sugerem os variados usos que a reflexão sobre a literatura poderia atingir dentro da produção literária acadêmica.

Ensaio de metarromantismo no jornal de uma associação de acadêmicos

Ensaio literário: jornal de uma associação de acadêmicos circulou entre os anos de 1847 e 1850. Dentre os diversos periódicos que se publicaram entre os anos de 1840 e 1860 na Faculdade de Direito, ele é um dos mais importantes, tanto por ter reavivado a prática do periodismo acadêmico, esmorecida após o encerramento da *Revista da Sociedade Filomática* (1833), quanto pelos seus colaboradores, entre os quais encontramos os nomes de José de Alencar, Bernardo Guimarães e Álvares de Azevedo, enquanto estudantes de Direito. Esse rol de colaboradores deixa entrever a qualidade dos escritos, mesmo que juvenis, o que faz com que encontremos aí conteúdos de notável interesse. Dessa forma, pode-se identificar, de acordo com Hélder Garmes (2006), que os *Ensaio literário* deram origem a uma espécie de família na imprensa estudantil, linhagem continuada pelos *Ensaio literário do Ateneu Paulistano* (1852-1863) e a *Revista mensal do Ensaio Filosófico Paulistano* (1852-1864).

Vale mencionar a prática das associações estudantis, muito comum na Faculdade de Direito e presente desde o título do periódico. Tais agrupamentos propiciavam um modo de estudar em grupo, espaço para o exercício profissional futuro, por meio de debates e sabatinas, configurando-se também como modo de driblar a precariedade do ensino. Isso porque, apesar de salutares para a formação do quadro burocrático da nova nação, as recém-criadas faculdades de direito, que foram inauguradas em 1827, sofriam com poucos investimentos, professores mal preparados e material de ensino desatualizado.

Para Sergio Adorno, o egresso desse meio

Tratou-se de um intelectual que se desenvolveu às expensas de uma vida acadêmica controvertida, agitada e heterogênea, construída nos interiores dos institutos e associações acadêmicas, que teve no jornalismo seu mais eficaz instrumento de luta e tornou viável a emergência de uma ética jurídica liberal, defensora das liberdades e da vigília permanente da sociedade. As Academias de Direito fomentaram um tipo de intelectual produtor de um saber sobre a nação, saber que se sobrepôs aos temas exclusivamente jurídicos e que avançou sobre outros objetos de saber. Um intelectual educado e disciplinado, do ponto de vista político e moral, segundo teses e princípios liberais (2021, p. 91).

E uma das esferas de saber mais tocadas pelos bacharéis foi, como se sabe, a da literatura. No que tange à metaliteratura, iniciaremos nosso percurso pelos escritos em verso que são, a princípio, mais abundantes nas páginas do jornal em questão.

Ao longo de seus quatro anos irregulares de publicação, os *Ensaio literário* estamparam quarenta e quatro poemas, em sua maioria, de autoria de seus próprios colaboradores, incluindo algumas imitações e traduções de autores estrangeiros. Considerando, de maneira ampla, a tipologia poética anteriormente mencionada, a qual, em nosso estudo, foi desmembrada em alguns tipos mais precisos, foram encontrados treze poemas de cunho sentimental, cinco indianistas e/ou nacionalistas, onze de cunho byroniano, oito de temas variados e sete metapoemas. São eles: “Minha esperança”, de O.O.A.A.; “Vers écrits sur mon album par Mademoiselle L.G”, de O. A.; “Réverie”, de

O. A.; “Imitação”, de A.A., todos de 1848. Já “Oferecida”, de S. de Sousa é de 1849 e “O estro”, de Andrada e Silva e “O destino do vate”, de B. Silva Guimarães são de 1850.

Num primeiro momento, o número encontrado nos chama a atenção como sendo expressivo. Porém, cumpre dizer que os poemas alocados nessa rubrica podem apresentar, à luz ainda de Bochiocchio, algumas gradações importantes, como o grau de consciência a qual o eu lírico parece aceder e mesmo a abrangência da metalinguagem, que pode ser um elemento pontual do poema ou pode ser o seu cerne. Dessa forma, apenas três dos sete poemas com presença de traços metapoéticos parecem, de fato, estar conscientes do uso dos recursos mobilizados pela linguagem literária e/ou terem a própria poesia como centro da sua temática. São eles: “Vers écrits sur mon album par Mademoiselle L.G”, “O estro” e “O destino do vate”. Como se nota, desde os seus respectivos títulos, as composições apontam para a própria literatura. Mas a imagem que fazem dela é distinta.

A primeira delas, escrita em francês, não permite reconhecer a autoria, parecendo tratar-se de exercício de composição em francês feito por algum acadêmico que preferiu manter-se oculto pelas iniciais O.A., prática que era, aliás, bastante comum na imprensa acadêmica. No poema, o eu lírico dialoga diretamente com outro poeta e parece também sê-lo, uma vez que está familiarizado com elementos da arte literária:

*Poète, j'écoutais en un profond silence
Les accords de ta muse, qui **si jeune** s'elance
Dejà à travers les nues,
Et je disais en moi – Oh! Qu'il et (sic) beau d'entendre,
Sous les **cieux des tropiques**, ces assents si tendres
De ta **muse ingénue!***

*Que ta **lyre d'ivoire** toujours chante, ô poète,
Les guirlandes fleuris qui ceignent votre tête
En cachent le malheur,
Et semblable à l'oiseau au milieu de l'orage
Remplis de tes accords ces **seduisants rivages**,
Mon âme de bonfleur (sic)!
(O.A., 1848, v. 3, p. 18-19, grifos nossos).*

Em relação aos elementos destacados, é interessante pontuar o enquadramento da situação, que parece manifestar um compromisso com a construção de um quadro natural tropical. Assim, temos vários elementos da natureza abaixo de um “céu dos trópicos” sob o qual a “lira de mármore” do poeta deve ecoar eternamente, performando uma “musa ingênua”, posto que livre de coerções de qualquer ordem e profundamente ligada aos elementos da natureza. É possível dizer que o poema reforça conselhos muito seguidos pela nossa intelectualidade literária, vindos da Europa, caso dos de Ferdinand Denis, por exemplo, que apregoavam o uso da cor local para tornar autêntica uma literatura “tão jovem” como a nossa. Dessa forma, esse poema não apenas propõe esse caminho poético, mas o executa, aliando reflexão crítica e poesia.

No entanto, não só de compromisso com a cor local vive a metapoesia nos *Ensaios literários*. Passamos ao comentário do poema “O destino do vate”, assinado por B. Silva Guimarães, mais conhecido por Bernardo Guimarães que, posteriormente, recolheu a composição, com algumas alterações nos *Cantos da solidão* (1852). Nele, podemos observar outros tipos de conexão com a literatura. De início, é preciso esclarecer a quem ele dedica o poema: Dutra e Melo o qual, segundo Antonio Candido (2006a, p. 396), fez parte do grupo da revista *Minerva Brasiliense*. Ainda de acordo com o crítico, o que mais chamou a atenção dos contemporâneos não foram os poucos versos que deixou, ainda de sabor neoclássico, mas a sua morte prematura, perecendo em 1846, aos 23 anos, o que lhe rendeu uma série de homenagens como essa de Guimarães. A epígrafe em si, creditada a Dutra e Melo, já traz essa antevisão da morte, que tanto alvoroço provocava entre os críticos e leitores da época: “Entretanto não me alveja a fronte, nem minha cabeça pende ainda para a terra, e contudo sinto que hei pouco de vida.” (1850, v. 2, p. 20). Tal homenagem faz parte da sociabilidade romântica, conforme Broca (1979), e contribui também para a constituição de uma memória à nascente literatura brasileira.

Essa interlocução, mesmo entre poetas vivos, mostrava-se relativamente frequente entre os acadêmicos, como pode-se ver em “Poesias a um amigo” (*Imprensa acadêmica*, v. 38, p. 3, 1864), de Carneiro da Silva Braga, dirigindo-se a Fagundes Varela, ou o poema “Junqueira Freire” (*Imprensa acadêmica*, v. 25, p. 2-3, 1864), assinado por Derviz, o qual, além de discutir a poesia e biografia de Freire, menciona também Álvares de Azevedo, na sua décima primeira estrofe: “Embora, triste vate! Além dos astros / Essa já murcha palma que mirrou-se / Nas mãos debilitadas de Azevedo, / Reverdeceu mais bela [...]”. A recorrência dessas menções pode apontar para uma tentativa de fortalecimento da literatura ali produzida. E, conseqüentemente, a constituição de um cânone literário que pudesse talvez dar azo a outros intentos que não os mais eminentes para a intelectualidade de então que perpassavam, como se sabe, a construção da nacionalidade literária a partir das especificidades brasileiras.

No poema “O destino do vate”, composição relativamente longa, de onze blocos de extensão e métrica variadas, o eu lírico reporta-se diretamente a Dutra, textualmente referido na última parte. Ao caracterizar o poeta como cisne que canta ou exilado em terra ingrata, Guimarães não faz mais do que mobilizar os lugares-comuns do tempo para cantar a morte de um poeta. Porém, vale destacar a perseverança que se espera do vate que, mesmo melancólico, deve cantar a natureza e o amor, pois disso depende a glória. Apesar de exortá-lo ao canto, o poema adverte sobre seu destino:

É triste o seu destino
Como o luzir de moribunda estrela
Em céu caliginoso.
E o anjo da harmonia
C’uma das mãos lhe entrega a lira d’ouro
N’outra lhe estende o cálix da amargura,

Como que mudamente está dizendo
– Por este preço alcançarás a glória. –
(GUIMARÃES, 1850, v. 2, p. 23).

A que se deve esse triste destino? Estendendo a fala Cilaine Alves Cunha (1998) sobre Álvares de Azevedo ao presente caso, temos que essa situação pode se dever ao fato de haver pouco espaço às artes e à literatura num país escravocrata, onde elas se encontravam em seu nascedouro. Dessa forma, vemos que esse elogio fúnebre, comum na sociabilidade romântica, serve também à denúncia do lugar da arte em nossa sociedade.

Das buscas realizadas para embasar o projeto ainda em desenvolvimento e o presente artigo, vemos que essa atitude algo pessimista e elegíaca por parte do sujeito poético é bastante frequente nas poesias que se prestam à discussão do código literário. Tem-se aí a crença numa poesia superior aos interesses básicos da sociedade burguesa que, em geral, despreza a arte literária. Não temos aí ainda o hermetismo do poeta moderno que valoriza ao extremo o culto da palavra, mas um poeta que luta pelo reconhecimento, numa atitude que poderia, de certa maneira, aproximar-se da vertente sentimental do romantismo.

Com o intuito de demonstrar uma composição lírica que se configura de maneira um pouco distinta à do tom elegíaco, encerramos essa apresentação com o poema “O estro”, assinado por Andrada e Silva, conhecido por José Bonifácio, o moço, por ser neto do Patriarca da Independência. Como o próprio título adianta, o assunto do texto é a inspiração poética em si, e não o poeta, que foi a temática escolhida por Bernardo Guimarães. Ao tratar desse elemento transcendental, o sujeito lírico constrói imagens a partir de um “mistério sublime”, para retomar os seus termos, cuja força e amplitude sugerem constância e potência. Delas, destacamos, a “procela tremente”, o “azul firmamento”, o “fogososo corcel”. Unidas à regularidade do hendecassílabo, presente nas oito quadras do poema, tem-se que a inspiração não desaparece, cabendo ao transitório elemento humano apenas indagar acerca dela:

Espírito ou gênio – quem és? Donde vens?
Tua pátria – onde está? Teu berço – onde é?
Por entre destroços, por entre ruínas
Gigante, que fazes? Tu velas ao pé.

Sem rábidas grevas p’ra o mundo calcares
Os tronos desfazes ao som do trovão;
Arcanos, que encerras, de fundo sentir,
Quem pode dizê-los? Somente o vulcão,

Pregão da memória na terra invisível
Desvendados futuros na voz de profeta;
Não temes as iras da turba descrida,
Por crente na terra só tens o poeta.
(SILVA, 1850, v. 2, p. 12).

Todo o poder da inspiração, capaz de destruir reinos não pela força, mas pelo trovão, só encontra lastro na terra por meio da figura do poeta fato que, ao fim, garante-lhe um lugar também imponente, minimizando a descrença das turbas. Se, de acordo com a historiografia (BOSI, 2015; CANDIDO, 2006a), apenas a poesia que Bonifácio produziu a partir da década de 1860 será considerada engajada, antevemos aqui, em comparação à de Guimarães, certa positividade que avança em relação ao tom elegíaco do ultrarromantismo.

Algumas posturas algo distintas podem ser encontradas na prosa metalinguística localizada nos *Ensaios literários*. A título de balanço, encontramos nesse jornal doze textos, entre ficcionais e outros, de cunho mais reflexivo, filosófico, que não são exatamente estudos científicos ou crítica literária. Essa indefinição deve-se a alguns fatores, entre eles o fato de as fronteiras entre as áreas do conhecimento não estarem ainda tão claras como hoje e ao próprio gosto romântico pelo hibridismo de gêneros que culmina, por vezes, na prosa poética. De todo modo, enfocamos aqui textos mais perceptíveis como ficcionais.

Desse total, cinco textos foram classificados como sendo metaliterários. São eles: “Fantasia”, de O. A. (1847); “Conversas entre um pintor e um poeta”, de A.P. F. (1848); “Traços da minha vida de estudante”, sem assinatura (1848); “As duas coroas de espinho”, S.[Samuel] Henry Berthoud, que se apresenta como tradução (1850); “Os dois poetas ou A primeira hora do dia”, de J. d’Almeida Pereira Filho (1850) e “Folhas de minha carteira”, de Andrada e Silva (1850).

O que mais chama a atenção na prosa, quando comparada à metapoética anteriormente comentada, é a centralidade que a literatura assume em todas essas narrativas, em geral, estruturando o enredo e delineando as personagens. Não são, portanto, textos pontualmente, mas essencialmente metaliterários. Por meio deles, tendo em vista a possibilidade de descrições e desdobramentos propiciados pela prosa, temos acesso a uma gama de crenças e funções imputadas à literatura.

A referida centralidade se avulta desde os títulos dos textos: há referência direta ao poeta, ao estudante que é, quase sempre poeta, à folha que receberá o escrito, a outros artistas. Essa referência deixa entrever quem se ocupa da atividade literária: em geral, um indivíduo de um estrato social de certa forma privilegiado, como o reverendo-versejador de “As duas coroas de espinho”, ou os jovens estudantes de “Traços de minha vida de estudante”, jamais mulheres, comerciantes, escravizados. Embora haja alguns anciões entre os produtores da arte, sobretudo nas “Conversas entre um pintor e um poeta”, a personagem mais frequente que comporta o poeta é o jovem, imbuído de um sentido de missão, inconformado com seu entorno, ora pautado por uma aura mais dramática em relação ao seu deslocamento em relação à sociedade, ora francamente humorístico.

Para ilustrar essas questões, destacamos dois textos, a começar pelo de 1850. “Os dois poetas ou a primeira hora do dia”, de Almeida Pereira, subintitula-se “fragmento”, de fato, não temos acesso ao texto na sua integralidade, talvez, mais por descontinuidade na produção da narrativa e/ou do periódico que por programa estético. O texto abre-se com o seguinte quadro:

Meia noite havia dado o relógio da velha ermida; e dois moços conversavam sentados no tronco secular de velho carvalho, que a tempestade havia derrubado: em suas faces lia-se essa expressão característica do gênio, que muitas vezes se desenha nas linhas do rosto, e que o olhar do atilado observador compreende logo.

[...]

Eis os fragmentos que pudemos colher de suas conversas nessa hora dos feiticeiros, como diria a credulidade do povo, ou nesse tempo, em que se erguem do sepulcro fantasmas negros, e vagam pelo cemitério, como se exprimiria um conto fantástico.

1ª noite

ELEAZAR: Não vês Hermann a Lua que lá vem a raiar nas orlas do horizonte?

HERMANN: Sim; milhões de vezes ela mostrou essa face pálida que coa no fundo d'alma santas emoções (PEREIRA FILHO, 1850, v. 2, p. 13-14).

Esse narrador testemunha, que observa os dois poetas na calada da noite, representa-os com as características consagradas do sujeito poético romântico: a juventude e a marca do gênio na face, a qual, não raro, leva o seu portador ao infortúnio. Destaca-se o lugar e a hora na qual se desenvolvem as conversas entre Eleazar e Hermann: à meia-noite, num cemitério, sendo que cada uma dessas noites de diálogo e vigília vem catalogada como “noite”. Considerando esses elementos, podemos entrever possível intertextualidade com as *Noites* (1742), do escritor inglês Edward Young, que tanto impacto causou naquilo que se chama de pré-romantismo. Essa ambientação de “conto fantástico” observada pelo próprio narrador e a origem europeia dos nomes, sobretudo o nome Hermann, também presente na *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, parece ir ao encontro das expectativas construídas em torno da literatura produzida pela nossa segunda geração romântica. Mas ouçamos, qual Satã convida Macário, a conversa entre os dois poetas:

HERMANN: Deixemos os nossos desejos e ambições. – A propósito – Eleazar vibraste a tecla de que eu queria falar-te: – pelo que ouço és também entusiasta dessas tribos indianas que os Pizarros e Almagros assassinaram em seus berços, ou obrigaram a expatriar-se – sem dar-lhes tempo de conduzir os ossos de seus pais, ou de voltar as suas faces para o lado em que nasce o sol, para invocar de Tupá proteção para seus filhos, e túmulos para si: dás apreço também as tradições americanas desses filhos das florestas, que os portugueses e sobretudo os espanhóis maltrataram tanto – arrancando-lhes as carnes com o azorrague do escravo.

ELEAZAR: Sim, Hermann; bem sabes, que eu aprecio os caracteres nobres e os tipos da coragem heroica e do devotamento pronunciado; e o índio simboliza a força com o heroísmo, a dedicação com a nobreza, e a resignação nos perigos (PEREIRA FILHO, 1850, v. 2, p. 15).

Não temos acesso as outras conversações, mas nessa o que figura é a clara tentativa de abarcar a vertente nacionalista do romantismo, enxertando-a num cenário sombrio. A discussão do que deve ocupar nossos autores está no centro das atenções das personagens, que deixam suas outras preocupações de lado, lembrando o remorso que Antonio Candido (2006a) afirmou ter existido entre os dessa geração, mobilizados pelo seu “drama íntimo”. Aqui, de forma mais ou

menos análoga ao poema em francês, temos a reflexão sobre o caminho a ser seguido pela nascente literatura, trazendo os preceitos críticos para falarem dentro da obra literária.

É interessante também refletir acerca de qual vertente do indianismo encontramos na discussão travada pelos nossos poetas. De acordo com Roberto Acízelo de Souza, podemos pensar em duas diretivas básicas para o indianismo brasileiro:

Uma delas se revelaria francamente minoritária, e se acha documentada, por exemplo, em Gonçalves Dias, em cujos poemas a conquista europeia da América é figurada como verdadeira catástrofe. [...]

A outra versão, ao contrário, interpretou a “descoberta” como um feliz encontro de civilizações, caracterizado por uma pronta aceitação pelos “selvagens” da superioridade dos brancos. Veja-se, nesse sentido, cena emblemática de *O Guarani*: o herói indígena acaba de salvar a vida de Cecília, a filha do aristocrata português D. Antônio [...] (2019, p. 295-297).

Se a primeira consideração de Hermann parece aludir à tragédia do choque dos mundos europeu e indígena, sobretudo na América espanhola, o que nos faria perfilar esse texto na primeira das vertentes arroladas, a fala de Eleazar traz dúvidas quanto a essa adesão. Ao exaltar como herói Jaguarary ou Simão Soares, que lutou ao lado dos portugueses quando da invasão holandesa, um elo entre estes e os autóctones parece perseverar:

[...] ei-lo acusado de ter traído a causa portuguesa, por que fora reclamar a mulher e os filhos, que tinham caído nas mãos dos Batavos, [...] encerrando-se numa prisão sem ver durante oito anos mudarem as árvores de folhas [...], ei-lo finalmente despido dos grilhões por aqueles contra quem combatera, e iludindo as suas presunções – voltar ao seio dos seus antigos amigos, para auxiliá-los contra seus libertadores, porque a lealdade é a sua primeira virtude [...] (PEREIRA FILHO, 1850, v. 2, p. 16).

O fragmento centraliza a virtude do guerreiro indígena diante dos portugueses que o acusaram de traição, fazendo com que a figura do nativo se eleve. Por outro lado, as táticas de resistências perpetradas pelos indígenas, ao longo da colonização, são bastante complexas, não ficando evidente, no trecho, se há uma aceitação da superioridade do homem branco ou de aliança pontual para garantir a sobrevivência das tribos. Como composição que se constitui sobre um mecanismo dialógico, é possível que diferentes visões sobre a colonização sejam veiculadas. De todo modo, o que interessa mais uma vez destacar é a escolha e a recomendação da história pátria como matéria de poesia: “ELEAZAR: Que assunto tão belo e fértil de ideias romanescas não oferece esse vulto selvagem [...] atestando ao mundo, que no seio das brenhas crescem também os grandes sentimentos, e vinga a heroicidade!” (PEREIRA FILHO, 1850, v. 2, p. 16).

O último dos textos a ser comentado aqui é “Traços da minha vida de estudante”, sem autoria, publicado em 1848. Se a princípio, o acadêmico parece iniciar um diário, como sugerem a seguinte passagem: “São três horas da manhã e estou sem sono – o que hei de fazer? [...] vou escrever a minha vida de hoje – da tarde em diante” (1848, v. 3, p. 62), ele logo introduz alguns

personagens e passa a descrever atividades estudantis, como estudos, debates filosófico-literários travados, possivelmente, no interior de uma república, jogos, jantares e namoros.

Vale dizer que a configuração textual, que se baseia sobretudo no diálogo entre os estudantes, remete-nos ao *Macário*, de Álvares de Azevedo. Porém, a essa altura, seu autor não passava de um calouro, o que indica a pré-disposição metaliterária própria do romantismo. Aliás, uma das discussões era, justamente, uma tentativa de caracterizar essa escola literária:

- Mas vamos ao que serve - leste a *Violeta*?
- Olá!... se li...
- O que te parece?
- Assim, assim...
- Pois eu não desgostei - só não simpatizo com o tal Romântico... ora dizer o seu autor que a religião, a poesia e a delicadeza no amor são os distintivos do Romântico!... não tem jeito.
- Forte exotismo!... Como se o Romântico não fosse o tipo do maravilhoso, do extravagante, do verdadeiramente afundado em tudo quanto crapula, e horrorosamente cínico!... do excêntrico, assim à guiza do Brian de Lancaster?!... Byron, Hoffmann, Hugo, Kock, que te parece? Querem te dar quinaus!..
- Não digas tolices, Eugênio - então não compreendeis o Romântico. O Romântico vive a vida d'alma como o basbaque do filósofo a da razão, o aéreo astrólogo a dos astros, o positivo pintor a da natureza patente - é superior a todos eles porque compreende a harmonia de tudo... volatiza o sentimento... se é possível a expressão.... (ANÔNIMO, 1848, v. 3, p. 63).

Como se vê, a oposição dá a tônica à conversa e evidencia os distintos entendimentos do romantismo no Brasil, bem como seu processo de difusão no espaço de concentração por excelência da segunda geração romântica.

Os dois personagens se debruçam sobre um periódico da época, a *Violeta*, e passam a discutir o conceito de romântico, apresentando visões díspares sobre o movimento, entre extravagante e etéreo. Não há consenso e, ao intentar a desregulamentação da poética clássica, é essa multiplicidade de entendimentos, própria do moderno, que mais cabe ao romântico. Como não existe uma verdade estanque, é necessário que a arte esteja sempre em pauta, escrutinando-se, colocando-se em questão.

Para tanto, fazem-se presentes o humor, vertente com a qual se conecta essa espécie de diário, a ponto de seu autor dizer-se possuído por um *esprit railleur*, e a ironia. Conjugados, esses elementos criam o distanciamento necessário entre leitor/poeta e objeto estético, dando margem à reflexão crítica e a aparentes contradições do escritor romântico. Ao mesmo tempo em que o jovem estudante nega um tipo de romantismo, as leituras e declarações que faz e as atitudes que toma, demonstram certa adesão ao que nega. De início, parece descontente com qualquer cânone, dessacralizando referências importantes não só pela envergadura de sua contribuição intelectual, mas também pela sua origem francesa:

Filosofia!.. Asneira!.. Que me importa a mim se tudo no homem se reduz a ver, ouvir, gostar, tocar, cheirar, ou não? O que tenho eu com o Sr. Rousseau (na frase do Pedrinho)

a revolucionar o mundo inteiro com as suas ideias esquisitas, Voltaire a escarnecer até de Deus!.. Cousin – o nebuloso – a escrever um imbróglio, muitas vezes de todo ininteligível – e os papalvos, todos, a admirá-lo!... por que não o entendem? (ANÔNIMO, 1848, v. 3, p. 63).

Em outro momento, deixa entrever certos companheiros de leitura, quando nos descreve a preparação da mesa para o carteadado: “E veio o cobertor para cima da mesa intitulada de estudo, desterreí George Sand e Alexandre Dumas, meus constantes e diletos companheiros [...] e desencaixotei o meu baralhinho...” (1848, v. 3, p. 64). O que importa, ao fim, é a tentativa de tomada de distância, entre tantos manifestos, prefácios e autoexplicações publicados pelos autores românticos os quais, ao proporem romper poéticas, convertiam-se em novas poéticas. Essa distância permite a crítica, mesmo dentro da obra de arte. Acompanhando esse estudante boêmio até o final de seu dia, não chegamos a conclusões, a não aquela que o afasta da visão poética ostentada em “O destino do vate” e “O estro”.

Considerações finais

Ao explorarmos textos metaliterários em verso e prosa, publicados nos *Ensaios literários*, podemos notar que o espírito da reflexão crítica, própria da modernidade e, consequentemente, do romantismo, estava presente, mesmo antes da publicação da obra de Álvares de Azevedo, autor reconhecido como possuidor de grande autoconsciência poética, cujo trabalho foi amplamente recebido pelos bacharéis. Aliás, sendo contemporâneo desse jornal da Faculdade de Direito, tendo aí publicado parcialmente um texto de crítica literária, pode-se dizer que o periódico poderia ter contribuído com suas criações poéticas e não o contrário.

As questões imputadas pela metaliteratura se apresentam de forma algo distinta nas publicações em verso e em prosa. Se, nos versos, podemos entrever a preocupação com o lugar da poesia em si e, sobretudo, do poeta, em meio a um ambiente hostil, vazada num tom elegíaco, na prosa, temos espaço para certa distensão cômica que, a fim de debater autores e projetos, des-sacraliza-os. Nas narrativas, nota-se a centralidade da discussão estética, do compromisso com a liberdade criativa, que depende de um debate constante. Aliás, vale lembrar que, em comparação ao conjunto poético, as narrativas são substancialmente metaliterárias, enquanto as poesias o são em menor número.

Por outro lado, indo de encontro à visão algo estereotipada que se tem da segunda geração romântica, o compromisso com o nacionalismo literário se faz presente, tanto em verso quanto em prosa, demonstrando a amplitude do projeto literário romântico no Brasil. No texto em prosa, temos, inclusive, a tentativa de equilibrar os aspectos sombrios do romantismo, reconhecidamente absorvidos pelo grupo de São Paulo, com a temática indianista, difundida não só, mas sobretudo a partir do Rio de Janeiro.

Dessa forma, podemos pensar que a metaliteratura nos *Ensaio literários* atua em dois sentidos: seja para reforçar o nacionalismo literário, não só performando-o, mas debatendo-o no interior da obra literária, seja para garantir um espaço de reflexão poética livre desse compromisso, na poesia e na prosa. Resta saber se essa tendência se repete em outros periódicos que circularam na São Paulo romântica, questão que a continuidade desta pesquisa pretende deslindar.

Referências

- ADORNO, Sérgio. *Os aprendizes do poder: o bacharelismo liberal na política brasileira*. 2. ed. 1. reimp. São Paulo: Edusp, 2021.
- ANÔNIMO. Traços da minha vida de estudante. *Ensaio literários*, 1848, v. 3, p. 62-67.
- AZEVEDO, Álvares de. *Obras completas*. Alexei Bueno (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- AZEVEDO, Álvares de. *Poesias completas*. Péricles Eugênio da Silva Ramos (org.). São Paulo: Imprensa Oficial, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. “A perda da auréola” In: _____. *Pequenos poemas em prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1966, p. 136.
- BOCHICCHIO, Maria. Metapoética e crise da consciência poética. *Biblos: revista da faculdade de letras de Coimbra*, n. 10, 2012. p. 154-172.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BOSI, Alfredo. Imagens do romantismo no Brasil. In: GUINSBURG, Jacó (org.). *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 239-256.
- BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo: Polis, 1979.
- CAMILO, Vagner. *Risos entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: Edusp, 1997.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006a.
- CANDIDO, Antonio. A literatura na evolução de uma comunidade. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006b, p. 147-176.
- CHALHUB, Sabrina. *A metalinguagem*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.
- CUNHA, Cilaine Alves. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp, 1998.
- EJUSDEM. “Verdades singelas. Aos críticos sem miolo”. *O publicador paulistano*, São Paulo, 1859. n. 157, p. 2-3.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. 2. ed. São Paulo: Duas cidades, 1991.
- GARMES, Hélder. *O Romantismo Paulista: Os Ensaio Literários e o periodismo acadêmico de 1833 a 1860*. São Paulo: Alameda, 2006.
- GUIMARÃES, Bernardo. “O destino do vate”. *Ensaio literários*, 1850, v. 2, p. 20-24.
- IMPRESA ACADÊMICA: literário, noticioso, científico e comercial*, v. 25, São Paulo: Tip. Alemã, 1864.
- IMPRESA ACADÊMICA: literário, noticioso, científico e comercial*, v. 38, São Paulo: Tip. Ypiranga, 1864.
- LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do romantismo: tradução, seleção e notas*. Porto Alegre: Mercado aberto, 1987.

O.A. “Vers écrits sur mon album par Mademoiselle L.G”. *Ensaaios literários*, 1848, v. 3. p. 18-19.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEREIRA FILHO, Almeida. Os dois poetas ou A primeira hora do dia. *Ensaaios literários*, 1850, v. 2. p. 13-17.

SILVA, Andrada. “O estro”. *Ensaaios literários*, 1850, v. 2, p. 12.

SILVA, Vitor Aguiar. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1982.

SOUZA, Roberto Acízelo de. O indianismo e a busca da identidade brasileira: influxos europeus e raízes nacionais. *Versalete*, Curitiba, v. 7, n. 13, jul-dez. 2019. p. 287-316.

A PANDEMIA DE COVID-19 E A POESIA BRASILEIRA: REFLEXÕES A PARTIR DE POEMAS DE RAQUEL REIS E JOÃO ANTÔNIO CAVALCANTI

THE COVID-19 PANDEMIC AND BRAZILIAN POETRY: REFLECTIONS FROM THE POEMS BY RAQUEL REIS AND JOÃO ANTÔNIO CAVALCANTI

Leandro Noronha da FONSECA¹

RESUMO: O artigo busca compreender, por meio de análise literária, como as experiências da recente pandemia de Covid-19 têm sido representadas na poesia brasileira contemporânea. Foram selecionados os poemas “XXII”, de Raquel Reis (*A dor cotidiana*, 2021), e “Abertura”, de João Antônio Cavalcanti (*A era das manadas*, 2021). De modo geral, os poemas são revestidos de uma dimensão social que abarca a crítica aos impactos negativos da crise sanitária, aos altos índices de mortalidade e ao governo brasileiro. Por outro lado, as obras também são perpassadas por uma dimensão interiorizada, de expressão da subjetividade de um eu lírico atravessado pela incerteza, a aflição, a impotência, e os sentimentos de perda e de impossibilidade. Destarte, a análise fornece alguns indícios de como a poesia brasileira tem elaborado a experiência da Covid-19, de maneira a contribuir com futuras pesquisas nos Estudos Literários e em outros campos do saber.

PALAVRAS-CHAVE: Covid-19. Poesia brasileira contemporânea. Pandemia. Doenças.

ABSTRACT: The article seeks to understand, through literary analysis, how the experiences of the current COVID-19 pandemic have been represented in contemporary Brazilian poetry. The poems selected to be analyzed were “XXII” by Raquel Reis (*A dor cotidiana*, 2021) and “Abertura” by João Antônio Cavalcanti (*A era das manadas*, 2021). In general, they are covered with a social dimension that includes criticism about the negative impacts of the health crisis, high mortality rates, and the Brazilian government. On the other hand, these works are also permeated by an internalized dimensional, an expression of the subjectivity of a poetic persona crossed by uncertainty, affliction, impotence, and feelings of loss and impossibility. Thus, the analysis provides some evidence of how Brazilian poetry has elaborated the COVID-19 experience, in order to contribute to future research in Literary Studies and other fields of knowledge.

KEYWORDS: COVID-19. Contemporary Brazilian poetry. Pandemic. Diseases.

Introdução

No ensaio “Sobre estar doente” (*On Being Ill*), originalmente publicado em 1930, Virginia Woolf (2021) considera a doença como um fenômeno que promove transformações no espírito e mobiliza as mais profundas camadas da subjetividade humana. Diante da expressiva influência das doenças na vida social, a escritora se surpreende com o fato de que elas não tenham ocupado, na literatura, o mesmo espaço ao lado de outras grandes temáticas como o

1. Doutorando e Mestre em Letras com ênfase em Estudos Literários, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, Mato Grosso do Sul, Brasil. E-mail: leandro.noronha@ufms.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8863-5013>.

amor, as guerras e o ciúme. Aos olhos da autora de *Mrs. Dalloway*, as “grandes guerras” travadas pelo corpo durante o adoecimento são negligenciadas pela literatura, que tenderia a enfatizar a mente em detrimento do corpo.

Na literatura, as doenças podem não ter o mesmo espaço privilegiado que outras temáticas, como apontado por Woolf (2021), mas não foram completamente ignoradas pelos escritores. O adoecimento mobiliza uma série de sentimentos, tais como o medo, a angústia e a morte. Para além disso, mobiliza também a criação literária, por uma intenção de denúncia ou crítica social, ou para expressar uma subjetividade diante de questões profundamente humanas, já que, “mais do que qualquer outro, o escritor está atento a ele mesmo e às modificações das sensações e sentimentos experimentados por ocasião da doença” (LAPLANTINE, 2010, p. 24).

Na ordem da vida, estar doente ou se ver impactado, direta ou indiretamente, pela doença é um destino inexorável do ser humano. A doença é a “zona noturna da vida”, como escreve Susan Sontag (2007, p. 11), esse lugar em que eventualmente as pessoas se encontrarão algum dia, ainda que a contragosto. Diante da inevitabilidade da enfermidade, e da significativa carga humana que ela pode acarretar, é possível afirmar que o escritor pode encontrar na experiência do adoecimento material profícuo para a elaboração literária.

A literatura é expressão humana, pois seu feitiço possibilita o acesso ao universo do sensível, do subjetivo e da complexidade dos sujeitos; ainda, o acesso a uma individualidade entrecruzada com determinado tecido social, ou seja, é uma expressão artística que está em diálogo com a realidade social e cultural circundante. O escritor, enquanto ser humano, sujeito dotado de complexidades e subjetividades, não está imune à História. Como aponta Alfredo Bosi (1977, p. 121), em reflexão sobre o gênero poético, “o poeta é o primeiro a dar, pela própria composição do seu texto, um significado histórico às suas representações e expressões”.

Por outro lado, a literatura expressa a sua carga humana e histórica por meio de uma série de recursos estéticos que dão forma ao texto literário. Portanto, a literatura é expressão humana e também estética, por lidar com uma organização e intencionalidade específicas. Sobre esse tópico, Nelly Novaes Coelho (1980) compreende a literatura como um sistema de signos, cujo corpo é a matéria verbal, organizada em frases, discursos, ritmos e estrofes. A existência e a significação da obra literária são dadas pelo escritor, cuja criação transforma, de modo englobador, a manifestação subjetiva em um sistema de sinais. Nas palavras da autora, “literatura, pois, é a expressão verbal artística de uma experiência humana” (COELHO, 1980, p. 29).

Maria Izabel Branco Ribeiro (2012, p. 64) – cujos apontamentos partem das artes visuais, mas contribuem para a reflexão acerca da tematização das doenças na literatura – esclarece que as artes e as ciências possuem diferentes especificidades. Enquanto a ciência busca a cura para as doenças, investigando suas causas e dinâmicas próprias, a arte envereda por perspectiva distinta: “descrevem-nas como o encontro com o desconhecido, com o destino inexorável, com situações além do controle, com os imponderáveis, com o medo, com a dúvida, ou com a esperança”. Nesse sentido, a arte se ocupa das relações entre o ser humano e as doenças, a partir das

sensibilidades do período histórico em que o artista está inserido. São relações abordadas pela perspectiva da saúde, do desejo de cura, do sofrimento, da finitude da vida, dentre outros sentimentos mobilizados pela ocasião do adoecimento. Assim sendo, completa a autora: “entidade abstrata e, portanto, impossível de ser configurada por si, as doenças são retratadas por alegorias, manifestação de sintomas, estigmas sociais, aspectos da cultura popular ou convenções” (RIBEIRO, 2012, p. 64).

Tendo em vista que a literatura é a “expressão verbal artística de uma experiência humana”, nos termos de Coelho (1980, p. 29), e que o escritor fornece um significado histórico às suas expressões através da composição verbal, conforme pontua Bosi (1977), é possível apontar que a doença, enquanto experiência humana, passa por um processo estético ao ser atravessada pelo campo artístico e, em específico, o literário, dado na própria matéria verbal e a partir da consciência histórica e das incursões estéticas do autor e de sua época. A arte se ocupa das relações subjetivas entre o homem e as doenças, de acordo com Ribeiro (2012), e, na poesia, versos, rimas, ritmos, sonoridades e figuras de linguagem atuam para a caracterização da doença e das experiências dela vivenciadas pelo ser humano. Portanto, experiência humana, consciência histórica e projeto estético mesclam-se na formação de uma obra literária.

As doenças acompanham a humanidade ao longo dos séculos provocando, por meio de surtos, epidemias e pandemias, uma série de questões de ordem social, política, cultural, econômica e religiosa. E essas questões, em alguma medida, encontram-se presentes na literatura. Os impactos das doenças e a experiência do adoecimento foram representadas em uma amplitude de obras literárias; e vastas são também as formas com que essas questões foram trabalhadas esteticamente e discursivamente. A peste bubônica em textos bíblicos; a presença da tuberculose em romances do século XIX; a tematização da gripe espanhola em obras modernas e contemporâneas; as representações da epidemia de HIV/aids na prosa e na poesia; e a metaforização das doenças como denúncia e crítica social são alguns aspectos que panoramicamente evidenciam que o adoecimento foi, ao longo dos séculos, retratado por uma diversidade de gêneros e recursos literários (FONSECA, 2022).

Na empreitada de tecer considerações sobre a experiência da enfermidade e a literatura, Virginia Woolf (2021) considera a poesia o gênero literário mais convergente com as doenças. Do ponto de vista da fruição literária, a autora reconhece na prosa uma dificuldade de leitura e compreensão decorrente do estado doente. O comprometimento das faculdades cognitivas no adoecimento dificultaria a leitura, por exemplo, de um romance, que exigiria um nível mais complexo de fruição. É do poeta, por outro lado, a incumbência de “imaginar por nós” e de “conceber Paraísos”. A suspensão da razão, do senso crítico e do bom senso, ocasionada pela fragilidade do doente, possibilitaria o contato mais profundo com a sensibilidade poética, tendo em vista a “qualidade mística” que as doenças adquirem na ocasião da enfermidade.

Com exceção das considerações sobre adoecimento e fruição poética, que são matéria para outras investigações teóricas, a relação que Virginia Woolf (2021) estabelece entre a do-

ença e a poesia desperta, no presente artigo, o interesse de responder – ou ao menos esboçar caminhos à resposta – a uma dúvida particular: como a poesia e os poetas brasileiros têm olhado para a Covid-19, um fenômeno fortemente contemporâneo e global? Tal questionamento se mostra pertinente ao se considerar a relevância dessa recente pandemia, dotada de inúmeras complexidades. Os primeiros casos de infecção pelo vírus SARS-CoV-2 foram notificados em dezembro de 2019 no continente asiático, mas a situação é considerada como “pandemia” pela Organização Mundial da Saúde em março de 2020. Os altos índices de infecção e de mortalidade foram uma realidade em diversos países, incluindo o Brasil. A configuração da pandemia a coloca como um dos mais importantes fenômenos de saúde pública mundial: “a pandemia em curso representa o maior acontecimento sanitário ocorrido no mundo desde a gripe espanhola de 1918 e apresenta efeitos ainda mais catastróficos que a pandemia do HIV/aids nos anos 1980” (BIRMAN, 2021, p. 14).

Em setembro de 2020, o *Suplemento Pernambuco*, uma das principais revistas literárias do país, dedicou a sua edição n. 175 à pandemia de Covid-19. O artigo de capa é assinado por Cristhiano Aguiar (2020), escritor e pesquisador que tem se dedicado à investigação dessa temática na literatura nacional, com olhar atento para as produções em prosa. Nele, o autor destaca que a literatura possui relevância no entendimento sobre a pandemia: “Porque é a arte da palavra. E em direção à palavra convergem nossa humanidade, nossa percepção dos sentidos da enfermidade e da saúde, nossa estupefação diante tanto do nascimento da vida quanto das sombras da morte” (AGUIAR, 2020, p. 12).

Os impactos da pandemia não são apenas de ordem biomédica, eles tocam em profundas questões humanas. Como afirma Aguiar (2021, p. 195), em outro artigo, “um vírus, a percepção e o entendimento de um vírus e das possíveis doenças que ele possa vir a causar, nunca se esgota numa dimensão bioquímica e biológica”. E, como já apontado, as questões humanas, como as doenças, são matéria para a criação literária. Em entrevista ao jornal *O Globo*, o crítico e poeta Italo Moriconi (2021) chamou de “literatura da pandemia” a produção literária que, de algum modo, tematiza a atual Covid-19; ela é veiculada em *blogs* e redes sociais, mas também publicada por pequenas ou grandes editoras, e busca retratar a experiência da pandemia e seus impactos na sociedade brasileira.

A realização de um trabalho analítico acerca da Covid-19 e de seus contornos pandêmicos mostra-se relevante no que concerne à poesia, tendo em vista que, no campo da produção literária em prosa, alguns pesquisadores já têm buscado refletir sobre a temática com foco em contos e crônicas, a exemplo de Aguiar (2020; 2021). Assim, o presente artigo objetiva compreender de que modo a pandemia de Covid-19 tem sido representada em obras poéticas no Brasil. A recente crise sanitária global provocada pelo surgimento do novo coronavírus é uma questão que, com efeito, encontra-se presente na produção de diversos poetas brasileiros.

Um sucinto levantamento evidencia que, como já indicado por Moriconi (2021), há um significativo conjunto dessa chamada “literatura da pandemia”. São alguns exemplos o livro de

poesia São Paulo, 24 de março de 2020, de Horácio Costa (Editora Patuá/Editora Fractal, 2021); as antologias poéticas *Poesia Para Pandemia*, organizada por Paulo Sabino, e *Quarentena em Versos*, organizada por Mariana Janaina dos Santos Alves – ambas publicadas pela Editora Autografia, em 2021; *Diário poético da quarentena*, livro de poemas de Cassio Rodrigues (Caligo, 2020); e o recente *A geração que esnobou seus velhos*, primeiro livro de poemas de Ricardo Lísias (Oficina Raquel, 2022). Ainda, a editora Urutau é responsável pela publicação, em 2021, de outros títulos que tangenciam a temática: *Pílulas sobre a quarentena (e fim do mundo)*, do poeta Duique, e *Quarentenário & desjejum*, de Lucas Augusto da Silva.

Diante da vastidão de obras que, de alguma forma, abordam a pandemia do novo coronavírus, dois poemas serão analisados no presente artigo. São eles “XXII”, de Raquel Reis (2021), publicado em *A dor cotidiana*, e “Abertura”, de José Antônio Cavalcanti (2021), publicado em *A era das manadas*. São obras que contribuem para o entendimento, ao menos inicial, de algumas questões: diante de um fenômeno global, mas também particular, o que a poesia brasileira tem expressado acerca da pandemia? E como são expressos os sentidos incrustados na matéria verbal dessa literatura? Dada a urgência e os marcantes impactos da Covid-19, tais perguntas se mostram pertinentes para os Estudos Literários e outras áreas do saber.

Asfixia e impotência diante da tragédia

A dor cotidiana é o primeiro livro de Raquel Reis (2021) e foi publicado em 2021 pela editora Patuá. A obra é composta por 35 poemas, em sua maioria ausentes de título, numerados por algarismos romanos. O poema que será analisado é o de número “XXII” e faz referências à pandemia de Covid-19, ele é um dos únicos na obra em que a temática é trazida à baila, ainda que não nominalmente. Como poderá ser constatado adiante, o texto revela elementos deveras conhecidos do período pandêmico, permeados pela interioridade do eu lírico e pela exterioridade de uma dimensão social.

Tento andar e respirar
Andar e respirar, porém me sufoca
A máscara me sufoca
No instante desse pensamento
Percebo
Não somente a máscara me sufoca
Me sufoca a incerteza
Me sufoca o desprezo
A pilha de mortos
Sobre mim
Me sufoca
O que mais me sufoca além da máscara?
A impotência de transformar
(REIS, 2021, p. 40).

Observa-se no poema de Raquel Reis (2021) o que talvez seja um dos principais símbolos da pandemia: a máscara de proteção respiratória. Ela desempenha significativo papel na expressão da subjetividade do eu lírico, atuando como uma espécie de ponte entre a percepção interiorizada de si e a percepção do mundo que o cerca. Assim sendo, a máscara mobiliza sentimentos e sensações pessoais, entrelaçados com uma dimensão social que evidencia questões externas aos limites do eu lírico.

A máscara provoca no eu lírico alguns cerceamentos, como a dificuldade ou a impossibilidade de andar e de respirar. A expressão “andar e respirar” é repetida duas vezes, nos dois primeiros versos. Já a expressão “me sufoca” é reforçada ao total de 7 vezes, tomando relevância em toda a extensão do poema e deixando evidente a repetição da tentativa de provocar mudanças nesse quadro limitante. Em resumo, a tentativa de movimento e de respiração é reiterada por essa repetição. Trata-se de uma tentativa que não encontra êxito devido ao uso da ferramenta protetora (“A máscara me sufoca”).

Contudo, o elemento da “máscara” é utilizado para discorrer sobre outros “sufocamentos”, não necessariamente causados por algum tipo de obstrução das vias respiratórias. Esse sufocamento do eu lírico é provocado não apenas pelo uso da máscara protetora, mas pela “incerteza”, o “desprezo”, a “pilha de mortos” e a “impotência de transformar”.

Diego Armus (2020) aponta que a experiência pessoal e coletiva de algumas epidemias do passado foi retratada por meio de histórias e de relatos diarísticos que apresentavam um mundo marcado pela incerteza. Em relação a atual pandemia de Covid-19, o autor discorre que “em meio a um mar de incertezas de todos os tipos, essa epidemia está sendo narrada desde uma infinidade de perspectivas” (ARMUS, 2020, p. 109, tradução nossa)². As “narrativas” consideradas pelo autor dão conta de uma amplidão de gêneros literários e textuais – ensaios, artigos de opinião e outros variados textos disseminados em meios de comunicação impressos e digitais, postagens em redes sociais etc. Entretanto, sua consideração lança luz sobre uma questão relevante: os variados olhares acerca de uma epidemia ou pandemia, seja as do passado ou as do tempo recente, são perpassados pela experiência da incerteza.

Ainda que não tenha um estreito compromisso com o ato de “narrar uma história”, a poesia, enquanto local privilegiado da expressão humana, também é perpassada pelo sentimento de indefinição decorrente de eventos tão trágicos quanto a recente crise sanitária, tendo em vista que “a pandemia é uma dramática experiência popular de vida, tal como a de uma geração que experimenta uma guerra em sua própria terra” (PIRES-ALVES, 2020, p. 230). Tal constatação se faz visível no poema de Raquel Reis (2021), em que a incerteza é apresentada como um dos fatores de sufocamento do eu lírico.

Este artigo foi elaborado em 2023, período posterior ao surgimento de vacinas, à ampliação do alcance imunitário e à diminuição do número de mortes e internações decorrentes da

2. Citação original: “En medio de un mar de incertidumbres de todo tipo, esta epidemia está siendo narrada desde infinidad de perspectivas” (ARMUS, 2020, p. 109).

Covid-19. O tempo presente pode ser o de menos incertezas, ainda que com inúmeras e longevas marcas em diversas esferas da sociedade, mas o da escrita do poema revela um período imerso na indefinição. Nesse sentido, a atual pandemia é dotada não apenas de contornos globais e nacionais, mas também íntimos e subjetivos, onde “nos encontramos irremediavelmente com os nossos corpos e vasculhamos nossos tempos vividos e por viver, na expectativa de uma sobrevivida incerta” (PIRES-ALVES, 2020, p. 228).

Junto à incerteza, o eu lírico indica o “desprezo” como outro agente do sufocamento. O alvo do desprezo não está explícito no poema, porém toda a sua carga semântica abre a possibilidade para o estabelecimento de uma relação com o desprezo com que a Covid-19 foi enfrentada pela sociedade brasileira, seja pela condução questionável das políticas preventivas por parte do Estado, seja por setores sociais avessos à imunização, seja pela displicência com o respeito às normas de isolamento social ou qualquer outra ação de descaso com a emergência e a gravidade da crise.

Nesse sentido, é necessário ter em vista que a pandemia de Covid-19 no Brasil contou com aspectos particulares, alguns observados na realidade de outros países. Como criticamente observa Joel Birman (2021), entram em cena a postura negacionista do ex-presidente Jair Bolsonaro e suas transgressões das proibições sanitárias, além de outras problemáticas que fazem da condução política da pandemia no Brasil ser passível de reprovação. Assevera o autor que o ex-governante escancarou a sua indiferença perante à crise, “a sua insensibilidade e o seu desprezo explícito, no que concerne à montanha de óbitos do país, enterrados em condições deploráveis, muitas vezes sem qualquer ritual de luto realizado por familiares e amigos e em fossas coletivas” (BIRMAN, 2021, p. 128).

É possível que o “desprezo” indicado no poema de Reis (2021) encontre alguma reverberação na mesma crítica tecida por Birman (2021). O desprezo que sufoca o eu lírico seria, portanto, o que ignora as inúmeras problemáticas que envolveram o quadro da saúde pública do país no decurso da pandemia. Isto se constata nos versos “A pilha de mortos/ Sobre mim”, que fazem referência aos elevados índices de mortalidade em decorrência da Covid-19.

A “pilha de mortos”, outra causadora do sufocamento, revela a profunda sensibilidade do eu lírico, que se vê soterrado pela massiva mortalidade, comprimido pelo peso da morte, e não apartado ou indiferente diante da tragédia circundante. E nessa sensibilidade encontra-se, ao lado do sufocamento, a marca da imobilidade. Há uma tentativa de “respirar” e “andar”, como é possível constatar nos dois primeiros versos. Ou seja, não apenas a respiração é afetada pela incerteza, o desprezo, a morte em larga escala e a “impotência de transformar”, mas também o movimento. A asfixia e a imobilidade são sentidas com intensidade pelo eu lírico, haja vista a significativa repetição do verbo “sufocar” e o modo como ele percebe o peso do mundo.

A “impotência de transformar”, no último verso, acaba por sintetizar a aflição experimentada pelo eu lírico ao longo de todo o texto, pois perante diversas problemáticas, ele não pode ou não consegue contribuir para solucioná-las. Existe, então, a incapacidade de ação. Imobilizado e asfixiado, sente-se impotente diante da tragédia, impossibilitado de transformar o

que o perturba. Desse modo, o que irradia do poema de Raquel Reis (2021) é a expressão reiterada de uma aflição, de um desejo não concretizado de transformação e de um cerceamento que impede a vida de respirar e seguir com plenitude.

Como observado no princípio desta análise, o poema parte da máscara de proteção respiratória para expressar tanto uma dimensão social da pandemia de Covid-19, quanto uma dimensão subjetiva desses tempos incertos e desprezados pela irresponsabilidade política. Esse movimento entre a exterioridade do mundo e a interioridade do eu lírico, e entre a indignação e a impossibilidade de provocar mudanças, também se faz presente, mas com outros contornos, no poema de José Antônio Cavalcanti (2021).

Entre vermes, vírus e solidão

O poema “Abertura”, de José Antônio Cavalcanti (2021), foi publicado no livro *A era das manadas*. Ele integra a coleção “Burguês Assustado”, editado pela editora Urutau sob o selo Hecatombe. A obra totaliza 30 poemas, separados em três partes: “Das manadas”, “Zona de abate I” e “Zona de abate II”. O texto que será analisado encontra-se na segunda parte e é um dos únicos do livro a fazer referências à crise sanitária provocada pelo novo coronavírus. Ele pode ser consultado a seguir:

Agora
a Caixa de Pandora
completou a atualização.
Vermes no governo
vírus
em toda parte
solidão.

Velhos e novos
males,
e as minhas mãos decepidadas
já não podem
ser lavadas
(CAVALCANTI, 2021, p. 27).

Um primeiro ponto a ser destacado no poema de Cavalcanti (2021) é a presença de Pandora, personagem oriunda da mitologia grega. Após roubar o fogo dos deuses e entregá-lo à humanidade, Prometeu é acorrentado em uma coluna e passa a ter o fígado devorado por uma águia todos os dias, como resposta a sua desobediência. O titã é salvo por Hércules, que o liberta dos grilhões e mata a águia devoradora, entretanto, o castigo pela desobediência de Prometeu não cessa após essa libertação. Com isso, Zeus pede a seu filho Hefesto que modele uma mulher com qualidades semelhantes às dos deuses imortais. A criatura moldada em argila recebe dos

deuses um atributo particular: de Atenas, a arte da tecelagem; de Afrodite, a beleza e o desejo impetuoso; de Hermes, a imprudência, o fingimento e o cinismo. Zeus, então, oferta Pandora e um jarro com tampa como presente de núpcias a Epimeteu, titã irmão de Prometeu. Nesse jarro – que em outras versões do mito é tido como uma “caixa” – continham as calamidades, as doenças, a fadiga, dentre outras desgraças. Por curiosidade e contrariando precauções, Pandora destampa o jarro e deixa sair todos os males do mundo. Rapidamente, ela volta a tapar o jarro, deixando presa a esperança. Assim sendo, a degradação e todos os males da humanidade tiveram origem, portanto, com o ato transgressor de Pandora (BRANDÃO, 1986).

A expressão “caixa de Pandora” é correntemente utilizada para indicar ações, por vezes impensadas, que provocam consequências danosas e incontornáveis. O poema de José Antônio Cavalcanti (2021) não foge a essa perspectiva. Aqui, os efeitos da abertura da caixa são atualizados: “Agora/ a Caixa de Pandora/ completou a atualização”. Essa “atualização” evidencia que o mito grego é lido, no poema, a partir de uma concepção atual das desgraças contidas na caixa descerrada. O poeta recupera o mito grego de Pandora para lhe dar um sentido contemporâneo.

A abertura da caixa deixa escapar os “vermes no governo”, o “vírus” e a “solidão”. São três elementos significativos para o entendimento acerca das percepções sobre a pandemia de Covid-19. No primeiro, identifica-se uma nítida referência a situação política do país. Há um jogo semântico que impulsiona a crítica social: os vermes são seres parasitários e que, assim como os vírus, são causadores de doenças. Todavia, a menção aos vermes é perpassada por um sentido pejorativo e semanticamente ambíguo, indicando a própria qualidade dos integrantes do governo: desprezíveis e danosos, os “vermes no governo” são um dos males que escaparam da caixa de Pandora.

Como observado, há no poema de Raquel Reis (2021) uma crítica implícita ao “desprezo” com que a Covid-19 foi enfrentada pela sociedade brasileira. Em “Abertura”, a dimensão social se faz mais perceptível e encontra na gestão do ex-presidente Jair Bolsonaro o seu alvo de crítica. A gestão e a condução da pandemia pelo político, que presidiu o Brasil de 2019 a 2022, recebeu críticas de diversos setores sociais, nacionais e internacionais, e ficou conhecida por uma série de problemáticas que colocaram em risco a saúde pública – questão aqui já apontada a partir de Birman (2021). O poema de Cavalcanti (2021) lida com essa crítica ao qualificar de “vermes” o governo Bolsonaro, colocando-o como um dos males saídos da caixa de Pandora.

Nesse cenário desolador, o “vírus” está “em toda parte”. Se a pandemia é principalmente referenciada pela “máscara” no poema de Reis (2021), em “Abertura” a presença do novo coronavírus é mais explícita e evidencia a sua vasta extensão no que diz respeito aos seus impactos. Ou seja, o vírus não apenas existe, como está “em toda parte”, onipresente, atingindo em larga escala. Contudo, o *enjambement* e a ausência de pontuação nos versos “vírus/ em toda parte” dão certa ambiguidade na leitura, em que pode indicar que, além do vírus, também está “em toda parte” a “solidão”.

Seja a solidão sentida pelo eu lírico, seja ela vivenciada de modo amplo pela sociedade, este estado de espírito foi possivelmente um dos mais experimentados pela ocasião do isolamento social e do distanciamento físico necessários para a contenção da disseminação do vírus. São notórios os impactos da pandemia nas relações interpessoais e na vida social como um todo. Conforme elucidada Joel Birman (2021), a crise da Covid-19 também subverteu o sistema de normas corporais e subjetivas dos sujeitos, tendo em vista a interdição das normas de saúde em relação à proximidade dos corpos. Toques, beijos, carícias e outros gestos foram interditados, o que provocou impactos na subjetividade humana e afetou principalmente os países latino-americanos: “nos afeta bem mais do que aos indivíduos de países norteados pelas tradições anglo-saxônica, nórdica e asiática, onde o distanciamento corporal já estaria instituído cultural e socialmente” (BIRMAN, 2021, p. 91).

A abertura da caixa de Pandora, portanto, liberou também a solidão, além do vírus e dos “vermes” governantes. Este ponto faz com que o poema não se volte unicamente a uma dimensão social. Ainda que a crítica social se faça patente, há uma percepção íntima e subjetiva de um eu lírico perante a realidade que o cerca. No poema de Cavalcanti (2021) a solidão é expressa pontualmente, não sendo trabalhada ao longo de sua extensão. Isto faz com que o sentimento desse eu lírico seja mais latente do que o do eu em “XXII”, de Raquel Reis (2021), em que o incômodo do sufocamento é reforçado em quase todos os versos. Em suma, há uma carga crítica muito maior no poema “Abertura”, e há uma carga subjetiva muito maior em “XXII” – o que não descarta o lirismo do poema de Cavalcanti (2021), tampouco a criticidade do de Reis (2021). São poemas que buscam compreender e representar a realidade circundante de maneiras e tonalidades distintas.

Na segunda estrofe, nota-se que os males libertos da caixa, pelas mãos de Pandora, são “velhos” e “novos”. Males já existentes e outros recém-chegados. Diante deles, as “mãos decepadas” encontram a impossibilidade de uma ação, não podem ser lavadas, pois já não existem mais – foram decepadas. Dada a natureza polissêmica da linguagem poética, o poema proporciona variadas leituras, mas duas delas serão delineadas no presente artigo.

Uma delas diz respeito à expressão popular “lavar as mãos”, que indica o ato de isenção de uma responsabilidade, ou de uma decisão difícil e suas consequências. Ela remonta a atitude da figura bíblica de Pôncio Pilatos que, ao lavar as mãos, deixa para o povo a decisão do julgamento de Jesus Cristo, que acaba sendo crucificado no lugar do Barrabás (Mt. 27:24). Nessa leitura, as “mãos decepadas”, presentes no poema “Abertura”, indicariam a impossibilidade de se ausentar da responsabilidade. Isto é, o eu lírico não pode mais “lavar as mãos” diante dos males soltos da caixa, pois elas foram decepadas, são inexistentes. Contudo, é preciso fazer algo. E como fazê-lo sem as mãos? Essa perspectiva demonstraria que a situação da realidade é vista como algo incontornável e que já não pode ser desprezada. Algo se perdeu e, diante das ausências, há um mundo repleto de desgraças.

A outra leitura se distancia da perspectiva anterior. Dado o contexto do poema, em que a pandemia de Covid-19 é trazida de maneira perceptível, o ato de “lavar as mãos” pode não estar conectado a uma isenção de responsabilidade, mas à própria prática higiênica. A higienização das mãos foi uma das principais recomendações feitas por órgãos nacionais e internacionais de saúde durante a crise sanitária, a fim de evitar a propagação do vírus e diminuir os índices de infecção. Nessa perspectiva, as “mãos decepadas” indicariam uma ausência de controle sobre a situação da caixa aberta. As mãos do eu lírico – “minhas mãos” – foram decepadas e a sua lavagem se tornou uma ação impraticável. Torna-se, assim, vulnerável a todos os males que o circundam.

Entretanto, ainda que distintas, ambas as leituras convergem em um ponto: nos versos “e as minhas mãos decepadas/ já não podem/ ser lavadas.”, revestidos de certa tonalidade pesarosa, é nítido o sentimento de perda e de impossibilidade. Seja a impossibilidade de ausentar-se das responsabilidades ou de proteger-se do vírus, o eu lírico exprime a inviabilidade de uma ação. “Lavar as mãos”, isto é, isentar-se da responsabilidade, já não é uma opção; ou, “lavar as mãos” para proteger-se dos males já não é possível: as duas leituras confluem para uma impossibilidade sentida pelo eu lírico diante da catástrofe ao seu redor. Diante da incapacidade de ação, não há controle ou segurança sem as mãos que foram decepadas. Há algo perdido em um cenário incontornável.

Como observado em análise anterior, o poema de Raquel Reis (2021) trabalha um sentimento de aflição por meio da repetição da expressão “me sufoca”, o impedimento da plena respiração, além de exprimir um desejo não concretizado de transformação de uma realidade atravessada pela “incerteza”, o “desprezo” e a “pilha de mortos”. O eu lírico não consegue promover mudanças, pois sente-se impotente. Essa sufocante “impotência de transformar”, presente no eu lírico de “XXII”, de certa forma, dialoga com os sentimentos de impossibilidade e de perda trabalhados no poema de Cavalcanti (2021). Em ambos os poemas, a catástrofe – da “pilha de mortos” ou oriunda da abertura da caixa de Pandora – é a mesma: a crise sanitária provocada pela pandemia de Covid-19 e o descaso social e/ou político. Se em Reis (2021) a impotência impossibilita a transformação, em Cavalcanti (2021) há a impossibilidade de uma ação, de ausentar-se das responsabilidades ou de proteger-se do vírus, decorrente de uma perda (“mãos decepadas”). E, assim como o eu lírico em “XXII” tem algo de perdido – a respiração e o fôlego –, em “Abertura” as mãos foram perdidas pelo golpe que as decepou. Algo se perdeu: o ar ou a capacidade de controle. E, por essa perda, algo se torna inviável: andar, respirar, isentar-se, proteger-se.

Diante de um fenômeno global tão marcante quanto a recente pandemia de Covid-19, o que pode ser observado nos poemas de Raquel Reis (2021) e de José Antônio Cavalcanti (2021) é um sentimento de sufocamento, de perda, de impotência, de solidão, em um movimento entre a exterioridade do mundo e a interioridade do eu lírico, e entre certa indignação e a impossibilidade de provocar mudanças. Portanto, ambas as obras expressam criticamente uma dimensão social da pandemia de Covid-19, marcada pelos milhares de óbitos e pela displicência social e/ou governamental, e também uma dimensão subjetiva revestida pela incerteza e a solidão. Em tempos trágicos e incertos, há sempre algo que se perde ou que não se concretiza.

Considerações finais

As doenças, as epidemias e as pandemias podem não ser as principais temáticas trabalhadas pela literatura, como constatado por Virginia Woolf (2021), mas não estão completamente ausentes em romances, contos, crônicas e poemas. É certo que a autora não tenha se deparado com inúmeras obras sobre doenças, lançadas posteriormente à publicação de seu ensaio *On Being Ill*, de 1930. Além disso, a relação que estabelece entre a “qualidade mágica” da poesia e o estado doentio também merece um olhar aprofundado. De todo modo, Woolf (2021) tenta compreender como a poesia está relacionada com a enfermidade e esse exercício estimulou a elaboração do presente artigo, que busca identificar os sentidos acerca da pandemia de Covid-19 com base na análise de poemas escritos por autores brasileiros.

Os poemas “XXII”, de Raquel Reis (2021), e “Abertura”, de João Antônio Cavalcanti (2021), foram aqui selecionados como objeto de investigação, diante de outras tantas obras poéticas localizadas nesse conjunto que Moriconi (2021) denomina de “literatura da pandemia”. Ambos possuem particularidades, são distintos os modos e os recursos adotados pelos poetas na condução do trabalho estético, mas confluem na expressão de um semelhante sentimento de perda e de impossibilidade, que pode ser um indício de como a poesia brasileira contemporânea tem representado a recente crise sanitária provocada pelo surgimento da Covid-19.

Os poemas analisados apresentam um mundo em colapso, um mundo incerto que sufoca por sua “pilha de mortos”, habitado por “vermes no governo” e vírus “em toda parte”. Em ambos os textos, mas em graus diferentes, o mesmo olhar crítico sobre o “desprezo” com a vida, e, mais diretamente, sobre o posicionamento político do governo vigente durante a pandemia. Uma crítica aludida em Reis (2021) e explicitada em Cavalcanti (2021).

Por outro lado, a dimensão externa e social trabalhada nos poemas divide espaço com uma dimensão mais interiorizada, que busca na expressão de sentimentos, tais como a aflição, a impotência e a solidão, evocar uma perspectiva mais subjetiva da realidade circundante. Em Reis (2021), é notória a sensação de angústia que atravessa o eu lírico, haja vista o repetitivo sufocamento que lhe aflige. Em Cavalcanti (2021), o eu lírico dá maior ênfase à crítica social do que à solidão. Contudo, o mundo externo perpassa a interioridade de ambas as vozes poéticas.

Assim, considera-se que a literatura se apresenta como potente campo de expressão sobre um fenômeno que marcou, e continuará marcando, a vivência humana em sua complexidade. Compreender a Covid-19, tendo como objeto a poesia, pode contribuir para enriquecer a diversidade de reflexões e percepções acerca da pandemia e de seus impactos no fazer artístico e literário.

Referências

AGUIAR, Cristhiano. Primeiros casos de literatura com COVID-19. *Suplemento Pernambuco*, Recife, Cepe editora, n. 175, p. 12-17, set. 2020. Disponível em: https://issuu.com/suplementopernambuco/docs/pe_175_web. Acesso em 16 jan. 2023.

AGUIAR, Cristhiano. Espaços do isolamento, espaços do movimento: Covid-19 e o espaço narrativo nos contos de Carol Bensimon, Javier Arancibia Contreras e Sérgio Tavares. *Revista Abusões*, n. 15, ano 7, 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/55789/38223>. Acesso em: 16 jan. 2023.

ARMUS, Diego. Narrar la pandemia de Covid-19: historia, incertidumbres, vaticinios. In: SÁ, Dominichi Miranda de. *et al.* (Orgs.) *Diário da pandemia: o olhar dos historiadores*. 1 ed. São Paulo: Hucitec, 2020. p. 91-110.

BIRMAN, Joel. *O trauma na pandemia do Coronavírus: suas dimensões políticas, sociais, econômicas, ecológicas, culturais, éticas e científicas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega, v. 1*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1986.

CAVALCANTI, José Antônio. Abertura. In: CAVALCANTI, José Antônio. *A era das manadas*. Bragança Paulista, SP: Editora Hecatombe, 2021. p. 27.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura & linguagem: a obra literária e a expressão linguística*. 3. ed. São Paulo: Quíron, 1980.

FONSECA, Leandro Noronha da. *HIV/aids e poesia contemporânea brasileira na antologia “Tente entender o que tento dizer”, organizada por Ramon Nunes Mello*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufms.br/handle/123456789/4639>. Acesso em: 16 jan. 2023.

LAPLANTINE, François. *Antropologia da doença*. Trad. Valter Lellis Siqueira. 4 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

MORICONI, Italo. Ítalo Moriconi: “Já existe uma literatura da pandemia”. Entrevista cedida a Bolívar Torres. *O Globo*, Rio de Janeiro, mar. 2021. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/italo-moriconi-ja-existe-uma-literatura-da-pandemia-24933609>. Acesso em: 16 jan. 2023.

PIRES-ALVES, Fernando. Reflexões insones em noites epidêmicas. In: SÁ, Dominichi Miranda de. *et al.* (Orgs.) *Diário da pandemia: o olhar dos historiadores*. 1 ed. São Paulo: Hucitec, 2020. p. 226-231.

REIS, Raquel. XXII. In: REIS, Raquel. *A dor cotidiana*. 1. ed. São Paulo: Editora Patuá, 2021. p. 40.

RIBEIRO, Maria Izabel Branco. Arte e doença: imaginário materializado. In: MONTEIRO, Yara Nogueira; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Orgs.). *As doenças e os medos sociais*. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2012. p. 61-81.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora. Aids e suas metáforas*. Trad. Rubens Figueiredo; Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WOOLF, Virginia. *Sobre estar doente*. Trad. Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nós, 2021.

A INTERTEXTUALIDADE HOMOERÓTICA EM PAULO AZEVEDO CHAVES

THE HOMOEROTIC INTERTEXTUALITY IN PAULO AZEVEDO CHAVES

Cássio Augusto Nascimento FARIAS¹

RESUMO: Este artigo pretende estudar a presença do passado na poesia do escritor pernambucano Paulo Azevedo Chaves, tendo como foco o homoerotismo masculino. Objetivamos reconhecer de que modo o poeta repensa a homossexualidade por meio da intertextualidade, lançando mão do tempo pretérito para abordar questões atuais. Para tanto, analisaremos poemas presentes nos livros *Nu cotidiano* (1988) e *Os ritos da perversão e outros poemas* (2012). Inicialmente, investigaremos os textos que recuperam personagens da história, promovendo um encontro entre tempos e gerações distintos. Em seguida, discutiremos acerca dos poemas que retomam criticamente o cânone universal, com o intuito de ressignificar o amor entre dois homens.

PALAVRAS-CHAVE: Homoerotismo. Poesia Contemporânea. Intertextualidade. Paulo Azevedo Chaves.

ABSTRACT: This paper aims to study the presence of the past in Paulo Azevedo Chaves' poetry, author from Pernambuco, focusing on male homoeroticism. We pretend to recognize the way that the poet rethink homosexuality through intertextuality, using the past tense to approach present issues. Therefore, we will analyze poems from the books *Nu cotidiano* (1988) and *Os ritos da perversão e outros poemas* (2012). Initially, we will investigate the texts that recover characters from history, promoting an encounter between different times and generations. Next, we will discuss about the poems that critically retakes the universal cannon with the purpose of resignify the love between two men.

KEYWORDS: Homoeroticism. Contemporary Poetry. Intertextuality. Paulo Azevedo Chaves.

Introdução

Nascido em 1936, Paulo Azevedo Chaves é um escritor pernambucano. Além de poeta, é jornalista, tradutor e Bacharel em Direito pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC). Até o momento, o escritor publicou livros de tradução, poesia e prosa autorais, além de organizar antologias com diferentes autores, a saber: *Versos escolhidos* (1982), traduções; *Trinta poemas e dez desenhos de amor viril* (1984), traduções; *Nu cotidiano* (1988), poesias autorais; *Nus* (1992), coletânea de poesia; *Os ritos da perversão* (1992), poesias autorais, relançado digitalmente em 2012; *Réquiem para Rodrigo N* (2011), prosa e poesia autorais; *Poemas homoeróticos escolhidos* (2014) antologia de poesias; e *À sombra da casa azul* (2015), autobiografia.

1. Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de Sergipe (UFS), São Cristóvão - SE. Professor do Instituto Federal do Rio Grande do Norte (IFRN), *Campus* Pau dos Ferros. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0109-1058>. E-mail: cassio.augusto88@gmail.com.

O homoerotismo masculino é um tema frequente nos versos do autor, e é a partir desse tópico que pretendemos estudar a presença do passado na poesia de Chaves. Tendo em vista a preocupação dos autores contemporâneos com o tempo presente, buscamos averiguar o lugar que o pretérito assume diante da urgência de discutir sobre assuntos atuais, como o combate à homofobia e a tentativa de dar voz aos sujeitos LGBTQIA+, por muito tempo excluídos do espaço da literatura brasileira. Nesse viés, objetivamos reconhecer de que modo o poeta repensa a homossexualidade por meio da intertextualidade, lançando mão do passado para abordar um tópico pertinente para o presente. Para tanto, analisaremos poemas presentes nas coletâneas *Nu cotidiano* (1988) e *Os ritos da perversão e outros poemas* (2012). Vale dizer que este trabalho é um recorte da nossa pesquisa de Doutorado, atualmente em andamento, a respeito da poesia homoerótica contemporânea produzida no Nordeste.

Inicialmente, investigaremos os textos que recuperam personagens da história, promovendo um encontro entre tempos e gerações distintos, partindo das reflexões de Resende (2008) e Proença Filho (2006) sobre a literatura brasileira hoje, além das considerações de Agamben (2009) sobre o contemporâneo. Em seguida, discutiremos acerca dos poemas que retomam crítica e criativamente o cânone universal, com o intuito de ressignificar o amor entre dois homens, levando em conta os ensinamentos de Hutcheon (1991), Nunes (2008) e Derrida (2014). As ponderações de Bataille (2017) sobre o erotismo nos serão pertinentes, uma vez que viabilizam pensá-lo como uma metáfora da própria intertextualidade. Em adendo, os ensinamentos de Rosenfeld (2004) sobre os gêneros literários serão relevantes, pois nos permitirão refletir, ainda que brevemente, sobre o tempo na poesia.

A presença do passado

Ao refletir sobre a prosa brasileira nos dias de hoje, Resende nos explica que esta tem como uma de suas características a “*presentificação*” (RESENDE, 2008, p. 15, grifo da autora), ou seja, há um impulso para a abordagem de temas do tempo atual, ainda que este nos escape devido a sua fluidez. Conforme explica a professora, “o sentido de urgência [...] se evidencia por *atitudes*, como a decisão de intervenção imediata de novos atores presentes no universo da produção literária” (RESENDE, 2008, p. 27, grifos da autora). Por conseguinte, a atenção para o presente mostra-se como uma alternativa para trazer para o texto literário subjetividades socialmente marginalizadas e, por essa razão, comumente excluídas no espaço da literatura (RESENDE, 2008). Desse modo, a urgência impressa pela *presentificação* na prosa contemporânea é também a urgência de possibilitar que vozes silenciadas possam ser ouvidas, o que podemos encontrar de igual modo na poesia de hoje. Para Resende, essa fixação no agora também está ligada ao retorno do trágico, em uma tentativa de representar a violência cotidiana existente no nosso país, estabelecendo,

assim, um diálogo com a tragédia clássica, em que o tempo presente é dominante, **já que visa a encenação** (RESENDE, 2008). Nesse contexto de violência, podemos considerar a homofobia, que oprime sujeitos LGBTQIA+.

Discutindo sobre a poesia nacional na atualidade, Proença Filho (2006) pontua que essa pode ser definida pela multiplicidade e pela dispersão, pela falta de um centro que norteie estéticas ou temas fixos. Segundo o autor, os poetas de hoje se preocupam com frequência em criar projetos particulares, com identidade própria, negando a adesão às normas de uma possível tendência literária. Contudo, Proença Filho se aproxima de Resende ao afirmar que há, no caleidoscópio da poesia contemporânea, uma “*emergência de segmentos preocupados com a afirmação de identidade cultural*” (2006, p. 6, grifos do autor). Em meio à pluralidade, pode-se distinguir, assim, um dos tópicos relevantes tanto nos versos quanto na prosa do nosso tempo: busca-se abrir espaços para que identidades antes subalternizadas possam afirmar-se, construindo uma literatura que denuncia as mazelas a que tais sujeitos foram e ainda são submetidos. Mas não só: muitos poetas empenham-se em ressignificar positivamente tais identidades, livrando-os de estereótipos estigmatizantes.

Entre essas vozes insurgentes, encontramos a homossexual, que se vem “presentificando também no discurso de alguns escritores, na direção da afirmação de identidade” (PROENÇA FILHO, 2006, p. 16). **É o que podemos perceber em nomes como Paulo Azevedo Chaves, escritor pernambucano que tem o amor entre dois homens como um dos principais temas da sua poesia.** Contudo, pode-se questionar: essa emergência de viabilizar a afirmação de subjetividades antes silenciadas, essa dedicação diante de uma luta que precisa ser travada no tempo presente, impede o escritor de voltar-se para o passado?

Para nos ajudar a responder a essa questão, as definições de contemporâneo do filósofo Agamben (2009) são relevantes. O autor italiano nos ensina que “o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpretá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele” (AGAMBEN, 2009, p. 64). Sendo assim, ser contemporâneo significa desafiar-se a ver as trevas do presente, a enxergar o que há nele de inquietante, de desconfortante; ele sente o impulso de ler a atualidade sem aderir a ela passivamente.

Todavia, Agamben nos diz que, para interpretar o presente, o contemporâneo toma distância do seu tempo por meio de “*uma dissociação e um anacronismo*” (2009, p. 59, grifos do autor). Dito de outro modo:

[...] o contemporâneo [...] é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la’ segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Assim, o instrumento do contemporâneo para enxergar as trevas cegantes do presente é o diálogo com outras gerações. O escritor, ao unir os tempos, ao provocar o encontro de épocas, tem ferramentas não só para entender o seu tempo, mas também de provocar mudanças efetivas. Reavivar o tempo precedente, relendo-o, é a luz que guia o contemporâneo. Enquanto mantém os pés fincados no presente, o contemporâneo quebra o dorso para olhar o passado e buscar caminhos para transformar o agora. O contemporâneo, nesse sentido, habita a fratura das vértebras de seu tempo, promovendo um encontro entre os tempos e as gerações (AGAMBEN, 2009).

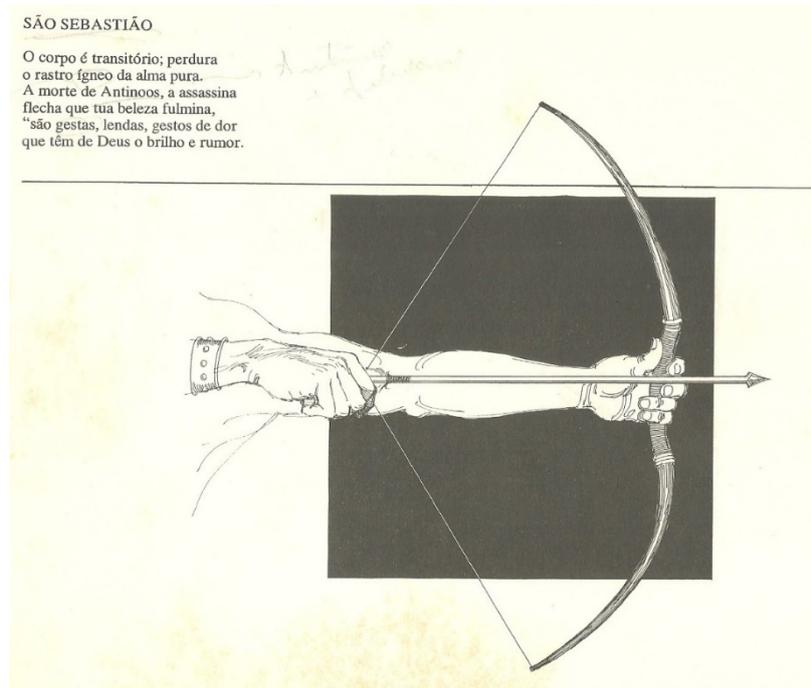
E é considerando os ensinamentos de Agamben a respeito do contemporâneo que lançamos mão do conceito de homoerotismo, uma vez que, conforme nos explica Barcellos (2006, p. 20), este é “[...] **um conceito abrangente que procura dar conta das diferentes formas de relacionamento erótico entre homens (ou mulheres, claro), independentemente das configurações histórico-culturais que assumem e das percepções pessoais e sociais que geram [...]**”. Desse modo, o homoerotismo nos permite pensar a poesia que engendra em si uma tensão entre os tempos, atravessando contextos diversos.

Paulo Azevedo Chaves entrecruza o pretérito e o presente com frequência ao compor seus poemas homoeróticos. Para estudá-los, consideraremos, nesta subseção, os textos do escritor que revivem e reimaginam personagens históricas. Em *Nu cotidiano*, de 1988, duas figuras, de contextos diferentes, mas ambas vinculadas à homossexualidade, são retomadas no poema “São Sebastião”:

O corpo é transitório; perdura
o rastro ígneo da alma pura.
A morte de Antinoos, a assassina
flecha que tua beleza fulmina,
‘são gestas, lendas, gestos de dor
que têm de Deus o brilho e rumor[?] (CHAVES, 1988, p. 10, destaque do autor).

No título, São Sebastião é lembrado, santo católico que viveu no século III e foi morto pelo imperador romano Diocleciano. Graças à iconografia criada desde a Renascença, em que sensualidade corporal e martírio são conjugados, o santo é recuperado pela arte contemporânea para representar a identidade homossexual a partir da década de 1960 (SANTOS, 2016). Nas imagens criadas, as flechas que o penetram até à morte são associadas a signos fálicos, fazendo alusão à penetração e, em consequência, ao coito homoerótico (SANTOS, 2016). No poema de Chaves, a arma assassina é retomada. O texto é ainda acompanhado de uma imagem que se divide em duas páginas, em uma alusão à representação de São Sebastião. Na primeira, logo abaixo do poema, distingue-se duas mãos que seguram um arco e flecha, sobre um fundo preto:

Figura 1 – “São Sebastião”



Fonte: CHAVES, 1988, p. 10.

Na segunda, percebe-se o corpo de um homem forte, de cabelos longos, amarrado ao tronco de uma árvore, desviando o rosto da arma que o ameaça. Sua expressão, contudo, não é de medo, mas de resignação:

Figura 2 – “São Sebastião”



Fonte: CHAVES, 1988, p. 11.

No texto, entretanto, há também uma referência à Antínoo, amante do imperador romano Adriano. O jovem afogou-se no rio Nilo em 130 a.C., uma morte misteriosa, pois não se sabe o que a motivou: pode ter sido apenas um acidente, mas, como uma estratégia para que Antínoo passasse a ser adorado como um deus, assim como o imperador, acredita-se que o amante se suicidou, ou que teria sido assassinado pelo Império (RODRIGUES, 2014). Em adendo, com rimas emparelhadas (AA, BB, CC), distingue-se uma atenção à musicalidade do texto. É relevante observar que Chaves aproxima homens de épocas diferentes, uma vez que Antínoo também é mostrado como vítima das flechas, destacando a finitude do corpo e da beleza, em detrimento da pureza da alma. Em consequência, ao olhar para o passado, o poeta o reformula ao unir dois sujeitos de contextos distintos. Assim como São Sebastião, Antínoo é morto, mas encontra na literatura (gestas e lendas) e, principalmente, em Deus, a lembrança e o valor do seu sacrifício, o que pode ser vinculado à trajetória da homossexual masculino, atravessada pela violência. De caráter metalinguístico, o texto salienta a capacidade da poesia de revisitar o passado, reinventá-lo e, conseqüentemente, mantê-lo vivo e atual ao evocar questões do nosso tempo. O uso recorrente do tempo verbal no presente reforça esse movimento de presentificação do passado: “é”, “perdura”, “fulmina”, “são” e “têm”.

Em “Verlaine lembrando Rimbaud”, Chaves (2012, p. 10) recupera, já no título, dois poetas franceses do século XIX. Ambos, conforme nos explica Torrão Filho (2000), que tiveram um conturbado caso de amor. Na epígrafe, lemos um verso de Rimbaud: “Toda lua é atroz e todo sol amargo” (CHAVES, 2012, p. 10), prenunciando os sentimentos conflitantes encontrados no texto. No poema constituído por um único terceto, o eu lírico sofre pela partida do amado.

Com ele foi Uma Tempestade no Inferno
 Ao partir fiquei como O Barco Ébrio
 Quando voltou foram As Iluminações

Percebe-se que o escritor faz uso de títulos de poemas de Rimbaud, em letras maiúsculas, para criar metáforas e comparações para designar a relação entre o sujeito poético e o companheiro: estar com ele foi “Uma Tempestade no Inferno” (metáfora); perdê-lo fez com que sentisse como “O Barco Ébrio” (comparação); e “As Iluminações” exprimem a alegria do retorno do amado (metáfora). Entre as duas metáforas, evidencia-se uma imagem antitética, exprimindo emoções opostas. A intertextualidade dá um novo sentido aos títulos dos poemas do autor francês, uma vez que são utilizados para descrever o amor inquieto entre dois homens, o que pode ser uma referência ao caso entre Rimbaud e Verlaine, mas também um modo de expressar os sentimentos contraditórios que o amor provoca, em que a presença e o retorno do amante despertam sentimentos díspares.

Em “Panorama visto do reto”, o escritor pernambucano retoma dois escritores e um rei do passado:

Pelo olho do cu
 uma certa visão do mundo:
 delícias de Sade
 do Dr. Masoch
 ou de Ludwig, rei
 enlouquecido da Baviera (CHAVES, 2012, p. 14).

No poema, são mencionados dois autores: o francês Sade (1740-1814) e o austríaco Masoch (1835-1895), ambos considerados “libertinos”. Além de Ludwig (1845-1886), rei homossexual da Baviera, conhecido como “O Rei Louco”. Nesse poema, é significativo notar que Chaves relembra sujeitos de diferentes contextos, mas que se aproximam por se afastarem das normas socialmente impostas. Sade, por exemplo, tentou repensar positivamente o ânus ao dizer que o sexo anal seria o natural, afirmando ainda que era o passivo que desfrutava de maior prazer (SAÉZ; CARRASCOSA, 2016). Nesse sentido, o texto de Chaves é, em concordância aos sujeitos citados, subversivo: o ânus comumente associado, de modo negativo, à passividade, recebe um papel ativo: o de ver. Vinculado ao olho, o reto é destacado como o ponto de vista escolhido pelo eu lírico, sendo a partir dele que ele enxerga o mundo. No poema, o ânus perde o sentido de órgão abjeto ao ser associado ao olho, localizado na parte superior do corpo, assumindo a perspectiva pela qual o eu lírico escolhe perceber tudo aquilo que está a sua volta. Reinterpreta-se, em consequência, o tabuísmo “olho do cu”, usado para referir-se de modo pejorativo ao ânus.

Sade e Masoch reaparecem em outro texto de Chaves (2012, p. 35), intitulado “Show sadomasoquista de dois jovens ianques”:

W. Sado e P. Masoch exibem seus talentos extraordinários:
 Peter arria a bunda lubrificada no gargalo da Budweiser
 e William enfia o punho cerrado no cu gozante do parceiro:

‘Oh yeah! Oh yeah, baby!’ (CHAVES, 2012, p. 35).

W. Sado e P. Masoch podem ser lidos como uma alusão aos autores que deram origem, respectivamente, aos termos sadismo e masoquismo, que, juntos, formam o “sadosoquista” do título. Ambos aparecem como dois jovens ianques que fazem sexo em público. No texto, observa-se que os escritores se presentificam em um país de língua inglesa, como é perceptível pelo uso do termo “ianque”, pelos nomes “Peter” e “William”, além da citação em inglês na última estrofe. O tempo presente é predominante: “exibem”, “arria” e “enfia”. Ademais, observa-se que os dois dão continuidade ao legado de ambos os escritores enquanto sujeitos sexualmente desviantes. Peter e William não só fazem uso sexual do ânus, como também o fazem sem a penetração do pênis: Peter usa o gargalo da cerveja, William penetra o punho no parceiro. Ademais, o “cu gozante” parece recuperar a ideia de Sade de que o penetrado usufruiria de grande prazer, viabilizando que ânus seja entendido como um órgão sexual. Desse modo, a união entre gerações de tempos distintos funciona como uma maneira de ressignificar a homossexualidade masculina nos nossos dias, tendo em vista, de modo particular, o coito anal.

A intertextualidade erótica

Embora tenha como foco a ficção pós-moderna, vale considerar as observações de Hutcheon (1991) acerca do encontro com o passado na literatura por meio da intertextualidade. Por meio da paródia, o/a escritor/a contemporânea usa e abusa de textos de tempos pretéritos, em “[...] uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança” (HUTCHEON, 1991, p. 46). Desse modo, a paródia incorpora, tanto no nível temático quanto estrutural, o passado textual, estabelecendo um movimento duplo e paradoxal: ao passo que mantém um vínculo com tempos remotos, perpetuando-os, o pós-moderno assinala a diferença e a inovação a partir da ironia (HUTCHEON, 1991). Esse paradoxo permite que os “ex-cêntricos”, isto é, aqueles que são marginalizados, possam se apropriar do cânone branco, masculino, classe-média, heterossexual e eurocêntrico e repensá-lo a partir do lugar da margem (HUTCHEON, 1991, p. 170). Em consequência, o retorno ao passado viabiliza ainda uma rebelião crítica e criativa da cultura dominante. Nesse sentido, a paródia pós-moderna exige perpetua a tradição, devido a esse vínculo paradoxal que estabelece, pois sacraliza e questiona o cânone simultaneamente (HUTCHEON, 1991).

Tendo em vista a poesia brasileira recente, Nunes (2008, p. 167-168) nos diz que há um “enfolhamento das tradições”, em que o escritor converge “cânones, esvaziados de sua função normativa, em fontes livremente disponíveis com as quais incessantemente dialogam os poetas”. Assim, a busca obsessiva pelo novo, tão presente na tradição moderna, dá lugar a uma reverência insubmissa à tradição (inclusive a tradição moderna), pois esta perde o seu valor de norma, possibilitando a existência de uma pluralidade estética. Aproximando-se de Hutcheon, Nunes destaca a mesma postura contraditória: busca-se o estilo do cânone ao mesmo tempo em que se foge dele.

Para contribuir ao debate, vale pontuar ainda as reflexões de Derrida (2014) sobre a leitura de uma obra do passado. Para o filósofo, é impossível ler um texto com a perspectiva da época em que foi publicado devido à sua iterabilidade, ou seja, ao mesmo tempo que a obra literária é resultado de um contexto particular, ela também permite infinitas possibilidades de recontextualização (DERRIDA, 2014). Adiante, Derrida nos diz que, ao entrar em contato com um texto que o precede, ele reconhece que está diante de uma criação singular, com uma assinatura própria. Todavia, lendo-o, coloca em jogo as suas próprias singularidade e assinatura, e é esse contato que permite a inauguração de uma nova assinatura, uma contra-assinatura. Estabelece-se, assim, uma relação de dependência: para que a contra-assinatura exista, é preciso dedicar-se à assinatura do outro. Desse modo, afirma-se o outro com a finalidade de afirmar a si mesmo. Como buscaremos mostrar, a poesia homoerótica de Paulo Azevedo Chaves assim procede: o escritor herda um texto do passado, reconhece e admira nele a sua historicidade e sua singularidade, mas, ao mesmo tempo, imprime a sua própria assinatura no ato de (re)leitura, o que permite a inovação. A recontextualização, resultado da anacronia e do contratempo, repete o passado enquanto o renova (DERRIDA, 2014).

Aliás, a definição de erotismo defendida por Bataille (2017), pode ser uma relevante metáfora para explicarmos a intertextualidade presente na literatura pós-moderna. Para o escritor francês, “cada ser é distinto de todos os outros. [...] Entre um ser e outro, há um abismo, há uma descontinuidade” (BATAILLE, 2017, p. 36). Entretanto, no ato da reprodução sexual, a comunhão entre os dois corpos distintos dá origem a um novo ser. A união é mortal, pois rompe com a descontinuidade dos seres separados, enquanto o novo ser é tanto descontínuo quanto contínuo: dá continuidade aqueles que o geraram, mas é também distinto destes (BATAILLE, 2017). Nesse sentido, a intertextualidade é erótica: o escritor, singular em si mesmo, une-se ao texto do passado, igualmente singular. Essa comunhão resulta no poema, esse novo e único ser que dá continuidade aos seus genitores, pois carrega em si a herança de um tempo pretérito, acompanhada de uma postura criativa e crítica do autor. O poema contemporâneo aproximaria (sexualmente), portanto, duas gerações distintas.

Em Chaves, a intertextualidade é notável diferentes composições. Inicialmente, é pertinente pontuar a presença de mitos da Antiguidade, em que personagens, homossexuais ou não, são evocados para versar sobre o amor entre homens. Um dos textos traz a figura de Jacinto, herói espartano que desperta a paixão de Zéfiro, Apolo e Thamyras (CERQUEIRA, 2020). Em “Conúbio”, o eu lírico nos conta da união entre um jovem pastor e um tocador de flauta:

O pastor jovem une-se ao tocador de flauta.
O Sol deita-se com Jacinto além-montanha.
Conúbio sobre a terra fria e sob a lua alta (CHAVES, 1988, p. 8).

Percebe-se que a relação entre Jacinto e Apolo é resgatada, sendo que este último é mencionado como o “Sol”, em letra maiúscula, aludindo ao fato de se tratar do deus solar. É significativo notar que o conúbio entre um mortal e um deus é descrito como transcendente. Ambos se unem no “além-montanha”, neologismo que indica a ideia de elevação, embora o encontro seja terreno. Aspecto este que é destacado a partir do jogo sonoro estabelecido entre as preposições em “sobre a terra fria” e “sob a lua alta”, isto é, acima da terra, mas embaixo da lua. A rima em “flauta” e “alta” aproxima, musicalmente, os dois termos, expressando a sublimação desse encontro amoroso entre o jovem e a figura divina. Os verbos do poema, “unir” e “deitar”, ambos no presente do indicativo, trazem para o agora um mito milenar. Em consequência, há um movimento de recontextualização do mito, em que os dois personagens são presentificados.

O mito de Orfeu e Eurídice também é citado em “Se como Orfeu”. O ato frustrado de Orfeu, que desce para recuperar a sua amada no reino de Hades, aparece para explorar aspectos do homoerotismo:

Se como Orfeu
nesses redutos infernais
eu me voltasse para trás
veria

não Eurídice, não Eurídice,
mas o amor mais antigo
doces e viris carícias
entre areia e as estrelas,

O passado intato nasceu (CHAVES, 1988, p. 16).

Distingue-se que o eu lírico, de modo hipotético, compara-se a Orpheu, que desce para o inferno, mas que, ao olhar para trás, não enxerga a sua amada, mas “o amor mais antigo/ doces e viris carícias”, o que pode ser compreendido como uma referência à relação entre homens presente na antiga Grécia (SAÉZ; CARRASCOSA, 2016). A última estrofe, composta por um único verso, é duplamente significativa: de um lado, expressa a releitura anacrônica dos mitos do passado, por outro lado, nos lembra da atemporalidade do desejo homoerótico, que atravessa gerações, e permanece “intato”.

Além da mitologia grega, personagens bíblicos também são rerepresentados. No poema “No paraíso”, há uma releitura do mito de criação:

Uma roseira em vigília
só rosas, sem espinhos.

E sob as ramas floridas,
Adão ao lado de Adão.

Uma serpente adormece
à altura das virilhas (CHAVES, 1988, p. 52).

Antes de investigar o texto do poeta pernambucano, é relevante destacar que as narrativas que envolvem Adão e Eva, primeiros humanos criados por Deus, são frequentemente evocadas em uma tentativa de naturalizar a heterossexualidade como essencial, imutável, e não como uma invenção social e histórica (KATS, 1996). No texto de Chaves, no entanto, são dois homens que fundam a humanidade. Constituído por três estrofes, cada uma com dois versos (dístico), o poema inicia situando os dois personagens embaixo de uma roseira florida, sem espinhos, uma provável alusão à árvore do Jardim do Éden e seus frutos proibidos. Adão e Adão estão juntos, ao passo que “Uma serpente adormece/ à altura das virilhas”, sendo que o verbo “adormecer”, no presente do indicativo, reitera a presentificação das personagens. A serpente, entretanto, é polissêmica: representa tanto uma menção ao animal que convence Eva, quanto um signo fálico, o que destaca o tom homoerótico do texto. Todavia, embora próximos da cobra, nenhum dos dois é punido: a roseira sem espinhos não fere, o animal adormece e não indica perigo algum, demonstrando assim a aprovação divina diante da união dos dois. Desse modo, ao parodiar o mito de criação, Chaves esvazia o estigma de pecado associado à homossexualidade, ao mesmo tempo que nos mostra que os sentidos atribuídos à heterossexualidade são uma construção social. Assim, por meio da reescrita, o autor engendra novas maneiras de significar a sexualidade.

Em “Drácula 90”, o escritor parodia o romance de terror gótico *Drácula*, de 1897, do irlandês Bram Stoker (1847-1912):

Pedaço de mal de **Drácula**.

Nas madrugadas de lua cheia
ao uivar sem fim dos chacais
sugo na casa fantasmagórica
o mel viscoso do orgasmo.

Não brilha o sol no hibernar
do sepulcro
sangue coagulado em meu corpo
desvalido.

Entre castiçais negros e morcegos
guardiões
desperta-me o Réquiem para o coito
fúnebre

que ilumina minha noite de gemidos (CHAVES, 2012, p. 28, destaque do autor).

É importante pontuar, inicialmente, os elementos estéticos do terror gótico que podem ser evidenciados a partir da escolha vocabular e da atmosfera sombria construída: as “madrugadas de lua cheia”, a “noite”, o uivar constante dos chacais, a “casa fantasmagórica”, a ausência da luz do sol, o “sepulcro”, o “sangue coagulado”, o “corpo/ desvalido”, os “castiçais negros” e os “morcegos”, o “coito fúnebre”. Todavia, o número presente no título pode indicar a década em que o livro de Chaves foi originalmente publicado, em 1991, ou uma maneira de apontar que se trata de uma das inúmeras versões em que o personagem é retratado, seja na literatura, ou em outras linguagens artísticas, como no cinema. Assim, a narrativa vampiresca é aqui recontextualizada tendo em vista a homossexualidade do sujeito poético, reforçada pelo uso frequente do presente, como em “sugo”, “brilha” e “ilumina”.

Nesse viés, o vampiro serve como metáfora do homoerotismo, em que a ação de beber o sangue do outro assume um caráter sexual: o eu lírico “suga [...] o mel viscoso do orgasmo”, desperta da morte para o “coito/ fúnebre”, iluminando sua “noite de gemidos”. É pertinente salientar que, assim como o vampiro que se alimenta do outro para se manter vivo, a voz poética associa o sexo à vida, afinal é o coito que traz luz para a noite e o faz reviver. Desse modo, o sexo contrapõe-se à morte, pois é o que sustenta o indivíduo, mantendo-o de pé. Retomando nossa reflexão sobre o erotismo como uma metáfora da intertextualidade, Chaves, assim como o vampiro, se alimenta da obra de Stoker para gerar o seu texto, o que pode ser lido de acordo com a lógica da reprodução sexual de Bataille: dois seres descontínuos (a escrita singular de Stoker e a de Chaves, de contextos distintos) se unem para gerar um novo ser (o poema “Drácula 90”), que é ao mesmo tempo contínuo e descontínuo (herda a particularidade de cada autor, sendo único

em si mesmo). O vampiro, aliás, é uma metáfora oportuna da intertextualidade: para manter o texto canônico vivo, o escritor pernambucano bebe do seu sangue, mas isso significa também a morte de ambos, pois a união, que resulta no novo texto, é uma negação da descontinuidade que os torna únicos e descontínuos.

Podemos destacar ainda o diálogo com a pintura, notável na composição intitulada “A Gioconda”, uma referência à famigerada obra *Mona Lisa* (ou *La Gioconda*), quadro de Leonardo Da Vinci (1452-1519), renascentista italiano:

Dizem que a Gioconda era na verdade um varão
 e que seu velado sorriso tem prosaica explicação:
 sob a seda e o brocado uma súbita ereção (CHAVES, 1988, p. 66).

O poema retoma o trabalho do artista, discutindo acerca dos mistérios que envolvem a identidade da/o modelo que posou para Da Vinci, além da razão do seu “velado sorriso”. O eu lírico dá voz às sugestões de que a Gioconda seria um homem vestido com roupas associadas ao gênero feminino, e que o motivo do seu enigmático sorriso seria “uma súbita ereção”. A ideia de que se trata de uma “prosaica explicação” implica que a expressão facial não guarda nenhum segredo extraordinário, que desperte densas e elevadas reflexões, mas sim um motivo banal, em que o corpo e o desejo erótico sejam suficientes para compreendê-la. Estruturalmente, há também rimas emparelhadas entre as palavras finais de cada verso (“varão”, “explicação”, “ereção”), atribuindo musicalidade ao texto e enfatizando a hipótese apresentada. Assim, o escrito evoca a suposta homossexualidade do artista (TORRÃO FILHO, 2000), nos fazendo questionar: trata-se de um autorretrato, ou até mesmo de uma pintura em que um de seus discípulos (e provável amante) posa para ele? Vale pontuar que a indeterminação do sujeito em “[eles] Dizem”, no início do poema, reitera que se trata de um rumor acerca do qual não se tem certeza. Acompanhando o texto, há uma imagem em que Gioconda observa a si mesma diante do quadro (ou seria um espelho?):

Figura 3 – “A Gioconda”



Fonte: CHAVES, 1988, p. 67.

De costas para quem observa a imagem, só podemos ver o seu rosto a partir da sua representação na pintura, apontando que só temos acesso a ela (ou a ele) por meio da imagem, pois estamos em face de uma pessoa que existiu em tempos remotos. Conforme Hutcheon (1991), uma das problematizações da literatura pós-moderna diz respeito ao fato de que só temos acesso ao passado por meio de vestígios textualizados deste. Ademais, a reconstrução do tempo pretérito envolve seleção e posicionamento narrativo. Chaves, ao recuperar a obra de Da Vinci, nos fala das incertezas quanto ao passado, pois só podemos conhecê-lo textualmente, mas também engendra uma perspectiva própria em relação ao quadro, levando em consideração a possível homossexualidade do artista.

Em *Os ritos da perversão e outros poemas* (2012), salienta-se o poema “Dedo de Deus”, também de autoria de Chaves, em que o escritor satiriza o afresco *A criação de Adão*, de Michelangelo (1475-1564), que compõe o conjunto de pinturas no teto da Capela Sistina:

No teto da Sistina
o deus grisalho,
com anjos e ignudi
do séquito celestial,
mostra a Adão,
lasso e disponível,
o indicador fálico
e a submissa criatura
replica num murmúrio:
sou todo teu, Pai,
por favor, enfia,
e depois, se quiseres,
tua divina rola
mete também (CHAVES, 2012, p. 22).

De antemão, vale mencionar que, assim como Da Vinci, Michelangelo também é conhecido por suas práticas homossexuais, embora também tenha se envolvido com mulheres (TORRÃO FILHO, 2000). Em adendo, afirma-se que o nu masculino, citado no poema por meio do adjetivo “*ignudi*” que significa “nu” em italiano, era uma de suas obsessões, sendo que em muitas de suas obras podemos encontrar a representação de belos corpos masculinos (TORRÃO FILHO, 2000). No texto em questão, o título e o primeiro verso já nos situam em relação à obra do pintor. Todavia, o poema apresenta uma releitura profana do afresco: o termo “deus” aparece com letra minúscula no segundo verso, e já prenuncia o tom do poema, pois reduz a figura divina. Deus, assim como na pintura, está rodeado de anjos nus e exibe seu indicador para Adão, porém, o dedo é aqui descrito como “fálico”, enquanto a primeira criatura humana posiciona-se como submissa. Essa submissão, no entanto, pode ser lida de duas maneiras: primeiro, para indicar sua obediência ao criador, e segundo, para expressar a passividade de Adão no ato sexual. A criatura responde a Deus reforçando sua reverência e passividade: “sou todo teu, Pai”,

mas em seguida solicita que seja penetrado pelo dedo indicador e pelo pênis “divino”. Diferente do afresco, em que vislumbramos o distanciamento, ainda que curto, que se estabelece entre Deus e o homem a partir dos dedos que não se tocam, o poema não só indica contato físico, mas também um vínculo sexual. Vale destacar, entretanto, que o coito é atravessado por uma relação de poder, já que Adão assume o papel de submisso diante do criador.

No poema “Marcos”, de Chaves (2012, p. 30), o afresco é mencionado para comparar o toque do amado à criação de Adão por Deus: ambos despertam para a vida o eu lírico e o personagem bíblico, respectivamente:

Ao toque de sua mão
desperto para a vida.
Como na Sistina, Adão.

Além de Adão e do eu lírico, que ganham vida graças às figuras de Deus e do amante Marcos, respectivamente, o artista também dá vida à obra. No caso de Chaves, a criação se dá pela retomada do afresco de Michelangelo, em um movimento que mostra como a arte é capaz de manter-se viva em si mesma, reinventando-se infinitamente. O escritor pernambucano se vale dessa capacidade para repensar poeticamente a homossexualidade, contribuindo para o urgente processo de ressignificação dos estigmas que oprimem o amor entre homens. Mais uma vez, o uso do presente do indicativo, em “desperto”, reaparece, e assim como na pintura, em que Deus vivifica eternamente Adão, o desejo homoerótico, igualmente vital, permanece infundável.

Considerações finais

Como nos ensinou Resende, devido à preocupação em retratar a violência cotidiana no Brasil, a prosa contemporânea faz uso do tempo presente, em diálogo com a tragédia clássica, uma vez que o gênero Dramático demanda a complementação cênica, em que “[...] presenciamos a ação enquanto se vem originando atualmente, como expressão imediata de sujeitos” (ROSENFELD, 2004, p. 29). Na poesia, ainda que predomine a voz do presente, o caráter do imediato é de um momento “eterno”, “permanecendo à margem e acima do fluir do tempo, como um momento inalterável, como uma presença intemporal” (ROSENFELD, 2004, p. 24).

Vimos, até aqui, como Paulo Azevedo Chaves presentifica o passado para repensar a homossexualidade, abrindo espaço para uma voz poética por muito tempo marginalizada na literatura. Como nos explicou Hutcheon, este é um dos paradoxos da prosa pós-moderna: mantém a tradição, o pretérito vivo, enquanto os reinventa crítica e criativamente. Nesse sentido, a intertextualidade serve de instrumento para reimaginar o cânone, trazendo para o centro identidades comumente excluídas. Em um ato claramente (homo)erótico, o escritor pernambucano tenciona tempos, que nutrem-se mutuamente. Vampiresca, a poesia de Chaves bebe dos que o precederam, e assim perpetua a existência das gerações anteriores.

Portanto, a poesia não perde a atemporalidade que lhe é própria. Dividindo e interpolando os tempos, os textos do autor em debate rompem as fronteiras tênues que supostamente separam o passado e o presente, viabilizando que poesia se sobreponha à passagem do tempo, embora se preocupe com um tema urgente: a afirmação da identidade homossexual.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. O que é contemporâneo? In: _____. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos, 2009. p. 55-73.
- BARCELLOS, José Carlos. Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas. In: _____. *Literatura e homoerotismo em questão*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006. p. 7-104.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- CERQUEIRA, Fábio Vergara. Iconografia de Jacinto, entre Esparta, Atenas e Tarento: música, educação e homoerotismo (séc. VI – III a.C.). In: PÁSCOA, Márcio; CAREGNATO, Caroline. *Música, linguagem e (re)conhecimento*. Manaus: Editora UEA, 2020. p. 109-207.
- CHAVES, Paulo Azevedo. *Nu cotidiano*. Recife: Grupo X, 1988.
- CHAVES, Paulo Azevedo. *Os ritos da perversão e outros poemas*. s.l.: Edição do autor, 2012. Disponível em: <https://pt.calameo.com/books/002249079e46cf8b10935>. Acesso em: 28 nov. 2021.
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KATS, Jonathan Ned. *A invenção da heterossexualidade*. Trad. Clara Fernandes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira: expressão e forma. In: _____. *A clave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 158-173.
- PROENÇA FILHO, Domicio. Poesia brasileira contemporânea: multiplicidade e dispersão. In: _____. (org.). *Concerto a quatro vozes*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2006. p. 7-18.
- RESENDE, Beatriz. A literatura brasileira na era da multiplicidade. In: _____. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/BN, 2008. p. 15-40.
- RODRIGUES, Nuno Simões. “Morte no Nilo”. Antínoo: Sacrifício, Acidente ou Assassínio? In: OLIVEIRA, Francisco de; SILVA, Maria de Fátima Sousa e; BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro (Org.). *Violência e transgressão: uma trajetória da Humanidade*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014. p. 265-278. Disponível em: <https://digitalis.uc.pt/handle/10316.2/34781>. Acesso em: 14 dez. 2021.
- ROSENFELD, Anatol. Gêneros e traços estilísticos. In: _____. *A teoria dos gêneros*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- SAÉZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. *Pelo cu: políticas anais*. Trad. Rafael Leopoldo. Belo Horizonte: Letramento, 2016.
- SANTOS, Alexandre. Tensionamentos entre religião, erotismo e arte: o Martírio de São Sebastião. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 21, n. 35, p. 7-18, mai. 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/73708/41479>. Acesso em 13 jan. 2022.
- TORRÃO FILHO, Amilcar. *Tribades galantes, fanchonos militantes: homossexuais que fizeram história*. São Paulo: Summus, 2000.

O MISTICISMO DA POÉTICA MURILIANA EM POESIA LIBERDADE (1947)¹

THE MYSTICISM OF MURILIANA'S POETICS IN POESIA LIBERDADE (1947)

Débora Mendes dos Santos ALVES²

RESUMO: Entre os grandes nomes do Modernismo brasileiro destaca-se Murilo Monteiro Mendes, poeta mineiro, integrante da Segunda Geração Modernista (1930), que, em meio às transformações e as crises da modernidade, fez de sua poesia um instrumento de resistência. Dessa maneira, a retomada de valores, a angústia, a reflexão do indivíduo sobre o seu lugar no mundo e a aproximação com o divino são tônicas presentes em sua obra *Poesia Liberdade* (1947). A partir das teorias de *O ser e o tempo da poesia* (1977), de Alfredo Bosi; *A cabala e seu Simbolismo* (2015), de Gershom Scholem, *O meio divino* (2021), de Pierre Teilhard de Chardin, observamos as ligações entre Poesia e Mística, de modo a identificar os conceitos principais que versam tais áreas e a maneira com que os mitos e os símbolos cristãos influenciam o caráter místico da poética muriliana na busca pela unidade.

PALAVRAS-CHAVE: Murilo Mendes. *Poesia Liberdade*. Modernismo. Mística.

ABSTRACT: Monteiro Mendes stands out, poet from Minas Gerais, member of the Second Modernist Generation (1930), which, in the midst of the transformations and crises of modernity, made his poetry an instrument of resistance. In this way, the resumption of values, anguish, the reflection of the individual on his place in the world and the approximation with the divine are tonic present in his work *Poesia Liberdade* (1947). From the theories of *O ser e o tempo da poesia* (1977), by Alfredo Bosi; *Kabbalah and its Symbolism* (2015), by Gershom Scholem, *The divine medium* (2021), by Pierre Teilhard de Chardin, we observe the links between Poetry and Mysticism, in order to identify the main concepts that deal with such areas and the way in which Christian myths and symbols influence the mystical character of Muril's poetics in the search for unity.

KEYWORDS: Murilo Mendes. *Poesia Liberdade*. Modernism. Mystic.

Introdução

É na cidade de Juiz de Fora, em Minas Gerais, que nasce o célebre escritor Murilo Monteiro Mendes, em 13 de maio de 1901. Sua infância marcada pelo contato literário, religioso, bem como as inquietações cósmicas após a passagem do cometa *Halley*, em 1910, de certa maneira influenciaram a sua jornada enquanto poeta. Entretanto, antes de consagrar-se como um importante nome do Modernismo brasileiro, atuou como “telegrafista, guarda-livros e prático de farmácia, além de professor de francês” (MENDES, 2018, p. 173). Em entrevista concedida

1. Este trabalho é fruto do Programa de Iniciação Científica Voluntária (PICVOL) desenvolvido na Universidade Federal de Sergipe, entre 2021 e 2022, como parte do projeto “Poesia e mística no Modernismo brasileiro”, sob a orientação do Professor Dr. Alexandre de Melo Andrade.

2. Graduada em Letras Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, Sergipe, Brasil. E-mail: debmendesufs@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5297-3953>.

a Homero Senna (1996), Murilo afirma não possuir aptidão para a vida prática. Nesse sentido, nota-se que apesar de diferentes profissões, há o estabelecimento de diálogos entre elas no que tange à relação poética, haja vista que em meio ao contato com mensagens, livros, medicamentos e o ensino, somos apresentados, em suas obras, à *Pharmákeia* e capacitados a lidar com o *phármakon* poético; assim, a sua aversão à práxis o predispõe para o campo da subjetividade.

Murilo Mendes, além de contribuir em importantes jornais e revistas de sua época – evidenciando, assim, a sua sagacidade enquanto crítico e escritor –, a partir de 1930 publicou significativas obras, com destaque para os seus escritos poéticos, os quais lhe renderam prêmios, tais como o da Fundação Graça Aranha, com o livro *Poemas*, em 1931, e o *XI Premio Internazionale di Poesia Etna-Taormina*, com *Poesia Libertà*, em 1972. Outrossim, entre os seus marcantes passos, publica, em 1935, *Tempo e Eternidade*, juntamente com o seu amigo Jorge de Lima, o que, com efeito, instiga “[...] em sua poesia, de forma muito curiosa [...] uma vertente surrealista e a militância católica” (BUENO, 2007, p. 326).

Faz-se ainda considerável a compreensão da figura do poeta mineiro em meio ao cenário social e ao Modernismo brasileiro, o qual integrou a geração poética de 1930 - segunda fase modernista. Sob tal perspectiva, o contexto histórico desse período foi determinado por grandes acontecimentos, tais como crises econômicas, sociais e políticas, avanços industriais e tecnológicos, bem como a Segunda Guerra Mundial, perceptíveis direta ou indiretamente nos textos murilianos. Como consequência disso, a angústia, a reflexão do indivíduo sobre o seu lugar no mundo e a aproximação com o divino - única saída para contornar o caos vigente - fomentam “um estado de crise existencial e espiritual” (ASSUNÇÃO, 2016, p. 41).

Em linhas gerais, testemunhamos o seu trabalho de confluência “[...] entre poesia - atividade humana continuamente definida pelo poeta -, religião - em que predominam os motivos e dogmas cristãos - e filosofia - com destaque para a metafísica” (PEREIRA, 2008, p. 248). Nesse ínterim, tendo em vista a relevância das vastas publicações murilianas, nos dedicaremos, sobretudo, neste estudo, à análise de quatro poemas contidos no livro *Poesia Liberdade*, buscando, assim, verificar as ligações entre poesia e mística.

Publicado em 1947, *Poesia Liberdade* já sustenta em seu título “uma enorme carga provocativa, passível de ser associada às experiências mais incisivas da poesia da modernidade” (MENDES, 2001, p. 9). Dessa maneira, a obra é dividida em duas partes, o Livro Primeiro: “Ofício Humano”, datado de 1943, e o Livro Segundo: “Poesia Liberdade”, de 1945, em que somos apresentados ao “projeto modernista (ainda que escrito em meados dos anos 40) de criar uma poesia, ao mesmo tempo, libertária e nova” (MENDES, 2001, p. 9). Logo, por meio da leitura de *Poesia Liberdade* somos intimados a (re)pensar a condição humana e espiritual, a partir do retrato social, guiados por uma poesia surrealista e toda a sua plasticidade, promovendo uma imersão “tanto no fazer poético como no combate ao “mundo inimigo” (MENDES, 2001, p. 10).

Tencionamos, como objetivo geral, o estudo da poesia mística presente no Modernismo brasileiro, expressa, mormente, pelo grande nome da segunda geração modernista, Murilo

Mendes, utilizando como base para tal feito a sua obra *Poesia Liberdade* (1947). Além disso, buscamos, como objetivos específicos, compreender as teorias da lírica e da mística; contribuir para a fortuna crítica do autor; observar os aspectos poéticos que o tornam místico e ampliar os estudos acerca da poesia mística brasileira. Para tanto, no decorrer do estudo, considerando o seu cunho bibliográfico, nos debruçamos sobre leituras e debates relevantes para o alcance do propósito estabelecido, tais como *O ser e o tempo da poesia* (1977), de Alfredo Bosi; *A cabala e seu Simbolismo* (2015), de Gershom Scholem; *O meio divino* (2021), de Pierre Teilhard de Chardin, a fim de identificar os conceitos principais que versam tais temáticas, além de estudos que contribuíram para a fortuna crítica do autor, entre outros textos indispensáveis. Com efeito, após o trabalho com os aportes teóricos vitais, buscamos verificar as suas relações com o livro de Murilo Mendes em questão, de forma a auxiliar as análises posteriormente empreendidas.

Poesia e Mística no Modernismo brasileiro

Desde os primórdios, os filósofos buscaram por meio da razão respostas para uma série de indagações, perpassando por temáticas como a Natureza, as virtudes, a sociedade, entre outras, mas é com Platão que se iniciam as primeiras atenções voltadas para o campo artístico. Desse modo, “Platão observa que a Poesia e a Música exercem influência muito grande sobre os nossos estados de ânimo, e que afetam, positiva ou negativamente, o comportamento moral dos homens” (NUNES, 2016, p. 10), logo, as artes passam a ser estudadas com o intuito de compreender os seus propósitos finais e a sua influência sobre o indivíduo, de modo a guiá-lo para a transcendência, pois:

[...] de todas as artes, a Poesia é a que maior afinidade tem com a inteligência e a que mais se aproxima do objetivo da atividade teórica do espírito. [...] os poetas se assemelham aos adivinhos e adivinhos, que, possuídos pelas divindades, instrumentos de seus desígnios, falam sem saber o que dizem. A inteligência que Platão concede aos poetas não é nem a discursiva (dianoia), nem a intuitiva (noesis), mas o arrebatamento, o entusiasmo, que se apodera da alma e que não provém do que é humano (NUNES, 2016, 24-25).

Diante disso, ao pensarmos na relação entre Arte e Poesia, Emil Staiger nos diz que “[...] toda poesia é obra da arte linguística” (STAIGER, 1972, p. 71), assim, o que diferencia a poesia das demais artes é a forma com que a linguagem é empregada, gerando múltiplos efeitos significativos. Nesse sentido, Heidegger (2016) promove considerações sobre a linguagem e a poesia, em que “[...] o que buscamos no poema é o falar da linguagem. O que procuramos se encontra, portanto, na poética do que se diz.” (HEIDEGGER, 2003, p. 14). É nessa conjuntura, do uso da linguagem, que se desfruta o fazer poético e, conseqüentemente, a comunicação da experiência mística, já que o poeta místico utiliza-se dela e de símbolos para expressar o indizível. Dessa maneira, faz-se imprescindível compreender que:

[...] um homem que foi favorecido por uma experiência imediata, e, para ele, real, do divino, da realidade última, ou que pelo menos se esforça para conseguir uma tal experiência. Sua experiência pode sobrevir-lhe através de uma iluminação repentina, ou pode ser o resultado de prolongados e, amiúde, complicados preparativos. [...] No momento em que um místico tenta clarificar sua experiência por meio da reflexão, tenta formulá-la, e, especialmente, quando tenta comunicá-la a outros, não pode deixar de impor-lhe uma estrutura de símbolos e idéias convencionais. É inevitável que sempre haja uma arte que ele não possa expressar completa e adequadamente. Mas se tenta comunicar sua experiência e é somente assim procedendo que ele se nos dá a conhecer – é obrigado a interpretá-la por meio de linguagem, imagens e conceitos previamente existentes (SCHOLEM, 2015, p. 12-15).

Com efeito, a linguagem favorece a ampliação de meios para a experiência com o divino em seu processo de utilização da polissemia, metáforas, comparações, entre outros recursos que constituem o limite possível da comunicação.

Na modernidade, porém, o uso da linguagem tem se ligado ao campo ideológico e econômico, isto é, o seu emprego tem ficado cada vez mais concentrado no âmbito das classes dominantes, o que “furtou-se à vontade mitopoética aquele poder originário de nomear, de com-preender a natureza e os homens, poder de suplência e união” (BOSI, 1977, p. 142). Dessa maneira, com todas as transformações econômicas, políticas, sociais e o avanço da industrialização, o olhar humano voltou-se para os aspectos práticos que a esfera moderna oferece, deixando de lado o apreço pela subjetividade, pela arte, pela poesia. Por conseguinte, o poético passa a ser um instrumento de resistência em meio a tantas mudanças. Sob tal perspectiva, como posto por Bosi:

[...] a poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos [...] resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia. Quer refazendo zonas sagradas que o sistema profana (o mito, o rito, o sonho, a infância, Eros); quer desfazendo o sentido do presente em nome de uma liberação futura, o ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes (BOSI, 1977, p. 146).

É preciso compreender que “a tradição moderna começou com o nascimento do novo como valor [...] a história moderna [...] se escreve a partir dos conceitos combinados de tradição e de ruptura, de evolução e de revolução, de imitação e de inovação” (COMPAGNON, 2010, p. 11). É justamente esse aspecto inovador, de cisão, que, em 1922, ocorre a Semana de Arte Moderna, no Brasil, movimento responsável por apresentar ao país a modernidade em toda a sua esfera artística, quebrando os paradigmas tradicionais. Assim, Murilo Mendes em sua poesia “[...] recusa às formas batidas e o senso vivíssimo da modernidade como liberação” (BOSI, 2017, p. 477).

Entre o mítico e o místico: análises da poética muriliana

Feitas tais discussões anteriores, nas linhas que seguem, analisaremos quatro poemas contidos em *Poesia Liberdade*, selecionados para este estudo. Assim, veremos, de forma analítica, as relações estabelecidas entre poesia e mística, além de observar os aspectos da modernidade, os resquícios da Segunda Guerra Mundial, o viés apocalíptico e considerações sobre o próprio fazer poético.

Ofício humano

As harpas da manhã vibram suaves e róseas.
O poeta abre o arquivo – o mundo –
E vai retirando dele alegria e sofrimento
Para que todas as coisas passando pelo seu coração
Sejam reajustadas na unidade.

É preciso reunir o dia e a noite,
Sentar-se à mesa da terra com o homem divino e o criminoso,
É preciso desdobrar a poesia em planos múltiplos
E casar a branca flauta da ternura aos velhos clarins do sangue.

Esperemos na angústia e no tremor do fim dos tempos,
Quando os homens se fundirem numa única família,
Quando ao se separar de novo a luz das trevas
O Cristo Jesus vier sobre a nuvem,
Arrastando por um cordel a antiga Serpente vencida (MENDES, 2001, p. 43).

“Ofício humano” é um poema de três estrofes, em que podemos observar dois quintetos (primeira e última estrofe) e um quarteto. No que tange aos versos, eles são livres e, apesar de comporem uma linguagem aparentemente simples e despretensiosa, possuem uma intensa significação, já que a escolha lexical nos permite divagar por entre sentidos, como a visão e a audição; sentimentos, como a euforia e a agonia; a metalinguagem, verificada no próprio fazer poético; no aspecto religioso, evidente nos conflitos entre o sagrado e o profano e no fator temporal, empregado pelo tempo verbal presente, refletindo a ideia de algo contínuo.

Em primeiro plano, o eu lírico permite a sinestesia tanto pela figura sonora, pois a harpa remete a uma melodia calma, alegre e “suave”, quanto pelo aspecto imagético, compreendido em três estágios: a ideia de luz, a novidade e a leveza, suscitada pelo início do dia/manhã; a afabilidade e a inocência da coloração rosa, como também o recurso estilístico da constante presença da vogal /a/, como observado em “As harpas da manhã vibram suaves e róseas”, que, de acordo com Santana (2012), tal repetição transmite a ideia de claridade. Assim, todos esses fatores marcam uma espécie de princípio iluminativo para a inspiração do poeta, pois são os fenômenos da natureza, a exemplo do dia e das cores e os instrumentos de criação humana, como a harpa, que constituem o mundo, isto é, o “arquivo” de trabalho do poeta.

Em seguida, observamos a metalinguagem expressa na apresentação dos procedimentos do fazer poético: “E vai retirando tudo que é alegria e sofrimento”. Com efeito, o processo de captação dos sentimentos e de todas as outras coisas que compõem o arquivo de que o poeta faz uso, são filtrados em seu coração, indicando a sua pureza, a sua capacidade de transformar o caos, as dualidades do universo e do humano, notáveis em “alegria” e “sofrimento”, “dia” e “noite”, “divino” e “criminoso”, “luz” e “trevas”, em combinações harmônicas, em “unidade”.

Diante das antinomias supracitadas, podemos examiná-las sob o viés humano e divino. A primeira, na perspectiva sentimental, laboral e religiosa, respectivamente, ou seja, as emoções positivas e/ou negativas inerentes ao indivíduo. A segunda, ao próprio trabalho, nesse caso, no sentido mais estrito da ocupação e da técnica do poeta. A terceira, o cristianismo, em que a fé torna-se um importante pilar de esperança para o retorno do Messias, acarretando a chegada de um novo e generoso período. Essas três ideias podem ser aproveitadas para compreender o título “Ofício humano”, uma vez que as dualidades representam a essência humana e a tarefa do poeta em depurá-las, bem como a incumbência de esperar, configurando, desse modo, os meios para o ofício, para a (sobre)vivência. Já o divino atua como uma ponte entre o eu lírico e o seu contato com o plano superior, pois somente o poeta é qualificado para apreender os fatos do mundo e convertê-los em unidade, como também anunciar de forma encorajadora a volta de Cristo. Além disso, somente o sagrado é o caminho favorável para a salvação, a união dos homens e o triunfo sobre o pecado, a “Serpente”.

Na segunda estrofe, especificamente, podemos nos atentar a alguns elementos marcantes no plano vocabular e interpretativo. Dessa forma, o termo “É preciso”, evidente no primeiro e quarto verso, reforça a ideia de pedido, de necessidade de congregar os elementos distintos e ao mesmo tempo “desdobrar” as muitas realidades do domínio poético. No último verso, “E casar a branca flauta da ternura aos velhos clarins do sangue”, somos colocados, mais uma vez, diante do contraste de sons e de cores, e da relação entre o sagrado e o profano. Nesse sentido, o som doce da flauta opõe-se ao som penetrante do clarim, e o branco com toda a sua pureza e tranquilidade é posto perante ao sangue, ao vermelho.

Todos esses aspectos sonoros e visuais podem ser compreendidos, no caso da “branca flauta da ternura”, no âmbito da paz, da serenidade, do poético e até mesmo do divino, enquanto “velhos clarins do sangue” correspondem ao contexto da Segunda Guerra Mundial, haja vista que o clarim é um instrumento utilizado, geralmente, pelo exército durante as batalhas, o que, conseqüentemente, remete ao derramamento de sangue. Ademais, diante da aflição da era apocalíptica, aguardada pelo eu lírico, tais cores podem ligar-se a dois dos quatro cavalos dos cavaleiros do Apocalipse, durante a abertura dos selos, logo, a cor branca corresponde ao cavalo branco e ao símbolo de seu cavaleiro, o possível Anticristo, e a cor vermelha, referida ao sangue, ao cavalo vermelho e ao símbolo da guerra, como descrito no livro bíblico de Revelação:

E eu vi, e eis um cavalo branco; e o que estava sentado nele tinha um arco; e foi-lhe dada uma coroa, e ele saiu vencendo e para completar a sua vitória. E quando abriu o segundo selo, ouvi a segunda criatura vivente dizer: “Vem!” E saiu outro, um cavalo cor de fogo; e ao que estava sentado nele foi concedido tirar da terra a paz, para que se matassem uns aos outros; e foi-lhe dada uma grande espada (Re, 6: 2-4).

Outra possibilidade, para além do campo religioso, é a esfera mítica, em que podemos recorrer à simbologia da magnólia e do Minotauro, expressa nos trechos em questão. Para tanto, a “magnólia traduz a positividade [...] ao Minotauro toda a carga de trevas e de negatividade” (MOURA, 2016, p. 307). Assim, “[...] É a esse mal que é contraposto o pé de magnólia como o símbolo de um bem perdido, mas conservado pela poesia” (MOURA, 2016, p. 308).

Por fim, na última estrofe, chegamos à etapa da revelação, do fim, marcado pelo retorno e vitória de Cristo. Entretanto, antes de tal fechamento, há a retomada da origem, tendo em vista que o verso “Quando ao se separar de novo a luz das trevas” alude ao primeiro dia da criação, como posto no livro bíblico de Gênesis: “E Deus passou a dizer: “Venha a haver luz”. Então veio a haver luz. Depois Deus viu que a luz era boa e Deus fez a separação entre a luz e a escuridão” (Gên 1: 3 - 4). Por conseguinte, a imagem de Cristo carregando a “Serpente” derrotada reflete o trecho do livro de Revelação: “Assim foi lançado para baixo o grande dragão, a serpente original, o chamado Diabo e Satanás, que está desencaminhando toda a terra habitada” (Rev, 12: 9). Portanto, em “Ofício Humano” fica evidente a forma como o eu lírico conduz as causas primeiras ao fim último, em um constante desejo de busca pela unidade por meio da recuperação da tradição, seja ela no próprio fazer poético, na origem mítica ou religiosa, bem como da compreensão de si e do mundo.

Maran Atha!

Foi um adolescente.
Durante anos, à luz da esfera,
O estudo, a fome das coisas.
A ciência do bem e do mal
Fora prevista na árvore do sangue
– Caridade dos sentidos.

Um dia de febre e piano
Depôs o capacete de plumas
Longe dos pássaros e dos frutos.
“E estas luzes que não iluminam
De lado algum!
E este amor que é mesmo pouco
Para a crueldade exigente.

De joelhos não rezo, de pé não matei.
Um único sopro extingue
As construções da espécie.
?Por que achar o fio do Labirinto.
O importante é viver dentro dele”.

Terminava a adolescência.

Súbito,
– Um dia de lucidez essencial e coros –
Ovo da ternura,
Partiu-se, um homem
Sai andando com o livro
Das origens e dos fins últimos
Na testa vidente, marcada
Com o sangue do Cordeiro:

“?Mundo Caim, teu irmão onde está.
Todos os povos, uni-vos num único homem
Para as núpcias do Cordeiro.
Comei o pão, bebei o vinho
Em torno da mesa redonda.
Todos têm o direito à árvore da vida”.
Vinde presto. (MENDES, 2001, p. 71-72).

Em “Maran Atha!”, poema de sete estrofes e versos livres, o eu lírico retrata a trajetória de um adolescente, marcando, assim, os traços da individualidade e da busca pelo conhecimento, típico de tal fase da juventude, o que evidencia “a fome das coisas”. Em seguida, em “A ciência do bem e do mal / Fora prevista na árvore do sangue” é proposta uma relação com a árvore descrita no livro de Gênesis: “Deus fez assim brotar do solo toda árvore de aspecto desejável e boa para alimento, e também a árvore da vida no meio do jardim e a árvore do conhecimento do que é bom e do que é mau” (Gên 2: 9), logo, a árvore da vida volta-se para a bênção da vida eterna, e a outra, a árvore do bem e do mal, a qual Eva comeu o fruto proibido, configura-se, portanto, uma árvore de sofrimento, da manifestação do pecado. Outro fato interessante é a figura desse adolescente enquanto o próprio Murilo Mendes, já que em *A idade do serrote* (1968), livro de memórias do autor, somos apresentados ao universo da experimentação, do saber vivenciado por ele, como mostra o fragmento:

“O jardim-pomar da casa paterna, limite traçado ao meu incipiente saber. O sabor das frutas. A árvore da ciência do bem e do mal ao meu alcance. Um esboço de serpente pronta a armar o bote. Outros jardins-pomares da casa de tias e primas” (MENDES, 2018, p. 9).

Nessa óptica, o indivíduo, ao passo que é dominado pela curiosidade natural do seu estágio juvenil, explorando o bem e o mal, não deixa de carregar consigo o coração puro, a ingenuidade, a “caridade dos sentidos”.

No primeiro verso da segunda estrofe, há uma ruptura com a fase de aprendizado, configurando o marco inicial para a maturidade, percebido diante do conflito com o eu interior, capaz de suscitar efeitos físicos, como a “febre”, que arde, incomoda e até mesmo a figura do piano, como se o contato com a música/arte ampliasse a sua percepção de mundo, provocando

a retirada do “capacete de plumas”, ou seja, removendo a sua proteção, incitando a vulnerabilidade e o distanciamento da natureza, dos “pássaros” e dos “frutos”. É nesse processo de deslocamento que o adolescente passa a questionar a sua trajetória de conhecimento. Para tanto, as aspas presentes nessa estrofe e na posterior parecem dar voz aos pensamentos do jovem, abrindo margem para a contradição, pois ao expressar que “E estas luzes que não iluminam/ De lado algum! /E este amor que é mesmo pouco/ Para a crueldade exigente”, parece que a sua jornada não mais faz sentido, haja vista a sua percepção dolorosa da fragilidade da espécie.

A terceira estrofe dá continuidade a voz do adolescente, dessa vez, partindo da esfera da hesitação e demonstrando uma certa resistência ao divino e ao mundo, levando em consideração a efemeridade com que tudo pode ser esfacelado, seja pelo retorno de Cristo, marcando o fim dos tempos, ou a própria ação humana, pensando no contexto bélico. Dessa forma, apegando-se a concepção apocalíptica, a qual contempla a imagem do “sopro”, uma vez que pode ocorrer a qualquer momento, como posto no livro de Mateus: “Acerca daquele dia e daquela hora ninguém sabe, nem os anjos dos céus, nem o Filho, mas unicamente o Pai” (Mt, 24: 36). Tal fato inesperado é expresso ainda em A Segunda de Pedro: “Contudo, o dia de Jeová virá como ladrão, sendo que nele passarão os céus com som sibilante, mas os elementos, estando intensamente quentes, serão dissolvidos, e a terra e as obras nela serão descobertas” (2 Pe, 3:10).

Além disso, é notável a recuperação do mito de Teseu, através da citação do “Labirinto”. Em síntese, de acordo com Vasconcelos (2018), Teseu foi o responsável por derrotar o Minotauro e sair ileso do complexo labirinto construído por Dédalo; para isso, usou os fios do novelo cedido por sua amada Ariadne ao longo do caminho, facilitando o caminho para a sua saída. Por sua vez, a adolescência pode ser representada por uma etapa labiríntica, repleta de desafios e, sobretudo, pelo sentimento de estar perdido no mundo, evocando a busca por respostas, pelo encontro consigo e por uma saída para solucionar os anseios. Todavia, nesse caso, o jovem que fala parece não estar preocupado em encontrar um caminho, como explícito em “?Por que achar o fio do Labirinto./ O importante é viver dentro dele”; é como se ele se sentisse confortável e a desordem, de certo modo, fosse algo positivo.

A partir do verso “Terminava a adolescência”, há a marcação temporal do fim de tal fase, mas o princípio de uma nova, ou seja, o início de um ciclo de evolução da consciência, marcada pela transição da ingenuidade para a percepção da realidade de um mundo insensível. Com efeito, nota-se uma aparente experiência mística em “Súbito, / – Um dia de lucidez essencial e coros –”, que, como consequência, oportuniza uma aproximação com o divino e com o poético, visto que o nascimento revelado nos versos seguintes permite a compreensão de que o homem que nasce do ovo partido pode ser tanto Cristo quanto o poeta, dado que ambos são dotados de “ternura”, carregam o livro/a palavra e são dignos da marcação “com o sangue do Cordeiro”, uma vez que são puros e carregam a incumbência de salvadores da humanidade, pois o poeta salva o mundo por meio da palavra poética e Cristo por meio da palavra divina.

No penúltimo verso, há a presença de aspas, aparentemente, dessa vez, possibilitando a voz divina no poema, pois ao perguntar: “?Mundo Caim, teu irmão onde está” há a promoção do diálogo com o livro de Gênesis, “Mais tarde, Jeová disse a Caim: “Onde está Abel, teu irmão?”, e ele disse: “Não sei. Sou eu guardião de meu irmão?” (Gên, 4: 9), logo, tal reprodução da pergunta no texto poético muriliano compreende a figura de Caim enquanto o mundo, o reflexo da crueldade, aquele que mata, que tem a sua fé abalada e parece não se arrepender. Dessa forma, assim também é o mundo, um ambiente frio, de fé estremecida e individualidade, em que uns não se preocupam com os outros, afetando a irmandade, a atmosfera harmônica entre os seres. Para tanto, a fim de impulsionar a comunhão e a busca de unidade, é citada “as núpcias do Cordeiro”, momento do fim dos tempos em que ocorrerá, com o retorno de Cristo, a celebração da vitória final do cordeiro sobre todo o mal:

E ouvi o que era como a voz duma grande multidão, e como o som de muitas águas, e como o som de fortes trovões. Disseram: Louvai a Jah, porque Jeová, nosso Deus, o Todo-poderoso, tem começado a reinar [...] E ele me diz: “Escreve: Felizes os convidados à refeição noturna do casamento do Cordeiro (Re, 19: 6,9).

A ceia é conduzida, como descrita nos três últimos versos da penúltima estrofe “Comei o pão, bebei o vinho/ Em torno da mesa redonda. /Todos têm o direito à árvore da vida”, evidenciando que qualquer ser é digno de estar à mesa e desfrutar da vida eterna, para isso, é preciso buscar a aproximação com o divino. Já no último verso, o “Vinde presto.”, entendido como “Vem depressa”, marca o tão aguardado momento do retorno do Messias, como uma afirmação de sua velocidade. Essa volta também é anunciada no título do poema de forma imperativa, posto que “Maran Atha!”, em sua tradução, quer dizer “Nosso senhor virá!”. Em suma, por outro ângulo, pode-se verificar, ainda, um adolescente curioso que cresce, percebe a crueldade do mundo e torna-se poeta, interferindo em seu meio através da arte. É esse poeta que também busca unir os homens, dando-lhes de comer e beber pelo viés da arte.

Naturezas mortas

Cada forma distanciada de sua substância
Clama seu exílio na mesa.
A lâmpada murmura nomes de outras gerações,
A mão solta a concha das veias.
O grande livro da vida
Descola pouco a pouco as letras capitais
E adormece:

Imediatamente a família se reúne à mesa
Em torno do retrato do herói morto.

A família se reúne em torno do homem tradicional
 Que amou, que riu, que trabalhou.
 Mas desconhece até agora o homem novo
 Que sobe do outro lado do abismo
 E que produz, rude violoncelo,
 Uma queixa nunca dantes ouvida. (MENDES, 2001, p. 85).

“Naturezas mortas”, já em seu título, chama a atenção para a ideia de finitude, de interrupção da matéria, da essência. Nesse ínterim, nos versos iniciais: “Cada forma distanciada de sua substância/Clama seu exílio na mesa”, nos deparamos com o afastamento da composição primeira, configurando o desvio da própria natureza humana, que mesmo diante de suas falhas e rejeição de valores vitais em meio à modernidade, se vê diante da busca do “exílio” no caminho divino, ou seja, “na mesa”, em uma referência ao banquete de Jesus Cristo, representando, assim, a comunhão. Sob outra perspectiva, ainda, podemos pensar a imagem da família que é retratada mais adiante, enxergando-a enquanto uma “forma” dilacerada, que busca forças para estar junta e (re)conectar-se diante da adversidade da morte. Em seguida, aparecem alguns traços surrealistas, como a composição entre luz e som, destacado em “a lâmpada murmura”, responsável por proferir “nomes de outras gerações”, trazendo à tona a ancestralidade e abrindo vias para a passagem do novo, do diferente, “de outras gerações”, logo, a lâmpada ilumina e anuncia o fim, expondo o segredo da natureza humana: a morte. Outrossim, cria-se uma imagem em movimento a partir da dinâmica da mão que “solta a concha das veias”, em um gesto último de partida de um corpo que já não possui mais autonomia e entrega-se.

É importante ressaltar o livro da vida, nesse sentido, em duas possibilidades de pensamento: o anúncio da morte, marcado pelo descolar das letras, evidenciando a interrupção de um novo capítulo, isto é, a inviabilização de experienciar mais um dia, marcando o cessar da vida; e o teor divino, já que é no livro da vida que há o nome das pessoas aptas à salvação, porém, ele parece sofrer alterações com o constante pecado humano, tornando visível a imperfeição, a inversão de valores, a ausência da pureza para usufruir da vida eterna. Em seguida, é notável o processo de adormecimento, a consolidação da morte, pois é assim que a morte é vista em algumas passagens bíblicas: um sono profundo.

Na segunda estrofe, a morte estabelece a reunião da família frente a imagem do homem morto. Além disso, o ente querido pode ser interpretado tanto como a figura de Cristo quanto o homem moderno e até mesmo o poeta, e a família, compreendida enquanto sociedade. Desse modo, todos se curvam como forma de respeito e arrependimento perante a Jesus, morto para salvar o mundo dos pecados, a tristeza sobre a crueldade da matança imposta pela guerra, proveniente da modernidade e toda a ambição territorial e econômica que a envolve, e ao homem sensível que se liga ao mundo através de sua arte/poesia, que morre aos poucos em um meio tão caótico. Para além dessas perspectivas, se nos apegarmos ao sentido original, a figura do homem é vista de duas formas diferentes, em uma imagem primeira de herói, de superioridade e segui-

damente de uma imagem comum, apontando não só para a dualidade humana, como também o contraste entre o divino e o terreno.

Por último, mais uma vez, é retomada a ideia da reunião familiar, explicitando um lado desconhecido do homem, marcado pela “profundeza”. Tal profundeza pode ser entendida como a busca por seu lugar no mundo, a sua experiência mística em buscar os caminhos divinos, assim, de acordo com Chardin (2014), o místico se entrega à profundidade do universo para compreender os mistérios de Deus. Portanto, esse homem desconhecido pode ser o próprio poeta, que ao passar pela experiência mística, compõe os seus versos, por vezes de forma “rude”, mostrando de forma crua a realidade por meio da arte. Por outro lado, podemos vislumbrar essa profundeza como a morte, a passagem para um outro plano, “outro lado do abismo”, o qual ainda não temos respostas a respeito, pois ainda se configura como uma incógnita. O que resta, somente, são as memórias, as lembranças daquele que morreu para os que estão vivos, como posto no livro bíblico de Eclesiastes: “Pois os vivos sabem que morrerão, mas os mortos não sabem absolutamente nada, nem têm mais recompensa, porque toda lembrança deles caiu no esquecimento” (Ec, 9:5). No fim, os vivos também morrem com a morte do outro, o morto e o vivo passam a distanciar-se da substância, seja fisicamente, seja emocionalmente.

Poema novo
 Cheguei-me.
 Contemporaneamente vi-me num espelho
 De animal estrutura,
 Ouvi-me monólogos que nem sempre queria ouvir,
 E as risadas da palavra.
 Atravessei-me o cristal,
 A paisagem vendo meu olho.
 Pouco a pouco distinguia os fogos-fátuos do limiar,
 As têmperas da rosa,
 A inscrição entre os ecos.
 O mundo isabel me visitou
 Apresentando-me com a luz do teatro
 Os sucessivos palimpsestos que descobrimos em nós.

Eis-me agora na tocaia do licorne,
 Respirando pela boca dos outros,
 Ferindo pelo braço dos outros:
 Até que me reste como última forma de contemplação
 A arquitetura simplíssima da eucaristia.
 (MENDES, 2001, p. 141).

Em “Poema Novo”, somos colocados diante de um encontro entre o eu lírico e o seu interior. Nesse ínterim, logo no primeiro verso, o ato de chegar não indica necessariamente a chegada em um lugar físico, mas o ponto inicial para o desbravar da própria intimidade: o encontro consigo mesmo intermediado pelo reflexo do espelho. Esse contato, que suscita reflexões sobre o

autoconhecimento, continua no quarto verso quando o eu lírico informa: “Ouvi-me monólogos que nem sempre queria ouvir”, desencadeando mais uma reflexão sobre tal processo, que nem sempre é pacífico, pois, muitas vezes, é doloroso encarar/enxergar a própria realidade, já que é algo íntimo, solitário, um verdadeiro “monólogo”.

Um fator importante é o viés surrealista do poema, uma vez que ele propicia a fusão entre elementos, sejam eles sentimentais e materiais, como expresso em “ risadas da palavra”; humanos e naturais, notado em “têmporas da rosa” e a inversão daquilo que é habitual, presente em “A paisagem vendo meu olho”, assim, não é o indivíduo que contempla a natureza, mas a natureza que vê o indivíduo de modo penetrante por meio do olhar, bem como o jogo entre a escrita e os sons, em “A inscrição entre os ecos”, evidenciando o contraste entre o muito e o nada.

Em “Atravessei-me o cristal”, podemos pensar no eu lírico em um movimento de cura, de atravessamento para além do conhecimento próprio, o conhecimento divino. Já em “Pouco a pouco distinguia os fogos-fátuos do limiar”, percebemos que esse encontro com o eu interior, a transposição da matéria, apesar de intensa e importante, é passageira como uma iluminação repentina. Assim, “[...] até em si mesmo e nos desenvolvimentos mais pessoais que ele adquire, não é a si mesmo que ele busca, mas o Maior do que ele próprio, ao qual ele se reconhece destinado. [...] Não é mais o átomo que vive, é o universo que vive nele.” (CHARDIN, 2014, p. 40).

Nos três últimos versos da primeira estrofe, “o mundo isabel” evoca passagens bíblicas da figura de uma mulher justa e de fé, que mesmo com idade avançada e problemas de fertilidade, foi agraciada com uma gestação a qual trouxe ao mundo João Batista, importante figura para a divulgação da palavra divina, e, sobretudo, para a conversão das pessoas por meio do batismo. Nesse contexto, a graça vivida pelo eu lírico se dá por intermédio da arte, “luz do teatro”, do encontro entre as facetas humanas em torno da projeção de uma mensagem, cedendo a possibilidade de reescrita dos próprios caminhos, evidente em “Os sucessivos palimpsestos que descobrimos em nós”, o que pode refletir em uma conexão com o título “Poema Novo”. Aqui, “novo” liga-se à ideia de renovação, de recomeço, uma nova escrita, um novo caminho para acessar o divino por vias do autoconhecimento. Esse caminho é contínuo, podendo ser entendido pela repetição da sibilante /s/, promovendo uma ideia de sequência. Ademais, de acordo com Chardin, “O Reino de Deus está dentro de nós mesmos [...] Apliquemo-nos, portanto, para apressar a sua vinda, a compreender melhor o processo, segundo o qual nasce e se desenvolve em nós a santa presença.” (CHARDIN, 2014, p. 102).

Na segunda e última estrofe, somos levados para o fantasioso, o mítico, diante da figura do “licorne”, também conhecido como unicórnio. Símbolo de pureza, somente uma virgem era capaz de aproximar-se do animal. Nesse sentido, evidenciamos o quão puro é o eu lírico por estar na “tocha do licorne”. Ademais, esse eu lírico, que tanto busca encontrar-se, parece, também, fugir do mundo, mas é no processo de fuga/encontro, que além de unir-se a si próprio, ele, inevitavelmente, liga-se ao mundo, colocando-se no lugar do outro, de modo a filtrar e suportar as angústias, as dores e os múltiplos sentimentos, como posto em “Respirando pela

boca dos outros/Ferindo pelo braço dos outros”, o que nos remete ao poema “Ofício humano”, primeiro escrito analisado neste estudo, em que fica explícito o trabalho árduo do poeta em fazer com que todas as coisas passem, antes, pelo seu coração puro: “E vai retirando dele alegria e sofrimento/Para que todas as coisas passando pelo seu coração/ Sejam reajustadas na unidade”, conseqüentemente, após tal purificação, a humanidade é guiada para o caminho da redenção. Logo, a verdadeira liberdade está pautada no contato com o divino, na eucaristia, isto é, a união entre corpo e alma através do pão e do vinho, representando o corpo e o sangue de Cristo, como presente no livro bíblico de Marcos durante a Santa Ceia. Por fim, consoante Chardin:

Em cada realidade ao redor de nós, o Cristo - por quem e em quem nós somos formados, com nossa individualidade e segundo nossa vocação particular - revela-se como um Centro, poder-se-ia quase dizer, como um elemento universal. Nossa humanidade, assimilando o mundo material, e a hóstia, assimilando nossa humanidade, a transformação eucarística supera e completa a transubstanciação do pão do altar. Progressivamente, ela invade irresistivelmente o universo (CHARDIN, 2014, p. 98-99).

Portanto, o eu lírico, em “Poema Novo”, consegue a sua elevação metafísica por meio da descoberta de sua condição humana diante do confronto com o mundo, pois é a sua arte, a sua propensão para escrever e reescrever a sua realidade em consonância com o caminho divino que o faz transcender.

Considerações finais

Murilo Mendes, em *Poesia Liberdade*, além do cuidado com o uso da linguagem para evidenciar momentos marcantes da modernidade de forma subjetiva e profunda, apropria-se dela para dar ênfase ao viés místico, uma vez que “ele perfura a crosta das instituições e dos costumes culturais para morder o cerne da linguagem religiosa, que é sempre ligação do homem com a totalidade” (BOSI, 2017, p. 478). Apesar de todo o desenvolvimento proposto pela modernidade, é evidente a sua nocividade, já que ela favorece com que o indivíduo se distancie de valores essenciais e aparenta fomentar o lado sombrio da humanidade com a promoção de guerras, por exemplo. Nesse momento, a figura do poeta se faz primordial não só para registrar tais acontecimentos, mas também para tentar devolver um pouco dessa humanidade perdida, e, no caso da poética muriliana, servir de ponte para o contato com o divino, a fim de conquistar a unidade.

Referências

ASSUNÇÃO, S. C. *Poesia e crise em Jorge de Lima e Murilo Mendes*. R. Letras, Curitiba, v. 18, n. 22, p. 40-54, jan./jul. 2016. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rl>. Acesso em: 22 de dez. de 2021.

BÍBLIA. Português. *Tradução do Novo Mundo das Escrituras Sagradas*. São Paulo: Associação Torre de Vigia de Bíblias e Tratados, 1986.

- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 52. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.
- BUENO, A. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2007.
- CAETANO, R. *Poesia e Paratexto: a descida de Sant'Anna aos infernos da Modernidade*. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.
- CHARDIN, P. T. *O Meio Divino: ensaio de vida interior*. Trad. Celso Márcio Teixeira. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. De Cleonice P. Mourão, Consuelo Santiago e Eunice D. Galéry. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- MARTINS, N. S. *Introdução à Estilística: A expressividade na Língua Portuguesa*. 4. ed. 2. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. (Acadêmica; 71).
- MENDES, M. *Poesia liberdade*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MENDES, M. *A idade do serrote*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- MOURA, M. M. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- PEREIRA, E. "A carne inconformada": notas para uma aproximação entre a poesia e metafísica em Murilo Mendes. In: PIRES, A. D.; FERNANDES, M. L. O. (Org.). *Modernidade lírica: construção e legado*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2008. p. 247-278.
- SCHOLEM, G. G. *A cabala e seu simbolismo*. Trad. Hans Borger e J. Guinsburg. - São Paulo: Perspectiva, 2015.
- SENNA, H. *República das letras*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 3 ed. 1996.
- VASCONCELOS, P. S. *Mitos Gregos*. São Paulo: Objetivo, 1998.

POESIA MÍSTICA NO MODERNISMO BRASILEIRO: A POESIA MÍSTICA DE JORGE DE LIMA

MYSTIC POETRY IN BRAZILIAN MODERNISM: THE MYSTICAL POETRY OF JORGE DE LIMA

Emily Tavares NASCIMENTO¹

RESUMO: Jorge de Lima foi um importante poeta alagoano que se dedicou a escrever materiais de grande valia à literatura brasileira, no entanto, apesar da riqueza literária destes materiais, eles são poucos disseminados e debatidos no Brasil, o que resulta no baixo número de estudos sobre este poeta e o seu acervo. A partir disso, de modo a melhorar o cenário exposto, este estudo surgiu com o intuito de examinar as nuances da poesia mística no Modernismo brasileiro, direcionado ao lirismo do poeta supramencionado, selecionando, para sustentar as análises desenvolvidas, uma de suas obras mais significativas que é *A túnica inconsútil* (1938). Para dar vida a este estudo, foi desenvolvida uma pesquisa bibliográfica fundamentada maiormente em teóricos como Gerson Scholem, essencial para construir uma compreensão mais direcionada sobre os traços místicos identificados no poeta, e Luciano Cavalcanti, o qual para além de corroborar para as evidências místicas presentes em Jorge de Lima, aponta outros caracteres que compõem a poesia limiana, a exemplo do surrealismo. Diante disso, é imprescindível apontar que as teorias supracitadas foram aplicadas à análise de cinco poesias presentes no livro mencionado, as quais evidenciaram a singularidade do poeta ao construir a relação poeta-poesia-religiosidade.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Misticismo. Modernismo. Surrealismo. Religiosidade.

ABSTRACT: Jorge de Lima was an important poet from Alagoas who continued to write materials of great value to Brazilian literature, however, despite the literary richness of these materials, they are rarely disseminated and debated in Brazil, which results in the low number of studies on this poet and his collection. From this, in order to improve the exposed scenario, this study emerged with the intention of examining the nuances of mystical poetry in Brazilian Modernism, directed to the lyricism of the aforementioned poet, selecting, to support the contemporary analyses, one of his most historical works which is *A túnica inconsútil* (1938). To bring this study to life, a bibliographical research was developed based mainly on theories such as Gerson Scholem essential to build a more focused understanding of the mystical traits identified in the poet, and Luciano Cavalcanti, who in addition to corroborating the mystical evidence presente in Jorge de Lima, he points out other characters that make up the poetry limiana, an example of surrealismo. In view of this, it is necessary to identify that the aforementioned theories were applied to the analysis of five poems presente in the mentioned book which evidenced the poet's uniqueness in building the poet-poetry-religiosity relationship.

KEYWORDS: Poetry. Mysticism. Modernism. Surrealism. Religiosity.

1. Graduanda em Letras Vernáculas pela Universidade Federal de Sergipe - UFS - Departamento de Letras Vernáculas-DLEV; São Cristóvão-SE, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-7267-4648>. E-mail: tavaresbandeira1906@outlook.com. Bolsista de iniciação científica - CNPq.

Introdução

Jorge de Lima (1895-1953), poeta aqui estudado, nasceu no Nordeste brasileiro, especificamente no estado de Alagoas; além do título de poeta considerado, em um determinado momento, enquanto príncipe dos poetas de Alagoas, ele foi médico e cultivava demasiado interesse pelas artes plásticas. Além disso, desenvolveu atividades enquanto político e professor universitário de literatura, conforme aponta Bosi (2015), no livro *História Concisa da Literatura Brasileira*.

Reconhecido como um poeta que passeia entre o neoparnasianismo e o Modernismo, parte considerável dos seus escritos, bem como a obra que aqui será analisada, *A túnica Inconsútil*, são pautadas neste segundo movimento, ressaltando que esta é uma obra da segunda fase modernista, compreendida do período da década de 30 até a de 45; neste livro o poeta vale-se ainda de uma livre escrita a qual, conseqüentemente, adota alguns dos caracteres basilares ao modernismo, como por exemplo, a utilização de metalinguagem, versos livres e brancos, entre outros.

A partir da percepção do título da obra informada no parágrafo anterior, é notório que ela foi escrita em um momento de conversão de Jorge de Lima ao catolicismo, fato que atribui ao livro e ao poeta de modo geral, eminente teor bíblico-cristão, sendo ele estendido desde o título até a imensa maioria dos poemas.

Posto isto, o objetivo deste estudo é analisar o misticismo limiano nesse período modernista, amparando esta análise em cinco poemas que compõem este livro: “Alta noite quando escreveis”, “O manto do poeta”, “Cerimônia do lava mãos”, “O grande circo místico” e “Duas meninas de tranças pretas”.

É importante ressaltar ainda que aqui não será seguida a cronologia utilizada na obra, mas uma sequência de poesias que fomentam a ideia de uma fusão entre o poeta apresentado por Jorge de Lima e o divino, de modo que estes tornem-se uma unidade sendo, em determinados instantes, confundível se o eu-lírico dá voz a este primeiro ou ao segundo.

Diante disso, importa salientar que este estudo contou ainda com a observação de traços surrealistas, presentes em alguns poemas da obra supracitada, além de características metafísicas, de cunho socioideológico e aqueles que são pontes para adjetivar a poesia limiana enquanto detentora de nuances oníricos e fantasiosos.

Para concluir, é essencial mencionar que a metodologia utilizada para este estudo foi uma pesquisa de cunho bibliográfico, que incluiu de forma central a análise da obra *A túnica inconsútil* (1938) e, além dela, foram buscados os estudiosos propostos na bibliografia apresentada, os quais permeiam suas teorias em princípios vitais para que estas investigações fossem consolidadas.

Resultados e discussões

O modernismo foi um movimento propriamente brasileiro que teve como marco inicial a Semana de Arte Moderna de 1922; surgiu tendo como principal objetivo romper com os padrões estéticos da arte, amplamente difundidos pelas correntes literárias anteriores a ele, como o Parnasianismo e o Simbolismo, e ansiava, conseqüentemente, influenciar modificações na arte de modo geral. Sendo dividido em três fases, cada uma carregava características próprias e comungava com determinados traços: a primeira fase se estendeu de 1922 até 1930; a segunda, que compreende a obra aqui analisada, foi de 1930 até 1945; e a terceira e última fase, teve início a partir de 1945.

Para além disso, é preciso abrir espaço também ao Surrealismo, movimento presente em alguns poemas de Jorge de Lima, inclusive em “Duas meninas de tranças pretas”, que aqui será analisado; sendo marcado inicialmente pelo manifesto de 1924 e elaborado pelo escritor francês André Breton, este movimento objetivava dar espaço à valorização do inconsciente, liberdade do pensamento, automatismo psíquico, entre outros, isso através de imagens semanticamente desconexas. No poeta em questão, essa abordagem pode ser vista não somente em obras escritas, mas também nas artes plásticas.

Para adentrar as teorias aqui utilizadas, inicialmente, é essencial abordar o capítulo “Autoridade religiosa e misticismo”, da obra *A cabala e seu Simbolismo*, de Gerson Scholem, no qual autor teoriza sobre a condição amorfa do místico, sendo possível compreender a partir daí que esta característica resulta nos mais variados obstáculos para uma conceitualização mais precisa do que é o “místico”. Sobre isso este estudioso afirma que

[...] a experiência mística é basicamente amorfa. Quanto mais intensa e profundamente é experimentado o contato com Deus, tanto menos ele é suscetível de definição objetiva, pois por sua própria natureza transcende as categorias de sujeito e objeto que toda definição pressupõe. (SCHOLEM, 2015, p. 15).

Dessa forma, nota-se que mesmo nessa conjuntura disforme, é claro o diálogo entre o místico e o divino; para tal, este mesmo escritor afirma que “o que interessa à história das religiões é o impacto do místico sobre o mundo histórico, seu conflito com a vida religiosa do seu tempo e com sua comunidade”. (SCHOLEM, 2015, p. 12). Assim, entende-se que a experiência mística é desenvolvida em um campo de tradições consolidadas, como por exemplo nesse caso, as religiosas, das quais advém uma autoridade já firmada.

À vista desta autoridade, presente por exemplo nos textos sagrados, são percebidas na atividade mística características distintas, as quais possibilitam denominá-los enquanto conservadores ou revolucionários. É sabido ainda que estes têm o intuito de tentar exteriorizar ao outro as visões estabelecidas através de tais escritos, e é exatamente neste ponto que, para Scholem (2015, p. 14), “[...] o misticismo se choca com a autoridade religiosa”. Os aspectos caracterizadores de ambas as denominações são os seguintes:

[...] o conservador pode ser visto da seguinte forma: Se aceita o contexto e não tenta modificar a comunidade, se não tem interesse em compartilhar sua nova experiência com outros, e encontra a paz na imersão solitária no divino – então não há problemas, pois não há nada que possa levá-lo a entrar em conflito com outros (SCHOLEM, 2015, p. 14).

Em contrapartida, no revolucionário são notórios caracteres como a reinterpretação e transformação dessa autoridade religiosa, o que conseqüentemente possibilita a criação de uma nova autoridade, já que ao ter contato com um texto sagrado, o místico o purifica, e agrega a ele um novo significado, de forma que o texto perde o seu sentido original e ganha novos sentidos. É essa definição que está adequada a Jorge de Lima, os traços que evidenciam tal afirmativa estarão expostos na análise do poema “O manto do poeta”.

Em complemento ao segundo parágrafo e, reiterando a presença do surrealismo em parte considerável das obras do poeta, Cavalcanti diz que

A aproximação aparentemente paradoxal de um autor católico com o surrealismo encontra um ponto de convergência no uso que o poeta faz de elementos formais surrealistas, como os processos de montagem (técnica de formação da imagem ligada à conciliação de elementos opostos), o automatismo (a pulsão inconsciente que engatilha o processo criativo) e a perspectiva visionária (o poeta vidente). Todos esses elementos formais se misturam ao catolicismo, incorporado à poesia de Jorge de Lima, por meio da combinação do sobrenatural religioso, pela riqueza litúrgica e ritualística colocada a serviço da transcendência metafísica que se combina com o surreal (CAVALCANTI, 2014, p. 4).

Em *A túnica Inconsútil*, este movimento é manifesto ainda em poesias como “Os treze dias a caminho do deserto” e “O manifesto votivo”. Para além disso, estas nuances podem ser percebidas nas obras escritas e imagéticas de Jorge de Lima, sendo possível entender aqui que ao brincar com os mais distintos recursos e contextos, este poeta consegue harmonizar todos eles de modo a possibilitar uma leitura indissolúvel do livro estudado.

A partir de agora, as análises dos poemas cuja ordem foi informada na introdução, serão desenvolvidas tendo como principal sustentáculo os fundamentos e teóricos apresentados ao longo deste bloco preliminar de resultados e discussões, visando, assim, demonstrar como a poesia limiana reflete estas vertentes.

Alta noite quando escreveis

Alta noite, quando escreveis um poema qualquer
sem sentirdes o que escreveis,
olhai vossa mão – que vossa mão não vos pertence mais;
olhai como parece uma asa que viesse de longe.
Olhai a luz que de momento a momento
sai entre os seus dedos recurvos.

Olhai a Grande Mão que sobre ela se abate
e a faz deslizar sobre o papel estreito,
com o clamor silencioso da sabedoria,
com a suavidade do Céu
ou com a dureza do Inferno!
Se não credes, tocai com a outra mão inativa
as chagas da Mão que escreve.
(LIMA, 2006, p. 175).

Para dar início às análises das poesias de Jorge de Lima, cabe lembrar que a ordem exposta neste bloco não seguirá a cronologia exposta na obra tomada como referência; a partir desta alteração, busca-se demonstrar por meio dos poemas, a relação do poeta com o divino, de modo a possibilitar o entendimento destes enquanto unidade.

Em relação ao conteúdo do poema acima, é possível identificar que o poeta a quem o eu-lírico está se dirigindo é um ser que carrega um teor intensamente transcendental, muito explorado na obra limiana. Além disso, é vital que este poeta, diretamente ligado à divindade, seja compreendido enquanto uma ponte entre o mundo e a espiritualidade. Dessa forma, o poema seria a mais plena demonstração e materialização dessa conexão.

Somado a isso, ao intitular com “Alta noite quando escreveis” um poema que é desenvolvido a partir da observação do processo de escrita, o autor situa esse processo na transcendência noturna, lembrando que esta alinha-se ao gosto de poetas românticos e simbolistas; ademais, é preciso acrescentar que o soar misterioso da “alta noite” permite a atribuição de uma tonalidade mística no decorrer dessa ação de escrita poética.

No que tange à análise da forma desta poesia, é perceptível logo em uma primeira leitura a presença de alguns recursos anafóricos que demarcam o início dos versos três, quatro, cinco e seis com o vocábulo “Olhai”, somados ainda aos versos nove e dez iniciados com a palavra “com”, nota-se que o poeta, mesmo escrevendo um poema como esse, sem rimas, atribui a ele outro tipo de musicalidade através da figura de linguagem citada.

Para mais, é nítida a ênfase no fonema /s/ estendido em todo o poema, exceto no verso onze. É essencial apontar ainda que os poemas aqui examinados foram escritos em versos livres, aspecto peculiar do modernismo. Uma última constatação sobre esta primeira parte é a presença de maiúsculas alegorizantes para atribuir um realce às palavras de cunho religioso como “Gande Mão”, “Céu”, “Inferno” e “Mão”.

Retomando o apontado no parágrafo anterior, há uma sonoridade especial no fonema /s/, e através disso foi possível constatar a possibilidade de utilização desse recurso como uma demonstração da ação do processo de escrita do poema, processo este que é designado essencialmente metalinguístico, sendo essa uma das abordagens mais explícitas do conteúdo desta poesia; observa-se, desse modo, que ao escrever esse grafema há um certo deslizar das mãos do poeta no papel.

Nos versos sete e oito é possível pensar de forma mais direcionada sobre esse “deslizar”: “Olhai a Grande Mão que sobre ela se abate / e a faz deslizar sobre o papel estreito” (LIMA, 2006, p. 175). Aqui o poeta é claramente tomado pela força divina, leve, que faz a mão deste flutuar sobre o papel estreito; os versos três e quatro validam essa tomada e é perceptível, assim, que a mão do poeta não lhe pertence mais, há aqui a primeira fusão entre ele e Deus, que ocorre desde o contato primeiro entre o poeta e a escrita, sendo estendido nos momentos posteriores.

Somado a isso, é interessante atentar também para a dicotomia “Céu e Inferno” evidenciada no seguinte trecho: “com o clamor silencioso da sabedoria, / com a suavidade do Céu/ ou com a dureza do Inferno!” (LIMA, 2006, p. 175). Identificam-se aqui adjetivações para ambos: para um a suavidade e para o outro a dureza. É possível constatar que há nessa citação a possibilidade de relacionar estes adjetivos ao exercício de escrita, que pode ser leve, fluido, mas também duro e capaz de estigmatizar a mão que escreve, com chagas, assim como Jorge de Lima expõe no décimo terceiro verso.

Exposta esta análise, vale dizer que o trabalho do autor com temáticas simplistas em sua poética, evidenciadas na poesia supramencionada, tem para Cavalcanti,

[...] o intuito de fornecer ao poeta um procedimento poético capaz de transfigurar a linguagem comum do dia-a-dia a uma linguagem mais profunda, que pretende chegar ao terreno do incognoscível. Revelando-nos um mundo submerso e mais profundo, semelhante a palavra divina, que no momento da criação, por meio do verbo, nomeia, e por isso, revela um mundo novo, semelhante ao original (CAVALCANTI, 2014, p. 20).

Diante disso, é possível entender, definitivamente, a poesia de Jorge de Lima enquanto um instrumento através do qual o poeta transcende a sacralidade resultante do contato com o divino, pois, assim como o apontado nos versos cinco e seis, ela é a luz que sai entre os dedos recurvos do poeta.

O manto do poeta

E o manto do poeta lhe foi dado frente a frente
E investido pelas próprias mãos do Senhor.
E o manto era talar e por fora tinha cordas de harpa
Para transmitir a todas as gerações
o som de seus gestos e de seu andar.
E era belíssimo o manto do poeta
e era obra de grande engenho:
e era de fio de escarlata com o número de suas tribos,
com os sete dias da criação e a simbologia de suas musas.
Traje tão imponente e tão sábio nunca houve antes dele
desde o primeiro homem.

Dele nenhum vivente fora investido fora de seus iguais.
E abaixo do manto havia a túnica interior
em que o livre arbítrio permitia a inscrição das insígnias
opostas.
E abaixo da túnica, havia a pele abrigando o sexo em todos
os poros;
mas um manto de pequenas chamas tornava-o sem mácula
como um santo dentro da Graça.
E abaixo da pele existia vinho e pão da eterna Transsub-
tânciação.
E dentro havia os ossos e os ossos já eram o pó em que
reverteria no fim.
E Deus vendo que o manto se ajustava à sua criatura,
achou tudo muito bom e soprou-lhe de novo nos olhos
e lhe prometeu sua túnica inconsútil.
Em vão a mulher de Putifar lhe puxará o manto
quando ele decifrar os sonhos de Faraó.
Mas ele depositará o seu manto para a sua musa pisar.
Mas enxugará com ele as lágrimas dos pobres ou os pés de
seus discípulos
ou retirará a sua cinta para exotar os cínicos
ou o enfunará como uma vela imensa que o levará pela rota de
Elias.
(LIMA, 2006, p. 95).

O eu-lírico inicia o poema mencionando que o manto do poeta a ele foi dado frente a frente e pelas mãos do próprio senhor; assim, logo nessa introdução, é notória a proximidade/intimidade do poeta com Deus. Observa-se dessa forma, já aqui no início, o caráter místico revolucionário de Jorge de Lima, tendo em vista que, segundo afirma Scholem:

[...] uma atitude revolucionária torna-se inevitável desde o momento em que o místico invalida o significado literal. [...] Isto se torna possível porque ele considera o significado literal como simplesmente não-existente, ou válido apenas por um espaço de tempo limitado. O significado literal é substituído por uma interpretação mística (SCHOLEM, 2015, p. 21).

Sendo assim, uma vez que alguns versículos bíblicos apontam: “[...] Não poderás ver a minha face, porque o homem não pode ver-me e continuar vivendo.” (ÊXODO 33:20) e “Ninguém jamais viu a Deus” (JOÃO 1:18), é possível validar, a partir deles, a impossibilidade desse contato materializado entre o ser humano e Deus.

À vista disso, fica nítida a existência de um diálogo entre o místico e a religiosidade, sendo importante enfatizar que, para teóricos como Scholem, o fato de o posicionamento do místico derivar dos textos sagrados e ser atribuído a eles novo significado, confere a este o que o teórico entende por autoridade religiosa. Para esse estudioso, o processo acontece da seguinte maneira:

[...] o que acontece quando um místico se confronta com as escrituras sagradas de sua tradição é o seguinte: o texto sagrado é escorificado e descobre-se nele uma nova dimensão. Em outras palavras: o texto sagrado perde sua forma e, para o místico, adquire uma nova. A questão do significado torna-se suprema. O místico transforma o texto sagrado, sendo o ponto crucial desta metamorfose o fato de que a rígida, clara, inequívoca palavra de revelação é impregnada de um significado infinito. A palavra que reivindica a mais alta autoridade é como que aberta, descerrada, para acolher a experiência do místico (SCHOLEM, 2015, p. 20-21).

É a partir dessa experiência mística que Jorge de Lima utiliza-se de caracteres expostos no livro basal do cristianismo para a reinterpretação destes, facultando a eles uma infinidade de significados.

Para mais, de volta ao conteúdo, é preciso analisar o manto descrito no corpo do poema; um manto, de modo geral, é entendido enquanto uma proteção, no entanto, esse, especificamente, traduz inúmeros outros significados, já que ele está na posição daquele que capacita o poeta e é através dos adereços nele contidos, como as cordas de harpa, que o poeta pode transmitir a todas as gerações os seus feitos. Dessa maneira, ao tecer adjetivos a esse manto, Jorge de Lima evoca elementos que trazem a ideia de que o poeta, agora capacitado por ele, é revestido da mais nobre inspiração, a inspiração das musas.

Posteriormente, quando o eu-lírico adentra na temática da “pele”, inicia-se uma análise do ser poeta e, conseqüentemente, o seu lado carnal/impuro ligado ao sexo, segue: E abaixo da túnica, havia a pele abrigando o sexo em todos os poros; / mas um manto de pequenas chamas tornava-o sem mácula / como um santo dentro da Graça (LIMA, 2006, p. 75).

É notório que aqui o sexo é apresentado enquanto um impulso, um pecado tido como inevitável, contudo, “um” manto e não mais “o” manto, torna-o sem mácula. Esse primeiro manto pode ser visto enquanto a túnica do poeta e este coaduna com a possibilidade do livre arbítrio, próprio do poeta; é notório então que ao afastar-se desse impulso, e revestir-se com o manto, o autor atribui ao poeta o título de santo.

Adicionado a isso, ao dizer que abaixo da pele existia pão e vinho, diz-se que na essência do poeta há o corpo e sangue de Cristo, de modo que reafirma-se tanto a possibilidade de pureza/santidade quanto de intimidade do poeta com Deus. É ao estar apto para estas benesses, que ele torna-se digno do manto sagrado, já que o manto preparado adequa-se à sua criatura. Os ossos são os últimos caracteres desse processo de desmembramento do ser poeta, eles são vistos como a última coisa a extinguir-se do corpo humano, representando um limite, e é até aí que este pode ser desvendado.

Em seguida, nota-se que lhe é prometida a túnica do Cristo que, sendo ela inconsútil, é entendida em sua própria essência, como completa, sem emendas ou costuras, fazendo, assim, uma substituição da túnica do poeta, já que ainda que ele opte pela santidade, está suscetível ao pecado, pela túnica de Deus. Este manto/túnica será o seu estado puro de criação e inspiração, e sendo ela a linguagem que comunica a todos e a tudo, reflete também os ideais cristãos de hu-

mildade, quando diz que com ele enxugará as lágrimas dos pobres e os pés de seus discípulos. Vale acrescentar que para além desta discussão de humildade cristã, o livro aqui estudado apresenta inúmeras poesias que têm como temática denúncias sociais, a exemplo de “Ladrões, os enforcados e os dançarinos”, “Estrangeiro, estrangeiro”, entre outras, demonstrando, assim, que esta é também uma importante característica desse momento do poeta, tendo em vista que assim como aponta Cavalcanti,

“Jorge de Lima se filiará ao catolicismo voltado para a solidariedade, para a reflexão metafísica e em privilégio dos pobres. O poeta tem uma atitude poética expressa pela transcendência, ligada ao mistério das coisas e aos valores inerentes à vida.” (CAVALCANTI, 2014, p. 5).

Na conclusão do poema, é possível ao poeta a utilização do manto sagrado enquanto uma vela que o conduzirá pela rota de Elias, ou seja, este pode conduzi-lo ao céu, tal qual o profeta; é plausível, neste contexto, entender este “céu” enquanto a própria poesia. Constatase, por fim, que o autor nesse livro “percorre o caminho da saída do homem do pecado original à sua salvação em Cristo. O poeta é o guia da viagem empreendida por todos nós ao encontro de um mundo novo”. (CAVALCANTI, 2014, p. 8). Dito de outra forma, é por meio da sua atividade poética que ele permite a aqueles que estão sendo guiados pela sua poesia uma conexão com o divino, e assim como afirma Bosi, estes “caminham para a salvação em Cristo, e reconhecem na poesia a voz e a lanterna, signos da palavra verdadeira” (BOSI, 2017, p. 486).

Cerimônia do lava mãos

És por acaso um destes homens que inventaram canhões ou
alguma metralhadora ou guilhotina ou máquina de derramar
sangue?
Se és, vem que te lavarei as mãos.
Se és por acaso um destes homens que empilham dinheiro ou
tiram da boca faminta o pão escasso ou descobrem a carne
friorenta,
vem que te lavarei as mãos.
Se és por acaso um destes homens que puxam a corda da força
ou manejam as molas das cadeiras elétricas ou brandem as ma-
chadinhas das execuções,
vem que te lavarei as mãos.
Se és por acaso um destes homens que têm garras nos membros e o sangue de Abel
inda fresco entre os dedos, vem que te lavarei as mãos.
(LIMA, 2006, p. 191).

As primeiras impressões do poema são os caracteres relacionados à guerra, explícitos logo no primeiro verso; nota-se, a partir disso, uma ponte com a obra *Poesia Liberdade* de Murilo Mendes, a quem o livro aqui analisado foi dedicado, nela é abordada de forma mais ampla essa temática de conflito armado, cabendo ressaltar que a mesma foi escrita durante o apogeu da Segunda Guerra Mundial. Para além disso, no livro *Memórias da Segunda Guerra Mundial*, de Winston Churchill, ele deixa evidente que embora esta guerra tenha tido início em 1939, ecos de uma possível guerra são perceptíveis bem antes dessa data. Sendo assim, a publicação da obra *A túnica inconsútil* em 1938 está concernente a este contexto de extrema barbárie que acometeu o mundo.

Dados esses fatos, Jorge de Lima aborda nessa poesia não somente a temática supracitada, mas a violência humana de forma macro, apresentando as mazelas vivenciadas e arquitetadas pela humanidade ao longo dos anos. É interessante apontar que o poeta utiliza os versos como uma linha do tempo de estigmas sociais de baixo para cima, fazendo inicialmente uma crítica à guerra, posteriormente ao capitalismo -que estão interligados- e conclui mencionando o primeiro sangue derramado, de acordo a crença cristã, o do Abel bíblico.

Ao mencionar este personagem da *Bíblia*, é fulcral que seja revisitado o texto que situa o leitor sobre o ambiente de morte deste: em Gênesis 4:8, Caim, estando no campo, onde trabalhavam ambos, mata seu irmão Abel. Essa conjuntura harmoniza-se com a forma visual que o poema é apresentado, escrito em versos polimétricos, nota-se que ele possui dois versos maiores e dois menores do início ao fim do poema, o que aproxima esse molde ao de um forcado de quatro dentes -instrumento antigo da lida campestre. Seguindo esse pensamento, constata-se que a construção do formato desta poesia faz alusão à morte do primeiro homem, englobando nesse conjunto a violência intrínseca da humanidade, dele até os dias pesados da guerra.

Importa dizer ainda, que poetas místicos como Jorge de Lima e Murilo Mendes, adotaram durante a Primeira e Segunda Guerra Mundial uma postura denunciativa em suas obras, utilizando seus escritos para manifestar a insatisfação com os resultados das guerras, a exemplo da violência, extermínio, fome e autoritarismo. Lembrando que o teor místico identificado nestes poetas, é derivado desta oposição às atrocidades da guerra.

Vale ressaltar a evidente e repetida fusão entre o poeta e Deus também nessa poesia, já que o eu-lírico pode facilmente ser entendido como ambas as figuras; percebe-se, além disso, que os infortúnios sociais são citados em uma tonalidade que remete imediatamente a uma ladainha.

Posteriormente, é visível que o eu-lírico convida o ser sujo/pecador à lavagem das mãos em um sentido de purificação, ritual amparado por algumas religiões como, por exemplo, a ablução no judaísmo e uma temática abordada em outra poesia aqui presente: “O grande Circo místico”. É com esse chamamento que ficam notórios alguns recursos anafóricos novamente utilizados pelo autor nos versos dois, três, cinco e oito que são iniciados com o termo condicional “Se és” e, além deste, é possível considerar também o “és por acaso” nos versos um, três, cinco e nove, somados ainda à repetição do vocábulo “mãos”.

Desse modo, é importante mencionar que diante da ausência de rimas no corpo do poema, são utilizados, em contrapartida, estes recursos para adicionar alguma musicalidade ao escrito. Além disso, essa repetição dá ênfase ao diálogo estabelecido entre o poeta e o seu interlocutor, sendo este último percebido enquanto alguém que está sujeito às práticas violentas promovidas pela guerra. Dito de outra forma, esse teor dialógico permite enxergar uma contraposição entre o poeta e as pessoas a quem ele está se dirigindo.

Para concluir esta parte, é importante atentar ao fato de que a mão convidada à purificação é a mesma mão que em “Alta noite quando escreveis” escreve, mas esta, já revestida pelo manto do poeta, é capaz de, sendo purificada, comunicar a possibilidade de um espaço social limpo e livre da violência citada.

O grande circo místico

O médico e câmara da imperatriz Tereza – Frederico Knieps
resolveu que seu filho também fosse médico,
mas o rapaz fazendo relações com a equilibrista Agnes,
com ela se casou, fundando a dinastia de circo Knieps
de que tanto tem se ocupado a imprensa.
Charlotte, filha de Frederico se casou com o *clown*,
de que nasceram Marie e Oto.
E Oto se casou com Lily Braun a grande deslocadora
que tinha no ventre um santo tatuado.
A filha de Lily Braun – a tatuada no ventre
quis entrar para um convento,
mas Oto Frederico Knieps não atendeu,
e Margarete continuou a dinastia do circo
de que tanto tem seu ocupado a imprensa.
Então, Margarete tatuou o corpo
sofrendo muito por amor de Deus,
pois gravou em sua pele rósea
a Via-Sacra do Senhor dos Passos.
E nenhum tigre a ofendeu jamais;
e o leão Nero que já havia comido dois ventríloquos,
quando ela entrava nua pela jaula adentro,
chorava como um recém-nascido
Seu esposo – o trapezista Ludwig – nunca mais a pôde amar,
pois as gravuras sagradas afastavam
a pele dela e o desejo dele.
Então, o *boxeur* Rudolf que era ateu
e era homem fera derrubou Margarete e a violou.
Quando acabou, o ateu se converteu, morreu.
Margarete pariu duas meninas que são o prodígio do Gran-
de Circo Knieps.

Mas o maior milagre são as suas virgindades
em que banqueiros e homens de monóculo têm es-
barrado;
são as suas levitações que a platéia pensa ser truque;
é a sua pureza em que ninguém acredita;
são as suas mágicas em que os simples dizem que há o diabo;
mas as crianças crêem nelas, são seus fiéis, seus amigos, seus
devotos.
Marie e Helene se apresentam nuas,
dançam no arame e deslocam de tal forma os membros
que parece que os membros não são delas.
A platéia bisa coxas, bisa seios, bisa sovacos.
Marie e Helene se repartem todas,
se distribuem pelos homens cínicos,
mas ninguém vê as almas que elas conservam puras.
E quando atiram os membros para a visão dos homens,
atiram as almas para a visão de Deus.
Com a verdadeira história do grande circo Knieps muito pouco se tem ocupado a imprensa.
(LIMA, 2006, p. 133).

Ao analisar o poema sobre a linhagem dos Knieps, é perceptível que ele é desenvolvido a partir de uma espécie de embate entre o sagrado e o profano, o espírito e a carne; observa-se ainda a similaridade deste com uma narrativa, já que nele, o eu-lírico vai apresentando com demasiado foco no prelúdio da vida -o nascimento- a história das muitas gerações que compuseram a dinastia do Grande Circo Místico.

Sabendo disso, é possível apontar que a poesia de modo geral carrega consigo uma tonalidade etérea; dessa forma, indo mais afundo, é perceptível que cinco personagens (Agnes, Marie-Maria, Lily, Margarete e Marie-Maria) dispõem da mesma significação dos seus nomes: pureza. É a partir daqui que o caminho a ser percorrido é delineado.

Verifica-se que a estrutura do poema, assim como as quatorze estações da Via-Sacra, tatuada no corpo da personagem, é dividido em quatorze momentos: os cinco primeiros são demarcados pelos nascimentos e, a partir de então, utiliza-se como base somente Margarete – a do corpo tatuado –, bem como o que vem através dela, e os outros nove são divididos entre a temática central: a profanidade do desejo e a sacralidade da pureza.

Posto isto, é essencial dizer que a Via-Sacra é entendida como o caminho percorrido por Jesus durante o processo de crucificação, assim, de acordo com João:

Os soldados, quando crucificaram Jesus, tomaram suas roupas e repartiram em quatro partes, uma para cada soldado, e a túnica. Ora, a túnica era sem costura, tecida como uma só peça, de alto a baixo. Disseram entre si: “Não a rasguemos, mas tiremos a sorte, para ver com quem ficará”. Isso a fim de se cumprir a Escritura que diz: Repartiram entre si minhas roupas e sortearam minha veste. Foi o que fizeram os soldados (JOÃO 19:23,24).

O trecho bíblico em destaque diz respeito à décima estação da Via-Sacra, assim, é vital que os olhares estejam voltados para o que os soldados fazem com as vestes do Cristo já morto; as vestimentas são por eles divididas em quatro partes que, somadas à túnica, totalizam cinco, tal qual a quantidade de mulheres de nome pureza no poema.

É pertinente, ainda, atentar para o fato de que tudo aquilo que é sacro/puro, está visível apenas para aqueles que dispõem de um olhar que não abriga a profanidade do desejo, podendo essa constatação ser evidenciada no trecho que aponta que as crianças são devotas de Marie e Helena, as virgens que transcendem a pureza ao levitarem nuas ofertando a Deus suas almas, enquanto os homens, cínicos, conseguem enxergar apenas as suas nudezes.

Dito isto, é preciso rememorar a análise do poema “o manto do poeta”, na qual para além das adjetivações impostas à túnica inconsútil, fica explícito o caráter não só capacitador da túnica, mas, acima de tudo, purificador, temática trazida à tona novamente em “Cerimônia do lava mãos”; além disso é notório também a conexão deste tema com o título do livro, possibilitando a interpretação de que ele abriga, de forma central, este caráter de purificação estendido ao poeta.

Para concluir, é explícito que ao longo do poema os traços sacros vão aguçando a cada nova geração; os personagens, no decorrer dos versos, despem-se dos caracteres relacionados à matéria, e essa ação indica um progresso espiritual que objetiva, ao final, alcançar a santidade. Esta é a verdadeira história dos Knieps, com a qual muito pouco tem se ocupado a imprensa, uma vez que ela volta o seu interesse à aparência e não à essência, ponto forte desta família.

Duas meninas de tranças pretas

Eram duas meninas de tranças pretas.
Veio uma febre levou as duas.
Foram as duas para o cemitério:
ambas ficaram na mesma cova.
Por sobre as pedras da sepultura
brotou bonina, brotou bonina,
nasceram plantas, nasceram mais plantas,
flores do mato, canas da várzea:
a sepultura virou canteiro.
Aves vieram cantar nas plantas,
levaram sementes por sobre o mar.
Os peixes levaram estas sementes
até as ilhas de Karakantá.
Ali brotaram flores estranhas.
Donde vieram flores tão raras?
Ah! só o poeta saberá.
Pois nesse mundo desconhecido
há casos desses que ninguém vê:

vieram insetos beijar as flores,
e um belo dia veio um poeta
pegar insetos para sua amada.
A borboleta mais rara que há
naquelas ilhas de Karakantá
é cor de amaranto com olhos azuis.
Mas heis de saber que a tal borboleta
contém veneno dentro dos olhos;
aí o poeta beijando tais olhos
ficou dormindo como um cadáver.
E então sonhou com as duas meninas:
que ambas dormiam na mesma cova,
que flores nasceram na sepultura,
que a sepultura virou canteiro,
que peixes levaram sementes das flores
para aquelas ilhas de Karakantá.
O sonho do poeta o vento levou,
levou para um astro desconhecido.
E aí chegando tornou-se um mar:
a água do mar virou arco-íris.
Então uma deusa pegou o arco-íris
e fez um pente para se pentear.
E tanto se penteou a deusa do astro
que deu a luz a duas meninas.
Sabeis quem são as duas meninas?
As duas meninas mais belas que há?
Ah! só o poeta saberá.
(LIMA, 2006, p. 129).

A poesia acima demonstra como a dicotomia vida e morte configura-se de maneira cíclica, utilizando esse ciclo no decorrer dos versos; é possível notar desde o título “Duas meninas de tranças pretas” que a própria trança tem esse caráter que marca a cada ação o início e o fim, ou seja, já a partir do título é possível refletir sobre esse aspecto de finitude imposto à vida expresso no poema.

Somado a isso, as marcas surrealistas são evidentes ao longo de toda a poesia, além de um teor narrativo fantasioso e mítico que remete ao leitor, desde o primeiro verso, a contação de uma história, nota-se que a narração é iniciada com: “Eram duas meninas de tranças pretas”, lembrança fidedigna ao “era uma vez” dos contos de fadas.

Para mais, diferentemente de todos os poemas analisados até aqui, é perceptível uma quantidade significativa de vocábulos que ao serem utilizados enquanto anáforas como “olhos”, “deusa”, “arco-íris”, “duas meninas”, são garantidores de um ritmo, adicionados a rimas que concluem sete dos versos com a utilização do fonema “a” tônico.

É preciso dizer ainda que esse é um dos pouquíssimos poemas da obra que não dispõe de caracteres correspondentes à crença cristã, além de ser o único dessa seleção que tem uma organização muito próxima do que seria uma métrica, contando com trinta versos dos quarenta e cinco que compõem o todo, divididos entre eneassílabos e decassílabos.

Por último, mas não menos importante, é notório o significado atribuído ao sonho do poeta, já que é a partir dele que todo o teor cíclico citado anteriormente é visto, e é iniciada de forma bem delineada, uma brincadeira com um campo imagético diverso. De acordo a Hellmann:

Para os surrealistas, existe outra realidade, tão real e lógica como a exterior, que é a dos sonhos, da fantasia, dos jogos espontâneos do inconsciente que podem ser alcançados por meio de prodecimentos que liberam o potencial imaginativo e criativo do subconsciente: automatismo, associações livres, hipnoses, colagens, etc. (HELLMANN, 2012, p. 3).

Dessa forma, é possível afirmar que o onírico nesse movimento é um método utópico, com potencial para estender a visão do poeta, nesse caso, para que ele não seja limitado aos recursos da lógica exterior.

Diante disso fica subentendido que ao sonhar, o poeta conta com a liberdade de criar e passear pelas mais distintas extensões de si e do espaço que habita, além de a ele ser aqui atribuído o poder imaginativo, fantasioso ou até de onisciência até certo ponto, percebidos nos versos dezesseis e quarenta e três, nos quais ficam explícitas informações que somente o poeta detém.

Conclusão

Jorge de Lima, poeta caracterizado como neoparnasiano e modernista, publicou em 1938 a obra *A túnica Inconsútil*, nela é predominante uma linguagem cristã que abre margem ao estudo do misticismo, além de abrigar diálogos socioideológicos, surrealistas e possibilitar uma conexão entre ele e a obra *Poesia Liberdade* de Murilo Mendes, a quem este livro é dedicado.

Publicados na segunda fase do modernismo, a qual tem como uma característica a preocupação com problemáticas sociais, somadas a temáticas nacionais e históricas, os poemas aqui analisados traduzem caracteres expressos no poeta e o modo como eles são aplicados nestas poesias, amparando as discussões nas teorias apresentadas e demonstradas no corpo desta pesquisa.

Cumprе enfim concluir que através destas investigações o poeta aqui estudado, pode ser caracterizado enquanto um místico revolucionário, de acordo a teoria desenvolvida por Gerson Scholem em *A cabala e o seu simbolismo*, tendo em vista que ele se mostra capaz de atribuir novos e variados significados à autoridade religiosa estabelecida nos textos sagrados, a partir da releitura e transformação da significação literal destes.

Referências bibliográficas

ASSUNÇÃO, S. *Poesia e crise em Jorge de Lima e Murilo Mendes*. Revista de Letras, Curitiba, v. 18, n. 22, p. 40-54, jan./jul. 2016.

Bíblia. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução das introduções e notas de La Bible de Jérusalem". ed: revista e ampliada, Paris, 1998.

- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRETON, A. *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2004.
- CAVALCANTI, L. *Poesia e transcendência em A Túnica Inconsútil*. Revista Línguas & Letras – Unioeste – Vol. 15. 2014.
- CAVALCANTI, L. *O Surrealismo na Lírica de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: Revista Eutomia, 2007.
- CHURCHILL, W. *Memórias da Segunda Guerra Mundial*. Tradução revista Gleuber Vieira. – 1ª ed. – Rio de Janeiro, 2017.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- HELLMANN, R. *A trajetória da arte surrealista*. Revista NUPEM, Campo Mourão, v. 4, n. 6, jan./jul. 2012.
- LIMA, J. de. *Anunciação e encontro de Mira-Celi. Tempo e eternidade. A túnica inconsútil*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- MENDES, M. *Poesia Liberdade*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- SCHOLEM, G. *A cabala e o seu simbolismo*. Tradução de Hans Borger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Tempo Brasileiro: Rio de Janeiro, 1997.

UM ESPELHO EM FRENTE AO OUTRO: APONTAMENTOS SOBRE A ESPECULARIDADE EM 3X4, DE ARMANDO FREITAS FILHO¹

A MIRROR IN FRONT OF THE OTHER: HIGHLIGHTSON SPECULARITY IN 3X4, BY ARMANDO FREITAS FILHO

César de Oliveira SANTOS²

RESUMO: Este ensaio propõe uma discussão acerca do livro *3x4* (1985), do poeta carioca Armando Freitas Filho. A partir da constatação de que a obra é repleta de poemas que se inserem no campo semântico da visão, elegemos para um debate específico aqueles que fazem uso da imagem poética dos espelhos. Defendemos que, nessa obra, a especularidade – a qual está presente na menção a espelhos e lagos, mas também na repetição sistemática de algumas estruturas e palavras – põe em xeque o simplório binarismo do eu real *versus* eu virtual e evidencia os impasses do sujeito em sua relação com o mundo. É como se a imagem especular (que, segundo Umberto Eco, não mente) se espelhasse na imagem poética (paradoxal e inquietante, segundo Alfredo Bosi e Octavio Paz), e ambas, juntas e uníssonas, colocassem-nos diante da seguinte conclusão: já que seus objetos de apreensão estão sempre por escapar, cabe à poesia a busca – utópica, mas necessária – pelo estatuto de estágio virginal da linguagem, no qual a percepção do mundo se dá sempre de forma inaugural, como sugere Heidegger em *A caminho da linguagem* (2003).

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Especularidade simbólica. Imagem poética. Armando Freitas Filho. *3x4*.

ABSTRACT: This essay proposes a discussion concerning the book *3x4* (1985), by the carioca poet Armando Freitas Filho. From the finding that the work is laden with poems that fall within the semantic field of vision, those which make use of the poetic image of mirrors were elected for a specific debate. We argue that, in this work, the specularity – which is present in the mention of mirrors and lakes, but also in the systematic repetition of some structures and words – calls into question the simplistic binarism of the real self versus the virtual self and highlights the impasses of the individual in your relationship with the world. It is as if the specular image (which, according to Umberto Eco, does not lie) is mirrored in the poetic image (paradoxical and disturbing, according to Alfredo Bosi and Octávio Paz), and both, together and in unison, bring us to the following conclusion: since its objects of apprehension are always to escape, it is up to poetry the search – utopian, but necessary – for the status of virginal stage of language, in which the perception of the world takes place in an always inaugural way, as suggested by Heidegger in *On the way to language* (2003).

KEYWORDS: Poetry. Symbolic specularity. Poetic image. Armando Freitas Filho. *3x4*.

*“Um espelho em frente ao outro
começa a guerra de reflexos”*

Armando Freitas Filho

1. Este ensaio apresenta resultados parciais da pesquisa em andamento acerca da relação entre poesia e fenômeno visual na obra do poeta Armando Freitas Filho, mais precisamente no livro *3x4* (1985).

2. Mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe na área de concentração dos Estudos Literários, atualmente cursa doutorado no mesmo Programa e área do mestrado. Além disso, é Revisor de Textos do Instituto Federal de Sergipe. Código ORCID: 0000-0002-1925-5084. E-mail para contato: cesar.santos@ifs.edu.br

Recebido em 05/02/2023
Aprovado em 19/03/2023

Ao confrontar-se com os versos da epígrafe que abre este ensaio, o leitor pode levantar alguns questionamentos sobre o referente do significante “outro” de que fala o eu-poético. Seria outro espelho? Ou um outro do indivíduo que está diante do espelho, isto é, o eu refletido? Ou – o que seria uma junção das duas possibilidades anteriores e, portanto, algo mais profundo e metafórico – a imagem do olho do indivíduo como espelho que reflete e é refletido ao infinito? Independentemente da decisão tomada na interpretação inicial desses versos, o que está na superfície da reflexão suscitada por eles já basta por si só para o momento: temos aí a imagem de uma especularidade não convencional, ou melhor, de uma concepção de espelho que escapa ao ditame reducionista do esquema binário eu real *versus* eu virtual.

Em um clássico ensaio sobre a fenomenologia dos espelhos, Umberto Eco faz distinção entre as noções de real e virtual quando elas se referem ao reflexo especular. Sintetizando conceitos básicos da ótica, o estudioso italiano explica que os espelhos planos e convexos produzem imagens sempre virtuais, ao passo que os côncavos, a depender da posição do objeto, podem produzir imagens reais ou virtuais (ECO, 1989, p. 14). Em nosso ensaio, no entanto, fazemos uso do termo “virtual” no sentido conferido pelo senso comum, algo próximo da ideia de irreal, pois, mais do que a ciência das superfícies refletoras, interessa-nos o espelho enquanto metáfora, algo em que Eco toca em determinado ponto de seu ensaio. A esse propósito, inclusive, há um sentido dicionarizado da palavra “virtual” que nos interessa: aquele que designa realidade ou estado que existe em potencial, com a possibilidade de ser, mas sem necessariamente vir a se concretizar. Como veremos, essa acepção fronteira da palavra de algum modo nos interessa e nos serve. Entretanto, por ora, valhamo-nos do significado comum para iniciar a discussão que propomos.

O reducionismo perceptivo, o qual, entre outras coisas, é sugerido pela dicotomia comentada acima, é um ponto de aversão dos poemas de 3x4 (1985), livro de Armando Freitas Filho que é foco de nossa discussão aqui e de onde foram retirados os versos da epígrafe. Repleta de imagens poéticas ligadas ao campo semântico da visão, a obra aponta para a multiplicidade de perspectivas de olhar o mundo que circunda o eu-poético e é, em mesma medida, por ele circundado. São lagos, espelhos, paisagens que olham, polaroides, olhos vendados, cartões-postais, a paisagem do Rio de Janeiro: ora espalhada na estrofe, ora dissimulada numa palavra ou noutra, a visão aparece como elemento central do livro, que – não por acaso – traz no título a referência a um tipo de fotografia.

A propósito, o uso da fotografia 3x4 no nome da obra enseja uma discussão instigante. Já no início do prefácio original, Flora Süssekind chama de “pista falsa [...] este título fotográfico” (1985, p. 7), pois enxerga no conjunto dos poemas um enaltecimento do enigma. Ao fazer tal contraponto, Süssekind, tacitamente, admite uma leitura literal do título, como se ele estivesse, devido à alusão à fotografia, desvinculado do conteúdo profundo da obra. Em síntese, é como se ela dissesse que, se na capa do livro temos a insinuação da ideia de revelação e os poemas tratam de algo obscuro, o título falhou naquilo a que deve se propor – talvez porque os poemas não falem recorrentemente de fotografia, talvez porque ensaiem mais descaminhos do que ca-

minhos na existência humana e, portanto, se afastem da exatidão implícita numa fotografia 3x4. Contudo, o que ela chama de falsa pista preferimos chamar de ironia. Ao olhar atentamente os poemas, o indício deixado pelo título não nos parece enganoso; ao contrário, a verdade de sua contradição ganha mais força, dada a intensidade dos impasses que a voz poética nos apresenta e seu contraponto com a literalidade e o objetivismo sugeridos pelo 3x4. Se, de um lado, temos um tipo de fotografia que é usado para identificar indivíduos (no que estão implícitos preceitos de objetividade, clareza e denotação), de outro, temos poemas que vão em sentido diametralmente oposto: “Dentro / não se fotografa” (FREITAS FILHO, 1985, p. 125), diz o eu-poético de um dos cem textos que compõem o livro. Dessa forma, o título não nos parece despropositado ou ingênuo – ele ri um riso contido.

De fato, se pensarmos apenas no aspecto icônico da fotografia, o nome da obra soa sem propósito definido. Também assim soaria se, a partir dele, como dissemos, esperássemos encontrar um conjunto de poemas que estabelecesse elos diretos e constantes com o ato fotográfico. Diante dessas duas possibilidades de incursão, concordamos com a tese do título como pista falsa. Porém, muito mais do que as observações já feitas, os dois excertos de poemas evocados até aqui, extraídos do livro, provavelmente já dão o tom da nossa perspectiva de análise. Guerra de reflexos e uma fotografia impossível: essas duas imagens dão conta de uma metáfora, a nosso ver, crucial para a unidade dos poemas de 3x4: a metáfora do objeto incapturável pelo olhar. Não importa se pelos olhos, se pela lente fotográfica, se pelo espelho, quando o sentido da visão é posto em jogo, aquilo que é seu alvo torna-se fugidio.

No caso da especularidade, que será o centro de nossa discussão a partir de agora, temos manifestações que vão da menção a espelhos até a lagos, num lance um tanto narcísico que por vezes se estende até à estrutura, com jogos formais e algumas repetições vocabulares. Todo esse arranjo contribui para a elaboração da imagem poética nos termos colocados por Alfredo Bosi em “Imagem, discurso” (2000). Nesse clássico ensaio, bastante esclarecedor sobre o assunto, Bosi traça o percurso feito pela palavra até se constituir em unidade imagética. O primeiro contato do indivíduo com a imagem, diz o autor, é aquele que se dá através do transpasse da forma, da cor e do contorno dos objetos pela retina. Esse momento é o que poderíamos chamar de estágio de pré-palavra, decisivo para as etapas seguintes, mas insuficiente na busca de sentido do ser humano por meio da linguagem. Capturada pela psique, “a imagem busca aprisionar a alteridade estranha das coisas e dos homens” (BOSI, 2000, p. 20), mas necessita do signo verbal para – quem sabe – tornar-se perene, para – com certeza – preencher-se de valor sociocultural: “O fenômeno verbal é uma conquista na história dos modos de franquear o intervalo que media entre corpo e objeto” (BOSI, 2000, p. 28). Contudo, por si só, tal fenômeno não abrange a imagética do discurso poético, uma vez que, descrito assim genericamente, pode referir-se ao uso ordinário e pragmático da palavra, o qual também é carregado de camadas de representação, mas está aquém do que talvez se possa chamar de ontologia da poesia. Diante disso, uma questão se impõe, inevitável: o que é a imagem no poema?

Já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada. A superfície da palavra é uma cadeia sonora. A matéria verbal se enlaça com a matéria significada por meio de uma série de articulações fônicas que compõem um código novo, a linguagem (BOSI, 2000, p. 29).

Se a face estrutural da imagem sugere estranhamentos, a face semântica não fica por menos. Ao subverter princípios da lógica e da normatividade do sentido, a imagem poética, enquanto espinha dorsal disso que chamamos anteriormente de ontologia da poesia, expõe os paradoxos profundos da realidade e da existência humanas, o que não significa dizer, com isso, que a imagem se pretenda límpida e transparente. Ela também é ambivalente e contraditória, com o diferencial de que não se furta a reconhecer-se assim: “O poema nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente” (PAZ, 1996, p. 47). Mais do que representar os mistérios da existência, pois não é deles mero simulacro, em sua totalidade enquanto evento de linguagem, a imagem poética cumpre a difícil função de nos colocar novamente diante deles, mas agora com outra forma, disforme, amorfo. Nesse sentido, assim como o reflexo especular que foge ao simplório binarismo eu real *versus* eu virtual, a imagem poética não se rende à dicotomia fácil da representação: “O sentido da imagem, pelo contrário, é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. *A imagem explica-se a si mesma*” (PAZ, 1996, p. 47, grifo do autor). A imagem escapa dos discursos que se elaboram em torno dela, embora não reste à crítica outra ferramenta que não tais discursos – a palavra perseguindo a palavra. Mas a imagem resiste porque só a poesia condensa estados, sentidos e realidades.

É essa perspectiva que norteia nossa análise da apreensão do objeto espelho (e seus derivativos semânticos) por Armando Freitas Filho em *3x4*. Vejamos agora um poema do livro:

Um lago que olha
e molha.
Nenhuma folha
cai
em falso, feito uma sombra
sobre o alvo de sua face:
nada se afoga ou flutua
ali
na linha d’água;
nenhuma falha, fala
fisionomia – apenas algo
(FREITAS FILHO, 1985, p. 26).

Começamos pelo que talvez seja o grande ponto de destaque desse texto: a superfície de ação especular, em vez de ser alvo de um olhar, é aquela que olha; personificado, o lago (figura tão cara ao mítico Narciso) é aqui o agente da busca de um reflexo – de si mesmo ou de outro em si? Georges Didi-Huberman sintetiza claramente esse movimento ambivalente:

O que vemos só vale – vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29).

Recorrente em *3x4*, a permutabilidade entre quem ou o que olha e quem ou o que é olhado reacende, com o poema “Um lago que olha”³, o debate sobre a relação entre signo e referente. No já mencionado ensaio acerca dos reflexos especulares, Umberto Eco defende com bastante propriedade as razões pelas quais a imagem especular não possa ser considerada, ou sequer possa produzir, um signo. Dentre tais razões, a mais categórica provavelmente seja a condição de presença: “A imagem especular (mesmo considerada como antecedente) está presente e está em presença de *um referente que não pode estar ausente*. Não remete nunca para consequentes remotos” (ECO, 1989, p. 29, grifo do autor)⁴. É um tanto evidente: se o reflexo é consequência imediata do indivíduo ou do objeto que está diante da superfície especular e se tal consequência deriva exclusivamente da presença do indivíduo ou objeto naquele espaço e naquele instante, temos uma relação de dependência que, de fato, não condiz com o princípio fundamental do signo, que é o da alusão aleatória.

Tendo em mira, porém, o poema “Um lago que olha”, essa definição teórica parece insuficiente, o que, naturalmente, não é um problema da teoria, mas sim um trunfo do texto poético, sempre pronto a promover desestabilizações. Como já mencionado, nesse poema, chama a atenção o fato de que é a superfície especular que vai ao encontro de um reflexo *de si* ou *para si*. Quando fala da ausência da folha a cair, da face do próprio lago não tocada, da fala ou da fisionomia faltantes, o eu-poético reclama um reflexo *para* o lago, além de reafirmá-lo gradativamente como lugar primeiro de onde parte o gesto de olhar. A disposição dos versos “cai” e “ali” reforça a verticalidade da cena, no sentido de criar um quadro onde o leitor enxergue sobre o lago os elementos mencionados, os quais, em última instância, estão ausentes, apenas potencialmente aptos a serem lançados sobre a superfície lacustre, olhando o vazio em estado de espera. Por um lado, a configuração do quadro nesse molde embaralha a teoria de Eco principalmente no ponto em que a superfície especular deixa de ser paciente da ação de olhar; por outro, mantém os locais comuns ao fenômeno visual, o de quem ou o que olha e o de quem ou o que é olhado, ainda que, em relação a este segundo, o eu-poético sinalize uma soma de ausências.

O grande nó da questão está no final, mais precisamente, na expressão que fecha o poema e faz um acréscimo às ausências até ali elencadas: “apenas algo”. Do ponto de vista morfológico da principal palavra desse sintagma, o pronome indefinido acrescenta à cena uma atmosfera de mistério, uma vez que tal indeterminação encerra o poema e não há qualquer possibilidade de

3. Como os poemas de *3x4* não possuem título, usaremos o primeiro verso entre aspas para nos referirmos a cada um deles.

4. Para Eco (1989, p. 27), as noções de antecedente e consequente não têm relação com a cronologia das duas ocorrências, mas sim com a lógica com que uma implica a outra.

elo referencial do pronome com algum outro vocábulo do texto. Já do ponto de vista hermenêutico, a palavra fornece material para uma leitura, digamos, mais complexa: referimo-nos ao fato de “algo” ser anagrama de “lago”. Há um lance imagético aí a sugerir que essa permuta entre as letras pode ser relacionada ao movimento da água, assim como os dois já mencionados versos que “flutuam” no poema em relação aos demais.

Contudo, para além disso, existem sentidos mais profundos em jogo: “algo” é “lago” sem ser; é e não é; é de uma outra forma sem necessariamente ser o contrário⁵. Mais do que isso, e agora recorrendo também ao sentido do pronome: o outro de si está em si mesmo, mas é desconhecido, indefinido. Olhando para esse movimento de (des)identificação à luz de tudo o que viemos debatendo, vemos, por exemplo, que a imagem final desse poema ressoa na guerra de reflexos do poema da epígrafe, pois em ambos as noções de antecedente e conseqüente propostas por Eco caem por terra, já que em um os reflexos se repetem ao infinito sem sabermos de onde partem e no outro elabora-se a desconstrução de um reflexo até se chegar à autossuficiência da superfície especular. Ou seja, não importa se em um deles há uma profusão de projeções especulares ou se no outro existe a ausência quase total delas – nas diferenças, ambos apontam para um mesmo caminho interpretativo, que é o da imagem que não se deixa capturar.

Nesse sentido, não importa muito se a superfície especular é capaz de produzir signo, pois, se considerarmos que sim, ela pode produzir milhares ou nenhum. A problemática mais profunda aqui, ao que parece, é a questão da referência, que os eu-poéticos dos poemas estão a todo momento colocando em xeque:

Em si mesmo
como espelhos, lagos
polaróides
com relevações instantâneas
feito um filme, fita
24 vezes p/segundo
24 quadros
na câmara escura
sou 400 ASA voando
cem soluções à vista
(FREITAS FILHO, 1985, p. 25).

Esse é o primeiro poema do livro. Os versos iniciais expõem um eu-poético que, em termos de autorrepresentação, embora se diga na câmara escura (ou seja, às cegas numa existência inevitável), coloca-se como autossuficiente, tal qual ele enxerga as superfícies especulares que usa como parâmetro comparativo. Demonstrando uma intencional falta de compromisso e de

5. Há outro poema de 3x4 em que Freitas Filho faz uso do mesmo anagrama, o que só reforça como a consciência desse debate é marcante no livro: “[...] a natureza / abdica de todo espelho / e cai em si / das nuvens / sozinha [...] / mesmo quando transborda / e o luar cria um lago / ou algo parecido: um olhar / que alaga este lugar” (FREITAS FILHO, 1985, p. 35).

interesse pela imagem representativa de si mesmo, ele recorre à ambiguidade da palavra “revelações” para dar o tom de sua premissa: como se manifesta e se espanta consigo mesmo a todo momento, não há meio que o capture – eis o fenômeno, eis o impasse. Ao final, o trocadilho com a marca do filme fotográfico mostra um eu-poético consciente de sua liberdade e em busca de respostas para o dilema. É aí que entram as possíveis “cem soluções à vista”, as quais, em um primeiro momento, podem soar despreziosas, como mero exercício retórico, mas perdem a gratuidade quando atentamos ao fato de que o livro é composto por cem poemas.

Primeiro (e sutil) gesto metalinguístico de uma obra que está repleta deles, esse verso franqueia caminho para a discussão sobre o lugar que a poesia e a criação artística ocupam nas fendas abertas por 3x4, principalmente em meio à discussão sobre especularidade, se levarmos em conta o clichê de que a literatura é uma linguagem que reapresenta o mundo.

Antes disso, contudo, é de bom tom fazermos uma breve síntese do esquema geral que norteou a discussão até aqui. A obra em debate explora à exaustão imagens especulares e em todas elas mostra um eu-poético descomprometido com a fixação de sua própria imagem refletida. A bem da verdade, como os poemas lançam mão de diferentes metáforas alicerçadas na imagem especular, falta de engajamento certamente não é a melhor definição. Há comprometimento, sim, mas há malogro em igual medida. Talvez haja até obsessão, o que gera, em razão diretamente proporcional, frustração. Como vimos, ou a imagem refletida não se realiza ou se realiza em total descontrole, gerando, em ambos os casos, uma anti-imagem – ou uma não-imagem, não importa. A questão é que o clássico sistema de enquadramento eu real *versus* eu virtual é escanteado, e o sujeito se enxerga à revelia no mundo sem um arranjo de linguagem que dê conta daquilo que procura, como sugere Viviana Bosi ao comentar *De cor* (1988), livro de Freitas Filho posterior a 3x4 que também alude a imagens sem limites precisos:

De fato, Armando escava e se fere sem cicatrizar, nesse período, procurando em si, num ralo escuro, um anti-retrato, uma não fixação da imagem, que se rompe no momento mesmo de ser representada: mimesis de estilhaço mais do que de espelho. Como se o poeta quisesse destruir a si e a qualquer objeto, lembrando Lygia Clark que desejava ultrapassar todo objeto externo de referência (BOSI, 2003, p. 16).

Embora a autora fale de outro livro do poeta, há de se considerar que ele é imediatamente posterior a 3x4, além de que poesia não é o mesmo que matemática e, portanto, não se mede pelo cartesianismo das datas e dos “produtos” finalizados. A metáfora da “mimesis de estilhaço mais do que de espelho” serve como síntese de nossa discussão, sobretudo porque é seguida da comparação do poeta com uma artista plástica que buscava enaltecer a instauração do arranjo artístico e estético em detrimento do aprisionamento da representação.

Nesse ponto, as “cem soluções à vista” do primeiro poema de 3x4 em referência aos cem textos poéticos do livro suscitam dois questionamentos antagônicos, mas complementares porque antagônicos: a linguagem artística seria resolução para esse eu que não consegue se ver enquadra-

do em nenhum outro sistema de linguagem? Ou o trocadilho do “cem” com “sem” – não podemos jamais ignorá-lo – é a chave necessária para compreendermos a visão que o eu-poético tem desse impasse existencial, isto é, a de que nem mesmo a criação poética é capaz de superá-lo?

A tentativa de resposta aponta para um espelhamento muito interessante que existe entre o primeiro e o último poemas do livro. Uma vez já citado o primeiro, vejamos agora o último:

O detetive do olhar
aplica um golpe
de vista
e
num piscar de olhos
caça
o que está atrás
da ilusão de ótica
fugindo do flagrante.
Ou então um poema
tão zen
que é sem
(FREITAS FILHO, 1985, p. 133).

O espelhamento se dá justamente no âmbito do trocadilho comentado anteriormente. Se no primeiro texto tínhamos o “cem”, em referência à diversidade de possibilidades para a problemática colocada, neste último temos o “sem”, seu correlato no som, mas contrário no sentido. Se no primeiro texto o poema é solução em potencial, no último é ausência de sentido e faz rima toante com “zen”, potencializando a ideia de vazio e a suspensão de todos os sentidos. Tomando, portanto, apenas os dois últimos versos do livro como resposta, diríamos que o eu-poético não vê solução para seu impasse nem mesmo na linguagem poética. Acontece, no entanto, que este vazio atribuído ao poema pode ser interpretado como o vazio de um evento de linguagem que existe precisamente para ser preenchido por aquele com quem será deparado, após a interrupção do funcionamento dos sistemas lógicos de pensamento. Notemos que, em “O detetive do olhar”, a busca pelo poema se dá após a fuga do flagrante, ou seja, ao deixar de enxergar óbvio, o que está diante de, movimento que exigiria do “detetive” – o poeta ou o exegeta – a capacidade de reinterpretar o que é evidente, o já dado.

Isso nos remete novamente a Octavio Paz, quando ele explica o que chama de “operação unificadora da imagem” (PAZ, 1996, p. 46). Para diferenciar a imagem poética de outras formas de expressão da realidade, o crítico mexicano defende que a imagem não tem pretensão de representar a realidade, mas sim de recriá-la, com recursos estéticos e unidade de sentido, para apresentá-la com a mesma capacidade de imediatismo do objeto de fato:

Se vemos uma cadeira, por exemplo, percebemos instantaneamente sua cor, sua forma, os materiais com que foi construída, etc. A apreensão de todas estas notas dispersas não é obstáculo para que, no mesmo ato, nos seja dado o significado de cadeira: o de ser um móvel,

um utensílio. Mas se queremos descrever nossa percepção de cadeira, teremos que ir aos poucos e por partes: primeiro sua forma, depois sua cor e assim sucessivamente até chegar ao significado. No curso do processo descritivo foi-se perdendo pouco a pouco a totalidade do objeto. [...] No poema a cadeira é uma presença instantânea e total, que fere de um golpe a nossa atenção. O poeta não descreve a cadeira: coloca-a diante de nós (PAZ, 1996, p. 46).

Apesar de longo, esse excerto é fundamental pela clareza ilustrativa do exemplo e porque o modo como a defesa da tese é elaborada cai como uma luva para nossa discussão. Com ele em mãos, podemos voltar aos dois questionamentos lançados anteriormente acerca do papel da poesia nessa perturbação entre o eu e as superfícies especulares em 3x4 e asseverar que não importa se ela tem potencial para ser a “solução” de qualquer querela existencial do sujeito. Afinal, o que seria, nesse caso, solução? Expressar com seus meios uma identidade bem delimitada? Ou negar, conclusiva e veementemente, tal utopia? Parece-nos mais apropriado que o texto poético mantenha as ambivalências e contradições, isto é, que ele nos dê acesso, por meio de mecanismos próprios (como as figuras de sentido e as sonoras), ao estado caótico do ser, se assim ele for: “Ora, o poema não só proclama a coexistência dinâmica de seus contrários como a sua final identidade” (PAZ, 1996, p. 40).

A proclamação dessa “final identidade”, ainda segundo Octavio Paz, não deve ser confundida com a simplificação das contradições existentes; ao contrário, ela consiste na já comentada capacidade singular que a imagem poética tem de condensar realidades complexas, sejam do espírito, sejam do mundo material: “A imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem” (PAZ, 1996, p. 50). Em 3x4, podemos destacar duas singelas (mas definidoras) estratégias dessa proclamação unificante dos contrários: uma diz respeito a um modo de mirar as superfícies especulares e outra a determinada visão de poesia. Juntas, elas se complementam, dado que, nos termos aqui tratados, a imagem poética espelha o mundo, ambos contraditórios e por isso reveladores da condição do indivíduo, ainda que independentes.

A primeira estratégia diz respeito ao modo de o eu-poético mirar e admirar espelhos, lagos ou quaisquer outras superfícies reflexivas. Tal qual no mito de Narciso (BRANDÃO, 1987), em 3x4, aparecem, em diferentes poemas, a menção ao ato de se estar na margem de determinado lugar a fim de contemplar: “Na beira / com os olhos abertos [...]”, “Na beira da folha [...]” e “[...] enquanto eu, na borda [...]” são alguns exemplos. No primeiro deles, embora o texto não deixe explícito, fica subentendido que a margem seja a de um lago, pois o seu final faz menção a um afogamento e o poema anterior a ele é “Um lago que olha”, citado aqui anteriormente; no terceiro, de imagens bem subversivas, fica subentendido que essa borda é do mar, pela alusão a um mergulho do eu-poético e a rochas onde “toda cor [...] se quebra”; já o segundo citaremos na íntegra porque ele enseja uma interpretação que pode alcançar as margens presentes nos outros dois e chega à segunda estratégia utilizada na configuração da “final identidade” da imagem especular no livro em discussão. Vejamos:

Na beira da folha
qual estação
se debruça e hesita
em se expressar?
Que sol, que céu
que mar é esse
que avança
 que mão
se solta e declina
em sucessivas flexões
neste rascunho, a rosa decorada
que se debate e se inflama
antes de decidir e sangrar
sua cor, desenho e direção?
(FREITAS FILHO, 1985, p. 37).

A poesia de Armando Freitas Filho é fortemente marcada por um jogo frequente com a polissemia das palavras. É claro que essa é uma característica do discurso poético de modo geral, mas o poeta carioca faz questão de deixar esse traço a todo modo momento muito evidente, sem camuflagem. A impressão que dá é que ele cria estratos de sentido a serem penetrados em profundidade, ainda que com diferentes níveis de espessura. O poema acima ilustra bem isso que estamos afirmando. Por exemplo, as palavras “folha” e “estação” imprimem nos versos iniciais a imagem de uma paisagem natural, a qual se relaciona com os lagos ou outras superfícies aquáticas presentes em poemas dessa mesma parte do livro⁶. Acontece, porém, que o verbo “expressar” soa estranho à sequência de imagens que vinha se desenhando, fazendo-nos voltar aos dois vocábulos anteriores e enxergar o sentido metalinguístico posto em movimento com o primeiro deles (a folha vegetal e a folha de celulose) e reforçado pelo restante do texto, em especial, pelo trecho das flexões e do rascunho – que remetem ao trabalho com a língua – e pelo não casual deslocamento do verso que menciona a mão, membro de ação do ofício do escritor.

O poeta é este que está na margem, na fronteira, à beira de. Entre o uso pragmático e o uso elaborado da linguagem. Entre a palavra precisa e a insuficiente. Entre a luz e o escuro, como sugerem, aliás, as sombras presentes em alguns poemas de 3x4, inclusive em “Um lago que olha”⁷. Entre o fenômeno da imagem que não se captura, mas se deixa perseguir, e a utopia da definição para essa ambivalência movediça. Aqui, da moldura da (anti-)imagem especular que não se quer fazer fazendo-se, é como se o poeta contemplasse o indivíduo que está diante

6. O livro é dividido em quatro partes intituladas, respectivamente, de “Entre”, “Durante”, “Depois” e “Antes”, cada uma com 25 poemas. O título da primeira parte se confunde com a forma imperativa do verbo “entrar” e, por isso, calha muito bem para a seção que abre o livro. Para além disso, os títulos e a sequência estabelecida dissipam a logicidade que se espera deles, com o “entre” (preposição) no começo, o “depois” no meio e o “antes” no final, disposição inusitada que só reforça a ideia de quebra de paradigma e de um eu-poético disposto a embaralhar os caminhos na busca pelo sentido.

7. Diz-nos Brandão (1987, p. 180, grifos do autor), a ressoar mais esta imagem da penumbra: “[Narciso] Debruçou-se sobre o espelho imaculado das águas e viu-se. Viu a própria *imago* (imagem), a própria *umbra* (sombra) refletida no espelho da fonte de Téspias.”.

do espelho e seu reverso: não é o poeta quem olha, não é o poeta que é olhado, mas é ele quem dá sustentação no poema ao que se apresenta fora dele: “enigmagem inimaginável” (FREITAS FILHO, 1985, p. 60).

Margens, espelhos, poesia e metalinguagem nos reportam a André Gide, em *O Tratado do Narciso*, de 1891. Para o escritor francês (2013), o mito de Narciso é uma das grandes narrativas míticas representativas da criação literária, pois o poeta, assim como o belo jovem da mitologia grega, é um indivíduo cujo ato de olhar atinge o cerne do paradoxo do ser – o de ser e de não ser simultaneamente, já que somos em movimento. É provavelmente por esse o motivo que Gide, diferentemente de Brandão, apresenta o mito a partir de uma narrativa em que Narciso vê sua própria imagem no rio do Tempo⁸. Conta-nos Gide: onde o jovem personagem grego olha é o presente, mas ele vê também as formas virtuais do futuro, que escoam no passado. Confuso, ele, então, se interroga, medita e logo em seguida responde a si mesmo:

- Por que várias [formas]? ou melhor, por que as mesmas?
- Porque são imperfeitas, uma vez que sempre recomeçam... e todas, ele pensa, se esforçam e se lançam em direção a uma forma primeira, perdida, paradisíaca e cristalina. (GIDE, 2013, [s. p.]).

Sob o aspecto dessa forma perdida, as teorias de Gide e Paz, de algum modo, se tocam, pois o escritor francês enxerga na linguagem poética o modo de se alcançar essa forma primeira e cristalina: “O dizer poético diz o indizível” (PAZ, 1996, p. 49). O poeta se depara com a mesma inquietação de Narciso, constata e sente os dilemas do ser; mas só ele, o poeta, consegue elaborar um arranjo que dê conta de condensar tais questões sem simplificá-las ou reduzi-las a mero descritivismo ou elucubrações, o que as distanciaria daquilo que elas de fato são. O poeta consegue aquilo que Narciso não conseguiu. No poema “Na beira da folha”, ao vermos a rosa como aposto de rascunho, perguntamo-nos o que isso pode significar. No mito de Narciso, a flor simbolizou a morte do jovem por um amor ideal, em cumprimento à maldição de Nêmesis (BRANDÃO, 1987, p. 181); em Freitas Filho, sendo rascunho de poema, ela debate-se e inflama-se ao simbolizar a busca pela forma ideal, pela nomeação primeira de alguma coisa. Embora sangue, não consagra a morte de nada, mesmo porque, enquanto arranjo linguístico, precisa da referência, ainda que para posteriormente dela prescindir. Não cabe ao poeta decalcar a verdade da rosa, pois, ao transmutá-la em imagem poética, a verdade passa a ser a da imagem, que sangra, sim, mas sangra a busca por forma e sentido (“cor, desenho e direção”):

O Poeta é aquele que olha. E o que ele vê? [...] O Poeta piedoso contempla; ele se debruça sobre os símbolos e, silencioso, desce fundo ao coração das coisas, – e quando percebe, visionário, a Ideia, o Número íntimo e harmonioso de seu Ser, que sustenta a forma im-

8. Brandão (1987, p. 180) usa como base de seus comentários a narrativa que afirma que Narciso viu seu próprio reflexo ao se debruçar, para matar a sede, sobre a fonte de Téspias, cidade da Grécia Antiga que ficava ao sul de Tebas.

perfeita, ele a retém, depois, despreocupado com essa forma transitória que a revestia no tempo, sabe dar-lhe, de novo, uma forma eterna, *sua* Forma, enfim, verdadeira e fatal, – paradisíaca e cristalina (GIDE, 2013, [s. p.], grifo do autor).

Armando Freitas Filho, em *3x4*, conclama o seu leitor a olhar a poesia como essa forma cristalina, atemporal e única de verdadeiro acesso a questões do ser, e o faz trazendo à tona uma concepção de arte poética que busque, utopicamente, um retorno às coisas antes das coisas, de modo a exprimi-las antes de tudo e de todos e a criar a sensação de novidade de quem as está vendo pela primeira vez. Chegamos, assim, à segunda estratégia identificada no livro a qual serve de esteio para a chamada proclamação da “final identidade” da imagem poética, com enfoque aqui na imagem dos espelhos e suas implicações: a concepção de poesia que a compreenda como fala inaugural sobre o mundo.

Recapitulemos rapidamente: a imagética do espelho no livro em discussão não está a serviço do reflexo, mas da problematização dele. Componente paradoxal do poema, a imagem poética é, por isso mesmo, capaz de condensar as ambivalências e as contradições da realidade. Em *3x4*, temos imagens sobre espelhos que não refletem ou que refletem em demasia, imagens sobre o fazer poético e, ainda, imagens que unem as duas anteriores, o que não nos parece mera coincidência. Em busca da compreensão dos mecanismos de funcionamento da unidade de sentido da imagem especular apesar (e em função) dos paradoxos, encontramos as duas estratégias de elaboração da referida imagem as quais apontamos anteriormente e das quais comentamos uma – a do eu-poético que olha o mundo a sua volta a partir de uma margem. Passemos, então, à segunda estratégia.

A bem da verdade, ao falarmos do mito de Narciso e sua relação com a arte poética, já a abordamos: trata-se da concepção de poesia como linguagem inaugural. A relação entre esse modo de enxergar o poético, de um lado, e a imagem do espelho nos moldes aqui tratados, de outro, é inquestionável e produz um efeito próximo ao que se poderia chamar de “solução” para o impasse apresentado pela especularidade nesses poemas. O eu-poético não consegue ver imagem devidamente refletida porque ela é sempre outra e inaugura uma nova forma de ser. Difusas e opacas, as imagens nos espelhos dos poemas de *3x4* ganham aspectos de novidade na medida em que são sempre únicas e específicas, não pela riqueza de detalhes, mas pela ausência de definição. Assim, elas reinauguram a si mesmas a todo momento, a cada leitura, pois libertaram-se do esquema comum de projeção – indivíduo-reflexo e reflexo-indivíduo – sem necessariamente aderir a outro esquema bem demarcado.

Em *A caminho da linguagem* (1959), Martin Heidegger trata da relação entre ser e linguagem e tece comentários sobre o gesto de falar, o qual, para ele, vai além de conceituações restritas e simplificadoras. A fala enquanto expressão, atividade humana ou representação do real e do irreal são formulações, segundo o filósofo alemão, insuficientes para “delimitar a essência da linguagem” (HEIDEGGER, 2003, p. 10). Ao afirmar que a linguagem fala no que se diz, Heidegger defende que o dito não encerra a fala, apenas a consoma, o que se evidencia

sobretudo em um dito genuíno: “Dizer genuinamente é dizer de tal maneira que a plenitude do dizer, própria ao dito, é por sua vez inaugural” (HEIDEGGER, 2003, p. 12). Para ele, o poema é essa forma inaugural de dizer, não só porque não possui compromisso com dada realidade factual, mas também porque engendra “uma múltipla enunciação” (HEIDEGGER, 2003, p. 14). Da linguagem do poema, partem-se significações diversas, ao passo que ela não parte senão de si mesma, pois, em essência, não tem por função expressar qualquer coisa ou traduzir uma atividade humana. Com isso, assim como Paz ao falar da imagem poética, o filósofo alemão afirma que a linguagem do poema nomeia as coisas, não no sentido corriqueiro do verbo, mas numa acepção quase ontológica dele:

O que é esse nomear? Será apenas atribuir palavras de uma língua aos objetos e processos conhecidos e representáveis como neve, sino, janela, cair, tocar? Não. Nomear não é distribuir títulos, não é atribuir palavras. Nomear é evocar para a palavra. Nomear evoca. Nomear aproxima o que se evoca. Mas essa aproximação não cria o que se evoca no intuito de firmá-lo e submetê-lo ao âmbito imediato das coisas vigentes (HEIDEGGER, 2003, p. 15).

O que se evoca para a palavra, já que a linguagem poética é descrita como inaugural? A resposta é simples, embora pareça mera tautologia: evoca-se a própria palavra, em sua capacidade plurissignificativa. Nela, os sentidos se encerram e principiam. Através dela, consuma-se o estatuto heideggeriano da linguagem como morada do ser. É a imagem desse movimento de retorno à palavra inaugural que Armando Freitas Filho traça nos poemas metalinguísticos de 3x4, por meio das menções ao branco (“Volto à caça / mas tenho um branco / diante de tanto espaço”) e à depuração do poema (“Enxugar logo este mar / retórico, de redundantes ondas / aliterativas [...] / e os seus espelhos e ecos⁹”), a qual não é apenas mencionada como tema, mas se mostra na concisão dos próprios poemas do livro. Há, contudo, um dos textos que é emblemático para essa leitura que estamos propondo:

Passar a limpo os cinco sentidos.
Apagar com sono e borracha
para usar – todos –
novos em folha
de novo:
sem luvas, óculos, fones
perfumes de meio ambiente
e com a boca livre de lembranças
(FREITAS FILHO, 1985, p. 110).

9. Neste exemplo, temos o duplo sentido da palavra “ecos”, em menções à eliminação de sons repetitivos no poema e ao mito de Narciso, que tem a ninfa Eco como uma das principais personagens. O segundo sentido se torna possível devido ao pareamento do substantivo em questão com “espelho”, o qual, por sua vez, além da significação mitológica, traz à baila a repulsa do eu-poético pela mimetização, que é uma das hipóteses que estamos tentando comprovar neste ensaio.

Ainda que o poema fale por si só, tentaremos lançar alguma luz sobre ele, certamente reflexa da que ele nos lança. Bem pontualmente, gostaríamos de chamar a atenção para o segundo verso, mais especificamente para o sintagma “com sono”, que, sintaticamente, pode ser lido como adjunto adverbial de modo (o estado letárgico de quem vai apagar alguma coisa) e de instrumento (pelo paralelismo feito com “borracha”, o que, naturalmente, confere maior figuração ao verso, já que o sono é um estado do corpo e do espírito, e não um objeto palpável). O primeiro sentido potencializa o segundo, e vice-versa; juntos, eles dão forma ao descompromisso do eu-poético com a razão nesse movimento de retorno à palavra primeira. Também gostaríamos de chamar a atenção para o quarto e para o quinto versos. No quarto, mais uma vez, temos uma ambiguidade desfaçada do poeta, ao recorrer à expressão popular para, na verdade, falar do processo de escrita poética, interpretação que se torna possível pela menção, no início do poema, a passar a limpo e apagar com borracha. Já o quinto verso, detentor de grande relevância sonora para a região central do texto, talvez seja o mais importante para a leitura que estamos fazendo, pois nele está o sentido de que o processo de passar a limpo os órgãos da percepção não deve parar, como se o poeta não quisesse jamais chegar à versão final, como se dela prescindisse – o que de fato lhe interessa é o início, é lançar sobre o mundo, por meio da linguagem poética, uma percepção carregada de novidade e espanto.

Notemos que, de acordo com as teorias de Paz e Heidegger sobre o estatuto do texto poético, a poesia por si só, em versão final mesmo, consiste num arranjo que evoca o sentido primeiro das coisas (os teóricos sequer levantam a discussão sobre eventual diferença entre rascunho e última versão nesse debate). Para o eu-poético desse último poema, entretanto, é necessário voltar ainda mais, escapar radicalmente dos sentidos consolidados, se é que se consolidam sentidos num poema; e o modo de alcançar tal intento é exaltar o rascunho, o inacabado, que já possui a chamada essência da poesia, mas ainda não pode ser considerado forma final – frise-se, mais uma vez: formal final de algo que, por definição, foge da ideia de completude. Por isso, o grande ideal de se livrar de todas as referências, como se recebesse do mundo tudo pela primeira vez e, tomado pela novidade da novíssima percepção, passasse a limpo as letras que já estavam por encrostar sentidos.

Em face dessa grande e utópica ambição, não é difícil compreender por que as imagens especulares de 3x4 têm contornos tão indefinidos, quando os têm. Também não é difícil compreender porque a poesia é, por excelência, o lugar da utopia, da materialização da fantasia e do devaneio, instâncias que, de acordo com Bosi, abrigam a imagem antes de ela se tornar palavra articulada. Insistimos, porém, que o papel do rascunho nessa metáfora da busca pela pré-história dos sentidos em Freitas Filho possui uma ambição maior, pois a palavra articulada, para ele, será sempre palavra por articular-se, já que está a todo momento em vias de se atualizar, voltando atrás outra vez, como um eu-poético diante do espelho que, eternamente rascunho, nos diz: “não me passo mais a limpo” (FREITAS FILHO, 1985, p. 60).

Referências

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Viviana. Objeto urgente. In: FREITAS FILHO, Armando. *Máquina de escrever: poesia reunida e revista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 5-25.

BRANDÃO, Junito de Souza. O mito de Narciso. In: _____. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1987. v. 2. p. 173-190.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: 34, 2010.

ECO, Umberto. Sobre os espelhos. In: _____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Helena Domingos. Lisboa: DIFEL, 1989. p. 11-44.

FREITAS FILHO, Armando. *3x4*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

GIDE, André. O Tratado do Narciso (teoria do símbolo). Trad. André Vallias. *Sopro* 92, Florianópolis, n. 92, jul. 2013. Disponível em: < http://culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/gide.html#.ZBQp0_bMLIU> Acesso em: 18 jan. 2023.

HEIDEGGER, Martin. A linguagem. In: _____. *A caminho da linguagem*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis; Bragança Paulista: Vozes; Editora Universitária São Francisco, 2003. p. 7-26.

PAZ, Octavio. A imagem. In: _____. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchôa Leite. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 37-50.

SÜSSEKIND, Flora. Um piscar de olhos. In: FREITAS FILHO, Armando. *3x4*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 7-17.

PARÓDIA EM NIKOS KAZANTZÁKIS: O CRISTO RECRUCIFICADO¹

PARODY ON NIKOS KAZANTZÁKIS: THE RECRUCIFIED CHRIST

João Victor Rodrigues SANTOS²

RESUMO: Pretendemos voltar nossa atenção à produção narrativa de Nikos Kazantzákis (1883-1957), mais precisamente ao romance *O Cristo recrucificado* (1971), e investigar quais são os possíveis efeitos da retomada do discurso religioso pelo escritor. Para tanto, faremos uso de contribuições vindas do campo de estudo da Literatura Comparada, como as de Samoyault (2008) e as de Hutcheon (1985), autoras que se detiveram sobre assuntos como intertextualidade e paródia, respectivamente. Postulamos, diante disso, que *O Cristo recrucificado* pode ser lido sob a ótica de uma paródia (retomada com comentário crítico) da Paixão de Cristo, evento tornado público a partir dos “Evangelhos Sinóticos” de Mateus, Marcos, Lucas e João, na qual Kazantzákis faz uso intertextual de passagens bíblicas para sustentar sua crítica ao cristianismo estabelecido, representado pela Igreja Católica Ortodoxa e por suas autoridades, e enfatizar seu distanciamento dos ideais de Jesus Cristo, conforme trazido pelos Evangelhos.

PALAVRAS-CHAVE: Bíblia. Intertextualidade. Nikos Kazantzákis.

ABSTRACT: We intend to turn our attention to the narrative production of Nikos Kazantzákis (1883-1957), more precisely to the novel *The recrucified Christ* (1971), and to investigate what are the possible effects of the resumption of religious discourse by the writer. To do so, we will make use of contributions from the field of Comparative Literature, such as Samoyault (2008) and Hutcheon (1985), authors who focused on subjects such as intertextuality and parody, respectively. We postulate, therefore, that *The recrucified Christ* can be read from the perspective of a parody (resumed with critical commentary) of the Passion of Christ, an event made public from the “Synoptic Gospels” of Matthew, Mark, Luke and John, in which Kazantzákis makes intertextual use of biblical passages to support his critique of established Christianity represented by the Orthodox Catholic Church and its authorities, and emphasize its departure from the ideals of Jesus Christ as conveyed by the Gospels.

KEYWORDS: Bible. Intertextuality. Nikos Kazantzákis.

Introdução

Nikos Kazantzákis destaca-se como um dos maiores escritores do século XX, valor atribuído por suas contribuições para a literatura com romances como *Vida e proezas de Aléxis Zorbás* (1946) (também traduzido para o português como *Zorba, o grego, O velho Zorba e O bom demônio*), *A última tentação* (1951) e *Capitão Mihális* (ou *Liberdade ou morte*) (1953), den-

1. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

2. Mestrando; Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFS); Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, Sergipe, Brasil. E-mail: jvrs@academico.ufs.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5064-9949>.

tre outros. Traços recorrentes em suas narrativas são as reflexões sobre a relação entre carne e espírito, a análise crítica do comportamento da Igreja perante a vida das pessoas, a valorização/manutenção da cultura grega e a luta humana pela ascese, símbolo maior da liberdade.

Diante da diversidade de romances publicados por Kazantzákis, neste escrito voltaremos nossa atenção para o romance *O Cristo recrucificado*, traduzido para o português por Guilhermina Sette, em edição elaborada pela Abril Cultural, em 1971. Justificamos nossa opção tendo em vista a relativa carência de investigações que se debruçaram sobre essa narrativa no Brasil, muito embora mereça notado destaque o trabalho dissertativo de Brandão (1996), voltado para o estudo de três romances do escritor grego de modo a associá-los ao espírito épico.

Considerando as ideias apresentadas em suas narrativas sobre Deus e Igreja, além de outras que trazem em si as noções basilares de religião, buscaremos investigar como *O Cristo recrucificado* pode simbolizar a visão de Kazantzákis sobre o cristianismo vigente no séc. XX e suas aproximações com as narrativas bíblicas dos evangelhos sinóticos (Mateus, Marcos, Lucas e João). Assim, voltaremos nossa atenção para o romance, de modo a compreender como ele se estrutura e como suas ações dramáticas ganham curso e se associam à narrativa bíblica da Paixão de Cristo. Embasaremos nossas formulações a partir das contribuições de estudiosas como Samoyault (2008), Hutcheon (1985), bem como de Nietzsche (2016).

Com Samoyault e Hutcheon refletiremos sobre os efeitos da intertextualidade bíblica no romance, através da noção de paródia. Cotejando excertos de *O Cristo recrucificado* com trechos dos evangelhos citados, investigaremos similitudes entre as cenas que se apresentam, o que atesta a noção de intertextualidade como a presença constitutiva de outros textos em um determinado escrito, o que faz da literatura a memória dela própria (HUTCHEON, 1985), bem como o modo e os efeitos de trazer e (re)atualizar as passagens bíblicas.

Por outro lado, Nietzsche nos auxiliará a pensar o papel do sacerdote religioso na sociedade. Conforme veremos, a narrativa de *O Cristo recrucificado* revela uma aldeia cuja organização depende do equilíbrio entre domínio militar e dominação religiosa. O primeiro fica a cargo do agá, representante da dominação turca pela qual a Grécia passou; a segunda cabe ao padre Grigoris, que representa, junto com demais fiéis cristãos, a autoridade da Igreja Católica. O líder religioso corrupto e que tem como um dos principais preceitos de sua conduta a defesa da propriedade privada oferece boas possibilidades para vê-lo sob a ótica do pensamento nietzschiano de *O anticristo* (2016).

Intertextualidade e paródia

Em *A intertextualidade* (2018), Samoyault retoma as ideias de Gérard Genette, postuladas em *Palimpsestes*, e busca sustentar sua ideia de que a literatura se inscreve como memória da própria literatura, ou, com suas palavras, a literatura “mostra [...] sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si” (SAMOYAULT,

2018, p. 47). Desse modo, o fazer literário apresenta-se como um fazer intertextual, uma vez que a intertextualidade se relaciona intimamente com a memória que os textos têm de si. Ou seja, a literatura é vista pela autora como um jogo múltiplo entre algo que já está dito e aquilo que se diz como novo: “a literatura só existe porque já existe literatura” (SAMOYAULT, 2018, p. 74).

Enveredando por um percurso entre “Intertextualidade de superfície” e “Intertextualidade de profundidade”, percebe-se que o estudo intertextual tende a ultrapassar a investigação de fontes e de retomadas e parte para a análise dos contatos entre os textos, os modos como um texto ilumina a interpretação para outros. Ou seja,

[...] a intertextualidade não é mais apenas a retomada da citação ou da re-escritura, mas descrição dos movimentos e passagens da escritura na sua relação consigo mesma e com o outro. Os efeitos de convergência entre uma obra e o conjunto da cultura que a nutre penetra-a em profundidade [...] (SAMOYAULT, 2008, p. 11).

Ao percorrer por assuntos como citação, plágio, paródia e pastiche, definindo-os e apresentando noções trazidas por outros estudiosos, como Borges, Samoyault traz-nos a noção de paródia enquanto transformação, na qual a obra porvir parodia a antecedente para caricaturá-la ou reutilizá-la. A estudiosa revela que a paródia assume, pois, dois vieses distintos: i) ser lúdica e subversiva ou ii) ser admirativa. O primeiro assumiria um tom crítico ou zombeteiro, enquanto o segundo possuiria caráter elogioso.

Aqui, interessa-nos a noção de paródia enquanto subversão, transformação, conforme vemos com Hutcheon. Ao visitarmos suas contribuições em *Teoria da paródia* (1985), vemos um apelo para que a crítica literária não se retroalimente e para que o próprio objeto artístico tenha sua voz ouvida. Ou seja, é na esteira de uma espécie de silenciamento da obra de arte e de uma supervalorização da crítica pela crítica que Hutcheon busca reavivar a importância do texto literário e de aspectos que o compõem, bem como ressignificar as noções de paródia como “gênero menor” da produção literária.

A autora traz a noção de paródia como discurso interartístico, no qual há uma “imitação com distância crítica” (HUTCHEON, 1985, p. 54). Assim, defende-se uma nova ideia de paródia, desvinculando-a da noção de uma imitação ridicularizadora, repleta de sátira e malícia, agregando a ela os valores de uma inversão irônica, ou seja, uma abordagem crítica e produtiva da tradição literária. Contribuindo para os estudos contemporâneos sobre intertextualidade, a estudiosa defende a paródia não somente como uma relação intertextual fruto da memória inconsciente da literatura, mas como um movimento consciente, que nasce no autor, de transcontextualização e inversão de obras. Desse modo, Hutcheon (1985, p. 16-17) considera que a paródia “[...] não é apenas aquela imitação ridicularizadora mencionada nas definições dos dicionários populares. [...] A paródia é [...] uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica [...]”.

Para nossa proposta acerca de *O Cristo recrucificado* levamos a ideia de intertextualidade ligada à memória da literatura, uma vez que ela nos atira para a reflexão sobre como “as práticas intertextuais informam sobre o funcionamento da memória que uma época, um grupo, um indivíduo têm das obras que os precederam ou que lhe são contemporâneas” (SAMOYULT, 2018, p. 68). Outrossim, defendendo a noção de paródia como uma abordagem criativa/produzida da tradição literária, Hutcheon (1985) contraria a noção maliciosa e denigrativa da paródia como veículo satírico e trata-a como maneira de retomar textos tradicionais como comentário crítico. Desse modo, propomo-nos a investigar a maneira a partir da qual o texto de Kazantzákis insere-se numa memória literária e retoma criticamente a narrativa da Paixão de Cristo, uma vez que

Quando falamos de paródia não nos referimos apenas a dois textos que se inter-relacionam de certa maneira. Implicamos também uma intenção de parodiar outra obra (ou conjunto de convenções) e tanto um reconhecimento dessa intenção como capacidade de encontrar e interpretar o texto de fundo na sua relação com a paródia. (KAZANTZÁKIS, 1985, p. 34).

O Cristo recrucificado

O romance, publicado em 1954, é mais uma das obras de fôlego do escritor grego. A narrativa se ambienta numa pequena aldeia que sofre com a autocracia de um agá turco, símbolo do período de opressão sofrido pelo povo grego sob o domínio turco-otomano. Em Lycovrissi, além do agá, existe um grupo de homens, autodenominados “notáveis” – as autoridades locais: um padre, um velho capitão de navio, um professor, um “senhor” e um usurário. O nome da aldeia possui significação sugestiva acerca daquilo que se pode esperar dos que ali vivem e daqueles que por ali passarão. Afinal, quais são as expectativas a se criar de um local que é a própria “fonte do lobo”?

Terry Eagleton, em *Como ler literatura* (2021), faz um apelo para a análise do modo como os romances se iniciam, bem como sobre como os inícios podem nos auxiliar a compreender o todo das narrativas. Desse modo, voltando nosso olhar aos primeiros parágrafos do livro, temos a apresentação da aldeia de Lycovrissi e dos notáveis, além do conhecimento da ordem moral e social estabelecida.

É terça-feira da Páscoa. A missa terminou agora. O dia está calmo; faz sol e chuvia; as flores dos limoeiros recendem, as árvores brotam; cresce a erva; Cristo jorra de cada torrão de terra. Os cristãos passeiam pela praça; os amigos se abraçam, dizendo: “Cristo ressuscitou”, depois vão sentar-se no café de Costantis ou debaixo do grande plátano, no meio do largo; pedem narguilés e cafés, e o bate-papo começa, ténue como o chuvisco (KAZANTZÁKIS, 1971, p. 10, aspas do autor).

A cena descrita nos remete a um ambiente de calma e placidez, um local harmônico, bem acentuado por expressões como “o dia está calmo”, “as flores dos limoeiros recendem,

as árvores brotam”. O ambiente é tranquilo e calmo, refletindo, ao que tudo indica, uma vida harmoniosa. As próprias pessoas também aparentam viver em paz e tranquilamente, o que se nota por seu passeio pela praça, pelo café que se toma e pelo narguilé que se fuma. Tudo o que se descreve é como um chuvisco, tênue, natural e leve. O que não se revela na passagem citada, entretanto, é que a sociedade descrita vive sob domínio militar da Turquia e obedece a um grupo de autoridades católicas encabeçado pelo padre Grigoris.

A aparente tranquilidade e serenidade da aldeia é rompida no capítulo seguinte, no qual temos a chegada dos cristãos da aldeia de São Jorge, o conflito entre os padres Photis e Grigoris, que estabelecem-se como polos antagônicos do cristianismo: de um lado, o padre miserável, esfomeado e mendigo; de outro, o padre abastado, bem fornido. Eis, então, que a harmonia é rompida:

[...] percebia-se uma barulhada de passos, dessa que faz uma multidão em marcha, um barulho longínquo e confuso como o zumbido de um enxame ou como o rufar de um tambor... De quando em quando, elevava-se uma voz forte, como para fazer uma exortação ou dar uma ordem.

[...] Uma procissão espalhada por uma longa distância se estendia através dos trigais e das vinhas. Compunha-se de homens e mulheres, todos corriam, como se, ao avistarem a aldeia, tivessem pressa de chegar.

[...] Os cachorros se lançaram à estrada, latindo furiosamente.

Abriam-se as casas, as mulheres apareciam às portas, os homens saíam correndo de boca cheia. Era a hora do jantar; os habitantes de Lycovrissi estavam à mesa. Ouvindo os cantos, o choro, os passos da multidão, tinham-se levantado de um salto.

[...] A cena apareceu ante seus olhos num resto de claridade crepuscular. À frente da fila ia um padre descarnado, de pele crestada, barba grisalha, e com grandes olhos negros brilhando no fundo de emaranhadas sobrancelhas.

Trazia nos braços um pesado Evangelho revestido de prata e usava estol. À sua direita, um rapagão de bigodes pretos caídos, comprido como um dia sem pão, segurava o estandarte da igreja, sobre o qual se destacava, bordada em ouro, uma figura de São Jorge. Depois vinha uma multidão lamurienta e gemedora de mulheres, homens e crianças (KAZANTZÁKIS, 1971, p. 41-42).

O próprio modo de descrição das cenas é tenso e se contrapõe. A placidez do início, o passeio calmo, os prazeres do fumo e do café são opostos à marcha dos exilados, à fome e à multidão gemedora e esfomeada que se aproxima, bem como o som do chuvisco se opõe aos latidos dos cachorros. Não somente a diferença entre o tom das cenas, mas também existe algo que nos inquieta de modo particular: a quem pertence a voz forte que, mesmo em meio à adversidade, dá ordens à multidão? A voz de exortação pertence ao padre Photis, descarnado, símbolo da fome e da luta por sobrevivência, não somente de cristãos fugidos de inimigos militares, como também da própria raça grega.

A ironia percorre o romance e mostra-se acentuada na passagem citada. Como? Ora, os esfomeados chegam à aldeia justamente na hora do jantar, os homens de Lycovrissi correm de boca cheia ao encontro daqueles que chegam de boca vazia. O próprio tempo parece recobrir-se

de ironia e anuncia a chegada dos exilados num “resto de claridade crepuscular”, apontando que algo mudará, não somente no céu, mas também na própria aldeia.

O romance possui diversos polos dramáticos que fazem a narrativa se desenvolver. Tais ações beiram principalmente uma abordagem político-religiosa da sociedade. Podemos destacar dois pontos de seu desenvolvimento: primeiro, a reunião entre os notáveis da aldeia para a escolha daqueles que ficarão responsáveis por manter viva uma tradição: encenar a paixão de Cristo, evento que se repete a cada sete anos; segundo, a chegada dos cristãos da aldeia de São Jorge, que, escorraçados de suas terras por soldados do exército turco, chegam a Lycovrissi em busca de um local para restabelecer suas raízes e manterem viva a vida e a tradição grega, sementes da qual os exilados parecem trazer junto com aquilo que sobrou de sua antiga aldeia.

A partir do momento da escolha de quem representará os papéis de personagens como Cristo, Madalena – a pecadora –, Judas Iscariote, Pedro, Tiago, João – os “três grandes apóstolos” – e até para o do burrico responsável por carregar o filho de Deus – note-se a ironia que perpassa o romance –, a vida das pessoas é alterada e o processo setenário da (re)crucificação de Cristo se inicia.

Para o papel de Jesus, é escolhido um pastor simples, submisso e bem querido pelos notáveis: Manólios; para figurar como Maria Madalena é escolhida a viúva da aldeia, que fazia também as vezes de prostituta³: Katerina; o papel de Judas Iscariote cabe a um sequeiro da aldeia, Panayotis; Pedro é representado por Yannakos, o mascate; para ser Tiago os notáveis escolhem a figura do dono do bar: Costantis; João será representado pelo filho do senhor, um jovem garboso e rico chamado Michelis.

A rotina de cada um deles se altera pois há uma incorporação/sobreposição da vida que se conta sobre os personagens bíblicos na existência de cada um dos habitantes de Lycovrissi. Ou seja, Manólios deixa de sê-lo para assumir a si as angústias, o senso moral e os deveres do próprio Cristo. Um dos pontos nevrálgicos da narrativa se instala a partir daí: o Cristo incorporado por Manólios passa a criticar e refletir acerca das atitudes e dos atos da igreja que se diz cristã e daqueles que dizem representar os preceitos cristãos na terra e serem os intermediários entre Deus e os homens: os padres, mais especificamente o pope da aldeia, padre Grigoris.

Diante das críticas, as autoridades da aldeia sentem seu poder e suas propriedades em risco. A aldeia passa por momentos de tensão, pois a ideia da divisão dos bens e da repartição do que se tem com os que nada possuem, postulada por Manólios/Cristo é estranha e ameaçadora: acusam-no, pois, de revolucionário, bolchevique. A religião e a ordem social misturam-se: a narrativa envereda, então, para um forte viés político-religioso-social.

3. Ou que lhe teve imposto um papel de trabalho com o sexo. As viúvas são personagens recorrentes em romances de Nikos Kazantzákis e sempre são desenhadas como mulheres sedutoras, com corpos bem definidos, tentadoras e perigosas, uma vez que fazem os homens ficarem fora de si e fraquejarem diante do sexo. Outro ponto recorrente em suas obras é a relação entre as viúvas e os protagonistas, estes últimos vivem num constante combate barroco entre os desejos da carne e a glória do espírito, conforme se pode notar, além de em *O Cristo recrucificado*, em *Vida e proezas de Aléxis Zorbás*. Brandão (1996) dá atenção à associação entre viuvez e prostituição, bem como à naturalidade com que mortes violentas de viúvas prostitutas são tratadas. Para isso, cf. sua dissertação “A função do épico na obra de Nikos Kazantzákis” (Mestrado em Semiologia, UFRJ).

A chegada dos aldeões de São Jorge também contribui para a crise que se instaura em Lycovrissi. Sob o comando do padre Photis, que sintetiza em si as marcas da fome, do sol e das dificuldades enfrentadas por todos do seu rebanho, os esfomeados chegam a Lycovrissi e abalam um dos pilares nos quais se sustenta a aldeia comandada pelos notáveis, pelo padre Grigoris e pelo agá: a propriedade. De acordo com o padre,

– O mundo tem quatro fundamentos essenciais: há a fé, a pátria, a honra e há também a propriedade. Não toquem nela. Deus distribui os bens segundo leis secretas, que só ele conhece. A justiça de Deus é uma coisa, a dos homens é outra. Deus fez ricos e pobres; desgraçado o que tenta perturbar a ordem estabelecida! Contraria a vontade de Deus! (KAZANTZÁKIS, 1971, p. 315).

O que fazer quando cristãos que obedecem ao mesmo Deus sofrem de fome e requerem ajuda? Espera-se que a resposta a isso seja prestar ajuda, compadecer-se, amar ao próximo como a si mesmo. Entretanto, o comportamento do padre Grigoris e de todas as outras autoridades é o contrário: escorraça-se os esfomeados, exila-se mais ainda os exilados. Em plena preparação para a paixão de Cristo, os aldeões da aldeia de São Jorge parecem percorrer o mesmo caminho de Jesus ao calvário: com a diferença de que, ao invés do Gólgota, os aldeões vão até a Sarakina, inóspita montanha de pedra.

A partir das contribuições de Nietzsche, podemos pensar a postura adotada pelos líderes religiosos e sociais da aldeia na qual se passa a narrativa de Kazantzákis. Zaratustra, ao postular o combate ao impulso de vingança entre os homens, exorta:

Assim, porém, vos aconselho, meus amigos: desconfiai de todos em quem o impulso de castigar é poderoso!
É um povo de má espécie e ascendência; de seus rostos olha o verdugo e o cão de caça.
Desconfiai de todos aqueles que falam muito de sua justiça. Em verdade, em suas almas não falta somente mel.
E quando denominam a si próprios “os bons e os justos”, não esqueçais que para serem fariseus nada lhes falta, a não ser – potência!
[...]
Há aqueles que pregam minha doutrina da vida: e ao mesmo tempo são pregadores da igualdade e tarântulas (NIETZSCHE, 1978, p. 237).

Pensado a partir do estigma das “tarântulas”, o cristianismo teria sido vítima de si próprio? A Igreja cristã teria se distanciado dos princípios de Cristo? De que modo questões como honra, pátria, fé e propriedade passam a ser vistas em confronto com os princípios cristãos da caridade, do amor ao próximo e da simplicidade? Caso Cristo voltasse à Terra, como seria visto por aqueles que se dizem seus seguidores? *O Cristo recrucificado* coloca-nos em contato com essas reflexões e aponta na direção de uma crítica mordaz ao modo como a Igreja Católica Ortodoxa atua na contemporaneidade do autor, mais precisamente de início até meados do século XX.

A (re)crucificação

A crucificação de Jesus de Nazaré dá-se como pena após os conflitos entre aquilo que Ele pregava e a ideologia judaica vigente, para a qual o Cristo era sinônimo de blasfêmia, uma vez que Jesus se autodenominava como O filho de Deus. Naquilo que biblicamente ficou conhecido como “Jesus diante de Pilatos”, relatado nos quatro evangelhos sinóticos de Mateus (27, 11-26), Marcos (15, 2-15), Lucas (23, 2-5. 13-25) e João (18, 28-19, 1; 19, 4-16), descreve-se o diálogo entre Jesus e Pilatos, as dúvidas sobre a culpa ou não do nazareno diante da heresia acusada, que dão voltas no pensamento deste último, e ainda a afirmação da pena de morte por crucificação.

Do encontro do líder militar romano com o líder religioso dos excluídos e das minorias, temos uma cena famosa e que ficou marcada na história do cristianismo como reflexo da indiferença nas grandes tomadas de decisão: Pilatos que lava suas mãos. No livro de Mateus capítulo 27, versículo 24, temos: “vendo Pilatos que nada conseguia, mas, ao contrário, a desordem aumentava, pegou água e, lavando as mãos na presença da multidão, disse: ‘Estou inocente desse sangue. A responsabilidade é vossa’” (Mt 27,24). Após refletir sobre a culpabilidade de Jesus e sobre a situação religiosa dos judeus, o governador romano pesa seu juízo de modo favorável ao nazareno, sugerindo aos estes que a melhor punição para as blasfêmias do primeiro seria um castigo físico e sua posterior libertação, mas, para não se ver numa situação que potencialmente culminaria num desequilíbrio entre as forças romanas e judaicas, cede ao desejo da maioria e entrega Jesus à morte por crucificação.

Quando visitamos *O Cristo recrucificado*, notamos que Kazantzákis retoma o episódio bíblico e o adequa a sua narrativa, translineando Pilatos no agá de Lycovrissi, Jesus em Manólios e os judeus que pediam a morte de Jesus em todos os aldeões sob o jugo do padre Grigoris. Já em suas páginas finais, a narrativa nos revela o monólogo travado pelo agá:

Hoje querem a qualquer preço a pele deste pobre Manólios... Que foi que ele fez? O coitado é doido, mas não faz mal a ninguém. E, no entanto, querem a pele dele. Ah! meu rapaz, você quer bancar o santo? Pois leve na cabeça; isso vai ensiná-lo! A mim, que é que me pode afetar? Se tomo sua defesa, só terei aborrecimentos. Querem dilacerar o pobre-diabo a dentadas? Pois façam-no! Vão pegá-lo, fartem-se; bom apetite! Lavo as minhas mãos (KAZANTZÁKIS, 1971, p. 505-506).

As últimas palavras citadas, além do contexto narrado, remetem-nos às palavras proferidas por Pilatos. Caso associemos as cenas descritas vemos um paralelo entre o enredo kazantzakiano e as “boas novas” dos livros de Mateus, Marcos, Lucas e João: os ditos líderes revolucionários em frente a líderes militares, bem como uma massa popular, incendiada por autoridades religiosas, que pede a morte desse líder como maneira de se voltar a um equilíbrio social baseado na dominação da maioria pela minoria e na subserviência da grande massa popular.

A partir da teoria ora apresentada, segundo a qual a paródia é vista enquanto retomada de textos com comentário crítico (HUTCHEON, 1985), podemos refletir sobre de que maneira

O Cristo recrucificado faz viver novamente o discurso religioso, apontado explicitamente por seu título, e de que maneira a vida de Cristo é transformada, ou seja, importa-nos refletir sobre os efeitos dos contatos entre os textos (SAMOYAULT, 2008).

A consumação da crucificação de Cristo pode ser lida no livro de Mateus, capítulo 27, versículo 50. Após passar pelo percurso até o Gólgota, Jesus é crucificado ao lado de dois ladrões. Sua morte, dentre tantos significados possíveis e pensáveis, pode ser relacionada ao reestabelecimento de uma ordem social baseada em dominação político-religiosa e em harmonia entre culturas colonizadas e colonizadoras que foi perturbada pelo aparecimento de um revolucionário. Nesse viés, Jesus de Nazaré seria associado ao estigma da revolução e da luta por mudança social, uma mudança que possui base e princípio no modo como as instituições religiosas atuam socialmente.

O Cristo recrucificado não traz uma crucificação idêntica àquela relatada biblicamente. Entretanto, há pontos de conexão e de retomadas na narrativa kazantzakiana, conforme assinalado acima. Manólios, como Jesus, é apontado o pilar de uma revolução social que se inicia a partir do questionamento do *modus operandi* de instituições religiosas e ambos os espaços narrados, tanto o bíblico quanto a aldeia de Lycovrissi, são estabelecidos numa harmonia tensa entre dominação religiosa e dominação militar, por exemplo.

Num dos últimos fôlegos da narrativa de Kazantzákis, temos a morte de Manólios. Cena forte, com verbos diretos, imagens sensíveis e uso preciso de adjetivos, característica marcante nos romances do autor.

Panayotis tirou a faca, virou-se para o pope:

– Com a sua bênção, meu pai! – disse ele.

– Com a minha bênção, Panayotis!

Mas a multidão já tinha investido sobre Manólios. O sangue jorrou, salpicou os rostos; duas ou três gotas, quentes e salgadas, vieram cair nos lábios do Padre Grigoris.

– Meus irmãos... – disse Manólios com voz apagada, moribunda.

Não pôde acabar; rolou sobre as pedras; seu corpo foi sacudido por espasmos. Tinha ainda os braços abertos como um crucificado; o sangue corria de todos os lados; fora crivado de facadas (KAZANTZÁKIS, 1971, p. 514).

Algo simbólico da passagem lida, já bem marcada pela ascensão do ódio a partir das imagens que acentuam o sangue que jorra e que salpica, o corpo que é sacudido por espasmos e pela debilidade da voz de Manólios, demarcando o mundo que sucumbe e a revolução que é derrotada violentamente pelo poder estabelecido, é o local onde o “Cristo” foi (re)crucificado. Tudo se passa dentro da igreja da aldeia de Lycrovissi. Pode-se considerar, com isso, a metáfora de que o cristianismo assassinou o próprio Cristo, a igreja cristã negou seus fundamentos e transformou-se em outra. A crucificação consuma-se, e o diálogo entre os evangelhos sinóticos e o romance dá-se a partir da expressão “como um crucificado”.

Os religiosos de Lycrovissi consomem aquilo que o próprio Manólios havia previsto páginas antes: “foram vocês, os padres, que crucificaram Cristo; se ele tornar a descer à terra, vão crucificá-lo de novo” (KAZANTZÁKIS, 1971, p. 339). Além disso, negam a Cristo e tornam-se eles próprios a medida para os atos dos fiéis, corroborando o que Nietzsche enunciou

[...] o sacerdote, uma variedade parasitária do homem que só pode existir à custa de todas as formas saudáveis de encarar a vida, invoca o nome de Deus em vão: clama por aquele estado da sociedade humana na qual ele próprio determina o valor de todas as coisas, “o reino de Deus” (NIETZSCHE, 2016, p. 42, aspas do autor).

Se “a paródia é [...] repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 17), a que nos leva a retomada dos episódios bíblicos por Kazantzákis? Dentre o que se pode apontar, assinalamos que há uma explícita crítica ao Cristianismo vigente, bem como uma crítica aos valores sacerdotais, além do fomento a uma reflexão crítico-analítica sobre o funcionamento da ordem moral estabelecida.

Considerações finais

Quando o intertexto parte para um contato transformador entre as materialidades textuais, podemos pensá-lo a partir da noção de paródia, conforme Hutcheon (1985), para quem a esse movimento de retomada ultrapassa a noção ridicularizadora de relação entre um texto parodiado e um parodiador. Ou seja, a estudiosa busca restaurar a noção de paródia como um contato transformador entre textos e não como mera técnica de satirização ou de diminuição textual.

Fazendo uso de uma intertextualidade (SAMOYAULT, 2008) com teor argumentativo, Nikos Kazantzákis retoma passagens da *Bíblia* e reatualiza o discurso religioso num exercício de retomada com comentário crítico (HUTCHEON, 1985), o que nos leva a poder postular a hipótese de que o romance citado funciona como uma paródia da Paixão de Cristo. Com efeito, *O Cristo recrucificado* pode ser lido a partir de uma retomada do discurso religioso presente nos quatro “Evangelhos Sinóticos”, de modo a compará-lo com o comportamento de líderes religiosos da Igreja Católica Ortodoxa da aldeia de Lycovrissi.

Desse modo, consideramos a paródia no romance citado como um exercício consciente de transformação crítica do discurso religioso com o intuito de criticar o modo como a Igreja Católica, representada pela figura do padre Grigoris, se distancia daquilo pregado pelo próprio Jesus, como os princípios da caridade e do amor ao próximo, sendo muito mais relacionada com o egoísmo, a manutenção de privilégios e de desigualdades, construindo uma visão da (re) crucificação de Cristo, uma alegoria da negação dos princípios cristãos por aqueles que se dizem seus seguidores e que alegam defendê-los.

Referências

- BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. 1. ed. 14. reimpr. São Paulo: Paulus, 2020.
- EAGLETON, Terry. *Como ler literatura*. 3. ed. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2021.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- KAZANTZÁKIS, Nikos. *O Cristo recrucificado*. Trad. Guilhermina Sette. São Paulo: Abril Cultural, 1971.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O anticristo*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade: memória da literatura*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

ESPÓLIO DE UM POETA: CASAIS MONTEIRO E O BRASIL

A POET'S ESTATE: CASAIS MONTEIRO AND BRAZIL

Rodrigo Michell ARAUJO¹

RESUMO: Este artigo pretende analisar algumas correspondências pertencentes ao espólio do poeta e crítico Adolfo Casais Monteiro, manuscritos que estão atualmente afixados na Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa. O que buscarei evidenciar neste trabalho são algumas implicações que o apelo à sinceridade deixa na materialidade do *corpus* de Casais Monteiro. Procurarei, assim, compreender alguns elementos essenciais que estão em causa na relação profícua que o autor estabeleceu com o Brasil e com os poetas brasileiros. A partir do cotejo de algumas cartas de poetas como Manuel Bandeira e Drummond, elaboro a hipótese da viabilidade de um sentido ontológico da sinceridade, que é partilhada não só por Casais, como também pelos poetas com quem trocou correspondência. Com isso, sustentarei o argumento da viabilidade de uma mútua valorização da sinceridade como força vital, o que permite novas reflexões sobre as relações entre as literaturas portuguesa e brasileira, em um momento modernista de aparentes desencontros apontados pelos críticos.

PALAVRAS-CHAVE: Adolfo Casais Monteiro. Brasil. Espólio.

ABSTRACT: This article intends to analyze some correspondence belonging to the estate of the poet and critic Adolfo Casais Monteiro, manuscripts that are currently secured at the National Library of Portugal, in Lisbon. What I will try to highlight in this work are some implications that the appeal to sincerity leaves in the materiality of Casais Monteiro's *corpus*. I will therefore try to understand some essential elements that are at stake in the fruitful relationship that the author established with Brazil and with Brazilian poets. From the comparison of some letters from poets such as Manuel Bandeira and Drummond, I hypothesize the viability of an ontological sense of sincerity, which is shared not only by Casais, but also by the poets with whom he exchanged correspondence. With this, I will support the argument of the viability of a mutual appreciation of sincerity as a vital force, which allows new reflections on the relations between Portuguese and Brazilian literature, in a modernist moment of apparent disagreements pointed out by critics.

KEYWORDS: Adolfo Casais Monteiro. Brazil. Estate.

É fato incontornável que a atividade crítica dominou a cena literária portuguesa pelo menos nos três primeiros decênios do século XX. Revistas como *A Águia*, fundada em 1910 por Álvaro Pinto, passaram a reunir autores que de algum modo tiveram contato com o debate finissecular em torno da nação e que agora se viram na tarefa de afirmar o “modo de ser” português não apenas para a Península Ibérica e Europa, mas também para o próprio

1. Doutor em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal, e doutorando em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, Brasil. E-mail: rodrigo.literatura@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0473-3995>.

português, como é o caso de Teixeira de Pascoaes que, ao dirigir o periódico supracitado em 1912 e ao fazê-lo o principal veículo do movimento intitulado “Renascença Portuguesa”, empreendeu uma tarefa de “criar um novo Portugal, ou melhor ressuscitar a pátria portuguesa” (PASCOAES, 1912, p. 1) com vistas àquilo que buscou compreender como a **alma portuguesa**. Também Fernando Pessoa, antes de romper intelectualmente com o grupo, procurou nas páginas de *A Águia*, pela via da alma, encontrar ao menos um sentido do que entendeu como a “vitalidade de uma nação” (PESSOA, 1912, p. 102) decerto perdida e que precisava, como oportunamente colocou Eduardo Lourenço em seu célebre ensaio de 1978, encontrar o seu “destino”, mesmo que traumático².

Vale destacar que também outros periódicos, literários ou não, deram ênfase na promoção de uma ação do pensamento sobre a situação da República, instituída em 1910, como foi o caso da *Seara Nova* que teve um Raul Proença como porta-voz na tentativa de radiografar os dilemas nacionais e de “encontrar o vírus profundo de nossa degeneração” (PROENÇA, 1921, p. 48). A estas e outras revistas estiveram ligados intelectuais que participaram ativamente da vida literária portuguesa deste primeiro momento secular; em seu entorno o intuito foi formar um intenso movimento que, não obstante as demandas internas do modernismo, procurou dar a tônica dos “imperativos morais e estéticos” (LOURENÇO, 2017, p. 457) assentes no discurso de uma crítica por vezes carregada de animosidade, como se pode acompanhar em algumas páginas e no entorno da revista que mudaria o destino de Adolfo Casais Monteiro, que é a *presença*³, e que levou como subtítulo “folha de arte e crítica”. Assim, as revistas atuantes na primeira década do século XX português viabilizaram não apenas a promoção de uma ação do pensamento de ordem ética e estética, como também articularam os horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal, o que tornou possível, nas palavras de Celeste Natário (2007, p. 33), “levar a sociedade portuguesa ao encontro do mundo moderno”.

Afora os entraves com o grupo neorrealista, de fundo bergsonista, a revista *presença*, que se efetivou como responsável pelo segundo momento modernista, foi o espaço para as intensas reflexões de José Régio e João Gaspar Simões, em que as “polêmicas”, seja nas respostas às provocações ou na reparação de pontos de vistas, ganhavam corpo, assumindo um *status* de gênero aos moldes de uma crítica judicativa que também se fazia muito atuante entre os críticos. Nas palavras de Eduardo Lourenço (2013, p. 159), a crítica se imbuía de uma “vontade de ter razão”, sobretudo um tipo de crítica positivista, que tem um António Sérgio como representante capilar, quando não, em última instância, uma crítica racionalista que se afiançava na “ciência como eixo central” (REAL, 2011, p. 188). Assim, preliminarmente a *presença*, sobretudo com

2. Faço referência ao ensaio “Psicanálise mítica do destino português”, presente em *O labirinto da saudade*, onde o autor localiza os traumas do passado português para, a partir daí, procurar “esse outro desconhecido que somos nós mesmos” (LOURENÇO, 2013, p. 66).

3. Vale destacar que, a partir do seu quarto número (maio de 1927), a revista passa a assinar *presença*, com “p” minúsculo, levando a estampa até o seu último número, em 1938. Deste modo, para manter a coerência com o sentido da revista, referenciamos o periódico a partir daqui também com a consoante minúscula.

Gaspar Simões, o mais enérgico, deixa um legado do crítico como uma personalidade a ser temida por uma comunidade literária. Parece-me, portanto, correta a colocação de Jacinto do Prado Coelho (1976, p. 261) ao afirmar que “em Gaspar Simões encontramos a defesa polêmica do impressionismo, uma desconfiança de franco-atirador [...]”.

Com efeito, *presença* pôde desenhar e redefinir novos cenários. A meu ver, a crítica que se forma na década de 1930⁴, não obstante o polemismo promovido por alguns de seus integrantes, sobretudo contra o primeiro modernismo e os homens de *Orpheu*⁵, procurou, no centro da *presença*, decerto encontrar uma autêntica expressão, e é a **sinceridade** a linguagem a ser adotada – daí o projeto da revista coimbrã ser o de procurar “no interior do homem a genialidade **sincera** do indivíduo” (REAL, 2011, p. 179, destaque meu) como forma de ressuscitar uma “literatura portuguesa [que] exprime muito, mas na realidade nada diz” (SIMÕES, 1927, p. 1), ou seja, que não se confine na experimentação do bergsoniano **eu profundo**, mas que encontre um modo autêntico de comunicá-lo. Em síntese, a questão da sinceridade vai além do temático para o grupo *presencista*, é a questão estruturante não apenas da expressividade, mas a linha de força principal do que Miguel Real classifica como “linha modernista”, isto é, o “magistério teórico da *Presença* pelas obras de José Régio e Casais Monteiro, e pelo labor crítico e biográfico de João Gaspar Simões” (REAL, 2011, p. 281).

Ora, a própria trajetória poética e intelectual de Casais Monteiro se emparceira com a história da *presença*, revista que vai dirigir a partir do n.º 33 de 1931, e que também irá colaborar ativamente, seja no verso ou na prosa, fazendo circular suas principais ideias estéticas e concepções filosóficas. Vale destacar como exemplo o caso da problemática razão e/contraintuição, que figura o longo ensaio “Poesia: intuição e razão”, datado de 1937 e que foi publicado na segunda série de 1940; neste texto, o autor demonstra, desde já, uma carência do pensamento dito filosófico pressentida na crítica, uma “falta de nitidez que entre nós é habitual ao tratarmos-se problemas filosóficos” (MONTEIRO, 1940, p. 110), sugerindo uma crítica que **interseccione** o poético com o filosófico, o que resulta numa crítica também ela criadora – questão também corroborada por Jacinto do Prado Coelho (1976, p. 265, destaque meu), pois “em Casais Monteiro, a crítica literária [é] **uma forma** de arte”.

Embora seja tentador o cotejo mais detalhado da relação fusional entre a filosofia e a poesia nos textos de Casais, ou o modo como a crítica literária equaciona o domínio filosófico e a

4. Período entendido por Miguel Real como “os anos da crítica”. Cf. Miguel Real, *O pensamento português contemporâneo*, capítulo “1930-1945: os anos da crítica” (2011, p. 277).

5. Muito já se falou sobre a continuidade e/ou ruptura da *presença* em relação à *Orpheu* e ao primeiro modernismo, quase sempre em uma tentativa de concordar ou refutar o célebre ensaio de Eduardo Lourenço, “‘Presença’, ou a contra-revolução do modernismo”, da década de 1960. Por hora, acredito que a seguinte colocação de Fernando Cabral Martins seja suficiente para destacar o lugar da *presença* frente ao acento vanguardista do primeiro momento modernista português: “Não se trata, portanto, de uma domesticação da violência vanguardista, vertida no molde de uma psicologia mais ou menos freudiana que a tornasse utilizável pela nova geração. Trata-se de um entendimento mais profundo dela, retirando o acento posto na interioridade do eu perdido e recuperado, e apontando antes para a espacialidade do contacto físico com uma intensidade” (MARTINS, 2011, p. 92).

obra de arte⁶, quero me valer desta aproximação não instrumentalizada apenas como um ponto de partida. Acredito que a palavra crítica do autor de *Poemas do tempo incerto* se estrutura nessa base interseccional em que o poético **deseja** o filosófico, sem dele depender ou ser irreduzível, o que me permite afirmar a viabilidade de um pensamento poético-filosófico em Casais Monteiro capaz de corporizar a estrutura básica da **sinceridade** enquanto expressão de todo artista – algo que parece ter herdado de José Régio.

Por vezes adotando uma postura crítica análoga a de Maurice Blanchot, isto é, na aproximação de autores, pelo ensaísmo, como tentativa de aproximar-se de si mesmo, Adolfo Casais Monteiro entendeu a sinceridade como uma linguagem que tanto o crítico quanto o artista devem se valer como condição *sine qua non* para a **autenticidade** e **originalidade**. Estes dois temas perfilam páginas e pensamento do autor, sendo demonstrável em seus diversos ensaios publicados nas imprensas portuguesa e brasileira que tanto colaborou, o que pode definir de certo o seu próprio **estilo** – que, segundo o relato memorialístico de Paulo Rónai (1981, p. 62), era para Casais algo “mais do que o conjunto dos acessórios, imagens e figuras catalogados nos manuais”. A meu ver, era imprescindível a Casais apreender os temas supracitados para além da figura de estilo, segundo Rónai, pois advinha daí a própria tentativa do autor de defender os “valores” presencistas, como o faz em uma série de artigos em defesa da poesia, publicados na *Seara nova* em 1942. Afinal, a sinceridade presencista melhor traduziu aquilo que Casais Monteiro entendia como “individualismo lírico e interiorista” (MONTEIRO, 1942, p. 57) dos poetas de *presença*, tão duramente criticado por vozes que, de algum modo, alimentaram a própria “crise” da revista na década de 1940.

Crítico e poeta se encontram e se confundem, pois a sinceridade pode ser decerto o dispositivo fundamental pelo qual o homem se utiliza para **comunicar** as dimensões da inquietação do seu tempo presente e que o empurra a “viver constantemente no vértice da onda”. (MONTEIRO, 2004, p. 147).

A partir de uma visita ao espólio do autor, que atualmente está afiançado na Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa, o que buscarei evidenciar neste artigo são algumas implicações que esse apelo à sinceridade deixa na materialidade do *corpus* de Casais Monteiro. Procurarei, assim, compreender alguns elementos essenciais que estão em causa na relação profícua que o autor estabeleceu com o Brasil e com os poetas brasileiros. Consideradas algumas

6. Para mais, vale conferir o ensaio “Tendências predominantes da crítica”, publicado na revista *O Tempo e o modo*, na primeira série de 1966 em um número especial intitulado “A crítica”, em que Casais Monteiro, ao partir em defesa da autonomia da obra de arte, alerta para o perigo de uma “aplicabilidade” de conceitos ao se fazer a crítica; cito: “A crítica tem que partir da literatura, melhor: do conhecimento de **cada obra literária** – e não ‘descer’ a ela *a partir* de pressuposições de qualquer espécie que seja” (MONTEIRO, 1966, p. 632, negrito e aspas do autor, itálico meu). Por fim, também é digno de nota sublinhar que neste mesmo volume especial da revista lisboeta encontra-se um ensaio de Eduardo Lourenço, “Crítica literária e metodologia”, em que a confluência entre o filosófico e o literário é mais efetiva – reflexo da própria atividade “híbrida” de Lourenço. Neste texto, o autor de *O labirinto da saudade* põe o pensamento filosófico no radar de interesse da crítica literária que busque compreender “a agonia permanente da realidade humana e da palavra que a configura” (LOURENÇO, 1966, p. 564) que está em causa no centro da própria Literatura. Só muito posteriormente o ensaio veio a ser publicado, em 2017, no volume *O canto do signo: existência e literatura (1957-1993)*, pela editora Gradiva.

cartas de poetas como Manuel Bandeira e Drummond, o que proponho são leituras acerca de um pensador, poeta e crítico que levou às últimas consequências a dedicação às literaturas brasileira e portuguesa.

Casais e o Brasil

Pese o fato de que é a partir de 1926 que se inicia a ditadura salazarista com um golpe militar, cerceando ao extremo um país ainda rural, o tempo não era nem de liberdades e nem de direitos assegurados. Assim, a cena literária, sobretudo por meio dos poetas, se revezava entre o “barulho estético” do primeiro modernismo nas revistas literárias e o “barulho filosófico” nas revistas de ideias e cultura.

Diante disto, a problemática da liberdade invariavelmente perfila as páginas e as ideias de um crítico que foi preso em 1937, no Porto, e em seguida foi proibido de lecionar e de ter seu nome vinculado em qualquer página pública. Demonstro-a com o curioso caso do convite para Casais Monteiro dirigir, em 1946, a revista *Mundo Literário*, mas assim o fez clandestinamente, por causa da proibição, o que fez o periódico sair com um espaço em branco no nome da direção. Na extensa correspondência, o autor também deixa evidente a sua inconformação com um país de “absurdos”⁷. Neste sentido, é válida a tese de Carlos Leone (2009, p. 23) de que “a singularidade do século XX português encontra-se na vinculação do velho tema da modernização pela europeização à radicalização da experiência exílica” – o que, a meu ver, parece dar corpo a um pensamento estrangeirado, radicado nesses intelectuais (poetas, professores) forçados a emigrar.

Embora já tendo argumentado em outro momento que, em Casais Monteiro, a questão do exílio (enquanto saída, ou seja, como uma implicação política), não pode ser vista de maneira unilateral, uma vez que já nos primeiros poemas do autor de *Confusão* se pode perceber um sentimento de **estrangeiridade**⁸, é incontornável a materialização do desnivelamento com a “sua” realidade.

Em seu espólio, podemos localizar uma curiosa carta de Sophia de Mello Breyner Andresen – outra poeta que também partilhou as mesmas agruras de seu tempo – endereçada a Casais, em que, após convidá-lo a colaborar com a revista *Távola Redonda* – para a qual Sophia e Casais colaboraram nos anos 1950 –, pede para que Casais a responda com algum cuidado, demonstrando que o cerceamento que o poeta sofreu foi amplo; diz Sophia (195?, não paginado): “Escreva com prudência quando responder. A PIDE parou há tempos uma revista à minha casa e levou todas as cartas do Jorge de Sena”⁹.

7. Os seus ensaios políticos estão reunidos em um volume que leva justamente o título *O país do absurdo*, impresso em 2007 pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda e organizado por Carlos Leone.

8. Cf. Araujo, 2022, p. 67-79.

9. Transcrição de trecho de carta de Sophia de Mello Breyner Andresen a Casais Monteiro, depositada na Biblioteca Nacional de Portugal, com o registro de entrada nº E15/301. A partir daqui, indicarei no rodapé o número da cota correspondente ao manuscrito de seu espólio.

É certo que a “prudência” exigida por Sophia está direcionada à “filosofia da sinceridade” que Casais Monteiro adota para si, pois o homem sincero, para o poeta, não pode adotar a neutralidade diante da incerteza existencial. Dois exemplos nos bastam para demonstrarmos a posição de Casais. Primeiro, no texto “O crime de discordar e o direito de ir para a cadeia”, publicado originalmente em *O Estado de S. Paulo*, em novembro de 1958, em que se observa – como em muitos outros textos de tom político e que compõem o volume *O país do absurdo*, do qual citamos apenas um exemplo – um tom claro e denunciativo contra o Estado Novo português: “Sim, o crime é ter opinião, ou melhor: é desafiar a vaidade sempre insatisfeita do Sr. Salazar. [...] O que ele quer é o silêncio do adversário” (MONTEIRO, 2007, p. 39). Já o segundo exemplo trata de um caloroso embate do poeta português com o crítico literário pernambucano Fausto Cunha. Em uma obra de 1964, *A luta literária*, Cunha simplifica o primeiro modernismo brasileiro em termos de um afastamento consciente da literatura brasileira frente à portuguesa, sob a alegação de “estagnação” da literatura portuguesa e sob a acusação de que “num regime totalitário, o poeta que faz poesia ‘pura’ é um traidor” (CUNHA, 1964, p. 24, aspas do autor). Em resposta à provocação de Cunha de que, em tempos totalitários, é traidor todo aquele poeta que não faz poesia social “engajada”, Casais publica n’*O Estado de S. Paulo*¹⁰, em março de 1965, sua refutação: “É extremamente ridículo apreciar os valores poéticos como se se tratasse da Copa do Mundo. A discussão sobre quem é o ‘melhor’ tem um ranço inadmissível numa discussão séria” (MONTEIRO, 1965a, p. 42, aspas do autor). Com esses exemplos, quero evidenciar o entendimento anti judicativo que Casais Monteiro tem da própria crítica literária, alinhado com o entendimento da sinceridade e da autenticidade partilhado pelos membros da *presença*.

Serão as correspondências e os jornais os veículos propriamente utilizados por Casais para se defender, o que para ele não se constitui propriamente em “ataque”, como se lê no texto “Desvairados dum crítico”¹¹, de 1939: “Há quem me tenha censurado por vezes o tom em que ataco; são os que se esquecem de que afinal me defendo” (MONTEIRO, 1939, p. 209). Defesa ou ataque, a palavra explosiva de Casais Monteiro não deixa de trazer em si a galhofa, como se vê em uma carta a Alberto de Serpa sobre assuntos de tradução de poemas: “Já que me pergunta por ‘obra nova’, tenho – um romance. Talvez você queira editar: chama-se ‘No país dos sacanas’. Lindo título, não é?” (MONTEIRO, 1952, não paginado, aspas do autor)¹².

Leio a geração de Casais (e tantos outros) como tempo de incertezas, o que me levou a centralizar a problemática em minhas atuais pesquisas na obra do autor. Por incerteza, compreendo algo que sempre nos escapa das mãos, que tanto materializa a imprecisão quanto po-

10. Há três textos que *O Estado de S. Paulo* publica neste mês de março e que dizem respeito à mesma problemática envolvendo Fausto Cunha: um, do dia 13/03/1965, intitulado “Poetas ou traidores?”, outro no 20/03/1965 e intitulado “Ainda a traição dos poetas”, o qual faço a referência acima, além de outro no dia 27/03/1965, “Ponto final sobre os poetas traidores”.

11. A versão citada foi publicada no nº 611 da *Seara Nova*. Entretanto, há uma versão manuscrita deste texto no espólio do autor, sob a entrada nº E15/4867.

12. Carta de 7 de abril de 1952. Entrada nº E15/110.

tencializa o indefinido, quase sempre utilizando a indiferença como metodologia. Pressentir a incerteza é estar suspenso, ou, numa maneira pascoaesiana de interpretar a questão, quer dizer o deslocamento do Tempo. Por isso, invariavelmente o incerto se mostra como esboço.

Se destaco a incerteza como questão relevante no *corpus* do autor, é por acreditar que este horizonte nos fornece elementos importantes para compreendermos o interesse crítico de Casais Monteiro pela poesia brasileira, demonstrado a partir das correspondências trocadas. Nesse sentido, tomo a liberdade de me valer de algumas concepções da ontologia, nomeadamente o sentido de possibilidade, para propor, como hipótese, a viabilidade de um sentido ontológico da sinceridade que é partilhada não só por Casais, como também pelos poetas com quem trocou correspondência. Se a hipótese tiver validade, novas estratégias de leitura poderão ser efetuadas no *corpus* do autor, sobretudo na consideração da incerteza como questão fundamental.

Como um ramo da Metafísica geral, a ontologia formalmente se debruça no sentido do Ser em geral a partir de uma metodologia que visa o “primado da essência” (GILSON, 2016, p. 59). Mas não entendamos “Ser” como algo participial, uma entidade, e sim como o dizer, através do pensar interrogante, da essência e da existência, no momento de “agoridade” do agora em que o jogo de (des)velamento se constitui, pois é nesse horizonte que, para a ontologia, o fundamento de possibilidade e de liberdade (do ser) aparece. Com a ontologia, interessa-me sobretudo a leitura da incerteza como algo que é constitutivo da estrutura base do Ser. Para isso, apoio-me em uma colocação de Mafalda de Faria Blanc (1999, p. 14, destaque meu) sobre o fundamento de possibilidade do *Dasein* (Ser-aí no mundo) que, acredito, acaba por dizer a incerteza: “Desapegados do passado, **sem a segurança das certezas** e dos haveres, dispomo-nos a enfrentar com liberdade e determinação os desafios do presente e, sorvendo a fundo a frescura do novo dia, sentimo-nos nascer de novo”.

Ontologicamente falando, entendo que a sinceridade **garde** o fundamento de possibilidade que é inerente à estrutura do Ser, ao mesmo tempo em que **garante** a manutenção da liberdade para a qual o ser-aí se projeta e se lança no mundo fático. Minha hipótese é de que a sinceridade está em causa tanto no interesse de Casais para com os poetas brasileiros quanto no inverso. Essa valorização mútua da sinceridade como força vital nos permite, portanto, repensar as relações entre as duas literaturas para o período em questão, além de averiguar como valores presencistas (sinceridade) podem articular essa aproximação.

Na relação de Casais com a poesia brasileira, sabe-se que, desde 1929, foi por intermédio de Ribeiro Couto que o poeta de *Europa* teve contato com a poesia de Cecília Meireles, Jorge de Lima, Manuel Bandeira e outros, fazendo-os circular nas páginas de *presença*, cumprindo aquilo que Leyla Perrone-Moisés (2003, p. 56) chamou de “predestinação nos rumos de sua existência”, embora, segundo a crítica, tenha sido uma relação mais “amável” quando existia a distância.

Em uma visita pelo espólio de Adolfo Casais Monteiro no ano de 2020, imediatamente a seguir à conclusão de um doutoramento em Portugal dedicado à poesia de Teixeira Pascoaes, encontrei naquelas páginas um caminho que certamente precisava trilhar em termos de

investigação científica para o futuro. Nas cartas endereçadas a Casais, sem dúvida me chamou a atenção uma correspondência de Carlos Drummond de Andrade de julho de 1949¹³, sobretudo pelas indicações que ela contém; nela, o poeta mineiro agradece o envio de *Simple canções da terra*, sexta obra poética de Casais Monteiro, publicada no mesmo ano da correspondência. Além disso, indica os poemas que mais gostou de ler, como “Pobre palavra vã”, e em seguida afirma que “são dos poemas, que eu já li, mais frementes de emoção humana; mais altos, mais terríveis” (ANDRADE, 1949, não paginado).

Embora Casais tenha explorado, pelo menos nos três primeiros livros de poesia, um terreno da perda do sujeito como um outro caminho de busca de um mundo desencantado, o que ganha aderência com a poesia moderna, em *Simple canções da terra* pode-se perceber uma procura de equilíbrio entre os mergulhos intimistas do eu profundo e o mundo exterior, de modo que esse ponto interseccional parece decerto equacionar as tensões entre o interior e o exterior. Acredito que o elogio de Drummond faz realçar justamente o ponto equacional em que a língua da sinceridade se deixa falar e que sabiamente o poeta parece ter pressentido nos versos monteirianos. Também Leyla Perrone-Moisés (2003, p. 56) sugere a viabilidade desse lugar interseccional na poesia de Casais Monteiro, ou seja, “os pontos nevrálgicos [...] em que as grandes linhas se chocam: materialismo e idealismo; engajamento político e autonomia da arte; modernidade e tradição”.

Com *Simple canções da terra*, estamos definitivamente próximos daquilo que inicialmente Adolfo Casais Monteiro viu nos poetas brasileiros recém descobertos e que materializou no seu célebre ensaio “Notas sobre poetas novos do Brasil”, publicado em 1932 na *presença*, iniciando um ciclo luso-brasileiro na revista portuguesa; a tese que Casais formula sobre a poesia de Ribeiro Couto é a seguinte: “Pelo mais sincero conhecimento de nós-próprios atingimos a intimidade com os seres e as coisas” (MONTEIRO, 1932, p. 14).

Nesse sentido, o que proponho como estratégia de leitura é a viabilidade de uma aderência dos versos de “Pobre palavra vã” não só com os fundamentos presencistas, como também com a própria poesia de Drummond, ou pelo menos daquele Drummond de 1945 de *A rosa do povo*, em que o leitor também pode perceber uma “fratura” do eu com **o fora**, blanchotianamente falando. Vejamos os versos de *Simple canções da terra* (1993, p. 143): “Agora ouvis, ó homens cegos / agora que já é tarde / a queixa imensa que paira / para sempre sobre o mundo? [...] Mas ouvis só a voz passada / sois moucos para o presente / que a todo o instante prenuncia / para amanhã novos tiranos”.

Não obstante o tom nietzschiano da queixa do sujeito lírico para uma multidão, os versos do poema de Casais Monteiro, além de despertarem a admiração do poeta de *Claro enigma*, convidam para um exercício comparatista com o próprio chamamento do “mundo” que há na poesia de Drummond, uma vez que só é possível, em um tempo caduco, lutar com as palavras, “sem armas”, como dirá o poema “A flor e a náusea”¹⁴, ou ainda, “com as armas da ‘poésie pure’, aprendidas em

13. Carta de 31 de julho de 1949. Entrada nº E15/62.

14. Cf. Drummond, *A rosa do povo*, 2015, p. 106.

Mallarmé e Valéry, dando um curto-circuito na poesia participante” (WISNIK, 2005, p. 26, aspas do autor). Talvez estejamos próximos da noção de “intimização” pensada por Casais Monteiro (1932, p. 14) no texto sobre os poetas novos brasileiros e publicado na *presença*, isto é, a forma como o homem comunica, intimamente, sua interioridade com a realidade exterior.

Junto com Drummond, outros autores vêm se somar no espólio do autor ao que chamo de **mútua valorização do fundamento da sinceridade como expressão poética**. Também Manuel Bandeira merece destaque, já que seu nome se constitui um capítulo especial na trajetória de Casais Monteiro, desde a leitura impactante que teve de *Libertinagem*, entrevendo naqueles versos o **autêntico** sentido de liberdade que o fará se dedicar ao lirismo bandeiriano com largos ensaios que ocuparam a década de 1930 e seguintes. Das diversas correspondências que têm Bandeira como destinatário, uma delas sem dúvida me chamou a atenção; trata-se de uma carta não datada¹⁵ em que o poeta de *Carnaval* faz uma rápida síntese dos primeiros títulos de poesia de Casais Monteiro, vendo neles uma unidade aderente à própria trajetória do autor, o que em termos monteirianos poderíamos afirmar ser a sua **autenticidade**:

Acho porém que você foi um tanto injusto consigo mesmo atribuindo à *Confusão* excesso de rigidez, e a *Tempo incerto* desequilíbrio e deliquescência. Sem dúvida os versos de *Sempre e sem fim* revelam o poeta em pleno amadurecimento, mas vejo desde *Confusão* uma só linha nítida e bem pessoal: afinal você é o “sempre-mesmo”, isto é, o meu querido Adolfo Casais Monteiro, poeta de fina sensibilidade e inconfundível expressão (BANDEIRA, 1932a, não paginado, aspas do autor).

O olhar de Manuel Bandeira é atento, pois desde logo percebe que o que se está em causa na obra de estreia de Casais é decerto uma inviabilidade de uma forma regular em prol do fragmentário, o que implica uma outra inviabilidade, a de um sujeito lírico centrado, o que de fato torna a poesia de Adolfo Casais Monteiro moderna. Ao identificar uma unidade no itinerário poético do amigo português, coerente com a própria personalidade de Casais, Manuel Bandeira nos envia para aquilo que venho insistindo como uma das problemáticas fundamentais do *corpus* monteiriano, que é a crise das certezas, pressentida na superfície do horizonte textual.

Com a carta de Bandeira, podem-se cotejar algumas questões, como a positiva recepção e circulação da poesia de Casais neste momento em que o autor português ainda não se exilou no Brasil, como também a afinidade entre ambos os poetas. Parece-me justa a metáfora de uma “fonte” que jorra uma límpida poesia, utilizada pelo autor de *Belo Belo* para caracterizar a poesia de Casais Monteiro e pode nos servir aqui para apresentar a poesia de ambos. Em um bilhete avulso sem data (talvez de 1935 ou próximo disto, por estar entre outros documentos do mesmo ano)¹⁶, o poeta pernambucano afirma que “*Sempre e sem fim* continua a jorrar a límpida nascen-

15. Entrada nº E15/381.

16. Entrada nº E15/382.

te de poesia que já deu, para nossa delícia, *Confusão, Correspondência de família e Poemas do tempo incerto*” (BANDEIRA, 1937b., não paginado).

Já na fase de exílio, a partir de 1954, algumas curiosidades se deixam entrever no espólio do autor, sobretudo aquelas que materializam o esforço hercúleo pela transformação e pela colaboração no ensino de Letras no Brasil, tipificando aquilo que Antonio Candido (2003, p. 15) entendia como “missão portuguesa”¹⁷.

No grande acervo que constitui o arco temporal da década de 1960, observa-se que boa parte das correspondências do período tem relevância. Nela se compreende, por exemplo, que não dá para falar de Casais Monteiro no Brasil sem falar da constituição do Instituto de Letras da atual Universidade Estadual de São Paulo, *campus* de Araraquara, onde Casais depositou seus maiores esforços.

Data de outubro de 1965¹⁸ uma correspondência ao diretor da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, Doutor Rafael Lia Rolfsen, em que solicita a criação de cadeiras como (i) Língua grega, aprovada dois meses depois, (ii) Cultura brasileira, aprovada no ano seguinte, e (iii) Língua e literatura francesa, onde se anexa um longo dossiê de justificativa. Aqui Casais já assina como “Chefe do Departamento de Letras”.

Ao mesmo diretor Rafael Lia, em novembro do mesmo ano, Adolfo Casais Monteiro (1965b, não paginado) elabora um documento com diversas queixas:

Quando, em 1962, assumi a regência da cadeira de Teoria da Literatura, então criada, apresentei uma lista de obras necessárias [...]. A deficientíssima biblioteca quase nada possuía, então, no ramo da Teoria da Literatura, pois mesmo o seu fundo de obras de e sobre as principais literaturas é muito deficiente. Coube-me, creio, uma verbazinha de 50.000 CR., que não deram para a cova dum dente, como se diz na minha terra natal¹⁹.

Também no mesmo ano, não posso deixar de mencionar uma carta de 12 de julho de 1965²⁰ do então jovem Luiz Costa Lima. Ao se apresentar como “professor aposentado” logo nas primeiras linhas, o crítico, que viria a ser um dos principais teóricos da literatura no Brasil, sonda a possibilidade de uma “oportunidade para que no próximo ano eu fosse ensinar em Araraquara” (LIMA, 1965, não paginado), sob a justificativa de dificuldade orçamentária – lembrando que só no início da década de 1970 Costa Lima vem a concluir o seu doutoramento, sob orientação de Antonio Candido, efetivando o seu nome na teoria e crítica literárias. Pela carta, sobretudo

17. É certo que o exílio no Brasil muito se deve, também, pelas orientações de Ribeiro Couto, como se pode ver em uma correspondência de Couto (*apud* LEITE, 2016, p. 79) para Casais Monteiro: “[...] Vá matutando esta ideia: que é preciso que se faça alguma coisa, e a principal é o envio de professores portugueses, para aulas de alta cultura numa universidade, liceu ou coisa parecida [...]. Amadureça no seu espírito este projeto: ser você o professor que primeiro vá falar, no Brasil, do pensamento português moderno”.

18. Carta de 20 de outubro de 1965. Entrada nº E15/86-99.

19. Carta de 26 de novembro de 1965. Entrada nº E15/86-99.

20. Entrada nº E15/1986.

pelo tom confessional que ela contém, é possível demonstrar a precária situação que o ensino universitário no Brasil passava, afinal a ditadura empresário-militar brasileira se consolidava um ano antes, com seus rigorosos Atos Institucionais; o clima de incerteza fica evidente no seguinte trecho: “É este o ponto em que chegamos. Para que exerça uma carreira universitária e tenha condições de render naquilo que poderia dar uma contribuição ao meu país, tenho de incomodar os amigos” (LIMA, 1965, não paginado). Com isso, também pode-se observar como o recém criado Instituto de Letras de Araraquara já estava no radar de interesse de notórios nomes.

Ainda na pasta com o acervo referente à década de 1960, considero igualmente importante um documento ao referido diretor da FFCL de Araraquara (UNESP), que propõe um projeto de criação de um Centro de Estudos de Teoria e História da Literatura: “Como o projeto indica, trata-se de uma tentativa original, pois nada do gênero existe ainda no Brasil. [...] Trata-se de um *CENTRO* e não apenas de um curso [...]; um lugar onde sejam encontradas possibilidades de investigação e de criação” (MONTEIRO, 196?, não paginado, destaque do autor)²¹. Ao fim, esboçado o projeto que viria a funcionar como um “anexo à cadeira de Teoria da Literatura” (MONTEIRO, 196?, não paginado), Casais Monteiro anexa um “plano” daquilo que se pretendia pelo autor, um “lugar de trabalho [...], uma biblioteca como não existe nenhuma no Brasil” (MONTEIRO, 196?, não paginado).

Até aqui, procurei me orientar pelo fio da incerteza, ainda que, do espólio de Adolfo Casais Monteiro, mais sobressaíssem uma correspondência passiva, ou seja, com o poeta português como destinatário. Ainda assim, o intuito da pesquisa, que ora se materializa, foi sobretudo dar ênfase na relação do autor de *Considerações pessoais* com o Brasil, buscando demonstrar na correspondência não só os indícios de uma incerteza epocal pressentida, mas também suas **implicações**.

De um espólio volumoso, decerto muitos são os caminhos a percorrer. No entanto, para concluir, seria incoerente não mencionar um autor que, de algum modo, **prepara** o caminho da vida exílica de Casais e de outros portugueses forçados ao exílio, a saber: Fidelino de Figueiredo. Do crítico, figura de destaque pelos imprescindíveis contributos ao ensino de literatura em Portugal e sobretudo pela atuação pertinente na historiografia literária – fato que contribuiu diretamente para a sua contratação, em 1938, pela Universidade de São Paulo, que visava fortalecer o ensino de literatura portuguesa na ainda jovem USP –, quero destacar pelo menos três correspondências enviadas a Casais.

Em uma carta de 1944 e redigida em Lisboa²², Fidelino destaca a sua admiração para com o crítico de *Clareza e mistério da crítica*, sublinhando preliminarmente a figura de grande conhecedor da poesia brasileira, sobretudo pelos trabalhos dedicados a Manuel Bandeira; para o autor de *A luta pela expressão*, “Bandeira, homem encantador, é um dos meus melhores amigos daquele país” (FIGUEIREDO, 1944, não paginado). Mais adiante, ao focalizar o assunto

21. Entrada nº E15/125. Mesma cota para as duas citações seguintes no corpo do texto.

22. Carta de 24 de fevereiro de 1944 e endereçada ao “Editorial Inquérito Ltda.”, com Adolfo Casais Monteiro como destinatário. Entrada nº E15/1215.

da correspondência nos problemas de sua nação, o crítico a compara a um estado anêmico – o que certamente faz avultar a imagem da sonolência de um povo, presente no extenso poema de 1942 de Casais, *Canto da nossa agonia*; prossegue o autor da carta: “Quanto aos pulmões da inteligência nacional, também os acho em estado de anemia. Mas é tão difícil defender os pequenos pulmões da minha que nem posso entrever que médicos restaurarão a saúde àqueles” (FIGUEIREDO, 1944, não paginado). Confidência e admiração ficam circunscritas no final da carta, com o desejo de Fidelino de Figueiredo em conhecer pessoalmente o seu destinatário: “Teria muito gosto em o conhecer pessoalmente” (FIGUEIREDO, 1944, não paginado).

Dois anos depois, em uma carta agora redigida em São Paulo²³, Fidelino faz um “balanço” de suas ações e atividades no Brasil, com vistas a “concluir essas minhas verdadeiramente ‘últimas aventuras’. Depois, vou podar as roseiras do meu quintalório. [...] Cheguei ao fim tanto das ‘aventuras’ quanto da carta” (FIGUEIREDO, 1946, não paginado, aspas do autor). O que me interessa na citação é a corporização que ela dá ao argumento de que Fidelino de Figueiredo, de algum modo, prepara (no sentido de viabilizar), desde o Brasil, o caminho para as “missões” (Antonio Candido) estrangeiras em solo brasileiro.

Tal preparação pode ser verificada em uma carta de dezembro de 1952²⁴, um ano após Fidelino deixar definitivamente o Brasil por questões de saúde. Neste documento, o seu autor se dispõe a falar com o seu genro, o crítico (e posteriormente catedrático) Antônio Soares Amora, acerca dos planos de Casais Monteiro em deixar Portugal. Acredito que as palavras do autor de *Pyrene*, mesmo que abreviadas, sejam suficientes para ilustrar, como forma de conclusão, a relação de Casais com o Brasil, este mesmo país que foi, como o diz a Ribeiro Couto²⁵, uma “‘renovação’ na minha vida” (*apud* LEITE, 2016, p. 264, aspas do autor).

Conto que em janeiro possamos falar aqui com meu genro acerca da sua desejada viagem ao Brasil, se não com grande esperança, ao menos com a melhor diligência. Estimava muito que o meu caro Adolpho fizesse um estágio naquele clima natural e social. O calor do trópico precipita o amadurecimento do homem (FIGUEIREDO, 1952, não paginado).

Considerações finais

No rescaldo das comemorações do cinquentenário de morte de Adolfo Casais Monteiro, no ano de 2022, como é próprio de tais ocasiões o cotejo do “legado” de um autor, diversos eventos realizados confluíram em uma direção, o imprescindível ajustamento entre a poesia e a crítica, estes dois principais campos de atuação de Casais. Não que tal alinhamento entre poesia e crítica se dê pelo desencontro de ambas, mas justamente pela necessidade do

23. Carta de 12 de setembro de 1946. Entrada nº E15/1218.

24. Carta de 19 de dezembro de 1952, redigida em Lisboa. Entrada nº E15/1230.

25. Trata-se de uma carta datada de 1954, redigida em São Paulo, em que Adolfo Casais Monteiro informa ao amigo e poeta Ribeiro Couto que irá se fixar no Brasil. Esta correspondência pode ser consultada no volume organizado por Rui Moreira Leite (2016).

encontro, uma vez que, no percurso intelectual de Casais Monteiro, o **poético** nunca é abandonado, o que certamente o coloca ao lado de poetas-críticos como um Octavio Paz, ou de críticos como Maurice Blanchot.

Passados os cinquenta anos de morte de Casais Monteiro, muito se há para revisitar em um *corpus* plural que abrange poesia, uma tentativa de romance, crítica de poesia e de cinema, tradução. Penso que estudar a sua obra – e mesmo um passeio pelo seu espólio, ainda que sem qualquer interesse de se fazer crítica genética, como foi o objetivo deste trabalho –, para além de mantê-lo vivo entre nós, são também modos de dar continuidade a um consciente projeto de intercâmbio luso-brasileiro, questão que Casais dedica diversas páginas.

A ligação de Casais com o Brasil foi, portanto, muito maior que uma afinidade com um conjunto de poetas. Nisso Drummond (1981, p. 19) foi exato, ao afirmar em uma crônica de 1972 que Casais “não queria reivindicar a sujeição do Brasil a modelo ou matriz cultural do estrangeiro; queria contribuir para o esforço de nos descobriremos”. O Brasil e os brasileiros ainda têm muito a agradecer ao poeta-crítico Adolfo Casais Monteiro.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. [Correspondência]. Destinatário: Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro, 31 jul. 1949. 1 f. Acusa o recebimento de *Simplex canções da terra*, de Casais.
- ANDRADE, Carlos Drummond de.. Casais Monteiro e o Brasil. In: BELLODI, Zina M. (org.). *Cadernos de teoria e crítica literária - vol. 10*. Araraquara, SP: EdUnesp, 1981. p. 18-20.
- ANDRADE, Carlos Drummond de.. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. [Correspondência]. Destinatário: Adolfo Casais Monteiro. Lisboa, 195? 1 f. Convite para colaboração na revista *Távola Redonda*.
- ARAUJO, Rodrigo Michell, Uma leitura da incerteza em Adolfo Casais Monteiro. *Interdisciplinar: Revista de Estudos de Língua e Literatura*, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, vol. 38, 2022, p. 67-79.
- BANDEIRA, Manuel. [Correspondência]. Destinatário: Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro, 193?a. 2 f. Acusa o recebimento da obra *Versos*, de Casais, e faz uma síntese de seus primeiros livros.
- BANDEIRA, Manuel. [Correspondência]. Destinatário: Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro, 193?b. 1 cartão. Acusa o recebimento de *Sempre e sem fim*, de Casais.
- BLANC, Mafalda de Faria. *Metafísica do tempo*. Lisboa: Piaget, 1999.
- CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: LEITE, Rui Moreira; LEMOS, Fernando (orgs.). *A missão portuguesa: rotas entrecruzadas*. São Paulo: Editora UNESP; Bauru, SP: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2003. p. 15-21.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Ao contrário de Penélope*. Amadora: Bertrand, 1976.
- CUNHA, Fausto. *A luta literária*. Rio de Janeiro: Lidador, 1964.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. [Correspondência]. Destinatário: Adolfo Casais Monteiro. Lisboa, 24 fev. 1944. 2 f. Acusa recebimento de oferta, um opúsculo sobre Manuel Bandeira, e comenta a situação do país.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. [Correspondência]. Destinatário: Adolfo Casais Monteiro. São Paulo, 12 set. 1946. 2 f. Relata seu estado de saúde e planos de regressar a Portugal.

FIGUEIREDO, Fidelino de. [Correspondência]. Destinatário: Adolfo Casais Monteiro. Lisboa, 19 dez. 1952. 2 f. Trata de questões editoriais acerca de um inquérito.

GILSON, Étienne. *O ser e a essência*. São Paulo: Paulus, 2016.

LEITE, Rui Moreira (org.). *Correspondência: Casais Monteiro e Ribeiro Couto*. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

LEONE, Carlos. Um nosso século XX: duas hipóteses, três preocupações e uma conclusão provisória. *Revista Estudos do Século XX*, Coimbra, n. 9, 2009. p. 17-27.

LIMA, Luiz Costa. [Correspondência]. Destinatário: Adolfo Casais Monteiro. Petrópolis RJ, 12 jul. 1965. 1 f. Consulta a possibilidade de emprego em Araraquara.

LOURENÇO, Eduardo. Crítica literária e metodologia. *Revista O Tempo e o Modo*, Lisboa, 1ª série, nº 38-39, mai./jun., 1966. p. 563-576.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. 9. ed. Lisboa: Gradiva, 2013.

LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo: existência e literatura (1957-1993)*. Lisboa: Gradiva, 2017.

MARTINS, Fernando Cabral. A Presença de Casais. In: MORUJÃO, Isabel; SANTOS, Zulmira. *Literatura culta e popular em Portugal e no Brasil: homenagem a Arnaldo Saraiva*. Porto: CITCEM; Edições Afrontamento, 2011. p. 88-92.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Notas sobre poetas novos do Brasil. *Revista presença: folha de arte e crítica*, Coimbra, vol. 2, ano 5, n. 34, nov./fev., 1932. p. 14-15.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Desvairios dum 'crítico'. *Revista Seara Nova*, Lisboa, nº 611, abr., 1939. p. 209-211.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Poesia: intuição e razão. *Revista presença: folha de arte e crítica*, Coimbra, série 2, ano 12, nº 2, fev., 1940. p. 109-115.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Ainda algumas notas sobre a poesia. *Revista Seara Nova*, Lisboa, nº 780, jul., 1942. p. 56-57.

MONTEIRO, Adolfo Casais. [Correspondência]. Destinatário: Alberto de Serpa. Lisboa, 7 abr. 1952. 1 f. Sobre tradução da obra de Casais.

MONTEIRO, Adolfo Casais. [Correspondência]. Destinatário: Direção da FFLC de Araraquara (Raphael Lia Rolfsen). Araraquara SP, 196? 3 f. Projeto com solicitação de criação de um Centro de Estudos de Teoria e História da Literatura.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Ainda a traição dos poetas. *O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário*, São Paulo, ed. 20 de março, 1965a. p. 42.

MONTEIRO, Adolfo Casais. [Correspondência]. Destinatário: Dir. Raphael Lia Rolfsen. Araraquara SP, 26 nov. 1965b. Queixas ao diretor da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Tendências predominantes da crítica. *Revista O Tempo e o Modo*, Lisboa, 1ª série, nº 38-39, mai./jun., 1966. p. 631-636.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *Poesias Completas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *Considerações pessoais*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *O país do absurdo*. Org. Carlos Leone. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.

NATÁRIO, Maria Celeste. *Entre Filosofia e Cultura: percursos do pensamento filosófico-poético português nos séculos XIX e XX*. Sintra: Zéfiro, 2007.

PASCOAES, Teixeira de. Renascença. *Revista A Águia*, Porto, 2. série, vol. 1, n. 1, jan., 1912. p. 1-3.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A crítica viva de Casais Monteiro. In: LEMOS, Fernando; LEITE, Rui Moreira (orgs.). *A missão portuguesa: rotas entrecruzadas*. São Paulo: Editora UNESP; Bauru, SP: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2003. p. 53-60.

PESSOA, Fernando. A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada. *Revista A Águia*, Porto, 2. série, vol. 1, n. 4, abr., 1912. p. 101-107.

PROENÇA, Raul. Porque não somos um partido político. *Revista Seara Nova*, Lisboa, n. 2, nov., 1921. p. 48-49.

REAL, Miguel. *O pensamento português contemporâneo (1890-2010)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011.

RÓNAI, Paulo. Adolfo Casais Monteiro: um conceito de estilo. In: BELLODI, Zina M. (org.). *Cadernos de teoria e crítica literária - vol. 10*. Araraquara, SP: EdUnesp, 1981. p. 60-67.

SIMÕES, João Gaspar. Do estilo. *Revista presença: folha de arte e crítica*, Coimbra, n. 8, dez., 1927. p. 1-2.

WISNIK, José Miguel. Drummond e o mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 19-64.