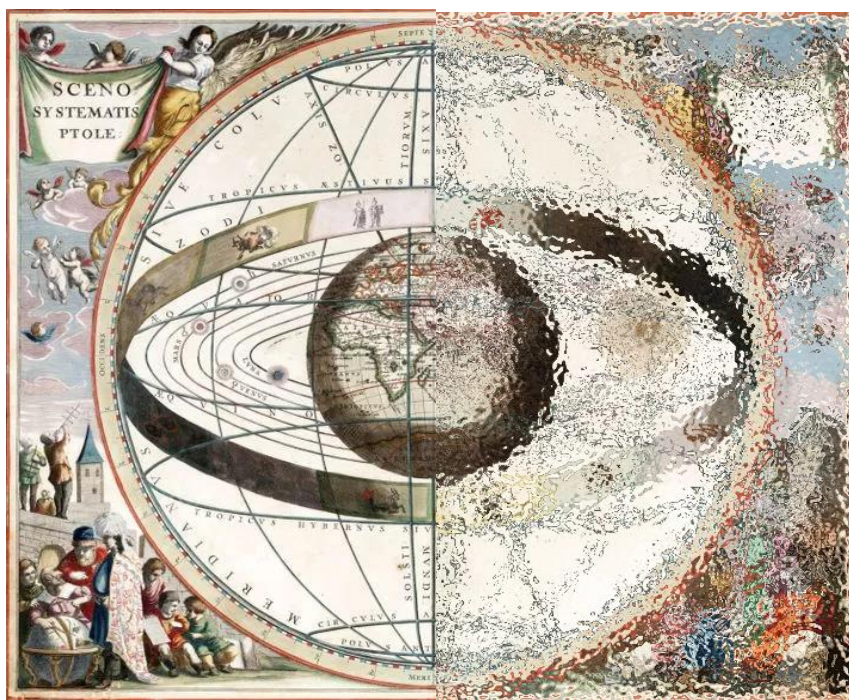


UNESP 

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP**

LEONARDO VICENTE VIVALDO

**A MÁQUINA DO MUNDO REQUEBRADA:
POÉTICA, METAPOESIA E INTERTEXTUALIDADE
EM GERALDO CARNEIRO**



ARARAQUARA – S.P.
2019

LEONARDO VICENTE VIVALDO

**A MÁQUINA DO MUNDO REQUEBRADA:
POÉTICA, METAPOESIA E INTERTEXTUALIDADE
EM GERALDO CARNEIRO**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da poesia

Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

Bolsa: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

ARARAQUARA – S.P.

2019

Vivaldo, Leonardo Vicente

A máquina do mundo requebrada: poética,
metapoesia e intertextualidade em Geraldo Carneiro /
Leonardo Vicente Vivaldo – 2019
407 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Antônio Donizeti Pires

1. Poesia brasileira contemporânea. 2. Poética. 3.
Metalinguagem. 4. Intertextualidade. 5. Geraldo
Carneiro. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Leonardo Vicente Vivaldo

A MÁQUINA DO MUNDO REQUEBRADA: POÉTICA, METAPOESIA E INTERTEXTUALIDADE EM GERALDO CARNEIRO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para o exame de qualificação do título de Doutor em Letras (Estudos Literários).

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da poesia

Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

Bolsa: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

Data da Defesa: 30/05/ 2019

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires
Departamento de Literatura – FCL-UNESP/Araraquara-SP

Membro Titular: Profa. Dra. Solange Fiuza Yokozawa
Departamento de Estudos Linguísticos e Literários – UFG/Goiânia-GO

Membro Titular: Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade
Departamento de Letras Vernáculas – UFS/São Cristovão-SE

Membro Titular: Profa. Dra. Fabiane Renata Borsato
Departamento de Literatura – FCL-UNESP/Araraquara-SP

Membro Titular: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Departamento de Literatura – FCL-UNESP/Araraquara-SP

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

AGRADECIMENTOS

Família:

ao meu Pai, José Vivaldo Sobrinho, e minha mãe, Isaura Vicente de Oliveira Vivaldo: obrigado pelo amor incondicional e, sobretudo, pelo infinito estímulo aos estudos – vocês foram, e são, o fundamento de tudo isso;

ao meu irmão, Fernando Vicente Vivaldo, que continuamente serviu, e ainda serve, como exemplo para o trabalho intelectual – vitória da classe operária!;

ao fiel & felino amigo Heitor – príncipe de Tróia: fosse hoje, Aquiles não teria nenhuma chance.

Amigos:

aos Enxadristas: Fernando Frare, Filipe Guerra, David Sbrissa Neto e Felipe El Debs: o tabuleiro da vida não teria sentido sem vocês;

ao mestre maior do xadrez da vida, e da vida do xadrez, Mário Silas Biava. Parodiando Harold Bloom (sobre Shakespeare): “a resposta à pergunta ‘Por que Mário Biava?’ é: ‘Quem Mais haveria de ser?’”;

aos poetas: Lucas Milani – *hermano* de noites, luzes, labirintos & melodias. Sim. Se precisaram (e se precisará) de todas essas, e outras, coisas; Bruno Malavolta – irmão de sonetos, mercadorias, medicinas & melancolias do espetacular mundo caduco: “É a podridão meu velho!”.

Professores:

Solange Yokozawa: pela eterna generosidade desde o sempre. A poesia não está só nos fatos e/ou nas coisas: ela também está, às vezes, em algumas pessoas;

Alexandre de Melo Andrade: pela acolhida ribeirão-pretana e aos diversos trabalhos e conversas, sempre poéticos(as), durante todo este tempo. Exemplo de dedicação e seriedade;

Fabiane Borsato: Muito obrigado por me acompanhar durante todo (realmente todo) meu percurso. Seu olhar cabralino e apaixonado pela poesia sempre me foi um alento;

Ude Baldan: exemplo plural de amor: sala de aula, estudos, literatura. Só nós sabemos: o centro d’ “*o amor que move o sol e as outras estrelas*” é uma cidade.

Tom Pires: professor, orientador, amigo, pai, poeta: A vida é um risco e só. Mas no meio disso tudo: nós – & os buracos negros (fotografáveis ou não). Obrigado.

Poeta:

Geraldo Carneiro: muito obrigado pela cordialidade, gentileza e bom humor desde o primeiro contato. Pelas diversas conversas e risadas compartilhadas. Isso não tem preço. Que a “eros-dicção” continue levantando voo pela “aéreo-ficção” da sua vida/poesia.

CAPES

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

Obrigado.

A Máquina do Mundo (re)Quebrada

a Geraldo Carneiro

Nunca:

Nunca conheci poeta que não sambe

Que não seduza a Musa aos Batuques

Não sei se por falta

(ou sobra)

de alaúdes

ou mesmo caravelas

do além-mar

Poi piovve dentro a l'alta fantasia

para amares nunca (Dante) navegados

(pausa da bateria)

...

aqui, ao sul da máquina do mundo,
onde só os cometas e os poetas
perseveram na mesma trajetória

(CARNEIRO, 2010. Poema “passatempo”)

Resumo

A publicação de *Poemas Reunidos* (2010) de Geraldo Eduardo Carneiro veio para englobar os mais de 36 anos de uma poesia notadamente marcada pela vivacidade, bom humor e ironia. Todavia, tal postura não impediu também a reflexão do “corpo” da poesia (como “objeto em si”; estrutura); ou mesmo da “alma” da poesia (como “voz(es)”; tradição; ruptura). *Poemas Reunidos* corresponde, para nós, a todo um “percurso poético” que apresenta sólidas pistas para uma *poética* (algo que nada teria a ver, necessariamente, com um projeto consciente do poeta, mas, apenas, a evidência de que certas marcas temático-estruturais, com o passar do tempo, acabariam ficando cada vez mais evidentes e fortes). Sendo assim, poeta praticamente inexplorado na Academia, em Geraldo Carneiro notamos o entrecruzamento de diversas frentes da nossa poesia moderna-contemporânea: de 22 a 30, passando, sobretudo, por João Cabral de Melo Neto e os Concretos, além do Tropicalismo e a Poesia Marginal – essa última sendo o berço, embora, definitivamente, não a última morada do poeta. No sinuoso labirinto poético de Carneiro, a cultura de massas e a releitura dos clássicos vai ganhando forma através do incessante resgate da intertextualidade e da memória da literatura. É assim que parece surgir a necessidade de reconhecer no(s) Outro(s) a essência do próprio Eu. São os casos mais evidentes o de Orfeu, o protótipo do poeta por excelência, e de Odisseu, eterno explorador e viajante de si e do mundo; Olavo Bilac, poeta da “nossa” língua, príncipe e maldito; Camões, o poeta da língua e da (brisa) épica; William Shakespeare, o bardo, gênio e mito (além de muitos outros: Homero; Dante Alighieri; Stéphane Mallarmé; Fernando Pessoa, Jorge Luís Borges...). A poética de Geraldo Carneiro, ou a sua “eros-dicção”, através da intertextualidade e da metalinguagem, ao avançar ao centro do eu, do Outro e da linguagem, (re)cria um universo particularmente harmônico – tal qual as baterias “nota 10” que enchem a avenida.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea; Poética; Intertextualidade; Metalinguagem; Geraldo Carneiro.

Abstract

The publication of Geraldo Eduardo Carneiro's *Poemas Reunidos* (2010) came to encompass the more than 36 years of poetry notably marked by liveliness, good humor and irony. However, this posture did not prevent the reflection of the "body" of poetry (as "object in itself", structure); or even the "soul" of poetry (as "voice (s)", tradition, rupture). *Poemas Reunidos* corresponds, for us, to a whole "poetic journey" that presents solid clues to a poetic (something that would have nothing to do with a conscious project of the poet, but only the evidence that certain thematic- structural, over time, would become increasingly evident and strong). As a practically unexplored poet in the Academy, in Geraldo Carneiro, we noticed the intersection of several fronts of our modern-contemporary poetry: from 22 to 30, passing, above all, by João Cabral de Melo Neto and the Concretos, besides Tropicalism and Marginal Poetry - this last one being the cradle, although, definitely, not the last address of the poet. In Carneiro's meandering poetic labyrinth, mass culture and the re-reading of the classics are gaining shape through the incessant rescue of intertextuality and the memory of literature. This is how it seems that the need arises to recognize in the Other (s) the essence of self. The most obvious cases are that of Orpheus, the prototype of the poet par excellence, and of Odysseus, eternal explorer and traveler of himself and of the world; Olavo Bilac, poet of "our" language, prince and accursed; Camões, the poet of the language and the (breeze) epic; William Shakespeare, the bard, genius and myth (in addition to many others: Homer, Dante Alighieri, Stéphane Mallarmé, Fernando Pessoa, Jorge Luís Borges ...). The poetics of Geraldo Carneiro, or his "eros-dição", through intertextuality, and metalanguage, by advancing to the center of the self, the Other, and language, (re)creates a particularly harmonious universe - just like the "grade 10" batteries that fill the avenue.

Keywords: Contemporary Brazilian poetry; Poetic; Intertextuality; Metalanguage; Geraldo Carneiro.

Riassunto

Editoria Riuniti Poems (2010) Geraldo Carneiro Eduardo è venuto fino a comprendere più di 36 anni di poesia in particolare caratterizzati da vivacità, umorismo e ironia. Tuttavia, questa posizione non impedisce il riflesso del "corpo" della poesia (come "oggetto in sé", struttura); o anche l'anima della poesia (come "voce (s)", tradizione, rottura). La sue poesie raccolte corrisponde, per noi, l'intero "percorso poetico" che dispone di indizi solidi ad una poetica (qualcosa che non ha nulla a che fare necessariamente con il progetto di un poeta cosciente, ma solo le prove che alcune marche temático-strutturale, nel tempo, diventerebbe sempre più evidente e forte). Così, nel poeta praticamente inutilizzato in Accademia, Geraldo Carneiro ha notato l'intersezione di diversi fronti della nostra poesia moderna-contemporanea: 22-30, passando soprattutto da João Cabral de Melo Neto e il Concretismo, al di là di Tropicalismo e la Poesia marginale - quest'ultima è la culla, anche se sicuramente non è la sua ultima dimora. In poesie avvolgimento labirintica, cultura di massa e rileggendo il classico prende forma attraverso il costante recupero dell'intertestualità e memoria letteratura. Ecco come sembra emergere la necessità di riconoscere la (s) altro (s) l'essenza del proprio sé. Sono i casi più evidenti di Orfeo, poeta del prototipo per eccellenza, e Odisseo, esploratore eterno e viaggiatore stesso e del mondo; Olavo Bilac, poeta della "nostra" lingua, principe e maledetto; Camões, il poeta della lingua e l'epica (brezza); William Shakespeare, il bardo, il genio e il mito (così come molti altri: Homer, Dante Alighieri, Stéphane Mallarmé, Fernando Pessoa, Jorge Luis Borges ...). La poetica Geraldo Carneiro, o il suo "eros-dicção" di intertestualità e metalinguaggio, per spostare verso il centro del sé, l'Altro e la lingua, (ri)crea un universo particolarmente armonioso - proprio come le batterie "nota 10" riempire il viale.

Parole-chiave: Poesia brasiliana contemporanea; Poetico; intertestualità; metalinguaggio; Geraldo Carneiro

LISTA DE FIGURAS

Figura da Capa	<i>Cellarius ptolemaic system</i>	http://bit.ly/2UH1t3G
Figura 1	Poema sem título	p. 84
Figura 2	Adão e Eva no Paraíso Terreal – Gustave Doré	p. 263
Figura 3	<i>Manu Çaruê: uma Aventura holística</i> (1992)	p. 264
Figura 4	<i>Por Mares Nunca Dantes</i> (2002)	p. 285
Figura 5	Capa da Primeira edição de <i>Os Lusíadas</i>	p. 307
Figura 6	Rosa-dos-ventos	p. 320
Figura 7	Renovar (Augusto de Campos)	p. 337
Figura 8	<i>The sick Rose</i> – W. Blake (Augusto de Campos)	p. 362
Figura 9	<i>A rosa doente</i> – W. Blake (Augusto de Campos)	p. 362
Figura 10	<i>Rosa para Gertrude</i> – A. Campos (1988)	p. 363
Figura 11	A rosa mística – Gustavo Doré	p. 377
Figura 12	A Máquina do Mundo & do do Poema	p. 381

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1	
<i>O Jardim das poéticas que se bifurcam: poesia contemporânea, onde está você?</i>	28
1.1 Poesia contemporânea: onde, quando e porquê?	28
1.2 <i>Nel mezzo del cammin di nostra...</i> Teoria (I): João Cabral de Melo Neto	33
1.3. O concretismo & outros “ismos”: cismas e cisões	54
1.4. Entre arte & vida: poesia – o marginal à margem	75
1.5. Anos 1980, 1990 & 2000: encontros e desencontros: multiplicidade	95
CAPÍTULO 2	
<i>A Biblioteca de Papel: Inter(texto) – Labirinto – (inter)texto</i>	126
2.1. Intertextualidade: como, por onde e por quem?	126
2.2. <i>Nel mezzo del cammin di nostra...</i> Teoria (II): Intertextualidade	131
2.3. <i>Je est un autre</i> : O Eu & o(s) Outro(s) – memória(s); palavra(s)	153
2.4. OrfEU x OdissEU: ou duas faces de um mesmo Eu	178
2.5. Um <i>serial (killer) poet</i> : O. Brás Martins dos Guimarães Bilac	206
CAPÍTULO 3	
<i>A máquina do poema & a máquina do mundo de uma poética requebrada</i>	224
3.1. Eros-dicção: o que, no que, e para que?	224
3.2. por <i>mares nunca dantes</i> (sempre) <i>navegados</i> : viagens & visagens da brisa épica	227
3.3. O bardo & o bastardo: a metatextualidade & a eros-dicção	320
CONCLUSÃO	383
REFERÊNCIAS	386
ANEXOS	401

– INTRODUÇÃO –

“Caro leitor, meu semelhante, meu *brother*”
(CARNEIRO, 2002, p.5)

É preciso começar este texto de alguma forma.

Ao final de seu prefácio para *Un coup de dés* (1897), o poeta francês Stéphane Mallarmé (1842-1898) esclarece: “Hoje ou sem presumir o futuro que sairá daqui, **nada ou quase uma arte**, reconhecamos facilmente que a tentativa faz parte, com imprevistos, de investigações particulares e caras a nosso tempo” (MALLARMÉ, 2013, p. 82, grifo nosso)¹.

Não se faz necessário discorrermos sobre a importância de *Um Lance de Dados* para a poesia moderno-contemporânea². Isso posto, obviamente que a repercussão ocorrida depois da publicação do poema de Mallarmé afasta-se, e muito, do modesto “nada” referenciado pelo poeta francês (curiosamente, foi outro Nada que ele abraçou). Logo, por consequência, é inegável que houve ali o surgimento de uma arte – se “quase uma arte”, ou mesmo “toda uma arte”, preferimos deixar a discussão morrer na ironia de Mallarmé para viver na mão de outros bravos. Que não nós.

Mas em suma: também iniciamos esta tese sem presumir o futuro que sairá daqui – salvando às devidas proporções com um Mallarmé, evidentemente. Sejam mais rasteiros: se “uma tese” ou “quase uma tese”. Para o nosso bem, esperamos que uma tese, claro. Mas, em realidade, sabemos que todo o nosso percurso está mais adequado à segunda parte da assertiva do poeta francês: a tentativa, as investigações e os imprevistos.

O motivo é por compreendermos que as tentativas e as experimentações, no sentido científico, assim como os imprevistos, fazem parte de qualquer tipo de pesquisa. Especialmente quando tal pesquisa aborda um assunto tão sinuoso e escorregadio como a poesia contemporânea. E mais: a poesia contemporânea de um poeta em atividade e, aparentemente, ainda a ser substancialmente descoberto pela academia. Embora já reconhecido por outra: a Academia Brasileira de Letras.

Mas vamos por partes.

¹ MALLARMÉ, S. **Um Lance de Dados**. Introdução, organização e tradução Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê, 2013.

² Apenas para efeitos elucidativos vamos ficar com a constatação de Octavio Paz – presente no ensaio “Signos em rotação”: “A poesia moderna, como prosódia e escritura, inicia-se com o verso livre e o poema em prosa. *Un coup de dés* encerra esse período e abre outro, que mal começamos a explorar [...] *Un coup de dés* não implica numa renúncia à poesia; ao contrário, Mallarmé nos oferece seu poema nada menos do que como modelo de um gênero novo” (PAZ, 2009, p. 110).

Dividir para conquistar.

Primeiro a poesia (contemporânea); depois o poeta (contemporâneo).

Sobre a poesia recente, doravante, utilizaremos o termo poesia **contemporânea**, ou **mais contemporânea**, ou mesmo **moderno-contemporânea**, em detrimento de pós-moderna. Tal opção parte do pressuposto de que a utilização do termo “pós-modernidade” predisporia toda a reconstrução de um percurso histórico-teórico, e nada pacífico, que, embora obviamente muito rico e válido para a compreensão da produção literária hodierna, demandaria um tempo hábil muito maior do que dispomos.

Além disso, e o mais importante, tal escolha poderia acabar ocasionando um desvio dentro de nosso percurso pretendido, pois tivemos como principal finalidade a compreensão dos mecanismos internos da realização poética por si mesma. Noutras palavras: de dentro para fora e não de fora para dentro – ainda que, mais um vez, a proposta inversa também fosse igualmente válida, embora uma disposição diferente da nossa. Veredas.

Sendo assim, sobre essa tal “poesia contemporânea”, iniciaremos nossas investigações por volta dos anos 50 do século passado. O motivo de tal escolha, para além do suporte teórico-crítico de diversos autores, é a indubitável percepção de que a partir dos anos 50 teríamos o fechamento de um “ciclo”, que havia sido iniciado com o modernismo de 22, e a abertura de um outro – que irá perpassar o Concretismo, e demais “ismos”, chegando até a chamada Poesia Marginal. Da Poesia Marginal em diante, ainda falaremos de, pelo menos, mais três décadas de poesia (as décadas de 80, 90 e 00) e que sintetizarão, mas também expandirão, todos os espólios das gerações anteriores.

Todo esse itinerário, com diversas rotas, pedágios e desvios, será o nosso **Capítulo 1**. Esse primeiro capítulo – assim como todos os outros –, em seu início, antes das discussões propriamente ditas, contará com uma breve explicação mais detalhada do percurso que, portanto, não estenderemos em demasia aqui.

De toda forma, de 50 para cá, “chegamos” ao nosso ilustre condutor: Geraldo Eduardo Ribeiro Carneiro. Ou Geraldo Eduardo Carneiro. Ou Geraldo Carneiro. Ou “Geraldinho Carneiro”. Ou só “Geraldinho”. Ou o médium Gérard Eluard du Kar Nehru. Ou – solenemente, como alguns momentos pedirão – apenas Carneiro. Ou o prático GC. Ou o mais abstrato “o poeta estudado”³ (Ou ainda Orfeu. Ou Odisseu. Ou Dante Alighieri.

³ Sim, leitor. Usaremos todos esses epítetos – inclusive o coloquialíssimo “Geraldinho” (Carneiro). Mas não se espante, pois a justificação é simples: mera coerência para com o próprio poeta, que aprecia, e é, muito mais conhecido por “Geraldinho” Carneiro nos meios literários cariocas – assim como Antônio Carlos de

Ou Luiz Vaz de Camões. Ou Olavo Bilac. Ou William Shakespeare. *Je suis un autre*, sempre. Mas não vamos nos adiantar. Machadianamente, esta tese também “anda devagar”).

Geraldo Eduardo Ribeiro Carneiro nasceu, “como muitos dos melhores cariocas, em Minas” (ASCHER, 2010, p.32), no ano de 1952, na cidade de Belo Horizonte – um autêntico “mineiroca” (não exatamente como Drummond, ainda que não completamente oposto). Mas, como a citação anterior já fez supor, o encontro com o Rio de Janeiro não tardou: em 1956 Geraldo chegou “desembarcado sem gibão nem bacamarte/ na mui leal cidade de São Sebastião/ do Rio de Janeiro” (CARNEIRO, 2010, p.184).

E foi no Rio, marejado pelo surgimento da Bossa Nova, e pela efervescência econômica da construção de Brasília, que Geraldo Carneiro – ou apenas “Geraldinho” Carneiro, como é também conhecido, ou até mais conhecido, nos meios literários – viu, desde cedo, a casa de sua família ser frequentada por diversas personalidades artísticas da época.

GC: Nossa família se mudou para o Rio em 1956, porque meu pai era secretário do presidente Juscelino Kubitschek, o JK. Nosso apartamento em Copacabana era frequentado pela fina flor dos músicos e escritores da época, além de personalidades curiosas das artes. Era possível encontrar em nossa casa o sertanista Noel Nutels, o poeta Paulo Mendes Campos e o músico Jacob do Bandolim. Claro que essa efervescência e essa celebração da beleza marcou pra sempre a vida minha e de meus irmãos (CARNEIRO, 2014, s/p)⁴.

E neste ambiente, no mínimo, heterogêneo, dentre uma cultura dita “erudita” e outra dita “popular” – e que será refletido em sua poesia – que Geraldo Carneiro viu nascer o gosto pela produção artística. E na qual, por conseguinte, o levou a atuar nas mais diversas áreas.

Mas apesar do interesse pela música popular, onde teve parcerias com Egberto Gismonti, Astor Piazzolla, Francis Hime, Wagner Tiso, etc.; pelo cinema e pela televisão, com roteiros e produções; passando pela tradução, sobretudo de peças e poemas de William Shakespeare; parece que foi especialmente, ou justamente, na poesia que Geraldo Carneiro encontrou o verdadeiro “samba-enredo” para sua vida.

Brito, que escondia a identidade secreta atrás do nome de Cacaso. E, aliás, foi assim, como Geraldinho Carneiro, que conhecemos o poeta. A rigorosa e objetiva escrita acadêmica também possui lá os seus afetos.

⁴ Disponível em <<https://goo.gl/5zgsCf>> e acessado em 10 de nov. de 2017.

E neste ponto é importante esclarecermos que será especificamente apenas sobre a produção poética de Geraldo Carneiro que debruçaremos o nosso olhar – ainda que com uma ou outra fuga para os seus textos traduzidos de Shakespeare –, pois muitas destas outras produções artísticas acabaram sendo feitas em coautoria⁵ e, por conta disso, acreditamos denunciar um olhar que não seria particularmente apenas de Carneiro, mas, sim, uma mistura entre a sua perspectiva e a de seu(a) parceiro(a) (além disso, já teremos outros, e Outros, demais nesta história).

Porém, se nos isentarmos destas questões autorais por alguns instantes, talvez até poderia ser interessante pensarmos o quanto este ataque em diversas “frentes” artísticas não é, em partes, uma resposta para as questões que serão levantadas – e posteriormente aprofundada[s] no **Capítulo 1** – sobre a problematização da comunicação na poesia contemporânea e a sua multiplicidade. Entretanto, embora acreditemos que tais mecanismos possam contribuir para atrair o grande público para a poesia, por outro lado, ainda parece predominar, ali, o audiovisual/televisivo em detrimento do referencial poético. E que está, neste caso, mais sendo usada como uma ferramenta, embora válida, sem dúvida, para o caminhar da trama, do que como um valor em si mesmo. Exemplo: no *remake* da telenovela *O Astro* (2011), vencedora do prêmio Emmy Internacional, exibida pela Rede Globo, do qual GC dividiu o roteiro com Alcides Nogueira, em diversos momentos o protagonista da trama, Herculano Quintanilha, é tomado por reflexões poético-filosóficas livremente inspiradas em alguns poemas de Carneiro.

De toda maneira, e mesmo que tal ponto possa ser discutível, pois é inegável a relevância de algumas dessas produções no nosso cenário artístico-cultural, nos parece evidente que, em Geraldo Carneiro, predomina em todas elas a essência do poeta. Em nosso auxílio, Sérgio Sant’Anna: “A poesia é a primeira e a última palavra de GC.” (SANT’ANNA apud CARNEIRO, 2006, s/p) e Millôr Fernandes: “Geraldo Carneiro, em

⁵ Como, por exemplo: as teatrais *Lola Moreno* (1979), em parceria com Bráulio Pedrosa e *Apenas bons amigos* (1983), em parceria com Miguel Falabella; os roteiros dos filmes consagrados do nosso cinema nacional como *Eternamente Pagu* (1988), em parceria com Márcia de Almeida, e *O Judeu* (1995), em parceria com Millôr Fernandes. Das diversas parcerias musicais podemos destacar as feitas com Egberto Gismonti – com especial atenção para *Palhaço* (1980) – Astor Piazzolla, Francis Hime, Wagner Tiso, John Neschling, Nando Carneiro, Eduardo Souto Neto – com este último ganhou destaque a canção “Choro de Nada”, gravada por Vinícius de Moraes e Toquinho (1975) e, posteriormente, por Antônio Carlos Jobim e Miúcha (1978).

qualquer atividade, é sempre poeta” (FERNANDES apud CARNEIRO, 2015, s/p). Sendo assim, ficamos, e vamos, à poesia – e à Poesia – de Geraldo Carneiro⁶.

O marco inicial da poesia de Geraldo Carneiro são os anos 70 e, claro, a dicção predominante do momento é a da Poesia Marginal. Em 1974, quando ainda era estudante de Letras na PUC-RJ, “Geraldinho” Carneiro começou sua incursão pelo mundo louco, e cãõ, da poesia marginal através da famosa coleção “Frenesi” (o nome, inspirado num filme de Alfred Hitchcock, foi ideia do próprio Carneiro):

A coleção *Frenesi* foi lançada em outubro de 1974, na livraria Cobra Norato, no Rio de Janeiro. Cinco autores bem distintos entre si publicaram seus livros através desta coleção de poesia: Antônio Carlos Ferreira de Brito (Cacaso), Francisco Alvim, Roberto Schwarz, João Carlos Pádua e Geraldo Eduardo Carneiro. Este último nomeou a coleção, embora a ideia de editar livros em conjunto tenha partido de Cacaso (SOARES, 2006, s/p).

A contribuição de Geraldo Carneiro à coleção foi feita através do título *na busca do sete-estrela* (1974). Em diversas entrevistas o poeta afirma que o livro só foi produzido após a imposição dos colegas de geração – que insistiram para que ele participasse. Poema lírico-narrativo, revestido de questões sociais como o período muitas vezes pedia, apesar da linguagem “vira-lata de que só tem medo a geração de 45” (SANTIAGO, 1978, s/p), “*sete-estrela*”, classificado pelo próprio poeta como uma “ópera de cordel”, já adiantava o sincretismo cultural que lhe seria particular – dialogando, por exemplo, com João Cabral de Melo, a poesia narrativa, e, tangencialmente, até com a poesia épica (que será um forte veio em Carneiro).

Seu próximo livro só viria a lume seis anos depois: *verão vagabundo* (1980). Em discurso pela posse de Geraldo Carneiro na ABL no ano de 2017, o poeta e imortal Antônio Carlos Secchin assim comenta *verão vagabundo*: “a reverência e a irreverência frente aos clássicos, processados pela peculiar dicção da modernidade” atrela “com mestria um confronto desabusado entre o muito antigo e o hipercontemporâneo” (SECCHIN, 2017, s/p). Neste segundo livro, como observa Secchin, Carneiro já apresenta o desfile que encherá a avenida dos seus próximos livros: poetas (e mitos) gregos, ingleses, franceses, lusos, italianos, brasileiros. Mas todos travestidos pelo humor e pela

⁶ Devido ao limitado material teórico sobre Geraldo Carneiro, optamos por dispor já nesta introdução, ao invés de um capítulo, ou um subcapítulo inteiro, uma breve apresentação biobibliográfica crítica do poeta – e que irá sendo adensada nos nossos capítulos posteriores.

ironia – o que não quer dizer desprovido do olhar crítico. O livro confirma o que *em busca do sete-estrela* anunciava: um marginal entre os marginais. O título dos poemas não nos deixa mentir. Por exemplo: “meus oito anos”, “olhos de ressaca”, “lira dos 20 anos”, “madrigal triste”, “filosofia da composição”, “parapsicologia da composição” e “inferno privado” (além do longo poema sem título da seção “comédia”, repetindo o gosto pelo narrativo e, vamos chamar assim, provisoriamente, **brisa épica**).

Após 8 anos sem publicações, surge *piquenique em xanadu* (1988). Vencedor do Prêmio Lei Sarney de melhor livro de poesia do ano, conferido por júri presidido pelo saudoso crítico Antonio Candido, *piquenique* veio para consolidar definitivamente o poeta Carneiro – que já era mais do que conhecido como letrista e, naquele tempo, trabalhava ativamente no teatro, cinema e televisão. Ali, o poeta deixa claro que “eu sou Rimbaud gígolô das artes” (CARNEIRO, 2010, p. 329), ao mesmo tempo que um “fauno sem après-midi” (CARNEIRO, 2010, p. 335), embora alcance seu ponto alto quando, confessa que “eu, Orfeu, me demito/ não tenho gás nem savoir-faire de mito” (CARNEIRO, 2010, p. 345). Camões, Orfeu, Fernando Pessoa, a concretização do movimento serial: tudo está lá. E, claro, a brisa épica retorna: “Manu Çaruê registra a aventura apocalíptico-surrealista de um personagem tragado por um computador, e a seguir lançado à cena da primeira missa no Brasil” (SECCHIN, 2017, s/p) – qualquer semelhança com o futuro por *mares nunca dantes* (2010), não é, para nós, mera coincidência.

Inclusive, no livro seguinte, *pandemônio* (1993), com o poema homônimo, encontramos mais uma aventura de aspiração epopeica. É “a tresloucada história de Judite Salomão, ou Judy Jungle, mulher ligada ao comércio de drogas e pactuária do diabo. Proliferam colagens e paródias nessa narrativa do submundo” (SECCHIN, 2017, s/p). Mas alguns poemas como “rejoyce”, “pequenas ocupações da poesia”, “a prosa do observatório” e “odisseu”, já começam a ocupar uma vertente um pouco mais reflexiva, o que não quer dizer menos irônica, mas que irá ser adensada nos próximos livros – e que, para nós, é onde Carneiro encontrará, definitivamente, sua melhor forma.

Neste caso, já é uma amostra de tais percepções *folias metafísicas* (1995), como afirma o poeta Nelson Ascher, em prefácio ao livro: “Carneiro trabalha, neste seu novo livro de poemas, em dois registros principais: o sério e o jocoso. Só que sua seriedade implica uma visão irônica e sua jocosidade aborda questões graves”. E completa dizendo “Joco-sério é, portanto, a definição mais perfeita de sua poesia” (ASCHER, 1995, p.8). Novas obsessões são adensadas: a rosa/flor/poesia, ou seja, a metalinguagem (e uma tal

de eros-dicção – será ponto central); Olavo Bilac (na seção “i’ll be like bilac”) – e “há algo mais modernista do que falar dos parnasianos?” (ASCHER, 1995, p.8); além da autorreferência como indica a seção “desinvenção de orfeu”, composta pelos poemas “a origem da espécie”, “manual dos 40”, “crítica ao manual dos 40”, “diagnóstico” e “rosados-ventos”. Tais poemas formarão uma das chaves de leitura da máquina do poema e da máquina do mundo requebrada de Carneiro (mas não ainda – não vamos nos adiantar). Portanto, Ascher, sobre *folias*, ainda acrescenta que o “título mesmo remete tanto a uma zombaria das pretensões filosofizantes em geral quanto, particularmente nos seus primeiros poemas” (ASCHER, 1993, p.9). E, claro, não poderia faltar a brisa épica: o poema “apocalipse”, onde “Carneiro reencena a famosa Revelação de São João num linguajar de funkeiro de morro carioca. Dito assim a ideia parece simples, mas é, sem dúvida, um achado”, pois “o que o poeta ‘acha’ no texto canônico é seu último e mais profundo estado de pura oralidade originária. Neste sentido, vazá-lo em gíria iletrada atual é como restituir algo de seu aspecto primeiro” (ASCHER, 1995, p.9).

Além do mais, e do mar, depois de tantos sopros épicos, por *mares nunca dantes* (2000) ancora para dar vazão a uma vertente que, como já podemos observar, vinha se desenhando desde a primeira publicação do poeta – e que sempre marcava sua participação especial em cada livro. Aliás, melhor dizer nem pretensiosamente épico, nem artificialmente protoépico. O gênero ganha nome pelo próprio poeta: “poema-épico burlesco”. O enredo: Camões, durante uma suposta travessia pelo Cabo das Tormentas, que só ocorreu num erro biográfico do filósofo francês Voltaire, por um “estranho estratagema astral” (CARNEIRO, 2010, p.184), tropeça num erro à *Matrix* da máquina do mundo e acaba desembarcando no Rio de Janeiro de hoje – com seus “office-tubinamboys”, executivos, prostitutas, travestis e pais de santos. A viagem imaginária de Camões serve de pretexto para a viagem poética de Carneiro, por trás das peripécias de Luís Vaz pela “terra das vergonhas saradinhas” (CARNEIRO, 2010, p.184). Para Secchin, o

Grande desafio: recriar a voz do poeta maior da língua. Tarefa propícia ao virtuosismo de Geraldo, à vontade na urdidura de impecáveis decassílabos heroicos, à moda camoniana, mesclados à distensão do verso livre, à informalidade do léxico e da sintaxe das ruas, tudo sob o tempero de um desenvolto humor. Em movimento reverso, nosso poeta, depois de imitar Camões, não hesita em fazer Camões imitá-lo, colocando na boca do bardo português versos de sua lavra: “é daqui mesmo que eu te conheço?/ não? Então de que outro lugar será/ que eu não te conheço?”. Como se fosse pouco, Camões ainda recita

Shakespeare em tradução do próprio Geraldo: “pareces feita da pequena parte/ de perfeição que há em cada criatura”. (SECCHIN, 2017, s/p).

Geraldo – Shakespeare – Camões. Ainda falaremos muito sobre tais permutas. De toda maneira, os próximos livros, *lira dos cinquent'anos* (2002), e *balada do impostor* (2006), são, até agora, o ponto alto da veia Joco-sério” (ASCHER) e “meditativo-introspectiva” (SECCHIN) de Carneiro. Em *lira dos cinquent'anos*, o autodiálogo com os poemas-manuais de *folias metafísicas*, agora “*manual dos cinquenta*”, e assim sucessivamente, acrescentam novas engrenagens à máquina do mundo e à máquina do poema. Em *balada do impostor*, Odisseu/Orfeu moderno, o tópico do naufrágio “atinge seu maior grau de incidência” (SECCHIN, 2017, s/p), mas travestido no reconhecimento através do outro, da passagem do tempo e das dualidades do amor. Camões, Bilac, flores/rosas, o amor em si (e sempre ela: a eros-dicção). Embora surfemos por todos os livros do poeta, é preciso reconhecer que, sem dúvida, esses dois foram os que renderam as melhores ondas.

Perigosas ondas, embora algumas mais brandas, pois apenas a beirada do mar também diverte: *como um cometa* (2009), livro de poemas infantis, resgata, sem nenhuma dificuldade, embora agora para outro público, o costumeiro jogo de palavras, som e sentido, da poesia de Geraldinho – não o abordaremos, mas vale o registro.

Em 2010, *poemas reunidos* veio reunir, àquela época, quase 40 anos de poesia. Nelson Ascher, em mais um prefácio para Carneiro, justifica um volume de obras completas quando “se forma, com seu peso distinto, uma massa crítica, quando certas metas (nem sempre explicitadas nem sequer necessariamente conscientes) foram atingidas” e, especialmente, “quando se torna patente que o todo superou a mera soma das partes. Este é, sem dúvida, o caso de Geraldo Carneiro” (ASCHER, 2010, p. 31).

E ainda houve tempo para o agrupamento das traduções de peças e sonetos de William Shakespeare (figura fundamental da poética de Carneiro) através do volume *O discurso do amor rasgado – poemas, cenas e fragmentos de William Shakespeare* (2012), além da antologia intitulada *subúrbios da galáxia* (2016) – título que aponta não só o quanto o poeta é um marginal entre os marginais, mas também que o homem o é em sentido cósmico. Vivemos na periferia do universo. Se *O discurso do amor rasgado* irá abrir uma brecha para a compreensão da eros-dicção de Shakespeare, conseqüentemente de Carneiro, a grande novidade de *subúrbios* é o poema inédito “Fabulosa jornada ao Rio de Janeiro”. Aventura “anárquica e antropofágica”, pode ser resumido como um “rap-

rapsódia exaltação” em comemoração aos 450 da cidade maravilhosa. Podemos dizer que nesse novo “épico-burlesco” o poeta, sobre o Rio de Janeiro, “descontrói os mitos heroicos de sua fundação” e revela “as agruras e os prazeres vivenciados pelo narrador-protagonista, o português Brás Fragoso [...] numa terra carioca então sujeita a saraivadas de flechas perdidas” (SECCHIN, 2017, s/p).

São, deste modo, 9 livros de poesia (um infantil), 1 poesia reunida e 1 antologia – além de 1 livro de tradução – e mais de 40 anos de atividades poéticas. O que nos deixa verdadeiramente espantados pela ausência de estudos acerca de sua poesia. Ainda mais se consideramos a quantidade de material que existe, ou que pelo menos tangencia, a poesia marginal em que Carneiro estreia – embora o poeta vá muito além da linguagem/postura marginal, sempre bom frisar: marginal dentre os marginais. Com exceção de algumas resenhas de jornais e blogs, devido ao lançamento de alguns de seus livros, ou mesmo prefácios e posfácios que compõem as próprias obras do poeta, o material sobre a poesia de Geraldo Carneiro é, surpreendentemente, escasso⁷.

Uma pergunta que então surgiu foi: por que estudar a poesia de Geraldo Carneiro? Ou ainda: Dentre tantos poetas de sua geração, por que só agora Geraldo Carneiro? A resposta de uma, na verdade, está contida na outra. Para fins didáticos, usando como parâmetro a conhecida antologia *26 poetas hoje*, que, independentemente dos critérios utilizados, conseguiu reunir os relevantes poetas daquela geração dita marginal, poderemos constatar que, na realidade, Geraldo Carneiro está saindo um pouco na frente da maioria. Dos nomes dos 26 poetas que compõem a antologia⁸, quais foram, ou estão, tendo sua poesia estudada na academia? – consideremos artigos, monografias e teses recorrentes. Antônio Carlos de Brito, o Cacaso; Waly Salomão; Chacal; e Torquato Neto, sem dúvida. Embora todos venham atrelados com a alcunha do marginal ou do tropicalismo – ou mesmo da marginália (é o tangenciamento que citamos acima). Isso, evidentemente, não os desmerece, claro. Mas aponta para uma associação que, por bem ou por mal, nestes poetas, ainda não foi ainda superada.

⁷ Durante entrevista com o poeta, o próprio afirmou não ter conhecimento de qualquer fortuna crítica relevante sobre sua obra. Ou, ao menos, não costuma recolher tais materiais. O pouco material que encontramos está diluído ao longo de nosso trabalho e disposto em nossa bibliografia.

⁸ São eles, na ordem disposta pela autora: Francisco Alvim; Carlos Saldanha; Antonio Carlos de Brito; Roberto Piva; Torquato Neto; José Carlos Capinan; Roberto Schwarz; Zulmira Ribeiro Tavares; Afonso Henriques Neto; Vera Pedrosa; Antonio Carlos Secchin; Flávio Aguiar; Ana Cristina Cesar; Geraldo Eduardo Carneiro; João Carlos Pádua; Luiz Olavo Fontes; Eudoro Augusto; Waly Sailormoon; Ricardo G. Ramos; Leomar Fróes; Isabel Câmara; Chacal; Charles; Bernardo Vilhena; Leila Miccolis e Adauto de Souza Santo.

Já Francisco Alvim, Ana Cristina César⁹ e Roberto Piva, por outro lado, ao que tudo indica, são os que, recentemente, possuem a poesia que mais atenção está chamando da academia. E justamente por, ultrapassando a época de estreia, também tornaram-se marginais dentre os marginais. Assim como Leminski e Nicholas Behr – que não participaram da antologia, mas, por afinidade, cabem no comentário aqui. Inclusive, os dois são marginais também em relação ao espaço-tempo, pois o primeiro no Paraná e o segundo em Brasília, começaram as suas produções apenas no final da década de 70, não no início – e as intensificaram somente a partir dos anos 80 (neste último ponto, similar a Carneiro). Mas, em suma: Behr fica mais dentro da dicção marginal e Leminski, como sabemos, é um origami poético de várias faces.

Todavia, o ponto é que todos esses poetas citados, seja pela relevância que conseguiram dentro do período, ou pela excelência de captarem a dicção e o espírito de uma geração (é o caso de Cacaso; Waly Salomão; Chacal; e Torquato Neto); seja, justamente, pela questão oposta, de construírem vozes dissonantes ou mesmo sincréticas com o seu próprio tempo e as poéticas de um passado próximo (Francisco Alvim; Ana Cristina César; Roberto Piva; mais Paulo Leminski e Nicholas Behr); são aqueles que estão dispendendo o olhar mais apurado dos estudiosos de literatura. Portanto, dos 26 poetas da antologia de Heloisa Buarque de Holanda, apenas sete, afora os dois intrusos citados, parece, por quaisquer que sejam os motivos, possuírem uma fortuna crítica já considerável sobre suas obras. E ainda vale a menção honrosa a Roberto Schwarz, Leila Miccolis, e Antônio Carlos Secchin pelo estudo e crítica de literatura que nos tem legado – inclusive, é bom que se diga, com a poesia deste último também aparecendo como objeto de estudo da academia¹⁰.

Portanto, como podemos perceber, tendo como base os poetas de sua geração, havendo ou não filiação a essa, ao invés de nos perguntarmos “por que só agora uma tese sobre a poesia de Geraldo Carneiro?”, deveríamos nos perguntar “por que já, agora, uma tese sobre Geraldo Carneiro?” A resposta, para além das particularidades que iremos apresentar em seguida, e ao longo de todo este trabalho, segue caminho similar a resposta para os estudos dos “dissidentes” Francisco Alvim, Ana Cristina César e Roberto Piva

⁹ Ana Cristina César, inclusive, foi autora homenageada na consagrada Feira Literária de Parati, a FLIP, em 2016 e, além disso, faz parte da atual lista de leituras obrigatórias do vestibular da Unicamp, desde o ano passado, com o livro *A teus pés* (1982).

¹⁰ Encontramos, por exemplo, o recente artigo “Pluralidade singular – Desdizer e antes, de Antônio Carlos Secchin”, de Ricardo Vieira Lima. Disponível em < <http://bit.ly/2DskWJG> > e acessado em 09 de jan. de 2019.

(ou mesmo Paulo Leminski e Nicholas Berh): o ir além da própria geração, ao mesmo tempo que tentaram construir uma voz particular – e que, nem por isso, ficou presa a si mesma.

Perguntas respondidas, ou quase, chegamos a outra: por onde começar a desbravar tal poesia? A resposta simples, e natural, seria do início. Entretanto, além do fator tempo mais uma vez ser um empecilho, a já referida longa carreira do poeta – e, em específico, como visto, o seu considerável número de publicações – também parecia desfavorecer uma abordagem crítico/teórica partindo de uma visão cronológica de sua produção. Quem sabe, portanto, fazer um recorte dentro de seus livros, escolhendo, por exemplo, as primeiras publicações ou as últimas, também pareceu uma opção.

Mas tais métodos foram rapidamente descartados quando, ao iniciarmos a leitura de qualquer um dos livros de Geraldo Carneiro, percebemos que parecia despontar ali diversas ressonâncias, temáticas e estruturais, de materiais e/ou figuras, que iam compondo um todo consideravelmente harmônico – parecia que algo/alguém nos sussurrava: “olha, repara, ausculta [...]” (ANDRADE, 2017, p. 106). Sendo assim, uma abordagem em busca das recorrências dos principais vestígios temático-estruturais de sua poesia foi, portanto, o procedimento escolhido. E o próprio poeta parece nos reafirmar a exatidão do método – primeiro em prosa e depois, claro, em verso.

Em minha defesa poderia alegar que os poetas líricos vivem sempre às voltas com os mesmos temas, ecos e ecossistemas. O amor, a morte, as revoltas do tempo, a celebração da vida, o desconcerto do mundo. Mas é poupar-te de mais esse carnaval inútil, caro leitor, meu semelhante, meu *brother*. Só espero que o pó dessa poesia te seja leve. (CARNEIRO, 2002, p. 5, grifo nosso).

bazar de espantos

eu não tenho palavras, exceto duas
ou três que me acompanham desde sempre

(CARNEIRO, 2010, p. 47).

Os poetas vivem sempre às voltas, e revoltas, de determinados **temas**. Entendendo o termo aqui em seu sentido mais amplo: podendo significar tanto questões temáticas, quanto estruturais/formais – e mesmo existenciais e filosóficas. E, ao gosto da ironia do poeta, podemos dizer até psiquiátricas. Tais temas acabam então sendo reverberados, como um **eco**, ao longo de toda a sua produção. E esse mesmo eco, que já fora muitas vezes ecoado por outros antes dele, e no qual o poeta “pega carona”, através

do grito/voz de tradições/(re)invenções, acaba tornando-se o ecossistema de sua poesia. É gradativo: o tema, repetido, torna-se eco; o eco, repetido, torna-se ecossistema.

Ecossistema: numa aproximação da acepção usual do termo¹¹, de uma comunidade de seres vivos cujos processos vitais estão relacionados entre si. Neste caso, sendo o *habitat* natural a poesia, pensemos na inter-relação entre temas e formas que, na constituição dos poemas, resultaria num verdadeiro sistema poético baseado na retomada, na repetição – novamente, no eco. Agora, com o que fora dito em versos: “eu não tenho palavras, exceto duas/ou três que me acompanham desde sempre”. Os temas se repetem e os ecos se multiplicam. Em suma (e nossa hipótese): estávamos diante da **máquina do poema** (temas/ecos) que reverberava a **máquina do mundo** (ecossistema) de Carneiro¹².

Pensando assim, fomos, primeiramente, atrás de qual seria o habitat da poesia de Geraldo Carneiro que desbravaríamos. Escolhemos partir de *poemas reunidos* (2010) para podermos estender ao máximo nossos horizontes, já que fizemos uma opção pela leitura temática-estrutural de sua obra – nada mais justo, portanto, do que termos uma vista panorâmica da estrada. O ecossistema deu-se rapidamente: a intertextualidade e a metalinguagem. Ainda que, muitas vezes, uma misturada à outra, já que a intertextualidade, por diversas vezes, é a base para a construção poética. Sendo assim, parecia que íamos topar o desafio afirmado pelo professor e poeta Wilberth Salgueiro, que é “aventura sem saída esta, supletiva, de interpretar as duas mil e duas citações, referências, trocadilhos, impulsos que tipificam os textos de Geraldo Carneiro” (SALGUEIRO, 2002, p. 126) – embora, para a nossa própria saúde, não tivemos pretensão alguma de chegarmos nem perto de interpretarmos as duas mil e duas citações que pudessem emanar de um poema de Carneiro. Apontando as principais, ou ao menos aquelas que parecerem mais significativas para a compreensão específica do poema, e para a compreensão geral da poesia de Carneiro, já nos demos por satisfeitos.

¹¹ **e.cos.sis.te.ma:** substantivo masculino. O conjunto formado pela comunidade e o meio ambiente: as relações que os seres vivos de uma comunidade estabelecem com os fatores ambientais, como, por ex., solo, ar, água, etc. [Sin.: biogeocenose.] § e.cos.sis.tê.mi.co adj. (**Novo Dicionário Aurélio Digital versão 5.1.2**)

¹² Para esses dois tópicos, utilizamos das reflexões de PIRES (2005), sendo, resumidamente: “De um lado, **a máquina do poema:** consciência estética de que o poema é um objeto construído de linguagem e que tem seus mecanismos específicos de funcionamento, os quais, conjugados pelo talento e pela consciência do poeta, devem revelar por si mesmos a ordem, a harmonia, a coesão e o equilíbrio internos do poema [...] De outro lado, **a máquina do mundo:** mera representação, cosmovisão ou concepção de mundo, mas poderosamente vincada pela realidade histórica e social de cada poeta que utilizou o tema” (PIRES, 2005, p. 4-5, grifo nosso).

Contudo: faltavam ainda os agentes do ecossistema. Não obstante, qual não foi a nossa surpresa quando notamos que, realmente, os “mesmos temas, ecos e ecossistemas” realmente se coadunavam. Eco. Na percepção acústica, apenas a reflexão de som que chega ao ouvinte tempos depois do som original; na mitologia, a ninfa que falava demais e, numa tentativa de ludibriar Hera, acabou sofrendo o castigo de falar apenas através da repetição da voz de outros. No som posterior ao original (existe original?), ou na verborragia só possível pelo outro, eco e ecos. Eco.

E embora correndo o risco das intransigências comuns a todas as classificações e tabulações, observamos ser possível dividir, com maior ou menor precisão, os poemas de toda a poesia de Geraldo Carneiro em 5 estruturas/temas/ecos/ecossistemas fundamentais: **1)** a relação entre o eu/Outro; **2)** a mitologia e, em especial, as figuras de Orfeu e Odisseu; **3)** a revisita à poesia e à *persona* de Olavo Bilac; **4)** Camões e a “brisa épica”; **5)** A eros-dicção, via Shakespeare, pautada no desejo pela amada – seja ela a de carne e osso e/ou a que se deita no papel.

E quando falamos “toda a poesia de Geraldo Carneiro”, estamos querendo dizer exatamente isso: em anexo, ao final deste trabalho, segue uma tabela constando a nossa classificação de todos os poemas presentes em *poemas reunidos* dentro dos cinco eixos fundamentais por nós encontrados. Contudo, mais uma vez: é claro que as classificações, na maioria das vezes, valem-se de aproximações e disposições arbitrárias. Portanto, não é impossível que tenhamos forçado, vez ou outra, a catalogação deste ou daquele poema. Entretanto, o exercício valeu-nos, de modo geral, para reafirmar toda uma construção razoavelmente harmônica que parecia ressoar da obra poética de Carneiro. Mais uma vez: seus ecos e ecossistemas.

E tal fato colaborou com o que já fora dito em prosa pelo poeta – sendo, portanto, sabedor, e devedor, do funcionamento deste “ecossistema poético”. E é por meio desta relação simbiótica entre a linguagem – perdida, reencontrada, (con)fundida, arremedada de si própria e dos outros, mas sempre em movimento – que caminhamos pela poesia de Geraldo Carneiro. *Eppur si muove*. Máquina do poema. Máquina do mundo.

Máquina do poema: obsessões; repetições; temas; formas; ecos; preferências; recursos; engrenagens; o engenho, arte & artimanha; **Máquina do mundo:** a relação de todos os termos anteriores, e mais; a harmonia, ou a desarmonia; a coerência, ou a incoerência; o ecossistema; o sistema maior da música & o samba das esferas.

Por fim, em nosso **Capítulo 2**, aquele que definitivamente adentra para análises mais substanciais da poesia de Carneiro, decidimos optar por aquela característica que

pareceu ser a mais marcante de sua poesia: a intertextualidade (como já poderíamos notar até nos dizeres de seu texto em prosa exposto acima¹³). E não só pelo teor do que é dito pelos poemas, mas também pela forma como é dito, começamos a supor o quanto a intertextualidade na poesia de Carneiro passava a ser mais do que mero jogo linguístico-literário e ia se constituindo no alicerce fundamental da sua máquina do poema – em perspectiva maior, os alicerces da sua máquina do mundo.

Desta maneira, após uma breve incursão teórica sobre a concepção de intertextualidade, seguimos, ainda dentro do **Capítulo 2**, em direção a três, dos cinco, pontos fundamentais da poesia de Carneiro, através da análise e inter-relação da sua própria poesia: eu/Outro; Orfeu/Odisseu e, por fim, Olavo Bilac. Posteriormente, por exigência da própria poesia de Carneiro, a evocação épica atrelada a Camões, assim como a eros-dicção, atrelada a Shakespeare, ganhou um Capítulo à parte – o **Capítulo 3**.

E, por fim, um dado fundamental.

Dante foi guiado por Virgílio e a predileção de Geraldinho por Shakespeare também se faz bastante nítida – após uma breve convivência com a obra do bardo carioca. De certa forma, nós também elegemos um guia em nossa travessia: o argentino Jorge Luis Borges. E tal escolha não surgiu, necessariamente, das tantas referências intertextuais que permeiam a poesia de Geraldo Carneiro (em realidade, na poesia de Carneiro, Borges figura apenas como epígrafe de *lira dos cinquent'anos*).

A verdade é que ao longo das nossas leituras sobre os tópicos que permeiam esta tese, aos poucos, a figura esfíngica de Borges começava a ser erigida. Às vezes de forma ocasional. Noutras vezes de forma evocada por nós mesmos. Mas sempre surgindo, enorme, como desvelando caminhos e impondo reflexões. De modo geral, ao abordarmos tantas questões inter/metatextuais, acabamos incorporando, como estrutura do trabalho e ferramenta de análise, o resgate para outros textos literários. E Borges foi a nossa referência maior.

E sendo assim – e que assim seja – finalizamos esta introdução e partimos para nossa jornada tal qual o protagonista do conto “O Sul”, de Borges, que, por honra, vê-se obrigado a defender-se de um duelo de adagas: “Dahlmann empunha com firmeza a faca, que talvez não saiba manejar, e sai para a planície” (BORGES, 2008, p.35).

¹³ No caso temos a retomada dos versos finais do poema “Ao Leitor”, de Charles Baudelaire (1821-1867): “– Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!” (BAUDELAIRE, 2006, p. 113) além dos famosos dizeres bíblicos: *Memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris* (Lembra-te, homem, de que és pó e ao pó voltarás) – Livro do Gênesis, Antigo testamento, 3:19, Disponível em < <https://bit.ly/SC114j> > e acessado em 12 de abr. de 2018.

Aqui estamos nós empunhando uma faca que talvez não saibamos manejar e aceitando um duelo que talvez não possamos vencer. Ainda sim (por honra): saímos para a planície.

E que a poesia nos seja leve – pois eis a nossa

filosofia

os latinos celebraram:
ars longa, vita brevis

os ingleses endossaram:
life is short, art is long

os cariocas relativizam:
a vida é um shortinho

(CARNEIRO, 2010, p. 140).

– CAPÍTULO 1 –

**O JARDIM DAS POÉTICAS QUE SE BIFURCAM:
POESIA CONTEMPORÂNEA, ONDE ESTÁ VOCÊ?**

[...] infinitas séries de tempos, uma rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que se ignoram, abrange todas as possibilidades.
(BORGES, 2007b, p.107-108).

1.1. Poesia contemporânea: onde, quando e por quê?

A eternidade dura muito pouco:
Eu quero ser feliz aqui e agora
(CARNEIRO, 2010, p. 103).

Quando falamos sobre a produção da poesia contemporânea¹⁴, as palavras de ordem giram, majoritariamente, entre dispersão; multiplicidade; pluralidade; sincretismo; heterogeneidade, diversidade; e termos correlatos¹⁵. E, como não poderia ser diferente, os textos e aparatos teóricos acerca desta mesma poesia contemporânea são tão dispersos quanto seu objeto de estudo.

Embora os trabalhos sobre tal poesia venham crescendo cada vez mais dentro do espaço acadêmico, ainda é muito difícil encontrarmos, ou ao menos organizarmos, tais escritos. Pois, para além da óbvia dificuldade de muitos deles estarem sendo produzidos agora, neste instante, vale a pena salientar que muitos estão vinculados a artigos e/ou resenhas. E não, necessariamente, a monografias, teses e/ou livros.

Além disso, ou justamente por conta disso, diversos textos que poderiam ser relevantes dentro do universo da poesia contemporânea acabam alheios por entre revistas, jornais, sites, blogs, redes sociais. E, como já foi dito, ainda mais quando o objeto de estudo é a poesia de um poeta praticamente inédito no meio acadêmico – e que é o nosso

¹⁴ E por que contemporânea e não pós-moderna? A nossa justificativa fica alinhada com a do professor Wilberth Salgueiro no seu imprescindível **Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)**: “Pretendo, em princípio, nem utilizar o termo pós-moderno, pois teria que “gastar” preciosas e imprescindíveis páginas expondo discursos, teóricos, sobre esta categoria. Se não o fizesse, poderia parecer leviano. Entre o leviano e o omissivo, ficarei, por ora, com a palavra contemporâneo” (SALGUEIRO, 2002, p. 14).

¹⁵ Por exemplo os textos de SECCHIN (1996); SALGUEIRO (2002); PROENÇA FILHO (2004); FRANCHETTI (2007); dentre tantos outros que serão destacados mais adiante.

caso¹⁶. E, por fim, ainda devemos destacar a óbvia “fugacidade do tempo” nossa de cada dia...

Mas navegar (na rede, na teoria e na poesia) é preciso e **recortar**¹⁷ (Compagnon) também. Sob o risco de nadarmos, nadarmos e morremos na praia. Ou, pior, no primeiro capítulo. Sendo assim, neste capítulo, optamos por fazer um breve, embora necessário, apanhado geral de algumas linhas, ou mesmo polos, de força – no sentido daquilo que “corresponde a uma abstração de caráter pulsional e de tipo rizomático, isto é, capaz de agenciamentos múltiplos porque, a cada conexão, rearrumam-se as suas possibilidades interacionais” (SALGUEIRO, 2002, p. 209) – e que cercariam a poesia contemporânea com o intuito de situarmos nosso objeto de estudo por dentro de um cenário minimamente palpável e prepararmos o terreno para o nosso poeta. E para isso partimos de duas premissas-chave. Ou melhor, alinhamos duas premissas-chave.

A primeira consiste em afirmar que a gênese da poesia brasileira contemporânea estaria por volta dos anos 50 do século passado – conferir SECCHIN (1996); MORICONI (2004); FRANCHETTI (2007); e SANTAN´ANA (2014). É ali, entre o nascimento da controversa “Geração de 45”¹⁸, os primeiros passos da poesia Concreta, que observamos o final de um “ciclo” iniciado com o modernismo de 22. Neste cenário, para nós, as discussões do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto, feitas à época, são de fundamental importância – elas parecem não só descrever o momento citado, mas, sobretudo, antever alguns caminhos que irão percorrer, ou tropeçar, a poesia contemporânea.

¹⁶ Não apenas em alguns de seus últimos trabalhos, mas principalmente em algumas de suas últimas entrevistas, o escritor e semiólogo italiano Umberto Eco (1932-2016) destacava os desafios de se viver em um mundo “conectado”. O motivo seria por não mais estarmos vivendo na era da **informação**, mas na era da **desinformação** – do excesso da informação. Tal excesso, segundo Eco, provocaria um tipo de amnésia coletiva. Estamos lendo muito (e mal) e estamos “armazenando” pouco – ou nada. Em nosso virtual e caótico mundo atual a urgência não é mais pela conquista da informação, mas pelo filtro da informação. E foi o que notamos: muitas vezes as ferramentas de buscas, que poderiam ser um auxílio, acabavam sendo nada mais que um *mise-en-abyme* virtual de repetições, e repetições, *ad infinitum* das mesmas informações. Em resumo, uma das entrevistas de Eco em que essa questão é abordada: Disponível em <<https://goo.gl/FR5eS6>> e acessado em 12 de nov. de 2017.

¹⁷ Falaremos desta questão de COMPAGNON (1996), junto com GENETTE (2010) e SAMOYAUULT (2008) et al., quando nos referirmos à intertextualidade e suas particularidades, no **Capítulo 2**.

¹⁸ O adjetivo “controversa”, aplicado à “Geração de 45”, deve-se ao fato de encontrarmos tanto opiniões como a de um Mário Faustino que, resumidamente, propunha a Geração de 45 como tendências gerais de um período e não um grupo de poetas nomeados e, assim, talvez, pudéssemos ter “muito mais implicações e importância, do ponto de vista da compreensão do desenvolvimento da literatura brasileira, do que normalmente se lhe costuma atribuir” (FRANCHETTI, 2012, p. 112) ou a de um Affonso Romano de Sant’Anna, que, em 1970, chamou essa geração de “um mal-entendido que faz 25 anos” (SANT’ANNA apud FRANCHETTI, 2012, p. 112).

Já a segunda premissa faz referência a uma dispersão de tendências – para nós, portanto, originária dos anos 50 através da proposição anterior – e que será intensificada na poesia brasileira a partir dos anos 70 – PROENÇA FILHO (2004); NUNES (2009) e SISCAR (2010). Neste ponto, a matéria de reflexão será o Concretismo, em especial alguns pontos fundamentais da construção do projeto concretista e suas contribuições para a poética contemporânea.

Sobre os anos 1970, o nosso olhar volta-se para a poesia marginal – sendo justamente ali o momento de estreia do poeta por nós estudado –, mas, entretanto, sem a pretensão de fazermos um levantamento histórico-literário do período. Inclusive, não é nosso intuito fazer isso sobre nenhum dos momentos aqui apresentados: tais trabalhos já foram feitos diversas vezes. E com uma competência muito maior do que a nossa. Sobre os anos 70, por exemplo, basta citar, além do já referenciado trabalho de Wilberth Salgueiro, *Literatura e vida literária*, de Flora Sussekind, e *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*, de Heloisa Buarque de Hollanda. Nosso intuito é apenas apresentar algumas características dos períodos, embora sempre pensando em suas relações, pretensões e fracassos. Legados, enfim – com gerações precedentes e posteriores. E, claro, com a poesia de Geraldo Carneiro – através de relações e correlações diversas, muitas vezes até conflituosas, conforme pretendemos demonstrar nas análises que se seguirão neste capítulo e nos próximos.

Dos anos 1980 em diante, procuramos, mais uma vez, condensar a discussão por entre os momentos subsequentes. A saber: de 1980 até os nossos dias. Pois, embora com algumas particularidades, os anos 1980, 1990 e 2000 são marco definitivo da multiplicidade poética de nosso tempo e onde desdobra-se, definitivamente, a produção poética de Carneiro. O que impõe, ao nosso ver, um discurso de partilha, união, síntese. E consideramos século XXI, metonimicamente, como toda a produção poética do século XXI até agora. Tal escolha deve-se ao fato de que, embora já estejamos quase completando 20 anos deste século, ao que tudo indica, ainda não conseguimos, sem considerável artificialidade, falarmos de poesia, ou “geração”, “anos” 10 – embora exista o termo “geração 00”¹⁹. E talvez nem exista motivo, ainda, para tais divisões neste século, pois acreditamos que, se tal dispersão é mesmo marcada em 45, e tão sintomática pós 70, e impulsionada em 80 e 90, logo, estaríamos apenas no intensificar destas forças – e, portanto, ressaltando tudo o que já fora dito antes. Afora, claro, o sempre difícil

¹⁹ O termo é usado por Ítalo Moriconi no artigo “*Poesia 00 – uma amostra*”. Disponível em < <https://bit.ly/2HiEfJy> > e acessado em 12 de jan. de 2018.

afastamento necessário que ainda não nos parece possível e que existirá só quando “este agora” já for um “ontem” e um outro “agora” – “futuro” – estiver pronto para escapar de nós...

E para a tentativa de amarrarmos este vertiginoso percurso, além dos pontos referenciados acima, também levamos em conta outras duas nuances: textos que apontam para problematizações semelhantes dentre os períodos destacados, mas, sobretudo, com algum enfoque para as linhas/polos de forças da nossa produção poética contemporânea – Ora fechada em si mesma ou, no máximo, para alguns iniciados; ora vadia, na melhor acepção do termo, e ofertada em sangue, suor & bares, a qualquer hora, local, *website* e dia. E ora tudo isso junto.

Importante ressaltar que, levando-se em conta os prazos de uma pesquisa de doutorado, e a profundidade que tal trabalho pressupõe, não foi pretendido por nós impor nenhuma extensa revisão bibliográfica acerca do que poderia se compreender como poesia contemporânea ou, mais especificamente, a origem desta – num retorno, por exemplo, à concepção de modernidade, seus representantes, etc. E muito menos absorver todas as características que pudessem, mesmo que minimamente, enquadrar as várias linhas mestras das poéticas da contemporaneidade – em seus mais distintos pontos. Embora, obviamente, apontemos alguns caminhos, seguindo determinados teóricos, críticos e/ou poetas apresentados, nossa contribuição pressupõe apenas a multiplicação, e não a definição, das possíveis passagens tortuosas desta nossa poesia contemporânea de cada dia.

Além disso, temos por obrigação destacar que, para o leitor experiente da área, as discussões dispostas, e/ou impostas, neste capítulo, talvez não apresentem grandes novidades em termos teóricos. Podendo até parecer, em alguns momentos, uma mera, e rotineira, revisão bibliográfica – como dessas tantas que assolam os textos acadêmicos hoje. Não foi, e não é, realmente, o caso. As reflexões apresentadas neste capítulo, para além de compor um importante percurso que foi sendo empreendido por nós, concomitantemente com a leitura da poesia de Geraldo Carneiro, serviu como um importante suporte para entendermos alguns pontos que, acreditamos, sem eles seriam impossíveis termos iniciado um estudo sobre a poesia contemporânea (e que, conseqüentemente, sem isso, deixaria a poesia de Carneiro flutuando como um objeto aleatório e estranho na pesquisa).

Na arquitetura é muito comum, tanto para os estudantes quanto para os profissionais, ser entregue, junto ao projeto de determinada obra, um breve memorial

(descritivo) das ideias gerais, rascunhos e etapas, que serviram para compor o projeto final. Salvo, claro, às devidas proporções, este nosso primeiro capítulo é um pouco disso: aquilo que durante todo o nosso percurso acadêmico nos foi sendo apresentado e ajudou a compor o nosso repertório sobre poesia contemporânea.

Sendo assim, nos preocupamos muito mais com as diversas possibilidades para um sistema (máquina do poema, máquina do mundo...) sempre em movimento do que de um sistema real em si. Sistema esse que, de modo algum, nos pareceu ser passível de imposições, conquistas ou demarcações no meio de nossa travessia. Falando em travessia, vale aqui a lição rosiana: “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA, 2006, p. 86). Este capítulo faz parte, portanto, de nossa travessia. Ei-lo.

Ademais, sobre sistemas, caso fôssemos para uma direção mais próxima de classificações puras e simples, poderíamos incorrer no erro de nos desviarmos do foco principal de nosso estudo – que é, reafirmando, a poética de Geraldo Carneiro (n.1952). Além de, muito provavelmente, ficarmos presos numa “biblioteca borgiana” – como um especialista em tigres, bússolas e tabuleiros de xadrez, mas encarcerado num labirinto infinito. Portanto, sempre que possível, ao invés de trazermos a poesia desse mar de poetas que doravante se espraia, preferimos apresentar um ou outro poema de Carneiro – para, assim, quase que sorrateiramente, já irmos erigindo alguns dos pilares do que poderia ser a sua poética. E, não necessariamente, levaremos em conta o ano de produção dessas exemplificações, pois nos parece muito nítida a permuta de um tempo a outro e, se assim é, do poeta com sua trajetória. Além disso, no mais: “se alguns dos marginais ficaram nos anos 70, outros, nômades, transpuseram a década” (SALGUEIRO, 1999, p. 21), como é o caso de Geraldo Carneiro – contudo observemos que o transpassar de uma década não diz respeito apenas ao olhar adiante, mas também ao resgate de tempos anteriores. E que em Carneiro é fundamental.

Resumindo: com este capítulo pretendemos apenas, como objetivo geral, contextualizar alguns do(s) cenário(s) (im)possíveis da produção poética brasileira contemporânea, de 1950 até a este início de século XXI, estabelecendo relações e contrastes, mas sempre olhando para os dados obtidos como indicadores de caminhos e pistas que possam contribuir para que compreendamos melhor, eis o nosso objetivo específico, a poética de Geraldo Carneiro.

Pois bem. Poesia contemporânea, quem, ou onde, está você?

1.2. *Nel mezzo del cammin di nostra...* Teoria: João Cabral de Melo Neto.

vivo instalado no meu minifúndio
 (o João Cabral é um latifundiário)
 (CARNEIRO, 2010, p. 151).

Em “Caminhos recentes da poesia brasileira”, texto publicado nos anos 90, o professor e poeta²⁰ – oriundo da geração marginal – Antônio Carlos Secchin, comenta, logo de início, que “O estudioso interessado em detectar os grandes movimentos da poesia brasileira mais recente será obrigado a reconhecer que eles não são tão recentes assim: **remontam aos anos 50** [...]” (SECCHIN, 1996, p. 93, grifo nosso).

O motivo da constatação possui como fundamento a origem e os desdobramentos do **Concretismo**. Tanto através do projeto estético do movimento, incluindo aí suas traduções e revisões literárias, quanto através das suas vindouras cisões com posturas semelhantes, como a Poesia-práxis; o Poema-processo e o Neoconcretismo. Ou mesmo propostas diametralmente opostas como a poesia social dos anos 60; a relação da poesia com a MPB, herdeira da Bossa Nova, e, posteriormente, a Poesia Marginal. Questões essas que veremos à frente.

Mas, antes do Concretismo, um fator também importante que surge na cena literária da década de 50 é a figura de **João Cabral de Melo**. De *O engenheiro* até *A educação pela pedra*, a poesia de JCMN “pode ser lida como representando ao mesmo tempo o apogeu e o encerramento (o “fechamento” num sentido de lógica estética) da estética modernista” (MORICONI, 2004, p.1) – além de compor, claro, um dos precursores do *paideuma* concretista.

Todavia, a importância da poética cabralina, para além de si mesma, está no fato de ela encontrar-se como o ponto de ligação entre a herança modernista e o advir das vanguardas brasileiras dos anos 50 e 60: “A obra de João Cabral de Melo Neto não só ajudou a criar como rompeu o circuito de 45, onde se iniciou, como também forneceu exemplos para a criação dos circuitos de vanguarda da atualidade” (TELLES, 1989, p.

²⁰ Em realidade, o que não irá faltar nestas linhas serão poetas-críticos-professores. Além de Antônio Carlos Secchin, Affonso Romano de Sant’Anna, Carlos Ávila, Domício Proença Filho, Ítalo Moriconi, Gilberto Mendonça Telles, Marcos Siscar, Paulo Franchetti, dentre outros que ainda serão citados neste capítulo – que com certeza seria mais fácil destacarmos os não-poetas (por exemplo, Benedito Nunes) do que os poetas. Mas tal acontecimento revalida não apenas o discurso dos poetas-críticos oriundos desde o Romantismo, mas uma característica intensificada pela poesia dos anos 80/90 (momento de maior produção destes “personagens”): “É a vez do poeta letrado que vai investir sobretudo na recuperação do trabalho formal e técnico, com a literatura. Seu perfil é culto, que preza a crítica, tem formação superior e que atua, como desenvoltura, no jornalismo e no ensaio acadêmico” (HOLLANDA, 1998, p. 11).

199). Contudo, a contribuição de João Cabral não se resumiu apenas à sua poesia. Os textos críticos “Poesia e composição – a inspiração e o trabalho de arte” (1952) e “Da função moderna da poesia” (1954) nos parecem também fundamentais para iniciarmos o rastreamento das características da poesia contemporânea com as quais nos defrontaremos²¹. Como atesta, por exemplo, Affonso Romano de Sant’Anna acerca do primeiro texto de Cabral – “Poesia e composição”:

Este me parece um texto chave, uma encruzilhada em que a teoria e a prática da poesia brasileira se encontram depois da experiência modernista de 1922. Mais do que o texto de um autor, é um lugar de passagem, pois Cabral se tornou um expoente de sua geração, uma referência, um modelo [...] O referido ensaio de João Cabral faz parte de um “cisma” que ocorreu na teoria e na prática da poesia brasileira, o que não se observa na história da poesia de outros países. (SANT’ANNA, 2014, p. 9-10).

Desta maneira, os ensaios de JCMN cumprirão aqui, para nós, um duplo papel: **1)** discutir algumas questões pertinentes para a gênese do que estamos convencendo chamar de contemporâneo – ou seja, compete a função de apontar alguns aspectos que pareciam urgentes para aquele dado momento histórico; **2)** assinala demandas, ou cismas, que continuarão reverberando – positivamente ou não – para as gerações futuras da poesia brasileira (até hoje).

Sendo assim, e retornando aos anos 50 e a JCMN, encontramos que

O problema da expansão e conquista do público estava, assim, na ordem do dia. Não espanta, pois, que tenha merecido, desde 1952, a atenção do poeta mais significativo dentre os que estream na década de 1940, João Cabral de Melo Neto. Naquele ano, numa conferência intitulada “Poesia e Composição”, proferida na Biblioteca Municipal de São Paulo – local emblemático do Modernismo – Cabral tinha também se ocupado da comunicação da literatura pós-guerra, centrando na questão da poesia (FRANCHETTI, 2007, p. 256).

²¹ Utilizaremos apenas estes dois textos críticos de Cabral em nosso percurso, embora tenhamos que destacar que seus outros quatro artigos de 1952, agrupados sob o título de “Crítica literária – A geração de 45”, também sejam fundamentais para a compreensão do pensamento crítico do poeta pernambucano. Se não os citamos aqui, diretamente, é mais por uma questão de sintonia com a leitura de FRANCHETTI (2012), e por darmos maior destaque para os artigos de JCMN que, achamos, estão diretamente ligados com a discussão da poesia contemporânea como um todo. Contudo, ainda que não referenciados textualmente, algumas ideias contidas em “A geração de 45” – como é o caso da “voz própria” que o JCMN tanto procurava – estarão diluídas por este subcapítulo.

Nos anos 50, exauridos os ânimos oriundos do modernismo de 22 e 30, e ressurgido o gosto pelas formas fixas e pelos temas elevados, pairava no ar um certo “esgotamento” – ou, ao menos, um sentimento de hesitação sobre quais caminhos a poesia brasileira iria seguir. E, como podemos notar, para além dessas tendências e oposições estéticas, também surgia, ou ressurgia, a discussão acerca da conquista, ou perda, do leitor de poesia para as novas mídias – que eram contabilizadas, sobretudo, através da popularização dos meios de comunicação de massa, como o rádio e a TV. Destaque especial para a difusão dos novos gêneros e/ou ferramentas que iam surgindo por dentro destes meios, ou paralelos a eles, como o cinema e a telenovela; as revistas e os jornais; os festivais e a canção popular (tão importantes que serão, esses dois últimos, para a cena cultural dos anos 60). É o que observamos quando buscamos um retrato cultural desta década de 50, até meados dos anos 60:

São ainda a época de ouro do rádio, com os programas de auditório e as radionovelas, eles também já são o momento em que vai começar a predominar a televisão e, com ela, a sua forma artística mais específica, a telenovela. Também se percebe nos anos 1950-1960 uma proliferação massiva da grande imprensa e das revistas ilustrativas (incluindo aí a fotonovela) e, sem dúvida, o momento mais forte de criação de novos padrões para a música popular, com a bossa-nova, e para o cinema brasileiro, com a experiência da Vera Cruz (1949-1954) e, posteriormente, o Cinema Novo. (FRANCHETTI, 2007, p. 255).

Portanto, as discussões feitas por Cabral, apresentam-se, num primeiro momento, através de dois pontos: como se deu a comunicação da poesia com o público até agora? e qual era a relação desta poesia com a cultura erudita e/ou a cultura popular? Embora as ponderações teóricas de João Cabral de Melo fossem sensíveis às demandas que mais lhe pareciam urgentes à época, tais considerações foram feitas sem se perder de vista outras concepções de caráter histórico.

Desta maneira, Cabral, em “Poesia e Composição”, pensando no primeiro ponto enunciado acima, a comunicação da poesia com o público, inicia retomando a questão da composição poética oscilar entre dois “fazeres”: um fazer “inspirado”, de caráter subjetivo, e um fazer “construtivo”, de viés objetivo. Se a primeira “família poética” pouco teria a dizer sobre composição, pois a poesia seria um rompante de gênio, desconhecido furor poético divino/demoníaco intermediado pela(s) musa(s), no segundo caso, resultado de suores e “de truques que ninguém deve saber” (MELO NETO, 2003, p.722), estaria o rigor da construção e a edificação, racional, do poema – onde predominaria a técnica e a perspicácia da composição.

A oposição elaborada pelo poeta é importante para que ele disponha uma outra: Primeiramente “uma época feliz”, relacionada a determinadas normas, e uma “época moderna” (que Cabral deixar intuir posteriormente tratar-se do Romantismo em diante) onde começava a surgir o fazer poético construtivo e, junto com ele, um distanciamento gradativo do leitor. Mas qual o motivo desse afastamento? Seria o fazer construtivo, deveras racional, o responsável pelo surgimento, ou pelo menos o aumento, da distância entre a poesia e o público na literatura contemporânea? Em absoluto que não.

O trajeto feito pelo poeta pernambucano tem como intuito esclarecer que desde o estabelecimento do mundo moderno, e devido ao choque entre essas formas antagônicas de fazer poético, passaria a predominar entre os poetas a (busca da) voz individual em que, numa ou noutra família, cada um criaria egoistamente “as leis de sua composição” (MELO NETO, 2003, p.724). João Cabral ressalta que é neste instante que a literatura “parece haver substituído a preocupação de comunicar pela preocupação de exprimir-se” e “anulando a contraparte do autor da relação literária, que é o leitor e sua necessidade” (MELO NETO, 2003, p. 725). Contudo, como comenta o professor e poeta Afonso Romano de Sant’Ana sobre o texto de Cabral:

Não creio que as épocas que nos antecederam fossem assim “felizes” por imporem regras estéticas definidas. Essa unidade estética e ideológica, essa idealização do outrora, talvez seja um romântico deslocamento do mito do “paraíso perdido”. Assim como T. S. Eliot, reunindo tradição e modernidade, dizia que o verso só é “livre” para o mau poeta, encontrar uma gramática pronta é tão paralisante quanto encontrar, como hoje, a “ausência” de gramática (SANTAN’ANA, 2014, p.48).

De certa forma, o próprio JCMN já ponderava que tanto a inspiração, quanto a construção, “se confundem, isto é, ambas visam à criação de uma obra com elementos da experiência de um homem” (MELO NETO, 2003, p. 275) e que a distinção entre elas talvez fosse mero acidente, “pois a prática, e através dela o domínio técnico, tende a reduzir o que na espontaneidade parece domínio do misterioso” (MELO NETO, 2003, p. 725). Mas o que realmente importaria seria que a coexistência entre as duas estaria justificada na literatura contemporânea, pois

Em nossos tempos, como não existe um pensamento estético universal, as tendências pessoais procuram se afirmar, todo poderosas, e a polarização entre as ideias de inspiração e trabalho de arte se acentua. Como a expressão pessoal está em primeiro lugar, não só tudo o que

possa coibi-la deve ser combatido, como principalmente, tudo o que possa fazê-la menos absolutamente pessoal [...] Na literatura atual, a polarização entre essas ideias chegou a seus pontos mais extremos e é a partir desses extremos que se organizam as ideias hoje correntes sobre composição (MELO NETO, 2003, p. 726-727).

Se persiste uma carência de unidade estética, portanto, essa faz com que seja reforçada a dicção pessoal. Aliás, aqui é um momento em que notamos a importância da reflexão de JCMN para pensarmos a poesia contemporânea – até mesmo, ou sobretudo, das produções mais próximas do final do século XX e começo do século XXI. Como notaremos mais adiante, e muito mais do que no momento ao qual JCMN faz referência em seu ensaio, uma das marcas mais nítidas da dispersão pós anos 70, em especial a partir dos anos 80, parece ser a predominância das vozes individuais em detrimento das vozes/projetos coletivos. Mas embora João Cabral tente, de início, amenizar as críticas à composição inspirada, ele acaba deixando claro o seu desacordo perante tais procedimentos – como não poderia ser diferente, já que o poeta segue coerente com sua própria poética. E dificilmente tivemos um poeta tão coerente quanto JCMN em nossa literatura. Entretanto, afora tais preferências, suas notas críticas são interessantes para reafirmar o afastamento entre o público e o leitor, pois na composição inspirada

o poema é um depoimento e quanto mais direto, quanto mais próximo do estado que o determinou, melhor estará. A obra é um simples transmissor, um pobre transmissor, o meio inferior que ele tem de dar a conhecer uma pequena parte da poesia que é capaz de vir habitá-lo [...] o poema desses poetas é o resíduo de sua experiência e **exige do leitor que, a partir daquele resíduo, se esforce para colocar-se dentro da experiência original** (MELO NETO, 2003, p.729, grifo nosso).

Se o poema é fruto de “forças desconhecidas” e superiores à banalidade da vida comum, retocar o poema seria contaminá-lo com a mediocridade mundana. No olhar por este viés, João Cabral é incisivo na constatação seguinte: se neste caso o poeta é então apenas um mero receptor que deve encaixar-se nas forças poéticas, ao bel-prazer da inspiração e da personalidade do autor e não o contrário, logo, o leitor que também “arrume um jeito” de curvar-se diante do desconhecido e que busque adequar-se às “regras do jogo”. São, neste caso, poemas que falam tanto do eu que não conseguem alcançar a universalidade esperada da lírica – e eis mais um ponto que é contestável através da poesia marginal, por exemplo. Mas chegaremos lá.

O poeta pernambucano reconhece que esse tipo de poesia talvez fosse a mais escrita, naquele momento, no Brasil. Ainda assim, as críticas seguem pesadas: embora ficasse o leitor responsável por encontrar uma entrada para determinado estado poético, tais composições acabavam atingindo-o mais facilmente, muitas vezes até ocasionando maior atenção ao autor do que a própria obra. Além de, na maioria das vezes, serem escritas numa linguagem mais corrente e dando maior importância ao tom (música) da poesia do que aos seus efeitos formais. E faz sentido, se consideramos não só um viés de poesia, herança de 22, mais liberta em relação à forma fixa, mas também uma outra vertente com uma carga musical da herança parnasiano-simbolista que predominava em alguns poetas da controversa “Geração de 45”. E que, embora muitas vezes reconhecidos por um retorno à métrica e aos aparatos mais formais do verso, acabavam, com algumas exceções, presos à repetição de formas – mais uma vez: sobretudo as fixas. Ao fim

o que há no fundo dessa atitude é o desprezo pela atividade intelectual, essa desconfiança da razão do homem, essa ideia de que o homem apenas sabe quebrar as coisas superiores que lhe são dadas e que nada pode por si mesmo [...] Esses mágicos, esses metafísicos da palavra acabaram todos entregues a uma poesia puramente decorativa. Se se caminha um pouco mais na direção apontada por Mallarmé, encontra-se o puro jogo de palavras (MELO NETO, 2003, p. 731-732).

Como consequência dessas atitudes – o individualismo, a fragmentação e a inspiração *avant toute chose* – veríamos o empobrecimento técnico da experiência poética. Pois “se é verdade que o individualismo coloca o adepto da teoria da inspiração numa posição privilegiada para captar e dar expressão ao mais exclusivo e pessoal de si mesmo” (MELO NETO, 2003, p.732), também é certo que tamanha liberdade faz correr o risco de, ao alcançar uma voz tão exclusiva, tão pessoal, que fale tão bem de si próprio, acabe falando apenas para si mesmo. Não existe nenhuma garantia que o leitor irá atingir o mesmo “estado poético” em que o poeta fora tocado inicialmente. Pois vale lembrar: a inspiração não é algo que estaria sob o controle do poeta e, portanto, muito menos o alcance de até onde ela poderia ser “estendida”, através do poema, através da leitura, para o leitor.

Cabral defende a construção em detrimento da inspiração, pois, para ele, pelo viés construtor é, pelo menos, possível uma realização verdadeiramente artística do poema (objetivo), sem o espetáculo do autor sobrepujando a obra e, o mais importante, possibilitando ao poeta o controle das pretensões do poema. Noutras palavras, o “poema

é escrito pelo olho crítico [...] O artista intelectual sabe que o trabalho é a fonte da criação e que a uma maior quantidade de trabalho corresponde uma maior densidade de riquezas” (MELO NETO, 2003, p. 733). Se a inspiração está fora do controle do poeta, e, conseqüentemente, sendo um mistério a sua absorção por parte do leitor, a construção, ao contrário, racionalmente, através da técnica e do rigor, poderia direcionar os objetivos aos quais pretenderia atingir.

Contudo, é preciso talvez fazer algumas ressalvas a essa visão cabralina. Embora, em certo aspecto, ela já seja feita pelo próprio poeta e no mesmo texto – quando ele reconhece que tais fazeres poéticos, ao extremo, tendem a ir ao encontro da incomunicabilidade. Mas, como já foi dito, sendo fiel ao seu projeto poético, e até mesmo a linha de raciocínio que é desenvolvida ao longo do ensaio, Cabral parece menosprezar algumas potencialidades do fazer poético inspirado. A título de provocação: se considerarmos, por exemplo, uma leitura do ato poético mais fenomenológica como a de Gaston Bachelard, que se perscruta tanto pelos fatores conscientes, quanto inconscientes do poema (sendo esses últimos independentes de nossa vontade); ou uma leitura mais poético-filosófica-transcendente como a de Octavio Paz, em que o ritual poético parece confundir-se com o próprio fazer poético; ou, até mesmo, a criação poética em si de um, ou uns, Fernando Pessoa – em que não parece haver limites entre o racional e a inspiração; será que podemos sustentar a dicotomia proposta por Cabral? Provavelmente, em termos definitivos, não. Deve ser levada em consideração, portanto, a indissociabilidade que existe entre inspiração e construção por dentro da misteriosa interação consciente/inconsciente de nossa malha mental. Na verdade

aquela opção pela família racionalista, exposta por João Cabral, na tese de 1952, torna-se discutível até mesmo diante da ciência, e não apenas no terreno da arte [...] Em um estudo anterior sobre isso, aludi ao fato de que mesmo um autor racionalista como o filósofo René Descartes admitia a presença do sonho como forma de conhecimento. Foi um sonho que lhe possibilitou escrever O discurso do método (SANTANA, 2014, p. 55-57).

Contudo, verdade seja dita, JCMN até tenta, equilibradamente, atestar que não só o individualismo exacerbado, mas também a obsessão pela técnica, pode colocar “o adepto do trabalho de arte, como elemento preponderante, numa situação sem esperança, absolutamente irrespirável” (MELO NETO, 2003, p.733). O motivo: existe um risco, neste lado, que é quando “o trabalho se converte em exercício, isto é, numa atividade que

vale por si, independentemente de seus resultados. A obra perde em importância. Passa a ser pretexto do trabalho” (MELO NETO, 2003, p.735). Impasse. E este impasse encontraria o anterior:

Este seria o estágio final do caminho que a arte vem percorrendo até o suicídio da intimidade absoluta. Seria a morte da comunicação, e nela esse tipo de poesia iria se encontrar com a outra incomunicação, a do balbúcio, que, por outros caminhos estão também buscando os poetas do inefável e da escrita automática (MELO NETO, 2003, p. 735).

A inspiração absoluta, ancorada na busca da essência profunda do ritual poético e sua ânsia de “captar” tudo, inclusive, e até especialmente, o “inefável”, acabaria por render-se mais a “simples” admiração das existências, e das potencialidades, dos mistérios da língua através do furor poético do que o que pudesse insinuar a mínima compreensão de algumas dessas questões. Tudo, mergulhado no absoluto e infinito poder do símbolo, acabaria por tornar-se também símbolo – que deve transcender a interpretação. Símbolo do símbolo, Ouroboros morde o próprio rabo. Mas também a construção absoluta, ou, noutros termos, a técnica, que é insígnia do mundo moderno, se pouco preocupada em transcender o que seja os mistérios e outros fatores que possam desequilibrar a estrutura das coisas, afoga-se na tirania do exercício e do trabalho. Que esses sempre podem ser melhores, mais precisos, mais exatos. Mas, em contrapartida, menos humanos. Muito menos poéticos.

E o poeta deixa claro que não é uma simples oposição entre a existência de um fazer poético permeado ou não de hermetismo, obscuridade, rimas e formas. Tais pontos seriam não fatores do desentendimento, entre as famílias poéticas e, sobretudo, entre os poetas e o público, mas apenas uma consequência desse desentendimento. A criação, seja ela inspirada ou construtora, passaria a valer muito mais do que o resultado adquirido. Mais do que isso, embebido pelo individualismo crescente oriundo do mergulho profundo em uma outra visão, os poetas não estariam mais em busca de qualquer leitor, mas apenas do leitor possível – que pudesse, com muito ou pouco tropeço, não importa – acompanhar suas particularidades criativas:

Na verdade, quando se escrevia para leitores, a comunicação era indispensável e foi somente quando o autor, com desprezo desse leitor definido, começou a escrever para um leitor possível, que as bases do hermetismo foram fundadas. Porque neste momento, a tendência do autor foi a de identificar o leitor possível consigo mesmo [...] O poeta

se isola da rua para se fechar em si mesmo ou se refugiar num pequeno clube de confrades. Como ele busca, ao escrever o mais exclusivo de si mesmo, ele se defende do homem e da rua dos homens, pois ele sabe que na linguagem comum e na vida em comum essa pequena mitologia privada se dissipará. O autor de hoje, e se poeta muito mais, fala sozinho de si mesmo, de suas coisas secretas, sem saber para quem escreve. Sem saber se o que escreve vai cair na sensibilidade de alguém com os mesmos segredos capaz de percebê-los. (MELO NETO, 2003, p. 735).

A identificação/comunicação entre poema/leitor, neste contexto, alcançaria o reconhecimento íntimo e profundo ou o completo estranhamento. E aversão. Se a preocupação do poeta deslocou-se do “leitor definido” para um “leitor possível”, com ela foi também a comunicação. Agora não existiria mais o desejo de arrebanhar leitores, mas, sim, o de entrever leitores. E, conseqüentemente, entrever também os não-leitores – e não que isso fosse algum problema para os autores desse tipo de poesia. Muito pelo contrário. Como já era referenciado por Baudelaire ainda no século XIX: “existe uma certa glória em não ser compreendido” (BAUDELAIRE *apud* FRIEDRICH, 1991, p. 17). Do mesmo modo, para Cabral: “Aliás, sabendo que poucos serão capazes de entender perfeitamente sua linguagem secreta, ele conta também com aqueles que serão capazes de mal-entendê-la”. (MELO NETO, 2003, p. 735-736).

Com a individualidade do fazer poético predominando acima da comunicação, o homem pouco, ou nada, encontraria lugar onde reconhecer-se nessa poesia. O poeta moderno estaria esquecendo que “Nesta relação o leitor não é apenas o consumidor. O consumidor é, aqui, parte ativa. Pois o homem que lê quer ler-se no que lê, quer encontrar-se naquilo que ele é incapaz de fazer” (MELO NETO, 2003, p. 737) e um dos motivos seria “porque em sua sensibilidade ele [homem] não dispõe senão de formas pessoais, exclusivamente suas, de ver e de falar” (MELO NETO, 2003, p. 737).

De certa forma, problemas postos, em realidade, poucas são as propostas de soluções. Se é que elas existem. JCMN destacando ainda que “no autor identificado com seu tempo não será difícil encontrar a mitologia e a linguagem unânimes que lhe permitirão corresponder ao que dele se exige” e que “O verdadeiro sentido da regra está em que nela se encorpa a necessidade da época” (MELO NETO, 2003, p. 737).

Mas se podemos considerar algo próximo de uma solução para os impasses levantados anteriormente, aos menos em termos críticos²², isso ocorre no sucinto “Da função moderna da poesia” (1954) onde encontramos:

²² Em termos da poética cabralina devemos levar em conta, dentre outras obras, *Morte e Vida Severina*, escrita entre 1954 e 1955, e que é, sem dúvida, através da sua narratividade e retorno a formas populares

O poeta moderno, em geral, justifica a necessidade das inovações formais que é levado a introduzir na sua obra, a partir de uma das duas seguintes atitudes mentais: a – a necessidade de captar mais completamente os matizes sutis, cambiantes, inefáveis, de sua expressão pessoal e b – o desejo de apreender melhor as ressonâncias das múltiplas e complexas aparências da vida moderna (MELO NETO, 2003, p. 767).

Aqui nos deparamos, mais uma vez, com a questão da individualidade, mas coexistindo com a necessidade de se apreender as nuances várias da vida moderna. E não é, sobre a individualidade, uma concessão, mas uma necessidade, pois, em ampla medida, ela é necessária para a criação da voz/dicção/estilo do poeta – inclusive no seu enfrentamento com a tradição. Entretanto, essa deve ser feita em consonância com seu próprio tempo. Inclusive, num tempo, como apresentado no texto anterior, de perda de leitores – e não só pelos aspectos já discutidos, mas também pela própria disposição da vida moderna. Do cotidiano moderno:

O leitor moderno não tem a ocasião de defrontar-se com a poesia nos atos normais que pratica durante sua rotina diária. Ele tem, se quer encontrá-la, defender dentro de seu dia um vazio de tempo em que possa viver momentos de contemplação de monge ou ocioso (MELO NETO, 2003, p. 768).

O poema sem dúvida nenhuma escapa da prática e da eficiência da vida moderna. Não existe, num mundo em que se (p)reza pelo “otimização do tempo” e pela funcionalidade de espaços/coisas/pessoas/sentimentos, lugar para a poesia. Neste cenário desolador, a discussão sobre a luta e/ou resistência da poesia é extensa. E nem mesmo é recente. Contudo, talvez possa, sim, existir um agravamento deste quadro na modernidade, pois “escrever deixou de ser para tal poeta atividade transitiva de dizer determinadas coisas a determinadas classes de pessoas; escrever é agora atividade intransitiva, é, para esse poeta, conhecer-se, examinar-se” (MELO NETO, 2003, p. 768).
E sendo assim

As conveniências do leitor, as limitações que lhe foram impostas pela vida moderna e as possibilidades de receber, que esta lhe forneceu, embora de maneira não convencional não foram jamais consideradas questões a resolver. A poesia moderna – captação da realidade objetiva moderna e dos estados de espírito do homem moderno – continuou a

(em especial o cordel, mas também o auto teatral, popular na Idade Média), uma resposta do poeta para a tentativa de reaproximação entre a poesia e o público.

ser servida em invólucros perfeitamente anacrônicos e, em geral imprestáveis, nas novas condições que se impuseram (MELO NETO, 2003, p. 769).

A questão agora vai muito além dos fazeres poéticos, independentemente de quais sejam, pois o produto final, a poesia, parece não conseguir mais ser reconhecível como porta-voz – ou ao menos um dos porta-vozes – do mundo que a cerca. O isolamento do poeta em sua criação resulta no lógico isolamento da poesia já que suas “pesquisas limitaram-se a multiplicar os recursos de que se pode valer um poeta para registrar sua expressão pessoal” e “tiveram apenas em conta consumir a expressão, sem cuidar da sua contraparte orgânica – a comunicação” (MELO NETO, 2003, p. 769). E ainda que a pesquisa formal desses poetas tenha possibilitado

inventar o verso e a linguagem que a vida moderna estava a exigir, a verdade é que não conseguiram manter ou descobrir os tipos, gêneros ou formas de poemas dentro dos quais organizassem os materiais de sua expressão, a fim de tornarem-na capaz de entrar em comunicação com os homens nas condições que a vida social lhes impõe modernamente (MELO NETO, 2003, p. 769).

As transformações do verso – seja na estrutura; seja no conteúdo – ao longo da história da literatura, em especial no final do século XIX e começo do século XX, de diversas maneiras, interagem com seu tempo²³, claro. Entretanto, ainda que a linguagem e a forma tenham procurado adaptar-se, e de certa forma tenham até conseguido, não houve, aparentemente, segundo Cabral, uma adequação da expressão do poema à vida moderna. A expressão do poema teria abraçado o indivíduo, mas não a comunidade. Muito embora, se formos considerar que vivemos em tempos de hiper-individualização, talvez a poesia tenha, ao contrário, abraçado até demais o espírito de nossa época – e, já na segunda metade do século XX, apenas começado a antecipar o que nós, ainda mais hoje, em tempo de internet e redes sociais, sentimos ao navegarmos num grande e esquizofrênico monólogo coletivo. Em suma: outras formas de expressão foram surgindo e a poesia não as alcançou para além da sua expressão – quando muito, apenas em sua estrutura.

Mas os poetas não desprezaram apenas os novos meios de comunicação postos a seu dispor pela técnica moderna. Também não souberam

²³ Para ficarmos em dois exemplos muito simples, dentre vários, é só considerarmos o diálogo de “Um lance de dados” com a disposição gráfica/visual do jornal e a visualidade dos poemas futuristas com a linguagem da propaganda.

adaptar às condições da vida moderna os gêneros capazes de serem aproveitados. Deixaram-nos cair em desuso (a poesia narrativa, por exemplo, ou as aucas catalãs, antepassadas das histórias em quadrinhos), ou deixaram que se degradassem em gêneros não poéticos, a exemplo da anedota moderna, herdeira da fábula. Ou expulsaram-nos da categoria de boa literatura, como aconteceu com as letras das canções populares ou com a poesia satírica (MELO NETO, 2003, p. 769).

Como já pontuamos anteriormente, não deixa de ser curioso observarmos que as reflexões de JCMN vão muito além das dificuldades postas em sua época – e daí a sua importância para o pensamento da poesia contemporânea. Por exemplo: de certa forma a poesia narrativa, na década seguinte, anos 60, irá retomar seu espaço, inclusive com alguma revisita ao gênero épico, e a poesia de origem mais popular, como o cordel; também a questão visual das histórias em quadrinhos, obviamente, surgirá na poesia concreta – que programaticamente parece discutir de maneira profunda com todos esses textos de Cabral e em outras dissidências mais radicais como o poema-processo; a união entre a letra de música e a poesia (em mais um casamento para a conta matrimonial de Vinícius de Moraes) também será intensificada posteriormente nos anos 60 e 70 e seus famosos festivais.

Portanto, numa análise primeira e mais imediata, parece ter existido, sim, “pós-Cabral”, uma reavaliação das propostas poéticas – que julgaremos, mais tarde, entre conquistas e perdas. Mas, em suma, propondo ou existindo apenas posteriormente depois de tais criações, o poema moderno não deixou de ser

esse híbrido de monólogo interior e de discurso de praça, de diário íntimo e de declaração de princípios, de balbúcio e de hermenêutica filosófica, monotonamente linear e sem estrutura discursiva ou desenvolvimento melódico, escrito quase sempre na primeira pessoa e usado indiferentemente para qualquer espécie de mensagem que o seu autor pretenda enviar. Mas esse tipo de poesia não foi obtido através de nenhuma consideração acerca de sua possível função social de comunicação. O poeta contemporâneo chegou a ele passivamente, por inércia, simplesmente por não ter cogitado do assunto. (MELO NETO, 2003, p. 769).

Cabral finaliza seu texto com uma consideração em que parece fazer o balanço de toda a discussão, preocupado em diminuir o abismo entre poeta e leitor. Reafirmando o divórcio entre esses personagens devido ao individualismo, JCMN aponta mais uma vez a pesquisa – ou seja, o polo construtivo da criação poética – como um caminho para se tentar encontrar formas mais próximas da vida do homem moderno e sem deixar de

considerar os “novos” meios de comunicação de massa que estavam surgindo ou já haviam se consolidado.

[...] acredita o autor que a consideração desse aspecto da poesia contemporânea pode contribuir para a diminuição do abismo que separa hoje em dia o poeta de seu leitor. Não que acredite em que uma consciência nítida desse fato anule completamente esse abismo. A seu ver, as razões de tal divórcio residiram mais bem na preferência dos poetas pelos temas intimistas e individualistas. Mas acredita também que pesquisas no sentido de se encontrarem formas ajustadas às condições de vida do homem moderno, principalmente através da utilização dos meios técnicos de difusão que surgiram em nossos dias, poderá contribuir para resolver, ao menos até certo ponto, o que lhe parece o problema principal da poesia de hoje – que é o de sua própria sobrevivência. (MELO NETO, 2003, p. 770, grifos do autor).

Resumidamente, o caminho escolhido por JCMN para o debate iniciado em 1952, atravessa, ao nosso ver, três pontos: **1)** a relação entre duas famílias poéticas, pautadas por um “fazer poético inspirado” (subjetivo) e por um “fazer poético construtivo” (objetivo); **2)** a individualização crescente da poesia dentro do cenário contemporâneo e que resultará numa crescente dispersão e fragmentação **3)** o distanciamento entre poeta x público, devido à não adaptação do fazer poético aos novos meios de comunicação vigentes – noutras palavras, o poeta escreveria, hoje, mais para si mesmo e os seus, optando pela expressão em detrimento da comunicação.

Segundo Afonso Romano de Sant’Ana, tais pontos “lidos assim, talvez não apresentem muita complexidade ou discordância, mas que vistos mais de perto expõem alguns equívocos e problemas que afetaram várias gerações de poetas brasileiros”. (SANTAN’ANA, 2014, p.10-11). E, sendo assim,

Claro que logo surge a pergunta: pode-se discordar da teorização feita por um poeta de tão alta qualidade? Até que ponto a teorização revela alguns mal entendidos que permeiam a teoria e prática da poesia entre nós? Mas no caso de Cabral há algo especial, pois ele se tornou um autor paradigmático cujo pensamento e obra influenciaram o debate da poesia, e é nesse sentido que sempre é saudável para a história da cultura a revisão dos paradigmas e exemplos (SANTAN’ANA, 2014, p. 12-13).

Começando de trás para frente, as propostas vindouras da poesia brasileira, a partir da segunda metade do século XX, buscaram, cada uma a sua maneira, encurtar o distanciamento entre poeta e público. Contudo, esse sempre foi um alvo em movimento – e é difícil pontuar o que iria, ou não, atingir os leitores. Octávio Paz, no texto “*Los pocos*

y los muchos”, refletindo sobre a pergunta de quem, e quantos, seriam os leitores de poesia na contemporaneidade, encontra a resposta via o poeta espanhol Juan Ramón Jiménez na expressão “*a la inmensa minoria*” (PAZ, 1990, p. 208). Os leitores de poesia nunca foram a maioria da sociedade – talvez, apenas, numa distante sociedade primitiva em que o falar e o cantar, assim como o real e o sobrenatural, viviam em comunhão.

Desta forma: “*desde el romanticismo, los poetas son los hijos de la modernidade; al herirla, la exaltan; los lectores reproducen esa ambivalencia y se reconocen en esa herida y en esa exaltación*”, pois “*también ellos son hijos de la modernidad*” (PAZ, 1990, p. 209). O que nos leva a crer que o distanciamento entre poeta e público, se é que esse realmente houve para além do usual, no século XX, não foi simplesmente intensificado pela adaptação, ou não, por parte dos poetas, aos novos meios de comunicação. Mas apenas uma constatação do próprio espírito contraditório da modernidade.

Contudo, ao lado da busca da comunhão com o leitor, a individualização crescente parece ter sido, sim, uma realidade um pouco mais palpável – em relação ao ponto anterior. Pois, num primeiro momento, dos anos 60 aos 70, houve o predomínio de uma postura vanguardista e grupal, e que foi sendo diluída, lentamente, a partir dos anos 80. Devemos pesar o fato, portanto, que a individualização e a multiplicidade foram dois caminhos opostos, mas que acabaram apontando a mesma dispersão subsequente dos anos 80 em diante. Entretanto, mesmo encerrado o ciclo do modernismo, e passadas as últimas experiências vanguardistas, e das gerações, mesmo não havendo uma concisão de grupos como outrora, num exemplo rasteiro, não é difícil encontrarmos convergências consideráveis entre poetas diversos – um Paulo Leminski, uma Ana Cristina César, e o próprio Geraldo Carneiro, por exemplo, dentro do escopo marginal, em se tratando do manuseio do intertexto (convergência, inclusive, entre, ou para, os leitores). Até porque, mais do que o fetichista estatuto do novo, “na pós-modernidade, novamente o cânone é ‘copiar’, ‘imitar’, ‘reescrever’, ou seja, a originalidade está em se meter na pele do outro²⁴, em uma antropofagia ao revés” (SANTAN´ANA, 2014, p.51).

Daí que chegamos ao primeiro ponto, e que será o gérmen de um cisma da poesia contemporânea, oriundo entre uma poesia erudita, culta, acadêmica e racional (objetiva), e outra de vertente mais popular, prosaica, de aparente descuido formal e de apelo emocional-confessional (subjativa). Obviamente, não é difícil aproximarmos essas duas

²⁴ “A originalidade está em se meter na pele do outro”. Como veremos, tal definição será perfeita para as análises posteriores do **Capítulo 2**.

visões de mundo ao concretismo e à poesia marginal – como veremos, à frente, no debate proposto por SISCAR (2007). Sendo assim, apesar da importância dos textos teóricos de João Cabral – como referenciamos pela fala de Affonso Romano de Sant’ana – não podemos deixar de apontar que a dicotomia “inspiração” e “construção”, e todas as subsequentes discussões advindas dessa divisão, acabaram compondo uma visão um tanto quanto caricatural para o fazer poético contemporâneo (menos por culpa de Cabral e mais pela leitura sistemática que fizeram dele e da sua concisa crítica). Mas, embora esteja muito distante de dar conta das linhas de força da poesia brasileira da segunda metade do século XX, de alguma maneira, ainda que nem sempre expressa, a dicotomia anunciada parece ter colaborado para criar uma visão ingênua, e muito reducionista, da poesia brasileira pós-Cabral por parte dos leitores e até de alguma parcela da crítica e dos próprios poetas. Na poética contemporânea, entretanto, a poesia objetiva e subjetiva, artesão e inspirada, têm caminhado juntas.

Aliás, com mais ou menos precisão, como deve ter sido em toda a história da poesia ocidental e, inclusive, na própria poesia de Cabral. Se *Morte e vida Severina* até hoje atinge uma considerável popularidade entre o grande público, o que dizer de poemas como “Catar feijão” e “Ode à aspirina” que, apesar da complexidade, sempre estão presentes nos manuais escolares para exemplificar a poética cabralina e, na maioria das vezes, são vistos com olhos curiosos pelos resistentes alunos do ensino básico? A popularidade e a comunicação agem de formas muito mais misteriosas do que gostariam os poetas – sejam eles racionais ou não. “Na poesia o incomunicável se comunica. Na poesia a magia ultrapassa os limites da engenharia” (SANTAN’ANA, 2014, p. 61). E voltamos “*a la inmensa minoria*”.

Aliás, é importante que se diga, os próprios escritos teóricos de Cabral foram feitos, ali nos anos 50, em um momento muito específico de sua vida: ele havia sido afastado da diplomacia devido a denúncias de conduta subversiva. Ou seja, supostas ligações com o comunismo. E embora Cabral não tenha se filado ao Partido Comunista, como Drummond chegou a fazer, houve, sem dúvida, uma aproximação ao pensamento comunista – sobretudo após a sua ida para a Espanha fascista de Franco²⁵. Sendo assim, talvez por conta da aproximação ao pensamento comunista, e conseqüentemente ao

²⁵ Para maiores informações sobre o entrecruzamento do aspecto biográfico do poeta pernambucano por dentro sua obra, sugerimos o artigo “O navegar do poeta João Cabral no oceano das palavras proibidas (1952-64)” e a tese de doutorado *De um porto a outro: um navegar histórico no multiverso da vida e obra de João Cabral de Melo Neto*, ambos de Fernanda Rodrigues Galve.

realismo soviético, Cabral tenha sentido a necessidade de repensar alguns apontamentos práticos da poesia. E mais: da sua própria poesia – o que, muito provavelmente, justifique, nesses textos críticos, sua defesa ferrenha da construção e a da objetividade em detrimento da inspiração e da subjetividade (já que essa poderia ser, racionalmente, direcionada pelo poeta para compor um fim específico e, assim, atingir um alcance maior). Além disso, desta maneira, haveria, quem sabe, uma possibilidade para a resolução da função estético-social da poesia, afora uma justificativa para si mesmo perante suas crenças sociais, políticas e estéticas.

Contudo, retornando à dicotomia inspiração/construção, embora possamos identificar muitas vezes o hasteamento, até orgulhoso, dos brasões dessas duas famílias poéticas pela nossa poesia contemporânea, houve diversos cruzamentos entre as duas propostas. Pois

Há, se fôssemos utilizar a semântica de João Cabral, inúmeras famílias. Mais que famílias, clãs e dinastias, isto sem falar nos filhos renegados, nos filhos pródigos e nos agregados [...] Na verdade, mais do que famílias, há tribos literárias, com tudo o que isto implica de violência e luta pela sobrevivência (SANTANA, 2014, p. 14-18).

E já nos adiantamos: Geraldo Carneiro, ao que nos parece, seria um exemplo, dentro da poética contemporânea, do cruzamento e da intersecção dessas diversas tendências. Pois, como poderemos notar, o apreço formal, objetivo, está intimamente ligado com um viés libertário, subjetivo, de inspiração. Por exemplo: Geraldo Carneiro, no poema “insurreição”, que pelo título já denuncia o desejo de ir contra a ordem estabelecida – ou seja, as divisões estanques –, diz: “sou um animal em surto de poesia/ devoto das revoltas do lirismo,/ essa loucura que nos foi legada/ por clandestinação e patrimônio”. (CARNEIRO, 2010, p. 166). Semanticamente, enquanto destoa o lado subjetivo e inspirado no poema, estruturalmente, pela predominância dos decassílabos, podemos antever um certo apuro formal. Ainda que, não necessariamente, versos metrificados sejam um atestado de racionalidade, claro – mas, apenas, o cuidado com a forma em todas as suas potencialidades (essa sim, uma resolução muito mais ao gosto cabralino). De todo jeito, a constatação do lirismo posto como uma loucura legada por “clandestinação”, de maneira ilegal, oculta, mas também por patrimônio, ou seja, não apenas natural, mas como herança indiscutível, marca uma visão de embate e, sobretudo, de confluências. Mais do que filiações.

Logo, o poeta caminha junto, mas separado, fazendo parte de famílias, de grupos, mas não “bate ponto” em nenhuma linha de montagem. Assim como a tentativa de comunicação não é atravancada pela evocação do cânone, formal e temático, mas, dantes, o resgata e o funde com a expressão, aparentemente, mais coloquial. Para um pequeno exemplo deste sincretismo, em especial a questão da construção e da inspiração, é o que o próprio Carneiro atesta em brevíssimo comentário para o jornal *Folha de S. Paulo* em 07 de novembro de 2007, em razão do lançamento de *balada do impostor* (2006):

“Balada do Impostor” é resultado de “dois surtos menores”, diz Geraldo Carneiro. Ele se refere ao “surtão” que o levou, em 2002, a escrever 317 poemas em sete meses. “Tenho uma teoria, que não sei se é minha, de que quem escreve não é o poeta, mas a própria linguagem. Quando ela explode, precisa de uma espécie de oficial da linguagem.”²⁶ Mas nem sempre é assim e, segundo ele, há momentos em que precisa “construir cabralianamente [alusão a João Cabral de Melo Neto], artesanalmente, criando a duras penas três ou quatro versinhos”. (CARNEIRO, 2007, s/p)²⁷.

Tal percepção é similar à que podemos encontrar no poema “abaixo a realidade”, presente no livro *lira dos cinquent’anos*, de 2002:

abaixo a realidade

já recebi a safra da poesia
que me cumpria receber da vida.
vivo instalado no meu minifúndio
(o João Cabral é um latifundiário)
tramando extravagâncias que ainda hei
de cometer ou não,
depende só das dúvidas dos deuses,
por que uma coisa é líquida e incerta:
não há razão por trás da natureza.
Camões falava já do desconcerto
diante das coisas podres deste mundo,
destes poderes ainda cá prestantes
pra nos prestar serviços tão infames.
não vou gastar a minha poesia
celebrando os canalhas do poder.
as musas foram feitas para o sonho,
a dança, a escultura, as coisas belas,
no máximo a volúpia da epopeia.
o resto é resto, terra devoluta
onde esses vermes nunca se revoltam

²⁶ Discutiremos, com muita atenção, essa teoria “de que quem escreve não é o poeta, mas a própria linguagem” no **Capítulo 3**.

²⁷ Disponível em < <https://bit.ly/2S1TsET> > e acessado em 30 de jan. de 2018.

mas se revolvem nessa lama abjeta.

(CARNEIRO, 2010, p. 151).

O título do poema já chama a atenção, pois, se o relacionarmos com a referência explícita a João Cabral de Melo Neto, poeta da concretude, caracterizado pela pedra e pela lavra, ainda que em suas primeiras produções tenha flertado diretamente com o surrealismo, à primeira vista, ele marcou-se necessariamente pelo real e o “peso” deste – assim como no seu pensamento crítico que acabamos de ver. Contudo, é preciso lembrar a fundamental, falando em peso, carga metalinguística da poesia cabralina que, embora por diversas vezes parta da concretude/objetividade real para mergulhar na tessitura frágil do próprio fazer poético, direciona-se para o chão, para baixo, para além do real. A poética cabralina, “poética do não”, sinta-se assim, talvez, representada. Não tanto pelo uso dos decassílabos, estranhos a Cabral, e que compõem praticamente todos os versos do poema, mas pela grande soma de rimas toantes – essas sim, marcantes em João Cabral e, como veremos em comentários e análises posteriores, também em Carneiro.

De todo modo, materialmente ou não, o eu lírico afirma já haver recebido “a safra da poesia/ que me cumpria receber da vida” ou, em dizeres cabralinos, citado de memória, “[...] a parte que te cabe/ deste latifúndio”. O resgate – discreto, mas não indireto – dos célebres versos de *Morte e Vida Severina* é, claramente, reforçado pelo termo “vida” presente no segundo verso que, assim como no título do livro de JCMN, ganha destaque ao ser disposto apenas ao final. Igualmente como a “ordem natural” da expressão “vida e morte”, invertida por Cabral, e que realça e anuncia o evento derradeiro que irá encontrar o retirante Severino. Sendo assim, no poema de Carneiro também repousa, apesar da aparente negativa composta nesses dois primeiros versos, a bem-aventurança da vida em detrimento da morte, pois, e mais uma vez cabralinamente, “é difícil defender,/ só com palavras, a vida,/ ainda mais quando ela é/ esta que vê, severina” (MELO NETO, 2003, p. 201). Se é difícil defender apenas com palavras a vida, seria igualmente difícil defender apenas com vida as palavras – e conseqüentemente o poema?

Depois de todos esses gastos e resgates severinos, o minifúndio x latifúndio (ou latifundiário) irrompe, embora destacando uma diferença cab(r)al entre o eu lírico e o outro. Enquanto esse outro, João Cabral, “é” um latifundiário (canonicamente distante e convenientemente disposto atrás/dentro dos parênteses, tão marcantes na poética do poeta pernambucano), o eu lírico nem mesmo chega a, verdadeiramente, ser, pois ele está apenas “instalado”. Ou seja, colocado em seu devido lugar (à margem? fora do cânone? fora do poema?) em seu minifúndio. Podemos, obviamente, entender que o tal

minifúndio, poético, é seu. Contudo, não lhe cabe dizer que “é” um minifundiário, em oposição ao latifundiário João Cabral, pois, para além da sempre referência humilde de um menor a um maior (num hiperbólico exemplo, Dante em relação a Virgílio), vale destacar a velha máxima de que um homem que deitou a pena depois de haver escrito um poema pode haver feito tal gesto para sempre. Além do mais, o eu lírico, recebendo uma safra de poesia, e não construindo uma lavra, como Cabral, só poderia ser o dono de um minifúndio e não um latifundiário. Em suma: os legados cabralinos, poéticos e críticos, obviamente aqueles muito mais do que esses (embora, como vimos, e veremos, tenham ao seu modo marcado um tom da discussão poética brasileira do século XX), não são possíveis de serem descartados.

Ainda assim, embora possa existir alguma dúvida sobre o fazer poético, a instalação no humilde minifúndio, ou seja, no próprio poema, ou no cânone, justifica-se exatamente por, ali, poder continuar, ainda que ao preço da dúvida, “tramando extravagância que ainda hei/ de cometer ou não” – único verso de cabralinas seis sílabas em todo o poema e justamente aquele marcado pelo “não”. Mas a suspeita sobre tal destino não é, propriamente, do poeta. Ou não apenas dele. Desviamos, apenas aparentemente, do panteão severino-cabralino para adentramos o panteão mitológico. Embora desde a antiguidade clássica o homem vista a carapuça de joguete cósmico, muitas vezes as divindades também eram traídas pelos dados viciados do destino e acabavam encontrando “morte igual./ Mesma morte Severina” (MELO NETO, 2003, p. 172) dos homens – ou, ao menos, se a morte não estivesse disponível no conjunto de eventos possíveis dos seres imortais, no mínimo um castigo tão trágico quanto a própria perda da vida. Não obstante, mais uma vez, é claro que nesse “cabo de guerra” cósmico entre homens, deuses e o Destino, o primeiro acabe sempre ficando relegado a um papel, aparentemente, secundário, pois tudo “depende só das dúvidas dos deuses” (o “Concílio dos Deuses”, no Canto I de *Os Lusíadas*, talvez esteja aí para confirmar tal constatação).

E de tantas dúvidas, inclusive dos próprios Deuses, só “uma coisa é líquida e incerta:/ não há razão por trás da natureza”. A pedra, cabralina, poderia, destarte, definitivamente, ficar perdida no meio do (caminho do) poema? É uma possibilidade. Contudo, por mais paradoxal que seja a expressão, do fértil latifúndio cabralino não colhemos apenas pedras. Há também a água, abjeta, pesada. Em suma: um “Rio sem discurso” que pode mesmo ser visto como mera “imitação da água” e perceptível, por exemplo, na “Paisagem do Capibaribe”. É similar à água parada, lenta, “ritmo líquido se infiltrando/ no adversário, grosso, de dentro,” (MELO NETO, 2003, p. 383) que JCMN

apresenta em seu poema sobre o boleiro Ademir da Guia. A água, ambíguo espaço heraclitiano, mas também cabralino, de permanência e transformação, vem reivindicar, em Carneiro, a própria contradição universal: “não há razão por trás da natureza”. Será, deste modo, que a razão faz-se fora da natureza? Fora do poema? Ou esse também está condicionado a um “Saber, alto e profundo”? Onde as engrenagens do “Móbil Primeiro” emperrou para aquelas que percebem que “Assim que, só para mim/ anda o mundo concertado?” (CAMÕES, 1976, p. 155).

As indagações anteriores, nossa e do poema, acabaram adiantando – hoje em dia o termo em voga é *spoiler* – o convidado especial (embora esse já houvesse feito uma participação especial com os Deuses e seu concílio): Camões. Se as dúvidas e as incertezas são as matérias-primas dessa lavoura textual, difícil escapar do maneirismo, e do desconcerto, camoniano (Máquina do mundo & máquina do poema. Requebremos). Os versos 12 e 13 soam familiarmente camonianos, não apenas pelos seus decassílabos heroicos, mas, sobretudo, pela sua inversão sintática típica do ilustre poeta português. Mas, assim como o desconcerto do mundo na lírica camoniana redireciona-se para outros assuntos, que não a humana mediocridade burocrática do poder, ou para discussões entre construções e inspirações, também aqui o leme do poema prefere apontar para praias-lavouras mais auspiciosas.

Se as musas, sejam elas revisitadas ninfas importadas do mundo greco-latino, diretamente para o Portugal do século XVI, ou voláteis dançarinas (flamencas?) feitas de “borracha e pássaro”, parecem ser matéria muito mais palpável ao menos no terreno fértil do texto, da linguagem e, claro, da poesia (A propósito: “matéria” ou “antimatéria”? o termo serve para elucubrações da física moderna e da própria poética cabralina. Tal ambiguidade é, portanto, bem-vinda). De toda maneira, a evocação ancestral das musas é, obviamente, a evocação da própria poesia. O sonho (lúcido); a dança (flamenca); a escultura e as coisas belas (que podemos sintetizar, metaforicamente, num *Museu de tudo*), delimita, ou risca, a faca – o resgate cabralino, ao mesmo tempo que, subsequentemente, fornece uma (arg)náutica carona camoniana através da “volúpia da epopeia”²⁸.

Definitivamente, afora a pátria (latifúndio-minifúndio-água-oceano) da poesia, “o resto é resto, terra devoluta”. Terra devoluta, ou seja, que não pertence a um particular, a alguém, ainda que esteja irregularmente sob sua posse. O poema e a poesia, pensando

²⁸ E fundamental é o termo “volúpia”, pois, como veremos doravante, no **Capítulo 3**, e que já pode ser intuído neste breve comentário, musa-poesia confundem-se num envolvente romance metalinguístico.

em termos intertextuais, parecem também não pertencerem a alguém (mais uma vez: inspirações ou construções), pois, especificamente, tudo está “plantado” a um terreno muito mais fértil: a própria linguagem enquanto inscrição particular da concepção do ser e onde os vermes “nunca se revoltam”, embora “se revolvem nessa lama abjeta”. Lama = água e terra. “Latifúndio” e “mares nunca dantes”. A poesia não parece pertencer a poetas inspirados ou a poetas racionais, mas a si mesma, onde o poeta, seja entre “os monstros/germinados em seu tinteiro” (MELO NETO, 2003, p. 78); seja entre vermes que revoltam e revolvem, abaixa a realidade, reduz a realidade, para compor a sua safra e/ou lavra que te cabe em vida.

E, se cabe em vida, cabe na poesia alheia que, à revelia ou não, tem seu minifúndio invadido. Para além de *verão vagabundo* (1980) e *pandemônio* (1993), onde ambos os livros apresentam uma seção chamada “parapsicologia da composição”, I e II – e sendo a parapsicologia uma mistura de crenças e ciência, ou seja, fantasias e rigores, e os poemas que compõem essas partes apresentam justamente isso –, *em busca do sete-estrela* (1974), primeiro livro de Carneiro, apesar do recém-nascimento marginal, já encontramos ecos cabralinos:

III

falo
 reviro a
 lavra. invento
 um nome. invento pa
 lavras. a palavra corte
 a palavra faca a palavra fio
 todo silêncio é um rio. descubro
 a palavra medo. o pássaro imita a linha
 do meridiano. o peixe é uma flor no prato
 hálito floral e chuva. o peixe-pássaro que voe
 nas dobras do prato. o mais é espaço vazio de figuras

(CARNEIRO, 2010, p.450).

“Lavra”, “corte”, “faca”, “fio”, “silêncio”, “rio”, “pássaro”, “linha”, “peixe-pássaro”, e “espaço vazio de figuras”, parece compor um itinerário de diversos ecos, e ecossistemas, da poesia de JCMN. O falar, sinônimo do ato fundador da poesia (cantar), embora aqui mais “marginal”, pois aqui também pode ser confundido com o símbolo próprio do gênero masculino, estabelece a base do poema, e da pirâmide, enquanto função primordial e referencial teórico – mistura do erotismo que encontra o “homem/poeta” na

“mulher/poesia”²⁹. Sabe o poeta que “eu não tenho palavras, exceto duas/ ou três que me acompanham desde sempre” (CARNEIRO, 2010, p. 47), assim como que “Falo somente com o que falo:/ com as mesmas vinte palavras/ girando ao redor do sol/ que as limpa do que não é faca” (MELO NETO, 1994, p. 311-312). A “lavra” cabralina, lavoura em terra dura e invenção na palavra seca, ganha um corte, estrutural e semântico, em “pa/lavras” – na pá, espada sertaneja; nas palavras, rastelo poético. A gradação reconstitui a coisa e sua serventia: “lavra”, a “pa/lavra”, a “palavra”, sua formação foi feita no corte, na faca, no fio – da navalha, da faca, e do poema, silencioso rio.

A palavra, ou a “pa/lavra”, em sintonia com o ato sublime situado no topo do poema, é o corte, sintagmático e poético, prenúncio da faca, que transforma a própria poesia, e, por conseguinte, a própria palavra, em silêncio – em pausa poética, dentro do poema; pausa ontológica, dentro da própria ideia de palavra/poema, pois todo silêncio, dentro do poema, deve ser um rio – que vai, lenta ou violentamente, nos levando para o próximo verso.

O Medo, transformado em pássaro; o silêncio transformado em poesia; e as palavras, seguem para além do meridiano, da significação banal delas mesmas, e do poema. Por fim, o pássaro/palavra, tal “a gaiola/ será de pássaro ou pássara” (MELO NETO, 2003, p. 324), que se afundou pelo rio do silêncio/poema, pois sabe que “Em silêncio,/ o rio carrega sua fecundidade pobre” (MELO NETO, ANO, PÁGINA), voa também pelas bordas do prato e da própria poesia, em direção ao peixe que “à inquietação de faca” (MELO NETO, 2003, p. 103), pois sabe que “o mais é espaço vazio de figuras” – ou “paisagem com figuras”. Ou seja: onde mais significar, palavras e coisas, se não por dentro do poema, objeto perfeito de falar e calar? Em João Cabral.

Sim. Cabral foi uma pedra “*nel mezzo del cammin*”.

1.3. O concretismo & outros “ismos”: cismas & cisões

bilacmaquia

(ensaio de poesia concreta)

OLAVO BILAC

OBNUBILAC

O.B.

(absorvente íntimo)

(CARNEIRO, 2010, p. 131).

²⁹ Reforçando: para mais informações: **Capítulo 3**.

Ainda nos anos 50, algumas das inquietações de João Cabral de Melo Neto começavam a encontrar respostas, ou tentativas de, através do programa da poesia concreta (claro: Haroldo e Augusto de Campos, mais Décio Pignatari). Importante frisar que “a expressão Poesia Concreta não designa, no Brasil, um tipo de poesia, e sim um dos vetores de força mais relevantes da literatura brasileira [...] ao longo da segunda metade do século XX” (FRANCHETTI, 2007, p. 265). Além disso, para mais um efeito de esclarecimento, é de suma importância considerarmos que “a história da Poesia Concreta é principalmente a história daquele grupo de poetas da revista *Noigandres*: a história das suas produções”, assim “como das suas alianças e disputas com outros movimentos culturais e projetos da poesia de vanguarda no Brasil” (FRANCHETTI, 2007, p. 265).

Publicações como *O Rei Menos o Reino* (1951), de Augusto de Campos, já denunciava, por exemplo, as mesmas preocupações – o rei (poeta) sem seu reino (a poesia)³⁰. Contudo, nas primeiras experiências da poesia concreta, observamos que ainda persistia uma hesitação entre as questões teórico-estéticas e a poesia em si, pois “nem o poema se propõe como outra coisa que não uma obra experimental, nos mesmos moldes que a sua inspiração confessa” e, muito menos, “a utilização da tecnologia comparece, no prefácio, como instrumento para aproximar o poema do público” (FRANCHETTI, 2007, p. 260) – num comentário sobre *Poetamenos* (1953), para ficarmos noutra obra de Augusto de Campos.

Em realidade, indo um pouco além, o descompasso inicial entre teoria e prática, irá, de modo geral, perdurar até o fim do concretismo. Ou, em outros termos, a teoria, e a tradução ou a história/crítica literária, acabará, muitas vezes, ofuscando a prática³¹. Apesar disso, é impossível negar que o grupo seguiu um caminho teórico norteador desde o início – sendo ele, o caminho, apenas retroalimentado com o passar dos anos. E este

³⁰ Livro, inclusive, que era conhecido de Cabral, como o próprio atesta em entrevista ao cineasta Ivan Cardoso, em 1987: “Tenho a impressão de que, desde aquele Congresso Internacional de São Paulo, em 1954, já tinha lido alguma coisa deles [dos concretistas], se não me engano o primeiro livro de Augusto de Campos, *O rei menos o reino*, que eles me mandaram quando eu estava em Barcelona, creio que por volta de 1950”. Disponível em <<https://goo.gl/VVQFV9>> e acessado em 07 dez. de 2017.

³¹ Talvez o correto seja dizer que no “pós-concretismo” a tríade concretista ficará muito mais interessante: Haroldo de Campos com *Galáxias* (1984), *A Educação dos Cinco Sentidos* (1985) e *A Máquina do Mundo Repensada* (2001); Augusto de Campos com *Viva vaia* (1979) e *Despoesia* (1994); e Décio Pignatari com *Vocograma* (1985); inclusive as incursões de um ou outro por outros meios como a música; a poesia visual; a poesia semiótica; parece comprovar tal afirmação.

percurso é nitidamente traçado não apenas em sintonia com a poética cabralina³², do qual o grupo concreto sempre atestou, desde o princípio, ser devedor, mas também com o pensamento crítico do poeta pernambucano.

Décio Pignatari, já em 1950, ecoava a preocupação com o esgarçamento do público moderno de poesia. Com base em George Thompson, traçava um rápido desenho evolutivo, que ia das sociedades tradicionais, nas quais a poesia fazia “parte do ‘acervo comum de referências’ e experiências”, às sociedades letradas, que implicaram a redução do público do poeta, “até que suas excogitações poéticas se transformem no monólogo dos dias atuais”. E completava: “sinto-me aventurado a acreditar que o poeta fez do papel o seu público” (FRANCHETTI, 2007, p. 258).

Em comparação ao pensamento de Cabral, as semelhanças são bem nítidas: “época feliz” e “sociedades tradicionais”, onde havia uma identificação entre poema e público; “época moderna” e “sociedades letradas”, com o posterior afastamento entre leitor e poeta; a busca por uma “voz individual” e o conseqüente individualismo com o “monólogo dos dias atuais”, em que o poeta fala apenas de si e para si; são todas questões, como vimos anteriormente, já levantadas teoricamente por JCMN no início dos anos 50.

Mas dos primeiros momentos da formação do grupo concreto através da revista *Noigandres*, e concomitantemente à produção poética de seus integrantes, é só mais especificamente em 1955, com a publicação dos textos “Poesia, Estrutura” e “Poema, Ideograma”, de Augusto de Campos, que temos os contornos mais definitivos do que será, ou tentará ser, a poesia concreta. Nestes dois ensaios, encontramos, resumidamente, a proposta de existência de uma

linha evolutiva na poesia moderna à qual responde e se filia a poesia concreta. Essa linha começa com Mallarmé (mais exatamente, com *Un coup de dés*), que é o objeto do primeiro texto, e prossegue com Ezra Pound, Cummings e Joyce, passando pelo Futurismo e por Apollinaire [...] Estava já aqui identificado o *paideuma* da nova vanguarda, e embora ainda a denominação da nova poesia não fosse “concreta”, a sua configuração básica já estava delineada (FRANCHETTI, 2007, p. 261).

³² Da extensa poética cabralina, que pouco nos atentamos no subcapítulo anterior para podermos nos debruçar melhor sobre sua crítica, possui destaque para a formulação das bases concretistas, além do livro *O Engenheiro* (1945), já referenciado, os poemas *Fábula de Anfion* e *Antiode* (1946-1947) – como irá ressaltar Augusto de Campos no texto “poesia concreta” de 1955.

Como podemos observar, o aproveitamento e a descoberta dessas outras vozes, em especial em seus aspectos composicionais, já estava no início do projeto concretista. Mas a revisita ao cânone, e o esforço de se descobrir a própria voz em meio a tantas outras, também encontra, mais uma vez, eco no texto cabralino³³: “O que se espera dele [poeta moderno], hoje, é que não se pareça a ninguém, que contribua com sua expressão original” (MELO NETO, 2003, p. 724). Contudo, no concretismo, esse fato se deu muito mais na tentativa de absorver as complexidades da vida moderna. Ou melhor, da técnica moderna; do manufaturar industrial moderno, simbolizado pelas particularidades de cada um dos autores da citação anterior, do que como uma ferramenta eficaz para diminuir a distância entre o poeta e o público. E isso foi ficando nítido com a exigência enorme de referências eruditas, na maioria das vezes, de que se era esperado dos leitores da poesia concreta para a compreensão da mesma. Ou seja: tudo isso de nada se diferenciava do que já havia sido diagnosticado por Cabral quando disse que o poeta moderno havia direcionado sua poesia não mais para um “leitor definido”, mas, sim, para um “leitor possível”. E, vale salientar, esse era o sintoma que também acometeu boa parte da chamada “Geração de 45”, embora o concretismo fosse ferrenho crítico desta, as semelhanças entre ambos foi, querendo ou não, muito maior do que o desejado³⁴. E isso é importante notar: ao longo dos anos 50, 60 e posteriormente 70, “formavam-se e se confundiam no Brasil os mercados para uma produção cultural de cunho erudito e para uma produção cultural que se destinava aos *mass media*” (FRANCHETTI, 2012, p. 130). Sendo assim,

Quando se tratou dos manifestos da poesia concreta, falou-se bastante a respeito de suas ligações com a indústria cultural, seu namoro com os *mass media* etc. Essa é de fato uma questão de muita importância, mas não só para a compreensão da poesia concreta: ao pensar as relações de poesia concreta com a comunicação de massas – e isso se deve ter sempre em mente – não se está pensando uma relação arbitrária, devida unicamente ao programa do movimento; pelo contrário: **está-se**

³³ Em verdade, é bom esclarecer que, dentre tantas opções, o texto de Cabral também faz eco com outro: “Tradição e Talento Individual”, de 1919, do poeta norte-americano T. S. Eliot. Por exemplo: “Um dos fatos capazes de vir à luz nesse processo é nossa tendência em insistir, quando elogiamos um poeta, sobre os aspectos de sua obra nos quais ele menos se assemelha a qualquer outro. [...] Ao contrário, se nos aproximarmos de um poeta sem esse preconceito, poderemos amiúde descobrir que não apenas o melhor mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade (ELIOT, 1989, p. 38).

³⁴ Em **Alguns aspectos da teoria da poesia concreta**, mais especificamente no capítulo “Geração de 45 e outras ideias correntes e cruzadas”, Paulo Franchetti evidencia algumas destas aproximações – que vão desde o rigor formal, passando pela erudição de ambas, até a relação dessas com a cultura de massas.

pensando uma relação que se estabelece no miolo da literatura brasileira contemporânea. (FRANCHETTI, 2012, p. 130, grifo nosso).

Portanto, o impasse “erudição x comunicação” era não só notado pelos concretistas como estava na gênese de seus debates. Com o lançamento nacional do movimento da poesia concreta, em 1956, surge, segundo Haroldo de Campos³⁵, o imperativo de uma evolução “culturmorfológica”. Essa evolução poderia ser resumida numa tentativa de criar uma nova poesia a partir do “pólo maior da negatividade, da recusa do leitor, como a poesia de Mallarmé” e para onde “articulada a partir do exemplo do artesanato joyciano, seja também um caminho para a positiva integração do poema no mundo industrial” (FRANCHETTI, 2007, p. 262). Esperava-se, portanto, através da justificativa da adoção da linha evolutiva da poesia moderna, referenciada acima, “fazer com que a poesia que se reclama a origem mais erudita seja simultaneamente a poesia mais adequada à comunicação imediata com o leitor leigo e despreparado culturalmente” (FRANCHETTI, 2007, p. 262). Uma poesia erudita e acessível ao leitor comum? Sim. Impasse resolvido. Ou quase.

O principal motivo da ambição concreta em atingir o grande público, através da poesia, da erudição e tudo mais, não era gratuito, pois concretistas supunham haver encontrado a “pedra filosofal” da incomunicabilidade com as massas. O anseio estava na conclusão de que a poesia vivia uma “crise do verso”. Tal crise era a grande responsável entre o distanciamento do poeta e do público, pois ela era um reflexo da “inadaptação do verso aos tempos modernos” (FRANCHETTI, 2007, p. 262). Considerando a experiência no mundo feita sobretudo através da indústria, como já destacado anteriormente, e, por conta disso, a imposição desta relação com a forma, o poema não haveria adentrado o espectro técnico-industrial moderno e, com ele, os novos meios de comunicação – que já haviam sido referenciados por Cabral, mas não diretamente nesta questão do verso e, sim, na preocupação com as novas mídias. Nas palavras de Décio Pignatari em “nova poesia: concreta” (1957):

o verso: crise. obriga o leitor de manchetes (simultaneidade) a uma atitude postíça. não consegue libertar-se dos liames lógicos da linguagem: ao tentar fazê-lo, discursa adjetivos. não dá mais conta do espaço como condição de uma nova realidade rítmica, utilizando-o

³⁵ CAMPOS, H. *poesia e paraíso perdido*. In: CAMPOS, A. et al. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Ateliê Ed., 2006.

apenas como veículo passivo, lombar, e não como elemento relacional de estrutura. antieconômico, não se concentra, não se comunica rapidamente. destruiu-se na dialética da necessidade e do uso históricos. esse é apenas o golpe de misericórdia da consciência crítica: o primeiro já foi dado, de fato, por mallarmé, 60 anos atrás – un coup de dés

[...]

uma arte geral da linguagem. propaganda, imprensa, rádio, televisão, cinema. uma arte popular. a importância do olho na comunicação mais rápida: desde os anúncios luminosos até as histórias em quadrinhos. a necessidade do movimento. a estrutura dinâmica. o ideograma como ideia básica.

(PIGNATARI, 2006, p.67).

Da síntese entre a linguagem da propaganda, com seu império tirano de imagem e som que bombardeia os meios de comunicação, e que hoje não é diferente nos *pop ups* da internet, e da desconstruída/caótica/mallarmaica tipografia do jornal, além da história em quadrinhos e do ideograma, o concretismo iniciou um golpe, ou contra-golpe, ao verso tradicional. Entretanto, é neste momento que devemos contrastar uma diferença fundamental entre o pensamento de Cabral e dos concretistas, sendo que

a primeira delas é a recusa do verso – isto é, de todo o arsenal de formas tradicionais – como estratégia para recuperar a comunicabilidade da poesia nos tempos modernos. Essa estratégia se resume, agora, à integração da poesia aos meios de comunicação de massa aos princípios que os estruturam. A oposição cabralina entre “expressão” e “construção” se acirra, com a desqualificação do primeiro polo e a absolutização do segundo como único adequado aos novos tempos. Economia, objetividade e rapidez são as palavras-chave desse momento da Poesia Concreta (FRANCHETTI, 2007, p. 263).

Em Cabral há, sem dúvida, uma indicação de repensar a comunicação poética em face aos novos tempos. Entretanto, podemos perceber em seus textos teóricos que essa proposta é feita dentro do verso – e através dele, vide o já referenciado *Morte e Vida Severina* (1955). É como enfoca Gilberto Mendonça Telles no texto “A poesia brasileira de 1960 a 1970”, em que diz: “[Cabral] não aboliu nada: tal como em Drummond, a língua continua a mesma em sua poesia, apenas, é lógico, trabalhada na direção de sua rigorosa objetividade” (TELLES, 1989, p. 200); e posteriormente Carlos Ávila, em “Poesia e novas formas de veiculação”:

O impacto da tecnologia está em Cabral na própria especificidade de sua linguagem econômica, na organização estrutural do texto, no poema enquanto máquina de combinações sensíveis, como ocorre, por exemplo, nos blocos compactos de versos de seu livro *A Educação pela*

Pedra [1966]. A utilização efetiva das novas formas de veiculação proporcionadas pela tecnologia só se daria com o surgimento do movimento de poesia concreta no Brasil (ÁVILA, 2004, p.16).

Por outro lado, a própria tríade concretista não fugiu, de maneira absoluta, da luta por dentro do próprio verso. Muito pelo contrário, se formos considerar as produções posteriores de todos. Mas, de toda forma, dentro ou fora do verso, é inegável que a poesia brasileira nunca mais foi a mesma desde então: “o verso: crise”. Embora, muitas vezes, há um certo exagero, às vezes excessivamente negativo; às vezes excessivamente positivo, ao redor deste *tour de force* de nossa poesia, como aponta Marcos Siscar no ensaio “Poetas à beira de uma crise de versos”³⁶, pois

Não se trata de negar que a pedagogia concretista – alicerçada sobre um programa de superação do verso, interpretado como anacronismo – tenha tido importância histórica. Pelo contrário, é notório o impacto que essa pedagogia crítica teve na poesia brasileira posterior. Pelo tipo de questões que colocou, pode ser descrita como um “terremoto” do qual ainda estamos nos recuperando, como argumento em outro texto (“A cisma da poesia brasileira”). Entretanto, não podemos esquecer que a poesia brasileira nunca deixou de ser escrita em verso, apesar da força questionadora do concretismo (SISCAR, 2007, s/p).

Mais à frente, no mesmo texto, Siscar esclarece que a suposta “superação do verso”, proposta pelos concretistas, a que o professor e poeta “chama de o grande lance de dados” ou “o grande blefe”, foi menos efetivamente um fato poético do que uma implicação de interpretação teórico-crítica do grupo. De toda forma, ficou à conta do concretismo “o inegável mérito, ainda que involuntário, não de superar o verso, mas justamente de evitar que se faça verso por inércia” (SISCAR, 2007, s/p), o que não deixou de colaborar para a concepção construtivista consciente que propunha João Cabral – e que tantos herdeiros obteve. Sendo assim, indo por essa direção, podemos dizer que através deste,

sonhar com o que poderia se fazer além do verso, o concretismo tornou mais contraditória e mais dramática, mais problemática e mais urgente, a habitação da própria linguagem, de seus lugares de saturação e do dilema de sua superação. Essa me parece constituir a herança mais turbulenta e mais ativa deixada pelo movimento. Tomando consciência da condição ambivalente do verso como elemento a partir do qual ele realiza suas negociações com os acontecimentos da linguagem e da

³⁶ Disponível em < <https://goo.gl/5y72ud> > e acessado em 14 dez. de 2017.

história, o poeta melhora a percepção da dificuldade da forma (SISCAR, 2007, s/p).

A “crise do verso”, ou melhor, como finamente propõe Siscar, a “crise de verso” ou “crise de versos” (pois, no original francês de Mallarmé está grafado “*crise de vers*” que Siscar traduz exatamente para recuperar/preservar o sentido original), uma vez que o fato não marcaria um fim ou uma falência do verso, mas, sim, uma agitação dentro da sua confecção, acabou por impor condições profundas ao fazer poético da poesia brasileira da segunda metade do século XX e adiante.

De toda maneira, muito resumidamente, mas nem por isso impreciso, a poesia concreta formou-se através de três pilares, segundo o “Plano Piloto para a Poesia Concreta” assinado pelo trio paulista em 1958 (CAMPOS, A. et al., 2006, p.215-217): 1) a busca pela comunicação com o público e/ou “a comunicação mais rápida” – inclusive através da incorporação da linguagem industrial; 2) a inserção por dentro de uma linha evolutiva da poesia através de seus precursores (*paideuma* poundiano); 3) a difusão – e solução – da forma/estrutura/concepção da poesia em “criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. o poema-produto: objeto útil” (CAMPOS, A. et al. 2006, p. 215-217). No mesmo “Plano Piloto” se constata também a sistematização da poesia concreta:

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutura. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear [...]

precursores: mallarmé (un coup de dés, 1897): o primeiro salto qualitativo: “subdivisions prismatiques de l’idée”; espaço (“blancs”) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. pound (the cantos): método ideográfico. joyce (Ulysses e finnegans wake): palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço. cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço. apollinaire (calligrammes): como visão, mais do que como realização. futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema. no/brasil:/oswald de andrade (1890-1954): “em comprimidos, minutos de poesia”./joão/cabral de melo neto (n. 1920 – o engenheiro e psicologia da composição mais anti-ode): linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso. [...]

a comunicação mais rápida (implícito um problema de funcionalidade e de estrutura) confere ao poema um valor positivo e guia a sua própria confecção. (CAMPOS, A. et al. 2006, p. 215-217).

Assim como as jogadas que podem ocorrer com um simples “lance de dados” nas roletas de um cassino, a nova fórmula sugerida pela poesia concreta possuía, em si, também uma aposta. Agrupando as ideias expostas anteriormente da produção industrial e da linha evolutiva da poesia, além da reestruturação dos versos, o poema concreto chegaria ao ponto de ser a “esperança de futuro, na medida em que, incompreendido pelo grande público, seria comunicativo *a posteriori*, quando, absorvido, pudesse ser um antídoto ao atrofiamento da linguagem meramente comunicativa” (FRANCHETTI, 2007, p. 264).

Concomitantemente a tudo isso, o grupo também ia amadurecendo enquanto movimento de vanguarda, pois só a vanguarda, a exemplo das vanguardas históricas do início do século XX, poderiam dar conta de dirigir o combate para artistas e público – e eis outro pilar fundamental do movimento.

Entre a exposição nacional e os primeiros anos da década de 1960, tem-se o que se costuma denominar “fase ortodoxa” do movimento. Essa “fase” caracteriza-se, do ponto de vista teórico, pela afirmação polêmica dos princípios concretistas, caracteriza-se, do ponto de vista da produção poética, pela elaboração de poemas redigidos por uma clara estrutura geométrica, e pelo esforço de intransitividade do texto, que só remete à sua própria forma ou princípio de composição. (FRANCHETTI, 2007, p. 267).

A forte base teórica do concretismo, aliada à visão própria de vanguarda proposta, ditou a postura da “primeira fase” (anos 50-60) do grupo, mas será também responsável, talvez, pelo seu próprio enfraquecimento posterior. Neste momento o cruzamento da poesia concreta com a ideia de vanguarda toca mais uma vez na questão da comunicação, pois a poesia de vanguarda seria apenas um aspecto – ou, talvez, mais exatamente, um caso particular extremo – do problema da comunicação da poesia em geral. Independentemente disso, tal particularidade entrou no cerne do concretismo e passou a se (con)fundir com a releitura da tradição, da modernidade e da própria ideia de arte. Novamente: em especial a ideia de arte de vanguarda que será capital para o grupo concreto, e seus desdobramentos, como veremos a seguir, e orientará suas intervenções teóricas e poéticas. Embora, mais uma vez, com uma predominância muito maior da parte teórica. Sobre este aspecto, na visão de Haroldo de Campos em “Comunicação na Poesia de Vanguarda”, observamos que:

No século XIX houve um processo de emancipação da linguagem poética, que foi cada vez mais se separando da linguagem do discurso

de ideias (referencial) e se voltando cada vez mais para a consideração do seu próprio ser intransitivo [...] **Hegel já dizia que, para a modernidade, a reflexão sobre a arte passou a ser mais importante do que a própria arte** [...] Na poesia de vanguarda, então, o poeta, além de exercitar aquela função poética por definição voltada para a estrutura mesma da mensagem, é ainda motivado a poetar pelo próprio ato de poetar, isto é, mais do que por uma função referencial ou outra, ele é completamente movido por uma função **metalinguística**: escreve poemas críticos, poemas sobre o próprio poema ou sobre o ofício do poeta (CAMPOS, 2006, p. 150, grifo nosso).

Mais uma vez encontramos relação com os postulados teóricos de João Cabral de Melo Neto, pois este alerta para o fato de que a especialização excessiva poderia transformar o poema em si em mero exercício (frio, técnico). A referência ao pensamento de Hegel vai em direção ao mesmo ponto: a reflexão sobre a arte passar a ser mais importante do que a própria arte no mundo moderno-contemporâneo, pois todos os processos renovadores provocam uma (falsa?) impressão de progresso. A linguagem do concretismo, mas podemos estender a relação aqui para praticamente toda a linguagem da arte moderna, adquiriu um caráter de experimento e seu hermetismo gerou uma sensação de desequilíbrio, de desordem, rompendo, de fato, a ordem natural das coisas e se lançando num turbilhão de renovação de temas e formas – em busca da novidade incessante, sob pena de tornar-se obsoleto. Mas, negando a tudo, o reivindicado progresso concretista insurgente negava, também, a si mesmo – ensinamento do poeta e teórico Octavio Paz (logo chegaremos a ele).

De toda forma, embora tais contradições, ou ao menos o sentido de conflito e ambiguidade que emana de tais afirmativas, fosse alcançar seu ápice com as vanguardas históricas do século XX – obcecadas por esse estatuto do novo (que passa a ser, para elas, um valor em si mesmo³⁷) e pela necessidade de estar à frente, tudo isso, por bem ou por mal, também seduziu, conscientemente ou não, os concretistas³⁸. Muito provavelmente a “emergência do novo” (Rimbaud), marcante na arte do início do século XX, registrou um momento crucial no percurso concretista.

Em meio à massificação da sociedade moderna e às ideologias estereotipadas do senso comum, a arte do começo do século XX, e com elas o concretismo, queria mostrar-

³⁷ Como é o caso, por exemplo, do poema futurista que, embora radicalmente apontado ao futuro, “não se encaminhava rumo ao futuro, mas se precipitava no buraco do instante” (PAZ, 2013, p. 125).

³⁸ Embora essas sensações fossem sentidas de alguma forma pelo próprio caminho – teórico e poético – traçado pelo concretismo, o balanço desta equação só foi feito, de maneira mais consistente, tempos depois. Mais especificamente nos anos 80 com as reflexões de Haroldo de Campos no conhecido ensaio “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”.

se combativa. Numa tentativa de despertar o homem de seu universo exterior e interior ela apresentava um caráter de questionamento: dessa tal realidade estereotipada da mentalidade humana e, enfim, de si mesma. Mas, talvez, isso fosse demais, pois era um “ataque” em duas frentes: a própria concepção de arte (poesia) em si; a proposição que essa arte chegasse, com destaque, ao grande público.

Podemos observar que este novo horizonte de possibilidades era um prenúncio de dissolução, pois a flutuação identitária da arte/poesia ia tornando-se um tópico tão comum e recorrente que a busca incessante por novas formas de expressões artísticas, individuais e/ou coletivas, embora fossem tentativas de subjugar essa mesma fragmentação, acabava por reconhecer a sua existência. O que, como já podemos intuir, aparentemente fez a nossa poesia do final do século XX em diante dissipar-se ainda mais.

O crítico mexicano Octavio Paz relata, acerca dos movimentos de vanguarda do século XX, “a violência das atitudes e dos programas, o radicalismo das obras. A vanguarda é uma exasperação e um exagero das tendências que a precederam” (PAZ, 2013, p.119). A negação, muitas vezes absoluta de alguns movimentos de vanguarda, não deixava de ser “um ato romântico que se inscrevia na tradição inaugurada pelo romantismo: a tradição que nega a si mesma para continuar-se, a tradição da ruptura” e em que “A vanguarda é a grande ruptura e com ela se encerra a tradição da ruptura (PAZ, 2013, p.109). Sendo assim, ao “vestir a camisa” (de força?) das vanguardas, de antemão, o Concretismo estimulava um exercício de contradição. Inerente aos movimentos em si e suas inter-relações; além dos seus desdobramentos, repercussões e esvaziamentos; as vanguardas eram uma resposta particular do seu próprio tempo e, concomitantemente, uma negação deste. Portanto, o epíteto vanguardista adotado pelos concretistas deveria abarcar, de modo geral, situações-limite que ora mais, ora menos, mergulhadas de maneira violenta na modernidade, simbolizavam “a grande ruptura e com ela se encerra a tradição da ruptura” (PAZ, 2013, p.109), pois no programa vanguardista estava inserida a ordem dos embates: o outro e o eu; o antigo e o novo; o arcaico e o moderno; a inspiração e a construção – levando-se até às últimas consequências tais enfrentamentos. Contudo, este legado seria, ainda segundo Paz, ao mesmo momento que uma realização, também um extermínio, pois “embora a vanguarda abra novos caminhos, os artistas e poetas os percorrem com tal pressa que não demoram em chegar ao final e esbarrar num muro” (PAZ, 2013, p. 119). E talvez o concretismo tenha esbarrado nesse muro – e já logo após suas primeiras manifestações. Mas, antes mesmo da visão “pós-utópica” de Haroldo de Campos, tentando “pular o muro” imposto pelas vanguardas da primeira metade do século

XX, a poesia concreta, partindo da assertiva de que o verso tradicional já havia encerrado seu ciclo histórico (eis o “muro”), e propôs seu poema-objeto – na famosa equação “verbi-voco-visual”.

Por conta disso, segundo o poeta e filósofo Antonio Cicero, através da crítica literária norte-americana Marjorie Perloff, a poesia concreta brasileira deveria ser considerada antes uma “retaguarda” do que uma “vanguarda”³⁹. Importante ressaltar que tal nomenclatura nada tem de pejorativo e, muito menos, referência a algum movimento conservador ou de restauração de determinado *status quo* artístico-literário. Pelo contrário: sucedido o “assalto” da vanguarda, emprestemos a origem militar do termo para compor sua própria exemplificação, caberia à retaguarda assegurar os postos conquistados e zelar pelo caminho anteriormente aberto.

As vanguardas do início do século XX não reconheciam precursores (caso, sobretudo, do Futurismo e, ainda mais radicalmente, do Dadaísmo – mas não do Surrealismo que, na literatura, possuía a figura de um Rimbaud). Não aceitando, portanto, a ideia de tradição, embora tais *modus operandi* acabassem por cair em outras formas de fidelidade como a “tradição da ruptura”, ainda que última ruptura, defendida por Octávio Paz – e na já referida herança romântica sobrevivida nas vanguardas.

Por outro lado, a retaguarda, no caso o concretismo, como podemos observar, construiu, sim, uma complexa linha temporal de precursores, e mesmo de veneração por movimentos, ou poetas, anteriores (inclusive, legado de um de seus ditos “desbravadores”: Ezra Pound, que empreendeu íntima, e pessoal, reapropriação da tradição – construindo seu singular cânone, ou *paideuma*), para chegar até a sua maquinaria verbal.

Nesta perspectiva, o Concretismo pareceu deslocar-se do passado para projetar-se no futuro, pois o poeta lia a tradição condicionada pelas mudanças de concepções poéticas da modernidade até embarcar nas novidades do verso (e do voco-visual) concreto. Tudo isso acabaria por definir o pensamento e as atitudes críticas diante da poesia – e eis um ponto-chave para a autopromoção concretista enquanto vanguarda. Desta forma, uma poética situada no fazer de uma determinada época, mas que constituiria seu presente em função de uma escolha ou construção do passado – não para

³⁹ Vale observar que a “neovanguarda concretista” alimenta-se da postura da vanguarda histórica do começo do século XX e, obviamente, é também possível rotular o movimento brasileiro de vanguardista. Contudo, nossa inclinação para a utilização do termo “retaguarda” deve-se mais às ideias apresentadas por Cicero e Perloff do que, necessariamente, uma tentativa de refutação do concretismo enquanto vanguarda.

conhecer o passado como ele foi, mas para apropriar-se de algumas particularidades que este indicaria. As escolhas do passado, e dos autores deste passado, deveriam estar em sintonia com a *invenção* e com a *ruptura* dos mesmos dentro de seus próprios tempos (não se preocupando em se valer de autores menos conhecidos para revitalizar, assim, a história literária). Tratar-se-ia, portanto, de revitalizar permanentemente a tradição em leitura das obras sincronicamente – atribuindo-lhes importância no presente (pois é impossível ignorar o fato de que os poetas concretos leram a tradição e a margem).

Sendo assim, o concretismo parece ter se fundado na tensão entre a medida do que guardava (passado) e o alcance do que profetiza (futuro), embora mediados pelo presente de sua ocorrência. Ou seja: memória e invenção; *antiqui* e *moderni*, história e *make it new* (renovação/inação – mais outra velha fórmula poundiana). Mas, embora toda a verborragia teórica concretista muito dialogasse com a concepção das vanguardas anteriores, Antonio Cicero observa como antes do advir das vanguardas as formas poéticas mais tradicionais já haviam sido fetichizadas⁴⁰. Segundo Cicero:

as vanguardas mostraram, em primeiro lugar, o caráter convencional de tais formas, em segundo lugar, mostraram que a poesia ou o poético não se encontram *prêt-à-pôrtier*, à disposição do poeta, nestas ou naquelas formas fixas; em terceiro lugar, mostraram que a poesia não é necessariamente incompatível com nenhuma forma determinada. (CICERO, 2008a, s/p).

Portanto, ao desfetichizar as formas tradicionais, o concretismo abria caminhos às novas possibilidades, mas sem, contudo, decretar definitivamente a morte de nenhuma forma – como foi proposto com o “fim do ciclo do verso”. Ao afirmar o fim do ciclo do verso, a poesia concreta aniquila de uma vez por todas a manutenção de qualquer forma, inclusive da forma concreta/concretista, ou reabilita toda e qualquer forma? Em outras palavras: “Acontece porém que, quando todas as experiências são possíveis e nenhuma possibilidade já experimentada está morta, cada qual está livre para seguir o seu próprio e singular caminho” (CICERO, 2008a, s/p). Ao atirar contra o verso e as formas tradicionais, os concretistas, abrindo para as possibilidades e potencialidades da página em branco, acabaram por abranger inclusive o verso tradicional que atacavam, pois lançar-se vertiginosamente para as infinitas possibilidades da página em branco é,

⁴⁰ E que não deixa de ser um intertexto com o conceito de “fetichismo” da mercadoria de Marx – é só pensarmos, por exemplo, na obsessão quase ególatra que o soneto teve entre os parnasianos, apesar de toda a sua rica história antes e depois dessa escola.

obviamente, também se deparar com o já estabelecido – com os números já viciados do dado do acaso, para reafirmarmos Mallarmé. Tal constatação vai de encontro com a análise feita por Cabral, da individualização, e das referências mais comuns à poesia contemporânea que listamos no início deste capítulo. E sobretudo da multiplicidade presente na poética contemporânea.

Como reafirma ainda Cicero, o poeta moderno-contemporâneo, parodiando Sartre, estava condenado a ser livre, não podendo “haver nenhum caminho a ser indicado ou aberto por alguns poucos, para ser seguidos por outros muitos”. Daí que “não há mais vanguarda.” (CICERO, 2008b, s/p). A suposta luta precursora do concretismo, não obstante embebecida pelo que ainda sobrevinha das vanguardas, deu-se em terreno muito mais profundo do que pontual. Muito mais dentro de uma longa tradição entre revitalizações de novas e velhas armas, do que numa frente de batalha única e unidirecional. No advento do concretismo, o campo de batalha poético já havia se expandido demais. E mirando à frente, acertaram também para trás (como num insuspeitável “buraco de minhoca” quântico).

Por conta disso que, num segundo momento do movimento concretista, ficou nítido que as posições assumidas pelos seus pares não davam conta de atingir todas as suas pretensões. Além do mais, o início de um período terrível de nossa história, o advento da Ditadura Militar nos anos 60, e o desdobramento, nem sempre pacífico, que ocorria por dentro das trincheiras do concretismo, condicionava o grupo a uma mudança de postura. Era o “salto participante”:

1961 – a fase do “salto participante”, na qual os procedimentos de composição concretista passam a ser encarados como uma “forma revolucionária”, capaz de expressar um conteúdo revolucionário. Ou seja, a “comunicação de formas” deixa de ser objetivo exclusivo, e as estruturas geométricas passam a nomear temas sociais: fome, greve, lucro, servidão etc. É o momento mais frouxo da Poesia Concreta, seja do ponto de vista teórico, seja do ponto de vista poético. (FRANCHETTI, 2007, p. 267).

Em verdade, “o salto participante” – que teve início com a publicação de poemas como *Cubograma*, *Servidão de Passagem* e *stéle pour vivre n°3*, de Augusto, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, respectivamente – acabou tendo pouca efetividade, pois, ainda na década de 60, os próprios poetas concretistas começaram novos projetos “fora” da metodologia ortodoxa da fase anterior. Na reabilitação de formas e temas afirmada anteriormente. Além da intensificação do trabalho de tradução, ou “transcrição”, dos

irmãos Campos, e da revisão do cânone literário brasileiro, com o resgate de Sousândrade, por exemplo, a publicação gradativa de *Galáxias*, de Haroldo de Campos, e dos poemas semióticos de Décio Pignatari com Luiz Ângelo Pinto, ambos em 1964, começava a marcar a dispersão do projeto concreto. E, curiosamente, é somente na segunda metade da década de 70 – curioso, pois é o momento de maior destaque da poesia marginal – que a poesia e a publicação dos concretos consegue atingir de maneira mais efetiva editoras e público. O que não quer dizer “o grande público”, evidentemente.

A estruturação e posterior fragmentação do concretismo é um ponto basilar para a compreensão da poesia contemporânea, pois temos ali o início de uma convergência de linhas e posturas que irão condicionar a poesia brasileira até o final do século XX – e além. Ainda que, na prática, poucas diferenças podemos encontrar entre neoconcretismo, poema-processo e poesia práxis. Talvez a diferença fique maior na teoria, embora, assim como o concretismo, tais dissidências não tenham conseguido, na maior parte das vezes, atingir plenamente suas propostas (não que algum movimento de vanguarda do século XX tenha conseguido, é importante ressaltar). Sobre o dissidente Neoconcretismo, capitaneado pelo também múltiplo Ferreira Gullar, por exemplo, ponderamos que:

De 1959 o Neoconcretismo, em poesia, não apresenta, do ponto de vista de uma copiosa e pouco convincente argumentação teórica, real novidade em relação ao que foi apresentado na Exposição de 1956-57 e à obra posterior do núcleo principal da Poesia Concreta. Na sequência o Neoconcretismo se vai aproximando bastante da instalação artística, da arte conceitual. **E é nisso que reside a sua originalidade, no que toca ao desenvolvimento das premissas concretas: na expansão do conceito do poema a um conjunto de atitudes e práticas não-verbais** (FRANCHETTI, 2007, p. 270, grifo nosso).

Como veremos posteriormente, há quem defenda, como é o caso de Renato Rezende, que o verdadeiro cisma da poesia brasileira teria acontecido entre o Concretismo e o Neoconcretismo, tendo em vista justamente a assimilação de “práticas não-verbais” pelos neoconcretos aliada à flexibilização da subjetividade na concepção da obra de arte. Teríamos, segundo Rezende, uma dobra entre práticas modernistas (Concretismo) e Pós-modernistas (Neoconcretismo). Entretanto, apenas tais questões parecem pouco para contabilizar uma verdadeira mudança de rumos entre as duas poéticas – haja vista que o Concretismo também absorveu o discurso de outras artes e, posteriormente, chegou a fecundas parcerias, como é o caso do Tropicalismo. Além disso, após o “salto participante” do Concretismo, sem julgarmos a qualidade das obras em relação à fase

anterior do grupo, não deixa de ser uma releitura em direção ao Neoconcretismo. Aliás, retomada a questão sobre o “salto participante”, saltamos mesmo é para a poesia práxis – que se autodenominava uma “vanguarda nova”, mas que

pouco tem a ver com a primeira Poesia Concreta, tanto do ponto de vista dos pressupostos, quanto dos procedimentos compositivos. Mas é, como o “salto participante”, uma tentativa de síntese ou compromisso entre as duas maiores tendências da poesia dos anos 1960: a “participação social” e a “vanguarda” [...] na estrutura básica o poema-práxis, tal como praticado por Chamie, consiste numa sentença nominal justaposta a outra sentença nominal, de modo a produzir um contraste e um choque – uma montagem, portanto. Os segmentos justapostos, por sua vez, se organizavam de forma a valorizar o paralelismo sintático e/ou a paronomásia (FRANCHETTI, 2007, p. 271).

Se no Neoconcretismo despontou a figura de Gullar, na poesia-práxis o nome é Mário Chamie. Segundo Gilberto Mendonça Telles, “o grande mérito do autor de *Lavra lavra* é ter resolvido melhor o problema da comunicação das formas de vanguarda, pondo o poema no nível do público” ou, ao menos, “de um restrito público intelectual ou universitário” (TELLES, 1989, p. 191). De forma geral, a poesia-práxis, destituída de complexos *paideumas* ou disputas territoriais/sociais como a dos neoconcretistas, revalidou o jogo verso-verbal, mas, como referenciado por Telles, tal nivelamento não foi suficiente para atingir o grande público – e, assim, a poesia ia ficando cada vez mais à mercê de alguns poucos iniciados. Enquanto isso o poema-processo, ao contrário da poesia práxis, resolveu atacar pelo outro lado, pois optou

desde o início pela recusa radical à discursividade [...] visa, em última análise, a uma poesia sem palavras, ou, pelo menos, a uma poesia em que o signo verbal ocupe lugar de importância secundária. Por isso mesmo estende de forma inaudita o sentido da palavra “poema”, a ponto de poder denominar “poema” a uma passeata ou outra performance coletiva, bem como um objeto gráfico desprovido de letras ou palavras (FRANCHETTI, 2007, p. 272).

A maneira como o poema-processo expandiu a ideia de poema já estava, de alguma forma, intuída na visada neoconcretista. Contudo, e aí também diferente do poema-práxis, mais especificamente em direção diametralmente oposta, o poema-processo rompeu com o verso, a discursividade e a palavra para dar vazão ao signo visual – precursor, podemos dizer, da poesia visual/virtual/perfomática de nosso tempo.

Mas o que podemos compreender desses desdobramentos do concretismo, ora mais, ora menos, em sintonia com a matriz original, é a superposição de diálogos e de

posturas que irão ser reaproveitadas nas poéticas vindouras. Inclusive com essa postura de miscelânea de linguagens possíveis. E mais do que isso: se pudermos considerar esses movimentos todos – neoconcretismo, poesia-práxis, poema-processo – como desdobramentos do concretismo, talvez possamos ponderá-los também como um reflexo da multiplicidade/pluralidade que vai cada vez mais imperar na lírica contemporânea, sobretudo após a década de 80, ainda que sem todo o rigor de propostas e projetos comuns, como outrora.

E de todas essas veredas vanguardistas, dentre os legados dos concretistas – além dos já dispostos por Siscar na consciência profunda da forma do poema enquanto objeto sensível –, Gilberto Mendonça Telles destaca, esquematicamente,

*a) A difusão do espírito de equipe em trabalhos literários; b) A dinamização da investigação e análise do texto; c) A redescoberta de autores como Sousândrade; d) A divulgação do simbolista baiano Kilkerry; e) A divulgação de autores estrangeiros, através de traduções ou de referências bibliográficas; f) A aproximação da poesia com as artes plásticas e musicais; g) A incorporação do espaço; h) Os recursos de montagem e decomposição de vocábulos; i) O nominalismo das palavras-frases, enfim, uma série de inovações **que deixaram perplexo o leitor mais culto e completamente indiferente o leitor comum**, para o qual se dizia eram endereçados tais poemas (TELLES, 1989, p. 188, grifos nossos).*

Curiosamente, como já adiantamos, a falta de um projeto estético comum é cada vez mais clara a partir dos anos 80. Contudo, por outro lado, e talvez justamente por conta dessa falta de um projeto comum, muitas vezes os poetas irão reunir-se em pequenos grupos – revistas, editoras, cidades e/ou regiões. Embora, na maioria das vezes, sem necessariamente afinidades estéticas em comum. Já a linha evolutiva proposta pelos concretistas, outro ponto-chave oriundo do programa concreto, acabou sendo espalhada para tantas, e tão diversas, direções, num movimento de autofagocitação, que a ideia de cânone, de uma família poética, vez ou outra, acabou ganhando até certo caráter pejorativo – de “grifes” poéticas, como afirma Iumna Simon⁴¹. Contudo, é preciso frisar que a questão de um *paideuma*, e conseqüentemente um repertório privilegiado de referências, um passo para o intertexto, esse sim parece ser um ponto maior de contato entre o concretismo e a poesia de Geraldo Carneiro, apesar do manejo com essas outras vozes seja feito de maneira diversa, mais ao gosto do estilo marginal – e ainda que,

⁴¹ SIMON, I. M. **Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século**. In: Novos Estudos CEBRAP, nº 55. São Paulo, Nov. 1999.

aparentemente, também não apenas assim (falaremos mais sobre este ponto no próximo subcapítulo).

Já a aproximação da poesia com a música, as artes plásticas e as artes gráficas também deve ser pesada, em certo sentido, a favor do Concretismo. Embora, como já dissemos anteriormente, a forte relação da música popular com a poesia, no século XX, já existisse desde Vinícius de Moraes e a Bossa Nova; ainda que a composição concreta, com sua revisita a definição de tons e notas que perpassavam a poesia de Mallarmé (ressaltada por Siscar); além da contribuição e relação do Concretismo com o vindouro tropicalismo de Caetano Veloso e Gilberto Gil; foi imprescindível para a cena cultural, musical, e literária, dos anos 70. Carlos Ávila vai até mais longe, citando o cinema e a televisão – embora o mais significativo, para nós, seja mesmo a questão com a música e a cultura.

Também a lição de Mallarmé, os concretos adequariam sua linguagem às novas técnicas e criariam uma série de poemas-protótipos, não só explorando todas as possibilidades do livro enquanto objeto de recriação e invenção, como também associando-se a músicos eruditos e populares, no sentido de retrabalhar seus textos por meio da música, ou ainda a artistas plásticos, cineastas, gente de televisão, teatro, etc. (ÁVILA, 2004 p.16).

Também é importante destacar a dinamização/investigação/análise do texto, assim como a incorporação do espaço, a composição e decomposição de palavras – embora não necessariamente criada pelo concretismo, claro, ainda que resgatada por ele. É só pensarmos nos poemas visuais barrocos, românticos e simbolistas (e ainda mais antigos), além do nominalismo das palavras-frases que mais uma vez remete à obsessão pela forma e pela pesquisa estética – não obstante esses dois últimos pontos já fossem também, e em certa medida, uma conquista e uma demanda desde o modernismo de 22, pensando em Mário de Andrade. Todavia, devido à obstinação nestas questões, o concretismo acabou, ao menos, fixando o debate para as poéticas contemporâneas vindouras.

Contudo, tais cismas e cisões, discutíveis vitórias alavancadas, ou no mínimo expandidas, pelo concretismo, não podem deixar de ser vistas também através de certo fracasso da absorção dessas composições pelo leitor comum – fracasso ao menos pelo alcance que o grupo concretista almejava. Não obstante, curiosamente, os poemas

concretos quase sempre gozem de considerável curiosidade por parte dos alunos do ensino básico.

Pois, “como dizia o poeta-crítico Mario Faustino, a poesia é um pássaro versátil e bem pouco esnobe. Pode fazer o seu ninho em qualquer canto” (RISÉRIO, 1997, p.23). E acrescentaríamos: em qualquer canto e qualquer vida. Inclusive na confusão entre canto e vida – já que, no final das contas (e dos cantos):

a vida é uma vida só
 a vida é uma ávida
 a vida é uma ave
 só uma
 só

(CARNEIRO, 2010, p. 282).

E comenta o próprio Geraldo Carneiro:

Daniela Aragão: Você foi tomado pelos concretos em algum momento?

Geraldo Carneiro: Não, sempre tive uma visão muito crítica dos concretos. Esse fato de eles terem abandonado a discursividade sempre me pareceu um suicídio, porque é uma espécie de negação da matéria prima da poesia. A poesia sem linguagem é um projeto de auto-aniquilamento. Fico achando que parece coisa de religioso, que quer reduzir tudo ao nome de Deus. Parece uma seita que está procurando o nome de Deus e o nome de Deus talvez devesse ser o poema: Deus. Você suprime o "s" e fica somente "Deu", já deu. Sempre achei aquilo muito interessante como especulação conceitual, adoro os ensaios, as traduções. Li tudo, gostei, tem uma contribuição profilática espetacular para a poesia brasileira. Muito curiosamente todos aqueles talentos voltaram à discursividade, negaram a premissa fundamental do concretismo que era o combate à discursividade. Todos fizeram poemas discursivos, voltaram à matéria prima da poesia, se você não tem discurso não faz poesia. Você faz publicidade, slogans sem discurso, mas não faz poesia. Toda memória literária da gente se expressa pelo menos através de frases, palavras concatenadas, não há como desarticular o discurso. Claro que isso se deu num momento de extremismo, sempre percebi o caráter suicida que havia ali. Denunciei isso algumas vezes, fui docemente hostilizado por Haroldo de Campos. Fiz poemas debochando deles, poemas concretos: "a vida é uma vida só/ a vida ávida/ a vida é uma ave/ a vida é um/ só um". Eu tinha poemas que denunciavam esses jogos verbais que não deixavam de ser jogos verbais, mesmo que você emprestasse a eles o pensamento, era um projeto fadado ao aniquilamento. (CARNEIRO, 2014, s/p)⁴².

⁴² Disponível em < <https://goo.gl/XhtdhU> > e acessado em 14 de jan. de 2018.

Como não poderia deixar de ser, algo já dito e reafirmado muitas vezes é a impossibilidade de superação do verso. A fala do poeta é interessante para destacar o quanto o obsessivo pensamento racional acaba, por vez, compartilhando de mecanismos semelhantes àqueles dos dogmas religiosos. A premissa do verso é a do mesmo enquanto discurso, diálogo. E, como aponta Carneiro, os próprios concretistas não puderam manter, durante muito tempo, a distância dos versos. Haroldo de Campos, em entrevista para o programa *Roda Viva*, em 1996, por exemplo, atestou o seu percurso do concretismo para a concretude – sendo a concretude uma consciência da forma poética presente em todos os grandes poetas da humanidade e, portanto, atemporal e inexorável⁴³. Deste modo, é considerável exagero colocar o apelo formal da poesia brasileira da segunda metade do século XX na conta apenas dos concretistas. Embora seja inegável que o caráter “profilático”, de prevenção, como dito por Carneiro, no sentido de, às custas do exagero, evitar-se o verso por inércia, como pontua Siscar, talvez seja algo a ser fortemente considerado.

Se a vida é apenas uma (só) – e essa sendo ávida, que só pode ser expressa por um desejo ardente, voraz, quase avaro, como a linha que vai sumindo, mas que explode em pássaro somente para retornar a ser essencial, visual, e realmente, só –, o verso, ao contrário, é apenas um aspecto da poesia. Embora, sem cairmos no reducionismo de dizer que poesia é verso, contudo, é impossível afastar, de forma definitiva, o verso da poesia. Em suma: o contrário é “um projeto fadado ao aniquilamento”. Ou mero autoconsumo, como evidencia o poema

bilacmaquia
(ensaio de poesia concreta)

OLAVO BILAC
OBNUBILAC
O.B.
(absorvente íntimo)

(CARNEIRO, p.131, 2010)⁴⁴.

Geraldo Carneiro, neste poema, aparenta matar duas tradições com uma cajadada só. Ou um poema só. Retomando Bilac e conseqüentemente o parnasianismo, mas

⁴³ Disponível em < <https://bit.ly/2UzIAeh> > e acessado em 01 de jan. de 2019.

⁴⁴ Retornaremos a este poema no **Capítulo 2**, embora por um motivo completamente diverso e com uma leitura idem.

colocando-o lado a lado com o concretismo, o poeta revisita criticamente as duas estéticas e, mais importante, entrecruzando seus legados, mas, sobretudo, suas fixações. Em específico, a óbvia fixação de ambas pela forma. Seria muito reducionista, e arriscado, dizer que o rigor formal foi o principal responsável pelo sucesso dos parnasianos, haja vista a eterna alcunha de Bilac como “príncipe dos poetas”, frente aos leitores da época. Considerando o final do século XIX e o início do século XX, momento em que vivíamos “chafurdados ainda em pleno Parnasianismo” (ANDRADE apud Siviero, 2016, p. 64), nos dizeres de Oswald de Andrade, e o espírito de belas artes que contaminava praticamente toda a cena cultural de então, é preciso ponderar também o quanto o reconhecimento parnasiano foi o seu ponto fraco, pois a repetição obstinada dessa estética acabou ocasionando, se não certa artificialidade, ao menos um sentido de clara estagnação – mais uma vez Oswald de Andrade: “Só não se inventou uma máquina de fazer versos – já havia o poeta parnasiano”. Neste sentido, não só a repetição aos temas, mas o amor pela “[...] Deusa Serena,/Serena Forma!” (BILAC, 1996, p.161) dos parnasianos foi responsável por obnubilar, no sentido de escurecer, dificultar, o alcance da mesma, pois acabou sendo absorvida em si mesma, presa em si mesma – assim como os versos finais contidos dentro dos parênteses “(absorvente íntimo)”. Se os parnasianos foram um sucesso de público, mas é importante ressaltar que de um público reduzido, pois elitizado, destino não muito diferente foi o dos concretistas. Na cruzada contra a discursividade, como frisa Carneiro, e a conseqüente destruição do verso, embora tenham conseguido se apropriarem de diversas linguagens do mundo moderno, como é o caso da propaganda, que fica patente no poema através da referência ao produto de uso feminino “O.B” (reforçado, visualmente, pela triangular forma do púbis feminino), os concretos terminaram criando uma mercadoria de serventia íntima, ou uso, apenas para os próprios poetas – ironicamente, portanto, apesar da inegável relevância, eles não conseguiram concretizar todos os seus, ambiciosos, projetos. Ficando, assim, apenas no ensaio. Como sugerido pelo subtítulo do poema.

Em crítica publicada no *Jornal Folha de S. Paulo* no dia 16 de Outubro de 2010, acerca do lançamento de *poemas reunidos*, e intitulado “Antologia de Geraldo Carneiro peca por redundância e excesso de efeitos”, Noemi Jaffe dispense duras críticas à reunião da obra de Carneiro. Chegaremos a elas em momento oportuno. Por ora, fiquemos com o comentário de Jaffe sobre o poema anterior: “Mas não há como justificar, num livro deste porte, um poema como ‘OLAVOBILAC/ OBNUBILAC/ O.B./ (absorvente íntimo)’. Poesia pode ter graça e brincadeira, mas não é piada” (JAFJE, 2010, s/p). Está suprimido,

na fala da crítica, o título e, principalmente, a forma do poema. Além de, obviamente, qualquer tipo de leitura ou comentário analítico além do apresentado. Com base nisso, e na rápida leitura que fizemos do poema, só podemos constatar que, talvez, a graça, e a piada, esteja mesmo é nos olhos de quem vê – ou lê. E que poesia não é piada, realmente. Mas é piada-crítica.

E seguimos.

1.4. Entre arte & vida: poesia – o marginal à margem.

tão obsoleto quanto os dinossauros
da sua geração de suicidas,
que cometeram, entre muitos erros,
o de não crer na arte, só na vida
(CARNEIRO, 2010, p. 105).

Geração 70; alternativa; paralela; independente; jovem; desbunde; mimeógrafo e até marginália. Muitos são os adjetivos. Entretanto, ao que tudo indica, na corrida da história literária, vai levando vantagem de algumas cabeças – e vários corações – o termo **poesia marginal**. Nascida num dos momentos mais difíceis da história da nossa jovem República, esta poesia parecia, e ainda parece, ironicamente repetir o slogan, questionavelmente nacionalista, do regime algoz da década de 70 (no meio dos “anos de chumbo”⁴⁵ da Ditadura Militar): [poema marginal] “ame-o ou deixo-o” – pois a crítica sobre a poesia marginal sempre oscilou entre a exaltação e o desprezo (ambos exagerados):

Hoje se percebe que a produção da “Geração 70” – alvo do desdém acadêmico – revelou poetas muito mais interessantes do que os chamados “pós-concretos” ou da “geração 90” da linguagem construtiva e metalinguística (LOPES apud SALGUEIRO, 1996, p.65).

A descerebralização anda acompanhada, em muita poesia marginal, de uma palpável desintelectualização. O que, naturalmente, são outros quinhentos, e vem mantendo muitos textos marginais num estado lamentável de miserabilismo verbal e penúria intelectual. Miserabilismo e penúria talvez adequados à carência mental em que tem vivido, pela degradação do ensino, grande parte de nossa juventude – mas nem por isso menos deploráveis (MERQUIOR apud SALGUEIRO, 1996, p. 65).

⁴⁵ Os anos de chumbo foram o período mais repressivo da ditadura militar no Brasil, estendendo-se basicamente do fim de 1968, com a edição do AI-5 em dezembro daquele ano, até o final do governo Médici, em março de 1974.

As afirmações do poeta Rodrigo Garcia Lopes e do crítico José Guilherme Merquior, respectivamente, são sintomáticas para demonstrar a postura um tanto quanto extremada sobre a poesia marginal: de um lado a empolgação anárquica e juvenil – como se a poesia marginal pudesse ser um perfeito sopro entre arte e vida e, por isso, superior a outros tipos de produções poéticas; de outro a crítica pejorativa e depreciativa, calcada na pobreza verbal e intelectual dessa poesia, jogando a postura, e principalmente os textos marginais, na sarjeta literária. E não raro, nesse último ponto de vista, a conta acaba indo para a conjuntura social/cultural/educacional do país à época. Mas, de toda forma, e também retornando ao *slogan* citado anteriormente, talvez seja aí – mais uma vez cruzando História e Poesia – que exista um breve, mas profundo, aceno de mãos que sirva para esclarecer ambas as posturas.

Na passagem da década de 1960 para a de 1970, os segmentos mais inquietos da juventude urbana brasileira se distribuíam em duas vertentes radicais: a esquerda e o movimento contracultural. A aproximá-los, havia o sentimento de que os caminhos “tradicionais” da transformação social estavam bloqueados, de que as velhas estratégias já não tinham o que oferecer. Daí, de resto, o antiintelectualismo e o fascínio pelo lumpemproletariado, que podemos flagrar tanto no ambiente contracultura quanto em meio às organizações da guerrilha urbana. Em índices que apontavam, festiva ou desesperadamente, para a falência das fórmulas canonizadas (RISÉRIO, 2005, p.25).

Uma nova organização social pós Golpe Militar de 64 ia tomando corpo nos anos 1970, junto com o endurecimento do regime. Outras ditaduras militares na América Latina, além da Guerra Fria e a iminência, maior ou menor, de um apocalipse atômico, afora os últimos anos da Guerra do Vietnã, mostravam que o cenário de terror não era exclusividade nossa. Ainda assim, a contracultura oriunda dos *hippies*, que pegavam carona com os *Beatniks* norte-americanos dos anos 1950, ou a resistência, com ou sem exageros, da esquerda, além do fervor de “maio de 1968”, em Paris, deixavam claro que era preciso mudanças. Mais: tais mudanças não poderiam ser alcançadas através dos caminhos “tradicionais” em meio à percepção da “falência das fórmulas canonizadas” e da revolta que se encaminhava para um “antiintelectualismo” jocoso e debochado. E essas características da “guerrilha urbana” não possuíam um único *front*. As armas também podiam ser palavras, guardanapos, mimeógrafos e o que mais fosse passível de rima. Aproximadamente como dirá, tempos depois, o poeta curitibano Paulo Leminski: “En la

luta de clases,/ todas las armas son buenas/ piedras,/ noches/ poemas” (LEMINSKI, 2013, p. 93). As dinâmicas sociais e a postura artístico-cultural, e com elas a poesia marginal, encontravam-se no mesmo campo de batalha – e eis a resposta, cordial, embora dolorosa, daquele aceno de mãos. Sendo assim, é preciso lembrar, sobre a poesia marginal, que

esta é uma poética do **medo** (da emoção, portanto), rápida, como uma blitz, que quer captar o instante, deixando a “estética” em segundo plano. O internacionalismo e o pragmatismo típicos de um Cabral e da escola concreta ficam em suspenso. Se a poesia nem sempre tem a história que merece, da recíproca não se pode dizer o mesmo. Sobreleva, nos anos 70, a necessidade imperiosa de registrar, em prosa ou em verso, a memória do tempo – memória da resistência [...] Movida pelo medo, uma parcela significativa da poesia produzida no período 70 perpetua, para as gerações futuras, as *cicatrices* do tempo. (SALGUEIRO, 1999, p. 37-39, grifo do autor).

De algumas características possíveis sobre poesia marginal, é interessante reforçar o que delas possam ser, de alguma forma, um reflexo, ou ao menos uma demanda, do seu tempo. Para além do afastamento dos experimentos cerebrais, cabralinos e/ou concretistas, a poesia marginal possuía, no íntimo de seus temas e formas, a urgência, ou a violência, do seu próprio tempo: “especulo: *como exigir de tais poemas preocupações formalistas ou até beletristas em plena barra pesada*, para usar de uma expressão epocal?” (SALGUEIRO, 1999, p. 37, grifo do autor).

Não se trata de fazermos uma absorção da poética marginal através do seu tempo histórico, pois isso desmereceria poética e poetas. Todavia, é preciso olharmos as criações poéticas desses anos 70 para além de simples (caprichos &) “relaxos”. Estamos falando de uma “poética do sufoco” – como define Pedro Lyra, acerca da poesia social que já havia despontado nos anos 60 e que possuirá uma íntima ligação com a poesia dos anos 70. E para onde também aponta Paulo Franchetti:

Em fins de 1968, o regime militar recrudesciu, promulgando o Ato Institucional nº 5, que inaugurava uma nova fase de autoritarismo, na qual as notícias, os espetáculos artísticos, a publicação de livros e a circulação das ideias no interior da universidade passaram a ser rigidamente controlados. É com esse quadro em mente que se devem ler e avaliar as proposições da apresentadora da antologia *26 Poetas Hoje* (FRANCHETTI, 2007, p. 280).

O quadro geral descrito por Franchetti para a leitura de *26 Poetas Hoje*, famosa antologia organizada em 1975, publicada em 1976, e reeditada em 2007, por Heloisa Buarque de Hollanda, e que marcou a consolidação da geração 70, serve,

metonimicamente, também para a leitura da poesia de todo o escopo marginal. Talvez seja justamente por isso que no prefácio da referida antologia seja destaque o binômio “poesia x vida”. Essa urgência da vida, entremeada pelo “sufoco”, confunde-se com a urgência do texto – e das precárias edições marginais. Inclusive, em tais surradas edições marginais, encontramos alguma semelhança com Cabral que, na Espanha, com uma prensa em casa, produzia algumas pequenas edições de seus livros e presenteava os amigos – e Drummond também, em seus primeiros livros, não pagou do bolso as, limitadíssimas, edições?: “planejadas ou realizadas em colaboração direta com o autor, as edições apresentam uma face charmosa, afetiva e, portanto, particularmente funcional [...]” (HOLLANDA, 1976, p. 9). De toda forma, retornando ao escopo marginal:

Se em 22 o coloquial foi radicalizado na forma do poema-piada de efeito satírico, hoje se mostra irônico, ambíguo e com um sentido crítico alegórico mais circunstancial e independente de comprometimentos com um programa preestabelecido. O flash cotidiano e o corriqueiro muitas vezes irrompem no poema quase em estado bruto e parecem predominar sobre a elaboração literária da matéria vivenciada [...] É interessante observar como a atualização poética de circunstâncias políticas, experimentadas como fator de interferência e limitação da vivência cotidiana, se faz contundente e eficaz, diferenciando-se do exercício da poesia social de tipo missionária e esquemático (HOLLANDA, 1976, p.11).

A urgência realçada pela poética marginal ao mesmo tempo em que não dialogava abertamente com a questão política acabava, por isso mesmo, sendo até mais eficaz no sentido social. Pois não compartilhava do discurso político/panfletário, mas, sim, de uma carga de empatia muito mais eficaz. Uma vez que abarcava, justamente, aquilo que era comum a todos e não somente aos que possuíam interesses político-sociais. Entretanto, assim como a teoria parece ter se sobrepujado à prática no concretismo, talvez, no caso marginal, a postura tenha se sobressaído à poesia. Exatamente por isso, da arte à vida, chama a atenção a exacerbação do eu que irá gritar nos poetas marginais – e que também dividirá opiniões.

Luiz Costa Lima, no ensaio “Abstração e Visualidade”, utiliza o termo “idolatria do eu”, enquanto Flora Süssekind, no livro fundamental sobre a poesia dos anos 60 e 70, *Literatura e vida literária*, prefere “egos malandros”. De toda maneira, o excesso de culto ao eu, diametralmente oposto à poética cabralina, e, principalmente, à poética concretista, cumpria, na poesia marginal, a dupla função de evidenciar a necessidade de voz que se perfaz num momento de repressão/censura, mas também convinha na reafirmação do

poeta enquanto tradutor dos sentimentos cotidianos – embora acabasse pendendo, mais uma vez, para uma problematização de Cabral: tamanha busca de uma voz tão íntima não acabaria por criar poemas que fizessem sentido apenas para o poeta e alguns poucos leitores que conseguissem “afinar” suas sensações a um estado de alma próximo ao do autor?

A resposta é, claro, “afirmativa”. Contudo, a grande jogada – de dados? de sorte? – marginal foi saber misturar uma poética tão marcadamente egoísta, no sentido de voltada para o próprio eu, mas, na maioria das vezes, recheada com ânsias coletivas que, em um período de censura, tendem a convergir para interesses em comum. Sendo assim, do eu chegamos ao coletivo e do coletivo retornamos ao eu – e, ironicamente, repaginado o sonho mallarmaico de escrever **O Livro**, via Antônio Carlos de Brito, o Cacaso: “Estamos todos escrevendo o mesmo poema, um poema único, um poemão” (BRITO apud HOLLANDA, 1980, s/p)⁴⁶. Por conta disso a participação do eu parece ser de fundamental importância para os marginais. É quase um grito de guerra. De resistência. Individual e coletivo. *Je est un autre*. E todos nós.

Se lidos todos os poemas marginais em conjunto, como um hiperpoema, apresentariam no traço a repetição do eu um dispositivo propositalmente usado, pertencente à linguagem poética, com o fim específico de, entre outras coisas, apontar a pequenez do lugar e a exiguidade do espaço onde se podia circular – (eu) [...] Considero muito interessante o fato de num mesmo momento, no mesmo lugar, diversos jovens de diferentes origens terem começado a escrever poesia, um determinado tipo de poesia – marginal ou coisa afim – e a distribuir essa poesia com as próprias mãos. Era uma espécie de militância sim, de um pequeno exército inútil, mas que acabou por transcender esse aspecto e criar vida própria (MEDEIROS, 1998, p. 65-66).

A questão social, permeada pela figura do medo e do sufoco, aliada à simbiose entre o eu e o coletivo, já aparece, e de maneira marcante, por exemplo, no primeiro livro de Geraldo Carneiro – *na busca do sete-estrela*, de 1974 (e embora as questões sociais acabem ficando em segundo plano, a poética do eu, quase sempre confundida com o outro, repercutirá de maneira fundamental por toda a extensa produção poética de Carneiro⁴⁷). Lançado junto com os poetas Francisco Alvim, Roberto Schwarz, João

⁴⁶ Disponível em < <https://goo.gl/Zbevto> > e acessado em 02 de mar. de 2018.

⁴⁷ Como veremos, mais detidamente, no **Capítulo 2**.

Carlos Pádua e Cacaso, através da coleção *Frenesi*, batizada assim pelo próprio Carneiro, *na busca do sete-estrela encontra-se*

configurado em “linguagem vira-lata de que só tem medo a geração de 45” (SANTIAGO, 1978, s/p). Abaixo do título do livro, vem um adendo, onde se lê: “ópera de cordel”. De imediato, somos remetidos ao universo da literatura popular, de impressão barata, exposta à venda em cordéis. O substantivo ópera convoca à ideia de poemas que são articulados como pecinhas dramáticas, em diálogo. De fato, o poema de abertura do livro é um pequeno relato de um fato curioso: “a morte é motivo de festa” porque o “morto” foi “matado”. Assim, o livro é constituído por historietas, onde se nota, em um primeiro momento, o gosto juvenil pelo macabro. (SOARES, 2009, p.10).

A morte e o velório do início do relato vão sendo desmembrados – numa indeterminação espaço-temporal – para a ideia do cárcere, da cadeia e da prisão. Manoel, personagem central desta “opereta”, após a morte do pai, parte pelo mundo afora atrás de aventuras – experimentando já o carnavalesco requebrar da máquina do mundo que irá perdurar na poética carneiriana em diversos poemas, mas, em especial, na sua revisita ao épico e que encontrará seu ponto alto no livro *por mares nunca dantes* (2000)⁴⁸. Manoel, que aprende a duras penas que “se desafia a ordem/ o futuro te será negado” (CARNEIRO, 2010, p. 441), faz sua jornada por meio de “cadáveres anônimos” até morrer e ser ressuscitado como “artífice do mundo”. Quase um Severino carioca, mas que encontra a esperança no renascimento próprio, e não de outrem, embora messianicamente salvando a si acabe, também, salvando aos seus pares. Eu & o Outro: identificação e comunicação. Portanto, e retornando à poética marginal, poderíamos dizer que a

necessidade de ter o produto poético consumido fez com que os poetas jovens se dedicassem mais e mais a um poema que pudesse ser facilmente digerido pelo leitor comum. Assim como nas artes plásticas, depois da exaustão das vanguardas, fala-se de um retorno ao suporte-quadro, na poesia há um retorno ao suporte-verso. Verso que se acha no entanto descompromissado da linguagem poética e dos ritmos tradicionais. Versos para um leitor que se encontra despreparado culturalmente para as grandes investidas livrescas e eruditas da vanguarda. Um leitor que tem poucas leituras e um parco conhecimento literário, pois aquelas e este se encontram circunscritos a determinados valores que são os da juventude das grandes metrópoles. A biblioteca deixa de ser o lugar por excelência do poeta e o seu país é o *mass media*. (SANTIAGO, 1978, p. 197).

⁴⁸ Mais cenas do próximo capítulo: retornaremos e aprofundaremos o sopro épico, e a ligação de *em busca do sete estrela* e *por mares nunca dantes*, além de outros textos de Carneiro com o mesmo teor, no **Capítulo 3**.

Segundo Silviano Santiago, em “O assassinato de Mallarmé”, essa comunicação mais fluida entre a poesia marginal e seu público deu-se pelo motivo inverso daquele que havia sido a aposta concretista. Não foi a superação do verso e a sua reformulação estrutural, ou seja, o seu rigor racional, mas justamente a suposta falta de compromisso com a forma que despertou o interesse do público – um poema mais facilmente digerido e/ou “poemão” de Cacaso. E não era, para o crítico, só a falta do fazer “construtivo”, para retornarmos aos dizeres cabralinos. Mas também a pouca, ou quase nenhuma, relação desses novos poetas com a cultura erudita e com a “biblioteca”. Numa interpretação dessa poética em que a vida estaria definitivamente à frente da arte, e que comporia um desconfiado sucesso, e um quase certo fracasso, na permanência por dentro da história e da crítica literária. Mas será mesmo?

Numa visão diretamente oposta, rompendo com limitações, embora obviamente enfrentando ou criando outras, mas sobretudo revitalizando a poesia brasileira, talvez já possamos dizer, quase meio século depois da poesia marginal, que essa estaria

representando o último grande período da literatura brasileira e do qual podemos, ainda e já, segurando o corrimão, falar: do que nela, em bloco, é mesmo ou diverso, centrípeto ou centrífugo, fixidez ou movimento, narcisista ou coletivo, referencial ou metalinguístico (SALGUEIRO, 1999, p.68).

Essa revisão crítica, de um passado tão recente, marcou a dicção marginal no sentido de também introduzir em sua essência o coloquial e a gíria, não raro o erotismo e o sexo. Tudo isso, na maioria das vezes, dirigida pelo signo do humor e da ironia. Mas devendo ficar claro que o humor dessa poesia

Mostra a cara da irreverência (não da irresponsabilidade) e da concisão crítica (não de um prosaísmo prolixo) [...] tentemos uma renomeação: o humor 70 não se vinca pelo excesso, mas deixa-se marcar na proporção que a história do período exige. Algo como um movimento de reação. Sintomaticamente, a geração 70 tem recebido inscrições que, per si, traduzem este espírito de reação, de outridade: alternativa, independente, jovem, marginal, desbunde – contra o mesmo, o dependente, o oficial e o careta (SALGUEIRO, 1999, p. 56).

É importante notar que os poetas marginais “já trabalhavam dentro e junto com o imaginário pop massificado, em contraste com as linguagens culturais tipo partidão e frente ampla que projetavam imagens semifolclóricas da entidade povo” (MORICONI, 1998, p. 14). E muita da, aparentemente, descompromissada postura marginal possuía um

estreito laço com o tropicalismo que havia surgido na década anterior e, por consequência, do modernismo de 22 – em especial a figura macunaímica-atropofágica de Oswald de Andrade (num caso típico em que a vida do homem acabou competindo com a obra). Como também é o caso de diversos marginais: Chacal, Ana Cristina César e, principalmente, Paulo Leminski). E, curiosamente ou não, a revisita ao modernismo de 22, a Oswald e a sua Antropofagia, ou ao que dela foi deglutido pelo tropicalismo, deveu-se demais à releitura que havia sido feita pelo próprio Concretismo. Como já vimos, poeticamente, Oswald de Andrade figurava como um dos precursores do grupo paulista – assim como, teoricamente, sua ousada aventura antropofágica.

Em que momento e por que os jovens, em lugar de ler os textos propriamente criativos da vanguarda dos anos 50, começaram a dar mais importância aos poemas e manifestos de Oswald de Andrade? A esse mesmo Oswald que fora lançado e analisado com rigor pelas próprias vanguardas. Os jovens leitores da *Poesia pau-brasil* interessam-se mais pelo discurso crítico em torno da Antropofagia, criado basicamente por Haroldo de Campos, do que pela leitura e obediência aos princípios impostos por “planos-pilotos”, ou por “instaurações praxis” (SANTIAGO, 1978, p. 188).

Se o projeto concretista foi sendo implodido de dentro do próprio movimento, como vimos pelas suas rupturas, “retaguardas” e demandas mais teóricas do que práticas, também foi o próprio concretismo que forneceu subsídios para a voz poética que iria estabelecer-se na década seguinte à sua. Ou ainda nos mesmos anos 60 se lembrarmos a estreita relação que o grupo teve com o Tropicalismo de Caetano Veloso e Gilberto Gil:

É a partir do surgimento do movimento da tropicália (1967) que começa a haver maiores vínculos entre o grupo Noigandres e o campo da música popular. Tanto é assim que dez anos mais tarde Gilberto Vasconcelos pode declarar “É de todos sabido a aproximação entre a tropicália e o concretismo”. Esta aproximação inicia-se em outubro de 1966, quando Augusto de Campos, em matéria jornalística, saúda o jovem compositor baiano Caetano Veloso e a sua música “Boa palavra” (II Festival Nacional da Música Popular, TV Excelsior). Traça então paralelos entre a “retomada da linha evolutiva” proposta por Caetano em entrevista e a deglutição estética de Oswald de Andrade, um dos artistas da palavra que inspiraram os poetas concretos. Depois do festival seguinte (TV Record, outubro 1967), Augusto de Campos escreve uma série de artigos laudatórios sobre os jovens baianos, chamando a atenção para “Domingo no parque”, de Gilberto Gil, e para “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso. Vê nestas canções o máximo grau de inovação no festival e aplaude a “abertura experimental” que manifestam. Na contribuição de Caetano em particular percebe desabafo e desafio no refrão “por que não?”. Em função das técnicas de montagem e fragmentação dos dois, e das atitudes radicais por eles expressadas em

entrevista a Dirceu Soares, Campos os aproxima da vanguarda brasileira, “especialmente das postulações da poesia concreta”. (PERRONE, 1985, s/p)⁴⁹.

A “parceria” entre concretos e tropicalistas sempre foi fecunda: tanto num trabalho coletivo como a canção “batmacumba” – a que Augusto de Campos irá comentar que “em vez de ‘macumba para turistas’ dos nacionalóides que Oswald condenava, parece que os baianos resolveram criar uma ‘batmacumba para futuristas’” (CAMPOS apud PERRONE, 1985, s/p) – quanto na fase “pós-tropicalista” e “pós-concretista” dos artistas. O Tropicalismo, que ganhou forma, e força, entre os anos de 1967-1968, e é, segundo Domício Proença Filho, a prévia da dispersão da poética contemporânea⁵⁰, marcado pelo seu posicionamento do “É proibido proibir”, abriu uma passagem entre diversas perspectivas distintas e entre várias artes. Embora, claro, o foco tenha sido a música popular.

E se um dos pilares do projeto concretista era o diálogo com o público, é indiscutível o sucesso do Tropicalismo nesse quesito. Entretanto, mesmo que não tenhamos o interesse de cairmos na discussão sobre a letra de música enquanto literatura/poesia, é importante ressaltarmos que este eixo concreto-tropicalista trabalhou muito mais com a mistura dos elementos canção/música/poesia do que com a poesia apenas. É possível dizer que, de alguma forma, o tropicalismo cumpriu a proposta de assimilar os novos meios de comunicação – ressaltados por Cabral e, posteriormente, pelos concretos – como estratégia de atingir o grande público? A resposta não é simples, pois retornaríamos à questão poesia/música. Entretanto, é inegável que o tropicalismo possibilitou, através de uma atitude antropofágica e carnalizante, a “eliminação de fronteiras entre o erudito e o popular” (PROENÇA FILHO, 2006, p. 11).

E é obviamente impossível analisar a trajetória tropicalista sem o aparato performático, pois esse deixou suas marcas para as artes poéticas vindouras. Inclusive, nesta relação com as artes poéticas, nos parece mais correto admitir que não foi bem a experiência musical do Tropicalismo, mas, sim, a postura adotada pelos seus pares que encontrou realmente voz na dicção marginal, na absorção entre o eu e o coletivo, e, mais

⁴⁹ Disponível em < <https://goo.gl/u5pjk> > e acessado em 03 de mar. de 2018.

⁵⁰ Ainda que, para nós, como já foi dito, o gérmen da dispersão também deve ser considerado nos desdobramentos oriundos do concretismo, embora entendamos que o crítico direcione seu ponto de vista para o tropicalismo enquanto movimento que forma uma ponte de ligação entre o concretismo e a poesia marginal – fato que concordamos, obviamente – e, assim, estabeleça aquilo que será o cisma (Siscar) entre uma experiência e experimentação.

do que isso, preparou um terreno fértil para a mistura entre a cultura erudita e a cultura popular que será característico da poesia contemporânea (e marcante na poética de Geraldo Carneiro). A poesia marginal seria a voz tropicalista sem as demandas concretistas? É uma interessante hipótese.

Sendo assim, nos parece muito rasteira a visão de um completo “afastamento da biblioteca” por parte dos marginais. Pois é preciso levar em conta, além das poéticas individuais, num sentido amplo, a própria relação em que esta poética era posta em ação, afora a questão política (“sufoco”) que já ressaltamos. E nem é preciso apelarmos para a visão bakhtiana, e intertextual, de que todo texto é feito da relação com outros textos. Podemos nos dar ao luxo de sermos mais diretos e apenas constatarmos não apenas a relação já afirmada que a poesia marginal possuía com o Modernismo de 22, mas também as próprias referências, e aí está o ponto, eruditas ou não que permearam essa poesia (novamente: herança do Tropicalismo).

Mas se o poeta marginal dos anos 70 abandona, ou quer utopicamente abandonar a biblioteca (e conseqüentemente o “sistema editorial dominante”), ele não o faz sem passar por ela. A marginalidade da poesia marginal não pode ser vista como algo puro, sem movimento, ou no mínimo sem ambiguidades (MONTEIRO, 2007, p. 36).

A postura marginal, na herança do sempre tropicalista “é proibido proibir”, aderiu ao jogo da contracultura e do antiintelectualismo, mas não necessariamente sem deixar de atravessar o *Grupo escolar* (primeiro livro de Cacaso) poético brasileiro, e ocidental, e aprender, ou desaprender, com as poéticas anteriores: sejam as mais distantes, cronologicamente, como o modernismo de 22 (e, por que não?, também o de 30, pois um momento marcadamente social de nossa literatura); sejam as mais próximas, cronológica e tematicamente, como a tropicália. E até as mais distintas esteticamente, como o concretismo, pois “alguns dos melhores textos produzidos por autores vinculados à constelação marginal ainda se mantiveram nos marcos da estética do rigor” (MORICONI, 1998, p.15).

Wilberth Salgueiro, em estudo imprescindível sobre a poesia dos anos 70, 80 e 90, esclarece que, além das heranças do modernismo, o movimento Beat/Hippie norte-americano e o Tropicalismo, “parece-me que nenhuma referência foi tão fundamental para a poesia 70 do que o... Concretismo!” (SALGUEIRO, 1999, p.43). Apesar da afirmação aparentemente contraditória, o aporte de Salgueiro parte da premissa não apenas do “sinal de negativo” que o concretismo passava aos marginais, na velha lição

do exemplo daquilo que não deve ser seguido, mas, especialmente, na correlação dessacralizante que existia entre uma e outra poética. Na ideia de reler criticamente o cânone tão desafiado e/ou imposto pelos concretistas, e que chegaram a erigir um próprio; ou pela maioria dos marginais – que muitas vezes optava por “nenhum”. Mais do que isso, Salgueiro aponta:

Incontestável e irreversível, ainda, é a herança do visual legada pelos concretos [...] a passagem do espaço-verso para o espaço-objeto no concretismo, lição de que os jovens poetas fartamente se serviram [...] Assimilando as inovações trazidas pelos grupos posteriores (o neoconcretismo, a poesia semiótica e o poema-processo), cujos procedimentos intercambiáveis mais relevantes são a montagem, a colagem e a embalagem, a poesia visual 70 deve reconhecer o parentesco próximo e inalienável dos concretos (SALGUEIRO, 1999, p. 47).

Se pegarmos o exemplo de Carneiro, podemos notar, através do subcapítulo anterior, que a apropriação da linguagem e da forma concretista, se houve, passou por um apurado viés crítico. Nesse sentido, é a percepção da construção do poema enquanto objeto polivalente e móvel no branco da página, sem dúvida. Mas também enquanto material verbal profundo de significações objetivas e laboriosas, amplamente dialógicas, através do resgate de tradições diversas e numa leitura muito particular – que vai além do rigor concretista. Desta maneira, assim como os aspectos sonoros, os aspectos visuais dos poemas de Carneiro, ao lado de suas topografias, já eram devidamente realçados desde os seus primeiros trabalhos – como observarmos em um trecho do seu primeiro livro, *em busca do sete-estrela* (1974), apresentado em nosso subcapítulo “cabralino”.

Refinada construção e desconstrução, apropriação e crítica, mergulhos na biblioteca, como podemos atestar também no seguinte poema⁵¹ – do livro *Pandemônio*, de 1993 (CARNEIRO, 2010, p.511-513):

⁵¹ Exposto em imagem para melhor absorção de seu efeito dentro do livro.

pau-brasil
 madeira de extração
 tintura
 tinta de escrever
 árvore quase extinta
 nome de nação: terra dos brasis
 pau-brasil
 pau-de-Pernambuco
 pau-de-tinta
 outrora embarcado nas naus da metrópole
 ex-tintura
 ex-tinta de escrever
 o nome de nação naufragada
 a extinção naugrafada no nome:
 pau-brasil

pau-brasil
 madeira
 tintura
 tinta
 árvore
 nação: terra
 pau-brasil
 pau
 tinta
 nas naus da metrópole
 ex-tinta
 nação
 naugrafada
 pau-brasil

pau-brasil
 nação
 ex-tinta
 pau-brasil

Figura 1 – poema sem título
Fonte: Geraldo Carneiro (2010, p. 511-513)

O tema do poema, deflagrado já no primeiro verso, a figura do pau-brasil, matéria de extração portuguesa na terra recém-descoberta, discute não só o tema atual de sua extinção, mas rememora também a extinção da nossa própria terra, que leva seu nome. Exuberância e abundância que pelas páginas vai se diluindo, desmatando, na figura do

pau-brasil que quase inexistiu. Na figura do país que desde o início teve o seu destino ligado a essa matéria-prima – e, destarte, também, de alguma forma, inexistiu. Portanto, nação “naufragada” e “naugrafada” desde o início, aos poucos sobrando só o essencial: “pau-brasil”, “nação”, “ex-tinta”. Por fim, mais nada: página em branco; deserto; nada resta; devastação total da floresta de símbolos da página que no silêncio de seu branco conclui o percurso lógico iniciado no poema e na extração da madeira. Esta mallarmaica página em branco traduzida no poema, muda (sem som), reverbera e espanta – absoluta, provoca. Contudo, seu eco é muito mais que qualquer intertexto possível. O silêncio, novamente, grita “a coisa em si” – é tudo ou nada. É? Quase.

A linguagem marginal, e sobretudo aquela que perdurou na poesia de Geraldo Carneiro, não deve ser confundida com um “vale tudo” literário – seja ele temático e/ou estrutural. Dantes, o poeta absorve a liberdade marginal para poder caminhar, sem amarras, pela biblioteca, pela memória e pelo intertexto (e mais importante: pelo intertexto como **memória da literatura** – e que veremos no **Capítulo 2 e 3**). Apropriando-se, assim, sem distinção, de tudo aquilo que poderia servir como matéria-prima do poético.

É fato que, como confessado pelo poeta Afonso Romano de Sant’Anna, “minha geração de poetas é emparedada de um lado por Drummond e Cabral e de outro pelos concretos” (SANT’ANNA apud MORICONI, 2018, p.5). Portanto, seria impossível dizer que os marginais ficaram completamente indiferentes a tamanhas referências, ainda que muitas vezes essas fossem cotejadas pela ironia. Devemos considerar, por exemplo, a poesia de Ana Cristina César que “vinha saturada de alusões literárias. A escrita aí se dava como gráfico e testemunho de incessante atividade de leitura, já configurando uma estética do pastiche, no sentido de Frederic Jameson” MORICONI, 1998, p. 14) e ainda mais interessante para nós a ideia de que

a subjetividade é lacanianamente estilizada e radicalmente historicizada mediante jogos intertextuais. Já em poetas como Geraldo Carneiro e às vezes Waly Salomão, a estética do pastiche contribuiu para a indecisão entre fortalecer e desestabilizar a posição do sujeito (MORICONI, 1998, p. 16).

O nome do citado texto de Silvano Santiago, “O Assassinato de Mallarmé”, ajuda a reforçar a oposição entre uma suposta arquitetura do verso concretista e a ruína do verso marginal, além de diagnosticar a deficiência frente à erudição/livro/biblioteca que existiria nessa poesia. Contudo, acreditamos que não seja uma deficiência, mas, sim,

uma transgressão – via ironia/humor – como atesta o poema abaixo (que não deixa de ser um crime contra Mallarmé. Todavia, em alguns casos, o crime vale a pena – e o poema).

ó malarmada idolatrada

UM CU

DE DEUS

NÃO ABOLIRÁ

JAMAIS

O AZAR?

(CARNEIRO, 2010, p. 300).

A referência ao nosso Hino Nacional para referenciar o legado do poeta francês já deixa entrever uma crítica a certa visão “endeusada” de Mallarmé – seja por uma parte da crítica; seja por uma parte dos poetas. Em especial os concretistas. Curiosamente, não João Cabral de Melo Neto: “se se caminha um pouco mais na direção apontada por Mallarmé, encontra-se o puro jogo de palavras” (MELO NETO, 2003, p. 732). Em entrevista a Antônio Carlos Secchin, citada por Sant’Anna, João Cabral chega a dizer que Mallarmé “nada inventou quanto à metrificação [...]”, importando-se mais com a poesia de Valéry, embora essa “sempre me pareceu secundária, uma espécie de Mallarmé passado por água”. O poeta pernambucano justifica-se, ressaltando que “o que me interessa nele [Valery] era a explicação teórica de Mallarmé, seu mestre. **Só que a poesia do mestre conduz a um beco sem saída**” (MELO NETO apud SANT’ANNA, 2014, p. 27, grifo nosso). Na primeira leitura, e na aparente “pegada” marginal, o poema de GC pode ocasionar a curiosidade, ou o simples riso, devido ao despudorado termo de seu início. Contudo, assim ele consegue cobrir um pouco o típico tom debochado dos marginais; por outro lado, o poema só pode ganhar real valor se analisado dentro do seu contexto crítico. Em termos teológicos, poderíamos nos perguntar, com base no poema, se a existência de forças superiores não deveria terminar com os infortúnios da vida? – o primeiro verso do poema, visto pelo viés negativo, já deixa clara a possível resposta. Mas o grande ponto é brincadeira do poeta com o estrato sonoro do poema, através do verso original francês – “*Un Coup de dés*” x “UM CU/ DE DEUS”; “*jamais n’abolira*” x “NÃO ABOLIRÁ/JAMAIS”; “*le hasard*” x “O AZAR?” – , extraindo, de certa maneira, uma visão geral da contribuição de Mallarmé para a poesia moderno-contemporânea (junto

com a idolatria deste pelos concretistas). Mas, ao final e ao cabo, a brincadeira sonora do poema de Carneiro, quase toda feita através de falsos cognatos, também sintetiza, por dentro da poética de Mallarmé, após toda a sua viagem “psicodélico-gráfica”, o beco de saída para a linguagem, como apontado anteriormente por Cabral. Assim como a existência de forças superiores não parece abolir os infortúnios da vida, o mero lance de dados também não irá abolir o acaso. Contudo, o quanto deste acaso não é mero infortúnio? Por isso o desbocado poema de Carneiro, reafirma o descompasso amoroso do próprio fazer poético, como o título deixa intuir em mais um jogo de palavras – mal amada/ “mallarmada” –, e corroborando para a ideia de que tanto o amor, a história, a crítica, e o cânone literário, às vezes, são aventuras ingratas. Mesmo que idolatradas (“salve, salve” – já que chegamos até aqui).

E para além de, direta ou indiretamente, colocar em choque a dicção marginal e o *paideuma* concreto-contemporâneo, o poema rememora, textualmente, ao menos para nós, duas figuras centrais destas visões antagônicas: Paulo Leminski e Cacaso (voltamos ao “Poemão” enquanto **O Livro**). No ano de 1982 a revista *Isto é* promoveu, em São Paulo, um debate entre alguns importantes, ou novos, nomes das mais diversas artes de então – literatura, teatro, cinema, música e televisão. Uma das mesas de literatura foi composta pelos seguintes nomes: Ana Cristina Cesar, Chico Alvim, José Paulo Paes, Sebastião Uchoa Leite, Buza Ferraz, Carla Camurati, Arrigo Barnabé, Régis Bonvicino e, claro, Paulo Leminski e Cacaso. Durante o encontro, Cacaso teria feito duras críticas à música popular brasileira e ao Concretismo, sendo contestado logo em seguida – sobretudo por Arrigo Barnabé e Paulo Leminski. Na biografia de Paulo Leminski, *O bandido que sabia latim*, escrita por seu amigo Toninho Vaz⁵², encontramos o desfecho da história – e a ligação com o nosso poema de Carneiro:

Quando já se sentia visivelmente abatido pelo que vinha considerando “um debate de baixo nível”, [Leminski] levantou-se bruscamente, fez um movimento de mão com a papelada que carregava e disparou, olhando para o poeta Cacaso: – Olha, brother, qualquer bar em Curitiba, numa sexta-feira à noite, tem um nível de discussão mais alto do que o desta mesa. Vou tentar pegar o Bife Sujo aberto... E saiu da sala – no que foi acompanhado por Bonvicino –, deixando uma grande confusão atrás de si. [...] (Na primeira oportunidade Leminski arredondaria esta anedota, ironicamente, sentenciando que “nenhum lance de dados abolirá o Cacaso”, numa citação a Mallarmé). (VAZ, 2009, p. 58).

⁵² E que conta, inclusive, com uma resenha de Geraldo Carneiro, que citaremos no **Capítulo 3**.

A ironia final de Leminski é oportuna ao desarmar as críticas de Cacaso sobre o concretismo através do próprio escopo concretista, mas utilizando-se da mais do que reconhecida ironia marginal – tal qual o poema de Carneiro. E é muito dessa postura quase ofensiva, alguns diriam insultante, que decorreria a visão da poesia marginal como

Sinônimo de “uma poesia expressiva”, ou seja, ela constitui uma literatura – ou antiliteratura, conforme o vértice que se queira – cuja linguagem estabelece uma relação direta com a realidade corporal-existência vivida pelo escritor. A expressão, nesse caso, marcaria, tanto uma especificidade, como uma oposição em relação a posturas poéticas anteriores (principalmente o “antilirismo” cabralino e o “cerebralismo concretista”, consideradas construtivas [...] dentro dessa perspectiva, a poesia marginal seria uma “poesia da paixão”, capaz de criar uma aproximação entre a vida do poeta e a vida do leitor (MONTEIRO, 2007, p. 26).

Contudo, apesar da menção à “poesia expressiva”, ou “poesia da paixão”, no sentido de (con)fundida com a própria vida dos poetas, tais imposições, ainda que “antiliterárias”, não deixaram de ser disseminadas através da biblioteca. O caso de um Leminski, por exemplo, e de Geraldo Carneiro, como vimos brevemente pelo poema anterior. André Monteiro, no artigo citado anteriormente, “A sensibilidade poética dos anos 70: lições extemporâneas”, sugere: não poderia ser a postura marginal também uma construção? – entendendo a ideia aqui de construção como um signo de diálogo entre diversas propostas poéticas possíveis na esteira do antropofagismo de Oswald, no qual encontramos uma ética inseparável de uma estética. Indo além, a transgressora postura marginal de negação não estaria dentro da tradição moderna, como observada por Paz, e defendida pela visão progressista do concretismo? Essa poesia dos anos 70 não poderia ser “vista como um ‘movimento que assumia uma postura cética em relação às utopias da modernidade” e em que “o desejo de realizar uma fusão entre autor-texto-leitor, através da identidade industrialmente precária da circulação do poema, não deixa de ser uma construção utópica”? (MONTEIRO, 2007, p. 37). É preciso, portanto, olhar a postura e principalmente os textos marginais também como construção – e, sendo construção, com objetivos definidos. Sejam eles imediatos ou não:

A ousadia metodológica representa também uma ousadia geracional. O poema se desnuda dos seus valores intrínsecos para se tornar um mediador cultural, encorajando o leitor a negociar, durante o processo de interiorização do texto, a própria identidade com o autor. [...] O poema não é mais um objeto singular; singular é o mapeamento do seu percurso entre os imprevisíveis leitores (SANTIAGO, 1998, p. 14).

Talvez o surto de bons poetas nos anos 80 e 90 não teria acontecido sem a proliferação de bar em bar, de (Beijo na) boca em (Beijo na) boca, da poesia marginal. Que possibilitou, diluidamente ou não, injetar poesia na veia aberta do cotidiano brasileiro – ainda que de um cotidiano, na maioria das vezes, de classe média e universitário. Mas despida a poesia de suas pompas e pudores, sem dúvida nenhuma que algumas das produções poéticas marginais acabaram apenas cumprindo o seu papel imediato e hoje abarcam pouquíssimo interesse que não seja o de registro histórico. Geraldinho Carneiro, por exemplo, quando perguntado se a geração marginal havia soltado as amarras da poesia brasileira, responde:

Há uma pluralidade de estilos e modos de fazer poesia. Isso é muito rico. De uma maneira geral, a poesia cria um modo poético hegemônico que não deixa os outros se manifestarem. A minha geração criou uma nova forma de fazer poesia, diretamente oposta à anterior. E talvez a sua maior graça tenha sido justamente esta: romper com o modo poético hegemônico (CARNEIRO apud SALGUEIRO, 1996, p. 67).

A poesia marginal encontrou uma maneira oposta de se fazer poesia, sim, em relação ao concretismo, mas não necessariamente nova. O que não quer dizer que cada poeta não possa ter encontrado a sua própria dicção no entrecruzamento dessas propostas. De toda maneira, o mais importante é a nova abertura que tal cenário possibilitou para atrair novos poetas, novos leitores e novas potencialidades criativas. Também é certo que alguns poetas das vanguardas de DNA concretista e/ou marginal ficaram perdidos no tempo, mas, ainda assim, diversos poetas dos “ismos” dos anos 60 salvaram-se, posteriormente, pois não ficaram presos à condicionante de suas origens. Antônio Carlos Secchin, Francisco Alvim, Ana Cristina César, afora os quase inclassificáveis Paulo Leminski, Roberto Piva e, claro, o próprio Geraldo Carneiro. Em várias oportunidades, Carneiro, por exemplo, dispensa o rótulo marginal, embora não a geração.

Jéfferson Balbino: Fale um pouco sobre sua participação na geração de poetas: “poesia marginal”.

Geraldo Carneiro: Sempre me considerei marginal entre os marginais. Tenho simpatia pelo movimento, mas nunca acreditei na premissa de que os clássicos são caretas. Os clássicos que sempre me interessaram – Shakespeare, Cervantes, Eurípedes – são muito doidos. Creio que minha participação no movimento foi acidental. Se não me engano foi minha querida Heloísa Buarque de Holanda quem inventou esse rótulo.

Tenho a maior simpatia por ela, mas nunca me senti marginal. (CARNEIRO, 2011, s/p)⁵³.

Com a ginga da sua geração, mais a artilharia pesada supostamente utilizada apenas pelo “inimigo” concretista, a poesia de Geraldo Carneiro soube fazer requebrar a máquina do poema – e, conseqüentemente, sua particular máquina do mundo. Marginal entre os marginais, haja vidas; haja textos. E existe diferença entre os termos (vidas e textos)? O próprio poeta, em versos, e prosa, ajuíza a si mesmo e a à sua geração – e responde a questão:

crítica ao manual dos 50 (2)

trocou o modelito maluquete
pelo formol formal do decassílabo
a métrica, porém, não lhe atenua
o vazio absoluto das ideias
feitas só de falências e falácias;
tão obsoleto quanto os dinossauros
da sua geração de suicidas,
que cometeram, entre muitos erros,
o de não crer na arte, só na vida;
a obsolescência é sua própria essência
fará bela figura com sua ausência

(CARNEIRO, 2010, p. 105).

O poema “crítica ao manual dos 50 (2)” faz parte do livro *lira dos cinquent’anos* (2002) e está presente na seção “nova desinvenção de Orfeu”. Tanto o título do poema, como a seção na qual o mesmo está inserido, possuem referências dentro da própria poesia de Carneiro – algo que já afirmamos comum dentro da sua máquina do mundo: é quase uma (cabralina?) compulsão. O livro *folias metafísicas* (1995) também consta de uma seção chamada “desinvenção de Orfeu” e com os poemas “manual dos 40”, além de “crítica ao manual dos 40”⁵⁴. Tanto em um caso, como noutro, os títulos dos poemas fazem referências às idades do poeta – sua estreia em livro deu-se aos 22 anos. Portanto, quase 20 e 30 anos depois, respectivamente.

⁵³ Disponível em < <https://bit.ly/2GcZOer> > e acessado em 05 de jan. de 2019.

⁵⁴ Tanto em “desinvenção de Orfeu”, quanto em “nova desinvenção de Orfeu”, teremos, pelo menos, mais uma inter-relação importante: serão os poemas da, ou sobre, a “rosa-dos-ventos”. O vento em direção a ela começa a soprar, mas só aportaremos lá, definitivamente, no **Capítulo 3**.

Se os poemas dos 40 anos fazem algumas referências mais gerais, e de forma mais sucinta, a vida e a obra do próprio poeta, os poemas dos 50 anos conseguem ser mais amplos. Um exemplo é o final do primeiro poema da seção, chamado justamente “manual dos cinquenta”, e que diz, “se um dia for ceifado deste mundo/ (como se vê, é um otimista irreduzível)/, talvez alguém escreva em sua lápide:/ a eternidade dura muito pouco: eu quero ser feliz aqui e agora” (CARNEIRO, 2010, p. 103). A ironia presente, e detectada pelo verso entre parênteses, é reafirmada pela suposta lápide. Lápide essa escrita por outro, ainda que, aqui, seja ele mesmo. O que apresenta uma irresistível mistura entre o eu/outro – tema de um dos tópicos do nosso **Capítulo 2**. A ironia persiste mais uma vez ao final, num *carpe diem* às avessas, colhendo, ou sendo colhida, a morte – e não o dia. Aliás, muito menos a vida. Na primeira “crítica ao manual dos 50”, o poeta refaz a importância do eu, embora colocando em segundo plano a importância do outro – o que, para além da verdade, ou do fingimento à Pessoa, pode apenas reforçar que já não há distinções entre o eu e o outro. Os versos iniciais do poema diz: “o narcisismo continua o mesmo./ agora, em vez de parodiar os outros/, só comete paródias de si mesmo/ como neste poema, cujo esquema/ foi engendrado há cerca de 10 anos;” (CARNEIRO, 2010, p. 104). Se agora parodia-se apenas a si mesmo, mas antes parodiava-se o outro, e a paródia recai sobre o que foi feito anteriormente pelo eu e, logo, de certa maneira, continua-se a parodiar o outro – ainda que de maneira indireta. A paródia da paródia, para o desespero de Platão.

Mas essa aparente? e improvável, paródia da paródia, pode servir para compreender um pouco da “crítica ao manual dos 50 (2)”. O título é afortunado, pensando que compete ao poema uma crítica a si mesmo, a sua própria poesia, e a sua geração – e, por consequência, aos valores que perpassam um e outro lado. A construção do poema em versos decassílabos, majoritariamente heroicos, veste a percepção disposta em suas primeiras linhas. O “modelito maluquete”, que pode ser visto como uma referência ao traje marginal, e que muitas vezes foi confundido, de maneira injusta, com a mera incompetência para a manipulação dos artifícios formais do poema, é substituídos “pelo formol formal dos decassílabos”. Aqui, uma dupla interpretação: uma crítica à métrica consagrada, pensando na utilização do verso metrificado como algo velho, ultrapassado, cheirando a formol; ou um elogio à métrica, pois o formol é utilizado para a preservação de materiais, logo, o verso metrificado, no popular, estaria “dormindo no formol” – e, portanto, não perderia nunca a sua vitalidade. Mas se a métrica pode ultrapassar os tempos, ou ser por eles ultrapassada, o mesmo não acontece com o conteúdo do poema.

Como ressalta o terceiro verso numa gradação conduzida até o seu final. “Formol formal”, “vazio absoluto”, “falências e falácias”; “obsolescência”, “essência” e “ausência”, constroem um percurso, através da aparente negatividade, de um quadro típico do marginal à margem – como Paulo Leminski, nos versos também reflexivos sobre a vida/arte/morte: “aqui jaz um grande poeta./ Nada deixou escrito./ Este silêncio, acredito,/ são suas obras completas” (LEMINSKI, 2003, p. 289). O jogo de palavras nos últimos dois versos são significativos: a obsolescência como essência, do poeta, ou da própria poesia, ou da estrutura da poesia, reverbera a ausência final, estrategicamente disposta como último termo do poema, encontrando uma ressonância no choque de ideias entre o que é atual e o que é ultrapassado, antigo e moderno, em termos formais e temáticos.

Todavia, a percepção que mais nos interessa no poema está mesmo disposta do verso seis ao nove. Mas antes de comentá-la, é fundamental nos atermos às seguintes palavras do poeta:

Daniela Aragão: Era comum os poetas da época, a exemplo de Chacal, fazerem uma espécie de coro com aquele lema que os versos de Cacaso sintetizam com muita propriedade “Poesia eu não te escrevo eu te vivo”.

Geraldo Carneiro: Pois é, acreditei muito nisso durante um certo tempo, quer dizer, acreditei mais na vida que na poesia, mas nunca supus que a poesia fosse feita só de vida. Sempre imaginei que fosse uma combinação, a poesia quando é desvitalizada, desprovida de vida, é inócua, desinteressante. Um exercício beletrista que não me interessa. Ao mesmo tempo quando a poesia não tem um refinamento literário, quando não tem uma espécie de visão crítica dessa tradição clássica toda, ela sofre de um empobrecimento que me parece irremediável. Sempre pensei que a poesia deveria conjugar as duas qualidades, ser expressão original de uma vida e ser expressão original de uma linguagem. Essa procura é evidentemente muito difícil, tornar esses encontros, esses bacanais que envolvem a vida e a linguagem. Sempre foi a fascinação da minha vida a convergência desses dois mundos, nem sempre conjugados. A poesia então foi se tornando cada vez mais central em minha vida, percebi que tudo que havia em minha vida era de certa maneira poesia e tudo o que eu de certa maneira escrevia era vida. Foi muito estranho quando percebi que as duas se entrecruzavam, me enche de pudor perceber que certos poemas meus eram retratos aterrorizantes de determinados momentos ou conjunturas psíquicas, ou amorosas, ou conceituais.⁵⁵

Se contrastarmos os dizeres centrais do poema (novamente: verso seis a nove), com a entrevista do poeta, numa primeira leitura, parece que encontramos uma

⁵⁵ Disponível em < <https://goo.gl/XhtdhU> > e acessado em 05 de jan. de 2019.

contradição. Na entrevista, Carneiro diz que, embora em certo momento da vida tenha acreditado “mais na vida que na poesia”, por outro lado, também dispensou o mero “exercício beletrista”, repleto de razão e desprovido de emoção – mesmo consciente que o texto literário clamava o embate, e o diálogo, com a tradição. Mas, se levarmos em conta os versos referidos, o poeta confessa ter cometido o mesmo erro que aqueles da sua geração: o de eleger a vida em detrimento da arte (ou o sentimento em detrimento da técnica, em termos cabralinos), contrariando a fala da entrevista – considerando que o poema foi escrito por volta, ou depois, dos 50 anos, é de se supor que a fase sugerida na entrevista já tenha passado. Contudo, é preciso, devido à entrevista, levamos em conta a resolução encontrada, segundo o poeta, para este impasse entre “vida x arte”: a poesia deveria ser “a expressão original de uma vida e ser expressão original de uma linguagem”. Em seguida, o poeta aprofunda tal postura, pois “tudo que havia em minha vida era de certa maneira poesia e tudo o que eu de certa maneira escrevia era vida”. Se os dinossauros de sua geração acreditaram apenas na vida, pura e simples, o poeta também, mas com uma interpretação de vida diferente entre eles – e que acaba dissolvendo a aparente contradição inicial: Carneiro também pendeu a balança para o lado da vida, contudo, para ele, a vida é uma íntima aventura por dentro da biblioteca e da linguagem, não sendo, portanto, passível de distinção com a arte⁵⁶. A obsolescência da forma ou da postura, entre dinossauros poéticos expostos em museus de história literária, numa geração de suicida – no sentido trágico e literal, mas que também figura no suicídio de ficar preso a determinadas fórmulas – só pode denotar uma postura perante o binômio arte x vida. A maioria dos poetas marginais apostaram na crença da vida e propuseram fazer dessa a sua própria obra; alguns desertores, embora também tenham abraçado a vida, não esqueceram que essa era, claro, um intervalo, nem maior e nem menor, entre um texto e outro.

Geraldo Carneiro, marginal à margem, entre arte e vida: poesia.

1.5. Anos 1980, 1990 & 2000: encontros e desencontros: multiplicidade.

não há free-lunch, free-lance, verso livre
 livre no mundo sem o universo [...]
 ou descobrir que num lance de dedos
 misturam-se os futuros e os passados
 (CARNEIRO, 2000, p. 158)

⁵⁶ A mistura da vida e da arte, aliada à centralidade da linguagem, será retomada no **Capítulo 3**.

Os anos 1980 marcam, historicamente, o fechamento de um ciclo – e, claro, a abertura de um outro. Para o historiador inglês Eric Hobsbawm, em *Era dos extremos: O breve século XX*, a década de 1980 abarca o final do curto século XX. Breve, ou curto, pois esse teria começado tardiamente em 1914, com a Primeira Guerra Mundial, e encontrado seu término antecipadamente, em 1989, com a queda do muro de Berlim e a posterior desintegração da União Soviética. Economicamente, portanto, é a vitória definitiva do capitalismo – que será revestido em neoliberalismo nos anos 1990 – e impulsionado pela globalização, e pela aldeia global, nos anos 2000. Além de, claro, o início da popularização dos primeiros computadores caseiros e que será o signo onipresente de nossa sociedade desde então.

No Brasil, após a lei da anistia de 1979, o fim da Ditadura Militar era uma questão de tempo – a exemplo do que ia acontecendo, ou já havia acontecido, no resto da América Latina. Posteriormente, o movimento *Diretas Já* (1983-1984), e a eleição de Tancredo Neves, além da aprovação de uma nova Assembleia Constituinte, reafirmam a esperança no país. Inclusive com ressonâncias uma década depois. Mais precisamente em 1992, com o movimento dos “caras-pintadas”, que resultará no *impeachment* do presidente Fernando Collor de Mello. Em termos de cultura, sentimos que se dá no início dos anos 1980 os últimos sopros da contracultura e, embora exista a persistência do *rock*, há o começo da supremacia do *pop*:

Com efeito, na “virada do Verão 80” havia uma nova sensibilidade no ar. A década começava ao ritmo da abertura democrática, “lenta, segura, gradual”, planejada e implementada pelo governo Geisel. Nesse sentido, aos poetas que então iniciavam suas trajetórias intelectuais já não interessava tanto combater a ditadura miliar, mas falar, com liberdade, sobre si mesmos, seu mundo e seus interesses [...] saíram de cena o artista engajado, o poeta de vanguarda, o tripé sexo, drogas e rock’n roll, as polêmicas culturais e os hippies [...] intensificava-se a cultura pop; surgiram os yuppies, o Rock Brasil e o teatro besteiro (LIMA, 2010, p. 9).

O sucinto contexto acima tem um objetivo simples: intuir discretamente a mudança de paradigmas perceptíveis em relação à década anterior (os anos 1970). Indo além, ousaríamos dizer que, embora os anos 1980 carreguem a marca da desintegração de velhas estruturas, não há, necessariamente, o erigir de novas construções, mas, sim, o fluir, pensando na metáfora líquida de Zygmunt Bauman, de múltiplas armações, ou simulacros & simulações – na esteia de Jean Baudrillard. É um momento de choque do

acúmulo de diversas tradições – econômicas, políticas, culturais. A “década perdida”, como também ficaram conhecidos os anos 1980, reflete um complexo jogo de espelhos que irá se estender nas décadas seguintes por entre diversos percursos possíveis: consonância, distorção, ou mesmo síntese, das estéticas anteriores.

Tais reflexos servirão aqui, inclusive, para pensarmos e, mais especificamente, nomearmos aquilo que estamos chamando de **poesia mais contemporânea**, que se estende, portanto, do início dos anos 1980 até os nossos dias. Obviamente que há algumas particularidades entre os poetas oriundos, ativos ou estreados nos anos 80, 90, 00. Contudo, se o nosso trabalho está focado na poesia de Geraldo Carneiro, que estreia nos 70, mas que consolidará sua carreira poética apenas na década seguinte, acreditamos que sua produção poética abarca muito das características poéticas das décadas seguintes e indo, portanto, consideravelmente além da essência marginal (como o próprio poeta mesmo deixa claro).

Sendo assim, não iremos nos preocupar, aqui, em nosso percurso final, em listar aspectos particulares de cada uma dessas décadas, mas, antes, de cruzarmos pontos peculiares que referenciam o caminho que foi sendo percorrido por nós e, claro, mais diretamente, pela poesia de Carneiro.

Portanto, poeticamente, num primeiro momento, retornamos a João Cabral de Melo para iniciarmos a composição do caleidoscópio poético contemporâneo – as palavras são de Benedito Nunes:

A primeira poética pós-modernista de importância, desde a década de 1950, que se cruza com essa tradição da qual descende, é a poética de João Cabral de Melo Neto, cujo influxo polarizador se prolonga até hoje; caracterizada pelo seu rigor construtivo oposto à efusão dos sentimentos pessoais, pela sua assimilação do *élan* épico e dramático das fontes populares, sobretudo castelhanas medievais e romances de cordel do Nordeste, dotada de um despojamento ascético que distingue a sua intenção comunicacional quase clássica e de alcance didático, essa poética, que se extremou em tematizar a própria poesia, expandiu-se na década de 1980 (NUNES, 2009, p. 164).

O rigor construtivo cabralino, em sintonia com as fontes populares, naquele desejo que já era expresso nos textos teóricos do poeta pernambucano na década de 50, obteve espaço não apenas dentro de sua própria poética, como antes exemplificamos brevemente, como também incutiu caminhos que seriam retomados depois das aventuras concretistas e marginais – passagens que, aos poucos, iam se destituindo do excesso de ambas. A leitura da poesia de Cabral, sendo que o poeta pernambucano ainda estava em

produção nos anos 1980, vai ficando cada vez menos pautada pela engessada visão concretista ou pela desconfiada, para não dizer negativa, visão marginal. Fora do ciclo das vanguardas, e cada vez mais distante dos anarquismos poéticos marginais, a obsessão pela novidade, pelo novo, vai cedendo lugar à emergência do agora (como irá propor Haroldo de Campos na sua visão de “poesia pós-utópica”). Talvez, daí, o retorno considerável da metapoesia – fundamental para Carneiro, inclusive –, pois é, em suma, um momento de repensar o poético, após tantas opções possíveis. Enfim, tudo agora e ao mesmo tempo – em termos globais e virtuais, mas também, e especialmente, em termos poéticos:

Mas naqueles que frequentaram as vanguardas ou escreveram no período de sua dispersão, domina a propensão à glosa e a paródia, resultante do que podemos chamar de *enfolhamento das tradições*, inclusive da própria tradição moderna. Em geral são poetas contraditórios, que fogem do estilo e procuram-no ao mesmo tempo [...] Enfolhamento das tradições quer dizer: a conversão de cânones, esvaziados de sua função normativa, em fontes livremente disponíveis com as quais incessantemente dialogam os poetas. Depara-se-nos a convergência, o entrecruzamento dos múltiplos caminhos por eles percorridos, que são outros textos, de tempos e espaços diferentes, na cena literária móvel do presente dentro da Biblioteca de Babel da nossa cultura (NUNES, 2009, p. 167-168, grifo do autor).

O “enfolhamento das tradições”⁵⁷, proposto por Benedito Nunes, procura ressaltar a perspectiva de pluralidade que já vinha se desenvolvendo, como vimos, desde os anos 50, mas que parece encontrar seu ápice a partir de 1980. E, muito provavelmente, mais um motivo para a aproximação entre os anos 50 e os anos 80. No primeiro temos o fim de um ciclo iniciado em 22; no segundo temos o fim de um outro ciclo iniciado com as vanguardas, e suas visões antagônicas, a partir dos anos 60 – a que o crítico Domício Proença Filho chamará de “período de dispersão”. A partir de 80 passam a predominar a glosa e a paródia, que referenciamos já estarem presentes na visão marginal, e na qual podemos entender ambos os termos em seus sentidos mais amplos, pois subsiste a necessidade não apenas do resgate do passado, mas, sobretudo, da sobreposição desse por

⁵⁷ Em “Recente Poesia Brasileira: Expressão e Forma” (1991), publicado na revista *Novos estudos CEBRAP*, Nunes grafa “esfolhamento das tradições”, enquanto no livro *A chave do poético* (2009), no mesmo texto, encontramos “enfolhamento das tradições”. Do ponto de vista conceitual, ao que parece, a mudança entre “esfolhamento” e “enfolhamento”, dentro do pensamento do crítico, não parece sofrer alteração. Contudo, como observa Antônio Donizeti Pires, no artigo “Fios da trama poética de Adriano Espínola” (2015), os termos, ainda que utilizados como sinônimos, podem possuir caráter distintos, pois, em um caso, temos o tirar das folhas (“esfolhar”), e, no outro, o cobrir de folhas (enfolhar). Visões antagônicas, de negação e absorção, mas que, em realidade, juntas, definem bem o espírito contraditório da modernidade (como referenciado por diversas vezes por Octávio Paz).

dentro de tal operação. Noutras palavras, o passado e a tradição passam a se confundir por diferentes e diversas vias que não necessariamente se excluem. Ao contrário, confundem-se – algo bem diverso das predileções programáticas que predominavam anteriormente. Como afirmado pelo crítico, são poéticas e poetas “contraditórios, que fogem do estilo e procuram-no ao mesmo tempo” e que, assim como a glosa e a paródia, tal constatação não deve ser vista pelo viés depreciativo, pois a contradição aqui não é sinal de uma indecisão, ou mesmo de uma hesitação, mas é a potencialização dos caminhos e das mais diversas abordagens poéticas que começaram a despontar nos anos 60 – numa reinvenção constante e que, na contemporaneidade, pode ser de poeta a poeta, mas também de livro a livro e até de poema a poema⁵⁸. Assim como a internet possibilitou, ou ao menos facilitou, o livre acesso à informação, há um trânsito livre dos cânones, embora agora dessacralizados – sendo a lição da releitura do cânone, herança do Concretismo; mas a aproximação despudorada e dessacralizada deste mesmo cânone, ou, melhor, de diversos cânones, herança marginal (a biblioteca – de babel – contemporânea é múltipla no melhor estilo dos *hiperlinks* de nossa era digital). E todo esse entrecruzamento coincide profundamente com a poética de Geraldo Carneiro.

Mas é do “enfolhamento das tradições” que Nunes retira quatro linhas características da híbrida poesia contemporânea que ia tomando forma nos anos 80: **1) a tematização reflexiva da poesia** (autoexplicativa, e obviamente de herança cabralina e concreta, que teria entre alguns de seus expoentes Gilberto Mendonça Telles, Ivan Junqueira, João Moura, Antônio Carlos Secchin e Sebastião Uchoa Leite); **2) a técnica do fragmento** (sendo o fragmento aqui referência à captura de cenas cotidianas tão ao gosto marginal – e não raro alinhado à crítica social e/ou humor. Silvano Santiago, Francisco Alvim, José Almino são alguns dos exemplos); **3) o estilo neorretórico** (dá continuidade ao poema longo, narrativo, pois, efetivamente, esse nunca saiu da cena poética, embora, desta vez, a aposta se dê em contornos mais dramático-narrativos como em Afonso Romano de Sant’Ana e Marcus Accioly); **4) a configuração epigramática** (de caráter sucinto e reflexivo – Olga Savary, Age de Carvalho e a enxuta palavra poética

⁵⁸ O poeta e crítico Mauro Gama, em “Diversidade da Teoria e Prática Poética no Brasil de Hoje”, chega a chamar alguns poetas brasileiros contemporâneos de “autores-camaleões” devido à “falta” de coerência estética de suas obras. A questão “camaleônica” é levada tão a sério que o autor classifica 35 orientações paradigmáticas da produção contemporânea – o que, sem dúvida, não apenas reafirma o camaleão como, para nós, o faz se perder num labirinto deveras obtuso. Disponível em < <https://goo.gl/QkJvu8> > e acessado em 07 de mar. de 2018.

de Orides Fontela seriam os nomes mais marcantes). Nunes ainda ressalta uma quinta tendência que estaria a despontar: a **mitogônica**, mergulhada nos mitos locais/regionais, da qual, ainda hoje em dia, é impossível não referenciarmos Manoel de Barros.

Entretanto, curiosamente, ainda que Nunes grife enfaticamente a contribuição teórica e poética do Concretismo, ele não pontua nas tendências elencadas acima um espaço para a infopoesia ou a poesia visual como práticas autônomas, mas, sim, apenas como meros desdobramentos, ou simples continuações, das experiências derivadas da poesia concretista, práxis, processo – como é o caso do poema-postal ou do poema-cartaz do poeta Pedro Lyra. O crítico dilui, dentro de tais tendências, uma vertente de teor construtivista/concretista através do lúdico. Talvez tal postura seja compreensível se pensarmos que, nos anos 80, poetas como Haroldo e Augusto de Campos já haviam abandonado o Concretismo em prol da concretude. É, como o próprio Nunes afirma, um momento de reavaliação das heranças e compatibilização de poéticas para tais poetas – de um “Pós-tudo” para Augusto e de um “Galáxias” para Haroldo.

Todavia, o mais interessante da classificação proposta por Nunes é observar como tais linhas de força são, no mais, apenas isso: linhas que os poetas, livremente, cruzam sem prejuízo ou pudores. Para ficarmos em dois rápidos exemplos: dificilmente podemos compreender a poesia de Orides Fontela e a de Manoel de Barros sem uma incursão pela metalinguagem (talvez até muito mais do que a questão epigramática ou mitogônica, respectivamente). E, se formos pensar em Geraldo Carneiro, o transitar persiste pelas quatro possibilidades listadas por Nunes (e, talvez, até pela mitogônica, se levarmos em consideração a retomada, por GC, dos mitos clássicos). A intertextualidade apresentaremos no **Capítulo 2**; já a metapoesia, e o neorretórico, junto com a revista ao épico, no **Capítulo 3**. Portanto, para a técnica do fragmento e a configuração epigramática, podemos considerar os seguintes poemas – de *verão vagabundo* (1980) e *piquenique em Xanadu* (1988), respectivamente:

Inferno privado

não tema, minha amada
 não faremos de nossa vida
 um inferno privado
 seremos, sim, sociáveis
 frequentaremos piqueniques
 cocktails & garden parties
 beberemos a boa vodka da revolução
 e às vezes (muito na moita)

o uísque do imperialismo

(CARNEIRO, 2010, p. 408).

divisa

jeux de mots

demolição

lição de amor

(CARNEIRO, 2010, p. 334).

Ambos os poemas trabalham com o amor na linha do horizonte, embora de formas diversas. No primeiro poema, “inferno privado”, o amor se confunde com a questão social. O amor aqui é compartilhado com a ideia da revolução, sempre à esquerda, e da luta de classes. Contudo, a revolução ali, mais social, no sentido de socializável, do que socialista propriamente dita, pois se reflete no consumo – piqueniques, *cocktails & Garden parties* – de alguns itens típicos do imperialismo *yankee*. O poema oscila, metricamente, entre os versos de 6 e 8 sílabas, com exceção do verso 7, de 13 sílabas, e que é justamente o último verso antes da constatação da frágil ideologia do eu lírico. O que, ao final, através dessa flexibilização, possibilita a fuga de um inferno privado, talvez porque apenas assim é possível aproveitar o melhor de visões antagônicas, além de uma boa dose de uísque.

Se no primeiro poema paira discretamente a língua inglesa, já no segundo, “divisa”, temos um termo francês: “*jeux de mots*” – ou jogo de palavras, trocadilho. E o poema é, exatamente, isso. Assim como o amor que é uma lição dos diabos (demo/lição – lição de amor) e que divide/divisa nossas vidas após o seu acontecimento – Dante que o diga. Importante notar como ambos os poemas carregam em si a referência metalinguística: no primeiro poema a amada bem pode ser a própria poesia, que não irá ficar presa apenas às questões sociais e nem se furtará de absorver para si elementos do *mass media*; no segundo, o jogo de palavras é a essência da poesia, ao menos de uma parte da essência poética de Carneiro, e que se perfaz no limiar da destruição/demolição do poeta frente a suas tantas lições de mares e amares. Noutras palavras (e em tradução nossa): “A destruição foi minha Beatriz” (MALLARMÉ, 1995, p. 349)⁵⁹, como sintetiza

⁵⁹ MALLARMÉ, Stéphane. **Correspondance: lettres sur la poésie**. In: MARCHAL, B. (Org.) Paris: Folio/Gallimard, 1995.

Mallarmé em uma de suas cartas a E. Lefébure, e é também a musa da contemporaneidade.

Mas num contraponto às definições de Benedito Nunes, que escreveu seu texto nos anos 90, Domício Proença Filho, sobre a poesia dos anos 90/00, no prefácio para *Concerto a quatro vozes: Adriano Espínola, Antônio Cícero, Marco Lucchesi, Salgado Maranhão*, também irá dispor em quatro linhas de força a produção contemporânea que surgirá a partir dos anos 80. São elas: **1) a tradição revitalizada** (prezando pelo verso medido, o caráter reflexivo e universalizante); **2) A tradição modernista revisitada** (do humor à valorização do cotidiano e do erotismo, seguindo os grandes nomes do modernismo brasileiro, predominando a expressão sobre a construção); **3) Ecos das vanguardas dos anos 50/70** (sobretudo nas referências do concretismo chegando até a infopoesia); **4) A emergência de segmentos preocupados com a afirmação de identidade cultural** (*grosso modo*, a voz das minorias).

Proença Filho não cita exemplos para tais tendências. E nem mesmo os quatro poetas que compõem o livro ao qual pertence o prefácio do crítico poderiam ser modelos perfeitos de cada uma delas. Embora possa ser mais fácil a identificação de Adriano Espínola à primeira vertente, e Antônio Cícero à segunda, tais considerações não podem ser feitas sem algum prejuízo típico das tabulações. Pois poderíamos considerar que é inegável o diálogo com a tradição modernista brasileira em Adriano Espínola, ainda que não muito afeito ao humor, e a lírica homoerótica de Cícero como um sinal para a questão das minorias – o que só nos faz reafirmar a ideia de que o transitar dos poetas entre as diversas possibilidades seja imprescindível.

De toda forma, e mais importante, Proença Filho parte da concepção de multiplicidade que foi sendo desenvolvida por dentro da poesia brasileira do século XX a partir dos anos 60, com especial intensificação nos anos 70, e que culminaria por um “Movimento de Dispersão” nos anos 80 – e que nada mais é, com a diferença do pequeno “desvio” feito até João Cabral, o percurso traçado por nós até aqui. Inclusive, o crítico retoma a questão da individualidade, que já havia sido alertada por Cabral nos anos 50, pois esse parece ser um dos alicerces da poesia da década de 80 em diante:

Ao longo dos últimos trinta e cinco anos, **a produção poética, antes marcada pela emergência de grupos e movimentos, dispersou-se num universo de individualidades.** Com destaque para temas que vão de explicitações de problemáticas singulares a reflexões metafísicas e, com muita frequência, a considerações sobre o fazer poético (PROENÇA FILHO, 2006, p. 14, grifo nosso).

Dos grupos passamos à individualidade – reafirmando Cabral: “Em nossos tempos, como não existe um pensamento estético universal, as tendências pessoais procuram se afirmar” (MELO NETO, 2003, p. 726-727) – e da individualidade, mais uma vez, chegamos à pluralidade. Embora o resultado, neste caso, seja diferente daquele apresentado pela geração marginal: lá, na maioria das vezes, o eu chega a um nós através de perspectivas que eram convergentes, próximas; aqui, o eu chega não a “um nós” [coletivo, supostamente uno], mas a “um vários” (sujeitos e visões de mundo), pois as perspectivas são diversas, múltiplas – e cada um que escolha o seu caminho.

Ricardo Vieira Lima também será outro que optará por quatro vertentes para a composição do quadro poético pós anos 80. Em prefácio para a antologia *Roteiro da Poesia Brasileira – anos 80*, o poeta-crítico cita diversos exemplos, pois estamos tratando de uma antologia, para as suas classificações (das quais reduziremos apenas a três nomes em cada vertente por uma questão de economia): **1) lírica de tradição** (Alexei Bueno, Iacyr Anderson de Freitas e Leonilde Freitas); **2) lírica de transgressão** (Age de Carvalho, Carlos Ávila e Arnaldo Antunes); **3) lírica vitalista** (Sérgio Sant’Anna, Alice Ruiz e Ítalo Moriconi); **4) lírica de síntese ou unificadora** (Paulo Henriques Britto, Donizete Galvão e Salgado Maranhão). A primeira, “lírica de tradição”, em nada se distingue da “tradição revitalizada”. Assim como a “lírica de transgressão” também não se distingue do “ecos das vanguardas dos anos 50/70” de Proença Filho. Entretanto, a “lírica vitalista”, embora possua grande consonância com a “tradição modernista revisitada”, também agruparia as questões culturais (menores), sendo que Proença Filho prefere destacar um ponto exclusivo para este segmento.⁶⁰

Por conseguinte, a grande diferença entre a sistematização de Proença Filho e a de Lima estaria na transição das terceiras e quartas vertentes, pois enquanto o primeiro dá destaque para os segmentos culturais de afirmação social das minorias, o segundo, saindo pela tangente de sua própria esquematização, propõe uma lírica de síntese ou unificadora que, como o próprio nome diz, aglutinaria em si um pouco de cada uma das estéticas anteriores – e que, obviamente, objetiva solucionar a miscigenação poética contemporânea. Qual das duas abordagens seria a mais pertinente? É difícil dizer. Ou

⁶⁰ A relação aos três críticos citados – Nunes, Proença Filho e Lima – também é amplamente discutido por Antônio Donizeti Pires no já citado artigo “Fios da trama poética de Adriano Espínola”. Disponível em < <https://bit.ly/2IQROFd> > e acessado em 25 de mar. de 2018.

mesmo impossível. Embora podemos argumentar, contrário a Lima, que a visão de polivalência das poéticas originárias, ou em atividade, nos anos 80 parece ser algo que extrapolaria um único nicho – é difícil, como já fomos percebendo ao longo de nosso caminho neste capítulo, encontrarmos poetas que não demonstrem o bombardeio sofrido pelas mais diversas tradições da lírica brasileira. Por outro lado, a visão sociocultural de Proença Filho também pode, eventualmente, cair na conhecida armadilha de, ao se ressaltar uma voz, ou a visibilidade de determinado grupo, deixar em segundo plano o valor estético das obras por si mesmas – como atesta Fábio Cavalcante de Andrade⁶¹:

Em entrevista para o número 5 da revista Oroboro, o poeta mineiro Ricardo Aleixo afirma a inutilidade de rótulos como “poesia negra”, “poesia gay”, “poesia feminista” etc. Ele mesmo, que absorve elementos da cultura afro-brasileira, mostra-se impaciente diante dessa visada que transfere a questão poética para uma questão de guetos, deixando o artesanato da palavra de lado (ANDRADE, 2008, p.111).

E também não é possível dizer que a visão de Benedito Nunes seja mais abrangente que a de Lima ou Proença Filho. Em certo sentido, os apontamentos de Lima e Proença Filho possibilitam cooptar aspectos amplos da produção poética iniciada nos anos 80, pois acabam partindo, de modo geral, de um panorama mais temático, enquanto Nunes abarca um ponto de vista mais a fim das diferenças construtivas – e cada uma possui suas vantagens e desvantagens: se de um lado, no primeiro caso, é possível abranger mais possibilidades, sendo mais panorâmico, pode-se também acabar apresentando um quadro um pouco mais disperso; por outro lado, embora sendo mais preciso, quase cirúrgico, corre-se o risco de se deixar um tanto quanto estanque os grupos definidos. Ao nosso entender, uma e outra abordagem, temáticas ou estruturais, são complementares. E mais uma vez utilizando o exemplo de Carneiro, encontramos a tradição lírica (brasileira e ocidental), além da transgressão na dicção marginal, ou a “eros-dicção”, como prefere o próprio poeta, embora tudo isso conviva harmoniosamente com as conquistas – teóricas e práticas – dos vários “ismos” dos anos 60 e 70. O crítico-poeta Nelson Ascher, em ensaio de abertura para *poemas reunidos* (2010), após criticar aqueles poetas que apenas seguem as grifes poéticas (mais uma vez o termo de Iumna

⁶¹ Que também optará pelo cabalístico número 4 para dispor mais tendências da lírica contemporânea: **1. Poesia marginal; 2. Poesia Visual; 3. Poesia de Renovação das formas tradicionais e do cotidiano; 4. Poesia Hermética.** Não entraremos em discussão com tal classificação, pois ela difere pouco das anteriores e, de modo geral, sua 4ª vertente, a Poesia Hermética, acaba ficando muito restrita a visão construída por Andrade, pois seu trabalho é *A transparência impossível: lírica e hermetismo na poesia brasileira atual.*

Simon) do modernismo, ou mesmo os que escrevem para os profissionais instalados nas universidades, afirma que

Ela [a poesia de Carneiro] filia-se às três gerações modernistas dialogando e, não raro, também brigando com elas. O poeta estudou a fundo o que elas lhe legaram e aceitou seus desafios. Embora chegue inclusive a compartilhar recursos com os vanguardistas de meio século atrás, tais recursos são para ele apenas ferramentas de trabalho das quais se serve em busca de objetivos próprios e diferentes [...] (ASCHER, 2010, p. 34-35).

Inclusive, o choque dessas diferentes perspectivas norteia uma outra visão, ou melhor: cisão, que será muito importante para a compreensão da poesia contemporânea e que já havia sido afirmada por Nunes através de um “influxo polarizador” que “se prolonga até hoje; caracterizada pelo seu rigor construtivo oposto à efusão dos sentimentos pessoais” (NUNES, 2009, p. 164) e, ainda antes, na proposição de Cabral entre um fazer inspirado e outro construtivo. E, assim, mais uma vez, as veredas de nosso jardim poético multiplicam-se e entrecruzam-se (embora, na realidade, agora elas, momentaneamente, se polarizem).

Marcos Siscar, em “a cisma da poesia brasileira”, reafirma a ausência de um projeto coletivo na produção poética contemporânea, “como se a dificuldade de pensar seus traços particulares se tornasse ela mesma estrutura de compreensão” (SISCAR, 2010, p. 152), mas, ao contrário da busca de linhas de forças, como as estabelecidas por Benedito Nunes ou Proença Filho, para a compreensão do cenário, Siscar reelabora a discussão através da condensação do embate para dois polos antagônicos: a **experimentação** versus a **experiência**, sendo essa oposição

entre a poesia concretista, semiótica, tecnológica, formalista de um modo geral, e a poesia do cotidiano, a poesia que busca inspiração na língua e na cultura popular, marginal editorialmente, crítica no que concerne ao papel conservador da modernização no Brasil (SISCAR, 2010, p.152).

Sintoma de uma retração/refluxo das tensões poéticas estabelecidas pelas décadas anteriores, e em consonância com uma libertação e/ou uma decadência dos valores conquistados pela tradição modernista, o autor destaca, através dessa bipolarização herdada das movimentações poéticas até ali recentes, concretismo/poesia marginal, o ponto de fissura da poética contemporânea. Lembrando que tal cisão, em

realidade, sempre pareceu presente na história literária – mais uma vez João Cabral e a oposição entre “construção” x “inspiração”. De toda forma, a ideia é também exposta por Lima, que a justifica através de dois poemas emblemáticos das décadas de 1970 e 1980, respectivamente:

O primeiro texto, escrito por Cacaso, no fim dos anos 70 e dedicado ao poeta e amigo Francisco Alvim, simboliza a poética marginal: “Poesia/ Eu não te escrevo/ Eu te/ Vivo/ E viva nós!”. A resposta a essa provocação nasceria quinze anos mais tarde, pelas mãos do poeta gaúcho Ricardo Silvestrin, autor do poema que, ao nosso ver, sintetiza, admiravelmente, a poética da Geração 80: “não quero mais de um poeta/ que a sua letra/ palavra presa na página/ borboleta/ nem quero saber da sua vida/ da verdade que nunca foi dita/ mesmo por que ele/ que tudo que viveu duvida/ não revirem a sua cova/ o seu arquivo/ é no seu livro que o poeta está enterrado/ vivo” (LIMA, 2010, p. 12).

O intertexto óbvio destacado entre os poemas de Cacaso e Silvestrin, ao mesmo tempo em que sintetizaria as mudanças entre as gerações, por outro lado, também apontaria um contato, pois é a abertura de um diálogo. Um ponto de encontro: de “Pós-tudo”, se pensarmos no poema célebre de Augusto de Campos e sua ambivalência final no termo “mudo”, do silêncio à ação; e “poesia pós-utópica”, na visão de Haroldo de Campos, atrelada à visão de Octavio Paz, e marcada não mais pelo presente, mas, sim, pela presentidade/ “agoridade”. Brevemente, a concepção do “Poema Pós-Utópico”, ao contrário de pós-moderno, de Haroldo de Campos, parte do “ocaso da vanguarda” (Octavio Paz em *Os filhos do Barro*) e, conseqüentemente, da utopia. Mas o fim do projeto vanguardista, utópico, também serviria para reafirmar a pluralidade poética através da “presentificação” e da aposta do futuro – resistindo, na visão dos “ex-concretistas”, apenas à dialógica do discurso crítico/poético⁶² que, de toda forma, irá contaminar a poesia posterior. Contudo, “essa tentativa de dar conta da poesia posterior às utopias coletivas não deixa dúvida sobre a disposição de deixar em aberto a compreensão das questões do contemporâneo” (SISCAR, 2009, p. 152). E, mais uma vez, temos a justificação da multiplicidade poética – que Siscar reconhece, mas se desconfia:

⁶² Por exemplo a relação do poeta e tradutor que, neste momento, ganha ainda mais importância. No resgate de Novalis, que salienta que o tradutor seria “o poeta do poeta”, Haroldo de Campos esclarece que “A tradução – vista como prática reflexiva da tradição – permite recombinar a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-la, como diferença, na unicidade *hic et nunc* do poema pós-utópico. (CAMPOS, 1977b, p. 269). Serão diversos os poetas que irão aventurar-se por este caminho – aproveitando o ensejo, inclusive Geraldo Carneiro, com o teatro e a poesia de William Shakespeare.

Se valores tais como “nacionalidade”, “subjetividade”, “experimentação”, “novo” etc. não são mais totalmente adequados ao sentido dos projetos dos jovens poetas, esses também não estão em condições de oferecer respostas gerais. E, no entanto, a cisma está presente (SISCAR, 2009, p. 152).

Desse embaraço prevalece uma maneira algo confusa de se dialogar com a tradição, segundo Siscar. Seja numa revalorização dos grandes nomes do modernismo brasileiro (Bandeira, Drummond e Cabral, por exemplo) em detrimento das poéticas, vanguardistas ou não, pós anos 50; seja de um retorno a visões mais “neoclássicas” da poesia – e embora não destaque, tal constatação não deixa de ser similar, ainda que menos detalhada, de duas das linhas de força dispostas por Proença Filho: a tradição revitalizada e a tradição modernista revisitada, respectivamente. Mas o próprio Siscar aponta que “se a relação com a herança da tradição modernista está sempre no horizonte, deve-se salientar o fato de que, na obra de alguns poetas, encontramos um outro tipo de abertura no que diz respeito ao presente” (SISCAR, 2009, p. 166) e que oscila entre a angústia e a dissolução. E ainda que o diagnóstico final não seja apresentado, podemos inferir algumas considerações.

Por exemplo, o poeta e professor Renato Rezende, em “A cegueira da cisma”, discorda, e de maneira até veemente, da oposição feita por Siscar. Rezende aponta que se existe uma paralisia, ou um cisma, essa seria da crítica e não necessariamente da poesia, argumentando que constituiria um equívoco opor uma dicotomia entre concretismo e poesia marginal, pois “A Poesia Marginal não é páreo para o Concretismo nem em termos de rigor teórico, nem historicamente” (REZENDE, 2012, s/p), sendo que o verdadeiro contraponto ao concretismo teria sido feito realmente pelo Neoconcretismo – devido à reavaliação do caráter subjetivo no processo criativo proposto por essa vertente. Além disso, Rezende destaca que “o concretismo fez, desde logo, para o bem e para o mal, uma aliança com o pop” e já a poesia marginal, “com sua leveza, ironia, alienação e desbunde (como quer a superpop e adorável Heloísa Buarque de Holanda) é um pop diluído” (REZENDE, 2012, s/p). Entretanto, as pertinentes observações de Rezende, na aproximação entre Concretismo e poesia marginal, e que nos é muito cara como observamos no subcapítulo anterior, corre o risco de impor uma visão que, talvez, acabe ficando fechada à concepção poética do primeiro Concretismo e não acompanhe os desdobramentos dos próprios poetas do grupo – dando-lhes, na teoria, uma confiança que, na prática, não se deu plenamente. “Certas coisas parecem brigar, quando na verdade estão apenas se somando” (LEMINSKI apud FERRAZ, 2011, p. 10-11), como diria Paulo

Leminski – poeta síntese da geração 80 e das vertentes concretas e marginais. O cisma avaliado por Siscar não é, necessária e obviamente, uma cisão absoluta, mas, antes, uma disposição que acompanha a essência contemporânea e tende, aparentemente, para a fusão.

Desta forma, por exemplo, na proposição cultural levantada, despimos, ou desdobramos, outras relações interessantes entre a cultura popular e a cultura erudita, via Ítalo Moriconi, em “A problemática do pós-modernismo na literatura brasileira” – do qual pincelamos a problemática e contornamos o pós-modernismo (como já havíamos advertido no início deste capítulo):

Do ponto de vista da sensibilidade poética entre os letrados, tanto profissionais (universitários) quanto amadores (aqueles que amam), a década de 80 foi de acúmulo, de cultos intensos e leituras intensas de poetas estrangeiros que até então não tinham circulado muito no Brasil [...] Foi uma década de superação do cânone tradutório dos concretistas, apesar de se ter mantido e ampliado a noção legada pelo concretismo da importância da tradução de poetas estrangeiros de ponta para o desenvolvimento da cultura poética em nosso país [...] A cena pop nos 80 apresentou uma renovação instigante (MORICONI, 2014, s/p).

Os poetas, ao mesmo tempo em que celebravam um mergulho por dentro da Academia e da mais alta cultura, diversas vezes exposta através da tradução de grandes nomes da poesia mundial, com, ou sem, a interferência do *paideuma* concretista, também consumiam a cultura pop que se intensificava através, musicalmente, do pop e do rock – ou mesmo do samba, das letras de músicas e dos roteiros de cinema e televisão. “Da colaboração entre o universo pop e o registro erudito, emergiu um revigoramento da cultura canônica, dos grandes clássicos” (MORICONI, 2014, s/p). É o que irá adensar também Moriconi, mas agora no texto “Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira”:

Com a normalização pós-vanguardista, alguns protagonistas da cena marginal (como Bernardo Vilhena, Ronaldo Santos, Geraldo Carneiro, dentre outros) emigraram para a indústria do entretenimento, canalizando suas energias criativas para letras de rock ligeiro, humor televisivo e também, como é notadamente o caso de Carneiro, trabalhos mais densos de teledramaturgia (MORICONI, 1998, p. 17).

Como já foi dito, não iremos nos ater às outras produções, que não as poéticas, de Geraldo Carneiro⁶³. Apesar disso, é preciso ressaltar que o percurso por diversas mídias é um elemento que ecoará na concepção poética a partir dos anos 80 no sentido de mesclar as mais diversas referências dentro de sua trama poética e com repercussões várias. Além, obviamente, da musicalidade marcante dos seus versos – herança, provavelmente, da sua formação musical que “deu-lhe, desde cedo, uma consciência mais rigorosa da criação artística do que a que tem a maioria dos poetas, quase sempre autodidatas e raramente informados a respeito dos outros ramos e de suas exigências” (ASCHER, 2010, p. 32). E embora a canalização do mundo pop, ou do *mass media*, e a redução da leitura de poesia para nichos específicos possa parecer algo contraditório, em realidade, eles são fatores complementares: o deslocamento de diversos poetas para as mais diferentes mídias foi condicionado, talvez, pelo fechamento que a poesia foi sofrendo ao longo do século XX; por outro lado, enquanto resistência, o fechamento também foi uma abertura para novos caminhos que, em realidade, nem todos eram realmente novos – se considerarmos a música, basta lembrarmos, mais uma vez, a já referenciada importância de Vinícius de Moraes para a MPB e mesmo do Concretismo para o Tropicalismo. Em se tratando da televisão e do cinema, estes meios absorveram os poetas, mas não, de maneira substancial, a poesia (como era o desejo de Cabral e foi, ousadamente, o dos concretistas).

No prefácio para a antologia *Esses Poetas – anos 90*, Heloisa Buarque de Hollanda atesta que, do mesmo modo que a poesia ia assimilando uma postura permissiva,

⁶³ Como roteirista de cinema, Geraldo Carneiro escreveu *Sônia: Morta & Viva*, de Sérgio Waissman (Tucano de Ouro do FestRio II), *Eternamente Pagu* (em parceria com Márcia de Almeida), *O Judeu* (em parceria com Millôr Fernandes). Para a TV, adaptou diversas obras literárias para a série *Brasil Especial* (entre as quais *O Santo que não acreditava em Deus*, depois refilmada por Cacá Diegues como *Deus É Brasileiro*, *A Desinibida do Grajaú*, *Lúcia McCartney* e *O Compadre de Ogum*), escreveu as minisséries *Tudo em Cima*, exibida em 1985, e *O Sorriso do Lagarto* (adaptação do romance homônimo de João Ubaldo Ribeiro), exibida em 1991, participou da criação do programa *Tamanho Família* e da série *Você Decide*, da qual foi supervisor de texto. Escreveu a série para TV *Faça sua História* em parceria com João Ubaldo Ribeiro. Em coautoria com Alcides Nogueira, adaptou a novela *O Astro*, um grande sucesso de Janete Clair, exibida em 1977. A nova versão de *O Astro* (2011), com apenas 60 capítulos, teve seu primeiro capítulo exibido em 12 de agosto de 2011. Foi uma homenagem da Rede Globo aos 60 anos da telenovela no Brasil. Participou do grupo "A Barca do Sol", grupo aproximado do rock progressivo, onde era um dos compositores. É parceiro de Egberto Gismonti, Astor Piazzolla, Francis Hime, Wagner Tiso, John Neschling, Nando Carneiro e outros compositores, cujas músicas foram gravadas por diversos intérpretes, entre os quais, além dos acima mencionados, Ney Matogrosso, Lenine, Michel Legrand, Olivia Byington, Zé Renato, Olívia Hime, Cauby Peixoto, Fafá de Belém, Leila Pinheiro, Gal Costa, As Frenéticas, Jane Duboc e Zezé Motta.

Os marcos tradicionais dos territórios que definem os separadores entre a cultura alta, a de massa e a popular, entre a escrita e as demais artes e mídias sofrem um rápido processo de erosão. Uma vez mais, a poesia desce da torre de marfim, agora entretanto com traços radicalmente próprios [...] O que se vê de fato é a formação de uma textura híbrida de fundo, na qual já não é mais possível distinguir com nitidez um desnível real entre as formas de expressões artísticas de elite ou de massa, entre as culturas de mídias diversas, entre os domínios específicos da linguagem formal. (HOLLANDA, 1990, p. 13).

Dessas ligações – diretas e a cobrar – da revisita dessacralizada ao cânone; da construção/experimentação; da alta cultura e da cultura de massas – podemos observar o poema abaixo, “teofania e telefonia”, presente em *Lira dos cinqüent’anos* (2002):

teofania e telefonia

o poeta devassa o universo
 celebra as galas da galáxia
 fabrica ficções concêntricas
 (a cosmografia de Copérnico,
 a máquina das marés,
 o amor que move o sol e as outras
 estrelas etc.)
 e baila bêbado de absoluto
 ao som do foxtrote das esferas
 à espera de que Deus, com seu jazz-band,
 encante o signo mais insignificante:
 uma borboleta, um relâmpago,
 o risco coruscante de um cometa;
 depois descobre que Deus abdicou
 de suas pompas e poderes,
 escafedeu-se, foi passar o verão
 nalgum balneário além do Bem e do Mal;
 não lhe deixou recado depois do sinal

(CARNEIRO, 2010, p. 142).

O poema, como o título faz supor, é iniciado pelo prenúncio da teofania, da manifestação divina. O poeta (devasso) “devassa”, ou seja, apura, investiga meticulosamente, o “universo”. Rende manifestações religiosas como bem devem merecer as grandes festas, ou “galas”, da “galáxia”, enquanto “fabrica ficções concêntricas”. O poeta, de certa maneira, lembra o “*homo faber*”, de Henri Bergson: aquele homem primitivo que sentiu a necessidade de forjar, além dos utensílios indispensáveis à vida, a si próprio. É preciso fabricar, forjar, a si mesmo. É preciso fabricar, forjar, essa “ficção concêntrica” chamada eu. Mas um adendo: se o “*homo faber*” forja o utensílio, ao poeta cabe o inutensílio a que chamamos poesia – como queria

Leminski e também Manoel de Barros. Forjando a si mesmo, forjando a poesia – eis, mais uma vez, a vida e a arte entrecruzando-se.

Os versos entre parêntese funcionam como engrenagens da máquina do poema, sempre parte da máquina do mundo, ressoando aqui no científico heliocentrismo de Copérnico, mas também no transcendental teocentrismo de Dante – através dos finais da *Commedia* “*l’amor che move il sole e l’altre stelle*” (ALIGHIERI, 1998c, p. 234). Em ambos os casos, na complexidade do eu, e do poema, tudo não passa de ficções, criações, do poeta. Sendo assim, absorto, concêntrico em si mesmo e no poema, o poeta é embebido não simplesmente pela música, mas, especificamente, pelo foxtrote das esferas – que emana da universal máquina do mundo, mas que já ressoava dentro da particular máquina do poema nas suas aliteraões e assonâncias: “galas da galáxia”; “fabrica ficções”; “baila bêbado”.

Tomado definitivamente pela teofania que vinha crescendo desde o início – em dizeres teológicos, agora ele está em êxtase; em dizeres poéticos, e satíricos, agora ele está “bêbado de absoluto” –, o poeta clama pelo criador. Mas, se Adão sentiu o **sopro** de Deus, o poeta precisa sentir é o **som** de Deus (e de toda a sua jazz-band, e que Dante chamou de Rosa mística⁶⁴) para que, assim, possa encantar, ou seja, cantar novamente, e, portanto, ressignificar o mundo mais uma vez. Todavia, a borboleta, o relâmpago, e do mesmo modo o luminoso, e solitário, decassílabo heroico que perpassa pelo poema feito “o risco coruscante de um cometa”, não conseguem respaldo na *playlist* divina. O poeta descobre, por conseguinte, que Deus aposentou-se do *show bussines* transcendental e, com uma nietzschiana passagem para *Além do bem e do Mal*, “não lhe deixou recado depois do sinal”.

De altos voos metafísicos e canônicos para rasteiros mergulhos na medíocre, e moderna, realidade. Persiste no imaginário popular que a etimologia da palavra religião estaria no latim “*religare*”. A religião, desta maneira, religaria o homem a Deus. Contudo, apesar da beleza e da boa intenção, “*religio*” designa “respeito”, “reverência”, estando, na verdade, relacionada com a palavra “*relegere*”, ou seja, “ler novamente” ou “tomar com atenção”. Desta maneira, se religião possui uma falsa origem na ideia de religar-se, o poeta, buscando uma ligação, ou telefonia – quase que literalmente – com o divino, só poderia acabar dando na caixa postal (e sem recado). O verdadeiro encontro com a divindade está não na re-ligação, mas na re-leitura, no texto em si, na própria linguagem,

⁶⁴ A “Rosa Mística” dará uma “palhinha” em nosso **Capítulo 3**.

algo que ele, poeta, poderia, e deveria, ter suposto ao fabricar suas “ficções concêntricas” – pois apesar da espera das manifestações divinas, o poema aqui está. O poeta questiona a si e a Deus, mas, ainda sim, subsiste o poema. Quem cria o criador? Assunto para o **Capítulo 2**.

Todavia, o caminho é só, mas parodiando o poeta espanhol de *Cantares* (Antonio Machado), o caminho, e o caminhante, faz-se ao caminhar. Mas, como o poema anterior já deixa supor, não absolutamente sozinho. É pela pluralidade e pela permutação das tendências/interferências do eu e do outro, pois se o eu está fragmentado, logo, o outro também está. E, em se tratando de poesia, este outro, muitas vezes, assume a figura de outros poetas e, conseqüentemente, da tradição. Como indica Paulo Ferraz, “A poesia 90 não deixa entrever mais, com clareza, nem seus modelos nem uma linhagem literária coerente” e “nem mesmo um elenco explícito de referências como no paideuma concretista” (FERRAZ, 2011, p.15). E acrescenta:

Difícilmente pode ser sustentada a ideia de uma geração, no mesmo sentido que houve em 1930 ou 1945, a não ser que seu conceito incluía o sincretismo, o ecletismo e a mestiçagem [...] poderíamos dizer que cada poeta contemporâneo cria a sua tradição, elege seus antecessores e tem, digamos, sua própria analogia do Modernismo. (FERRAZ, 2011, p.15).

Em realidade, “são poetas que se situam através da identificação com outros” (HOLLANDA, 1999, p. 17). Identidade de outros que são elencados pelos próprios poetas. Depois do modernismo de 22, por exemplo, ainda haveria espaço para os parnasianos? Haveria espaço para Olavo Bilac? Absolutamente que sim. Ao menos em Geraldo Carneiro. E a apropriação que Geraldo fará de Bilac será representada de diversas formas – algumas delas muito particulares, como veremos mais detalhadamente no **Capítulo 2**. Mas são de tantos questionamentos, e após tantos e tantos percursos, que podemos notar que a poesia contemporânea

pôs-se a duvidar de seu status, de sua utilidade, de sua função, de sua necessidade, de sua história e a questionar para quem era direcionada, mais, questionar o próprio sujeito que a criava. De certo modo, esse comportamento mais interrogativo, essa **estética da dúvida**, permitiu aos poetas da última década do século XX se aventurar por outros caminhos, mesmo quando vinculados a uma ou outra experiência anterior (FERRAZ, 2011, p. 11, grifo nosso).

Não que a poesia não tenha tido sua utilidade questionada antes – em realidade, ela é questionada desde Platão –, mas, de 80 em diante, chegamos a um momento importante. As reflexões de Cabral sobre o afastamento da poesia do público leitor e que considerava o “individualismo poético” como uma c disso, entretanto, para além da perda do leitor, também a perda do próprio poeta deveria ser equacionada (como o poema anterior tão bem apresenta).

Embora, verdade seja dita, a perda dessa identidade não é uma particularidade poética, mas uma característica inerente de nossa época líquida – retomando mais uma vez Bauman. Além disso, outro fator que pode ser colocado em discussão é o fato de até que ponto a busca do poeta do século XX por esse público leitor seria não apenas uma preocupação por estar perdendo terreno, mas, sim, uma visão “empreendedora” de tentar aumentar sua “clientela” aproveitando o crescimento de outras áreas?

A poesia contemporânea, em especial a dos últimos 30 anos, no estreitamento de relações com o *mass media*, faz lembrar certo momento do romantismo em que o artista romântico deu-se com o espanto de encontrar sua criação como produto/mercadoria. E se no labirinto poético do século XX o poeta caminhava – só ou em bandos – à procura do leitor, “*nel mezzo del cammin*” ele não apenas começou a perder de vista as pistas do outro, como, inclusive, na metade do processo, tomou consciência de que entre tantas idas e vi(n)das ele teria esquecido algo fundamental: a si próprio.

Neste período, uma quase explosão de sujeitos e subjetividades abriu espaço para a representação de uma gama variadíssima de posicionalidades do eu. Via-se o sujeito ostensivo, atuado, descentrado, desconstruído mas que raramente abriria mão de sua marca geracional e histórica. Hoje, esse movimento não sinaliza mais o consenso na direção de um “nós”, de um “poemão escrito a várias mãos” – como tão bem diagnosticou Cacasó –, mas um sujeito que se superpõe, se insinua entre jogos de figuração e ficcionalizações do eu (HOLLANDA, 1990, p. 19).

Curioso notar que apesar de toda a fragmentação do sujeito contemporâneo, há uma tentativa insistente em se recuperar a inteireza de outrora buscando, através das partes, chegar-se ao todo. E, assim, em suma, “o que está em jogo não é a exposição pueril de sentimentos ou a celebração do sujeito, o que se evita pelo menos desde o Modernismo”, mas “a procura do outro, o interlocutor, o que também é uma procura de si próprio” (FERRAZ, 2011, p. 14).

Além do poema de Carneiro apresentado anteriormente, o seguinte, “navegações (2)”, presente em *balada do impostor* (2006), é mais um claro exemplo desta perspectiva:

navegações (2)

meu coração inventa seus abismos
 à revelia do que eu queira ser.
 surfo nas águas desse não saber
 em que me lanço por navegações
 que não supunha minhas.
 amar é o mar em que me precipito
 e sonho ser mais vasto do que sou.
 a solidão é só a miragem-cais
 onde se ancora o coração
 em busca do que é nunca e não

(CARNEIRO, 2010, p. 62).

O título do poema remete a duas constantes da poética de Carneiro: a viagem e o mar. As duas ideias compõem particulares do eu e do mundo, sendo: a viagem interior e a viagem exterior, inclusive a viagem por dentro do poema; o mar profundo, interior, reflexo da complexidade do eu, mas também “mares nunca dantes”, palco das aventuras – de Orfeu, Odiseu, Camões. Seja num mar, ou noutra, o mar serve sempre como uma extensão da malha poética que, semelhante as marés, entre idas e vindas, constroem um amplo jogo de ecos sonoros, imagéticos e temáticos. Além disso, embora num bloco único, está dividido em dois blocos – primeiro ao quinto verso; sexto a décimo verso.

Contudo, apesar da conturbação óbvia, a criação, ou invenção, dos abismos é do próprio poeta, mesmo sendo algo, aparentemente, contrário do que esse gostaria. Jogado de um lado para outro nesta tempestade de significações, o poema, marcado pelo eu, demonstra como há uma agitação dentro de si – a ambiguidade textual é bem-vinda: agitação dentro do poema; agitação dentro do eu.

É claro que pode haver uma dualidade entre a emoção (coração) e a razão (eu), mas isso não impede que a invenção seja efetivada – talvez, só assim a invenção possa acontecer verdadeiramente (a “racionalização das emoções”, via Fernando Pessoa). E mais do que isso, só assim o eu pode surfar nessas águas desconhecidas – que são de si mesmo, do mundo, e do poema. Mas ao surfar em tais águas, o poeta descobre que está sendo lançado para navegações “que não supunha minhas”. Destaque, aqui, para algumas pertinências formais: predomina no poema os versos decassílabos, em especial o heroico, e que tão bem dialogam com os temas marítimos e heroicos. Só queríamos chamar

atenção para esse último verso referido, de seis sílabas, pois é justamente aquele que apresenta algo não completamente do eu, já que foge do decassílabo, embora esteja no poema. O verso é aparentemente incoerente, mas só assim mantém a coerência interna do poema. Pois vejamos.

Existe aqui uma gradação do surfar para o lançar e, com ele, a chave para a aventura – além da abertura para o outro e o intertexto. É possível entendermos o quinto verso, “que não supunha minhas”, na leitura mais direta: o poeta lança-se para aquilo que ele supõe – acredita – não ser seu. Apesar disso, por outro viés, ao dizer que é direcionado para viagens que não supunha – não suspeita serem – suas, talvez fique subentendido, ou cria-se a hipótese de que, embora no princípio o poeta acreditasse estar sozinho, com o coração a inventar abismos, ao surfar/lançar-se ao mar do (inter)texto e do poema, ele acaba descobrindo que, na realidade, tais navegações sempre foram suas (o verbo *supor* carrega consigo essa ambiguidade: acreditar/suspeitar).

O mais importante é que o poeta, criando este mundo copernicamente esférico, pois completo, escapa do abismo medieval de uma realidade, e de uma terra, e consequentemente de uma poesia, plana, rasteira. Talvez os abismos criados pelo coração fossem justamente não só a falta de ser alguém, mas de não ser vários. A invenção de abismo, à falta, deve ser preenchida. Para eu ser, ser o outro.

As contradições são, portanto, necessárias, pois a partir do sexto verso, “segunda” parte do poema, existe finalmente a entrega frente às dúvidas anteriores. Os versos dois, seis e oito possuem, estruturalmente, marcações semelhantes (4-8-10; 2-4-10; e 4-6-8-10, respectivamente), assim como as suas concepções: afastando-se dos abismos criados pelo coração, na forte relação “amar/mar”, o poeta pode precipitar-se – lançar-se, jogar-se, de cima para baixo, apressar-se – para descobrir que a solidão, ou os abismos do primeiro verso, eram apenas “miragem-cais”. Miragem, pois engana, confunde, reflete aquilo que não é; cais, pois aporta, ponto de chegada, lugar seguro. E não seria o poema justamente isso? No caso a percepção da solidão, e que de certa forma é, mas repleta de portos – e outros – para nos salvar? Portanto, sozinho, mas não mais sozinho; feito apenas um, mas também outros; o poeta agora pode sonhar ser mais do que é, conseguindo, assim, ancorar, concretizar, e quem sabe de alguma maneira racionalizar o coração, mesmo que a busca seja sempre do “nunca” e do “não” (cabralino) – e tudo retorna “para miragem-cais”. Eterna busca.

Mas se formos considerar alguns comentários sobre a mais recente produção poética de nossa lavra, ou seja, aquela que perfaz o século XXI, encontramos:

Em paralelo com o viés por assim dizer erudito e sofisticado que o grosso da geração 00 pega da anterior, observamos também, e com alívio, que volta a existir espaço para um tipo de poesia mais abusada, mais paródica, renovando-se a eterna vertente iconoclástica em relação aos também eternos ícones literários [...] O traço marcante aqui é que quando o poeta novíssimo ironiza a alta cultura, o faz menos em cima de questões propriamente estéticas e mais através da transformação dos grandes autores em personagens de um drama. Tal reação realça pelo avesso o caráter fetichista de toda e qualquer assinatura poética. (MORICONI, 2007, p. 35).

Desta maneira, em se tratando de temas e formas, repartidas e ressoadas, se elas serão um ponto importante da poética contemporânea, elas serão ainda mais na poética de Carneiro. Como o próprio poeta explicita no poema “o espelho” – também do livro *balada do impostor* (2006):

o espelho

do outro lado um estranho
faz simulações como se fosse
um demônio familiar
é sempre noite, um assassino sonha
com mulheres assassinadas em série
sob as palmeiras de Malibu
o mundo é só uma ficção plausível
a imagem que baila ao rés-da-lâmina
é um último improvável vestígio
da existência de Deus
os restos são ecos de outras faces
gestos de espanto e despedida
a música dos relógios, a morte

(CARNEIRO, 2010, p. 230)

O título do poema já faz clara referência à busca do eu, mesmo que este eu, sempre, como já percebemos, também é confundido pelo outro. Pois do outro lado do espelho, ou do papel?, é um estranho que o observa. Mais: não apenas observa, faz simulações – ou seja: finge cria, distorce realidades – como se fosse, não é?, um demônio familiar (e talvez não exista demônio maior e mais familiar do que aquele que encontramos no espelho – na poesia).

A noite, símbolo do indefinido e de nosso próprio inconsciente, do nosso “outro” eu, invade a vida, o poema, pois é sempre noite – pois é sempre o desconhecido, o infinito, o jogo de espelhos borgeanos e seus labirintos. Se há noite e desejos ocultos há talvez violências e crimes. E, aqui, um assassino em série (serial) – e mesmo que mais pop, não

menos fatal. Um *serial killer* que sonha, que revalida o ambiente noturno apresentado antes – e o assassinato ecoa nas mortes cometidas e na aliteração do s do verso seguinte “assassinadas em série/ sob as palmeiras de Malibu”. Nas palmeiras, que estão distantes daquelas de minha terra, as palmeiras de Malibu, como em qualquer série moderna de investigadores(as) sensuais em cidades paradisíacas, a nos fazer lembrar que também existem crimes no paraíso. Ou, ao menos, em alguma série antiga para nos fazer valer a pena a erudição inútil e referenciar o próprio poema: *S.O.S Malibu*, de 1989.

O que nos faz lembrar que o mundo é só uma ficção plausível, possível, assim como o poema é qualquer caminho dentre as infinitudes da língua e do próprio criador de seu tecido. Mas, ainda sim, é curioso observar como o mundo não é, tal qual o poema, uma realidade indiscutível, pois também são creditadas as argúcias da dúvida. Poema e mundo são possíveis (e porque não seriam?), mas também são impossíveis – tanto nas suas impossibilidades, nas suas irrealizações, como nas suas constituição enquanto existências indubitáveis. Retornamos, sem a necessária citação textual, para as eternas indagações cartesianas, de que sabemos bem – ou mal – a resposta.

Das cisões do eu x outro, poema x mundo, estes conjuntos só poderiam sobreviver envoltos pela instabilidade e pela dualidade. Embora tal sobrevivência seja dramaticamente em cima do fio da navalha. No “ao rés-da-lâmina” não há só o corte, mas o *contrutor* da imagem que “baila”, dança, sobre o desconhecido. O mundo, a concepção poética, o próprio verso, é, ao mesmo tempo, a corda e o equilibrista. Todos comungam da mesma necessidade de persistirem como “último improvável vestígio/ da existência de Deus”. Sendo, mais uma vez, a dúvida (improvável) pilar fundamental do que se pretende – ou não – existir. Ou continuar existindo. O mundo como improvável vestígio não é maior, nem menor, para a prova da existência de Deus – assim como o poema também não é da existência, ou persistência, do poeta (destaque para o menor verso do poema – 7 sílabas – a pegar carona com a figura de Deus).

Desta mescla e comunhão de coisas e probabilidades, negativas ou positivas, não poderíamos encontrar outra coisa que não o eco, o retornar, a repetição, a necessidade do outro reencontrada e fundida em som (ecos) e imagem (faces). O gesto – resposta suave e muitas vezes indecisa – é espanto, como toda descoberta deve ser, ainda que despedida, pois distante, sempre indefinição, mas tão certa e precisa como a música dos relógios e, em especial, do relógio universal da morte com sua insuportável pontualidade impassível. Há pouca liberdade neste mundo, como atesta o poema:

poderia deixar de questionar, mais uma vez, o maior “lance” da literatura ocidental com seus dados infinitos. No cassino de Mallarmé a banca – no caso, o poema e o acaso – sempre vencem. Mas quem garante que os dados não estavam viciados?

Pois “livre no mundo nem universo” (curiosa a separação é a relação do mundo conter o universo e não o contrário) e sendo o universo, na mesma relação *fast-food* gastronômica (“free-lunch”) e socioeconômica (“free-lance”) anterior, apenas um “self-delivery” que nos é servido por algum deus – com a expressiva cisão do verso – “perverso”. Embora valha aqui observar que “perverso”, isolado do poema, faz referência às arbitrariedades que poderiam ser cometidas por alguma entidade acima de nossas humildades e distraídas cabeças, como também pode fazer referência à própria imposição visual-semântica que a palavra traz em si mesma: “*per verso*”; pelo verso; para o verso; e que refaz o caminho do poema e da essência do verso (do latim verso “voltado, virado”). E onde, de maneira natural, entrecruza o caminho deste deus perverso com o caminho do poeta. O cânone e a tradição seria esse deus perverso? Seria o poeta um “deus/perverso”? O “deus do verso”? Mais uma vez recorrendo às origens da palavra, perverso tem origem do termo latino “*perversus*”: “o virado às avessas; em desacordo com as regras”. Ora, se o mundo, e o poema, é regido por “leis de ferro”, em que predomina a falta de liberdade, como poderia um “deus/perverso” criar, ou mais, respeitar essas próprias leis?

Não há retorno ao verso. O verso (do latim, *versus*: retorno) já significa o retorno: repetição da linha e deslocamento da linha. Do mesmo modo, não há nada além do verso, em poesia. Mesmo as propostas mais radicais de prosificação, como a do poeta francês contemporâneo Jean-Marie Gleize, que interpreta a poesia objetiva em oposição ao verso, entendido como lirismo, são formuladas a partir do verso e em simbiose com sua tradição particular (SISCAR, 2007, s/p).

Sendo assim, faz sentido esse universo, ou este poema, ser criado “por pura subversão”. Ou seja, para derrubar, destruir ou inverter a ordem pré-estabelecida – o que nos faz questionar o quanto de deus, e o quanto de Lúcifer, o anjo decaído, há neste “deus/perverso”. Mas criação feita, dentro ou fora das leis, para enrijecer ou balançar as estruturas, o criador abandona a criação/criatura e vai “passar o final do verão/nalgum balneário subtropicais/ muito além daqui, do Taiti, do Paradis”. Do abandono bíblico de Cristo na Cruz; dos pobres pagãos do limbo de Dante Alighieri; passando pelo Lúcifer de John Milton em *Paradise Lost*; e o *Frankenstein* de Mary Shelley; acabamos ficando “por aqui”, na língua portuguesa, mas naquela d’além mar: “[perguntam os homens] Porque é

que para a dor nos evocastes?/ Mas os deuses, com voz inda mais triste,/ Dizem: - Homens! por que é que nos criastes?” (QUENTAL, 1991, p. 201).

Subtropical ou “sobtropicaos”, continua não existindo, para lembrarmos agora uma voz deste lado do atlântico, o “pecado do lado de baixo do equador”. O prefixo “sob”, que também faz referência ao que está “embaixo, inferior”, parece reafirmar a ideia de um “deus invertido”. E, se invertido, portanto, o contrário de Deus. O Diabo. E, desta forma, mais uma vez impondo não a ordem, mas o caos. Ou ainda, o “sobtropicaos”. O que consegue estar ainda mais abaixo que o caos (ainda mais caótico? Seria possível?). Independente da resposta, sem dúvida nenhuma distante do “Paradis”.

Portanto a liberdade só pode ser, mais uma, invenção e que pouco diz respeito a forças, existentes ou não, maiores do que nós. Este perigoso instrumento de subversão humana, antes sempre creditada na conta de revoltos Prometheus e Lúcifers, não possui outro dono que não nós mesmos – é só metonimicamente que Benjamin Franklin, um dos patronos da Independência dos Estados Unidos, no melhor estilo “um por todos e todos por um”, acaba “pagando o pato”. A liberdade, vestida ou travestida de tantas formas e/ou farsas pela história humana, e poética?, não convence com “suas roupas protoperformáticas”. Ou seja: aos tantos e tão caros projetos de liberdade, como o da poesia brasileira do século XX, sejam quais forem, há sempre algumas regras a puxar-lhe o tapete.

Se formos pensar em termos contemporâneos, da qual nos aventuramos por puro despudor, talvez não estejamos distantes das recentes especulações sobre “a teoria do caos” e sua “ordem não-linear”. Em termos muito mais simples, embora não tão elegantes, estaríamos falando de uma ordem dentro da desordem. Não seria à toa, portanto, que a resolução seja assumir as “consonâncias”: os ecos – de som, imagens, e sentido das palavras; de figuras, textos e outros poemas/poetas. Fato que, como dito no início, denuncia – intimamente – a própria poética de GC. As quase lisérgicas, e inefáveis?, teorias quânticas tocam, no melhor sentido – e entenda como quiser, o humano, o sexo, o sexo tântrico e que se concretiza num infame trocadilho (“tantró”) ao melhor, ou pior, estilo de galã de novela mexicana.

Na última estrofe, entre voltas e revoltas, agora, porém, com as cartas na mesa, não estamos mais a descobrir o jogo, mas, sim, a “redescobrir que Deus não joga dados”. Como já havia sentenciado um tanto teimosamente Albert Einstein; mas como havia desafiado arbitrariamente Mallarmé. Embora em momentos e áreas distintas, Mallarmé e Einstein, cada qual a seu modo, não deixaram de arriscar o seus “*all in*” – se nos for

permitido sairmos dos dados e cairmos nas cartas. Assim como o poeta, e Deus, com maiúscula (bem diferente daquele perverso, grafado a ferro e fogo em minúsculas no início do poema), descobre, pois é sempre a primeira vez, que é o lance de dedos que faz misturar os “futuros e passados”. É o poeta que faz misturar, cruzar, confundir, tradições e invenções:

infinitas séries de tempos, uma rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que se ignoram, abrange todas as possibilidades. (BORGES, 2007b, p.107-108).

Podemos, portanto, então considerar nessa novíssima poesia um

certo desafogo em relação ao formalismo típico da poesia nova da década anterior. Formalismo esse que se traduzia pela exploração ainda minimalista da elipse poética, ou pela pura e simples volta ao soneto e às formas fixas e metrificadas da tradição mais antiga. Não se trata agora, como tinha sido no caso da geração “marginal” dos anos 70, de um desafogo na linha do “relaxamento” e do coloquialismo, embora este se faça presente de maneira mais estetizada. Trata-se, sim, dentro ainda dos moldes culturalizados que definiram o padrão de exigência próprio dos anos 90, da presença de um outro modo de tratamento da elipse poética, no que se poderia chamar de “desestruturação controlada”. (MORICONI, 2007, p. 35).

Procura da identidade do eu, do outro, do leitor, e da própria poesia. Moldes, “desestruturação controlada”, e outros que tais. Sem os manifestos concretistas e as performances tropicalistas, além da apaixonada postura marginal, passa a prevalecer mais uma estratégia de guerrilha do que de vanguarda. Para balanço final de nosso percurso, o próximo texto irá ser providencial. Em agosto de 2009, Geraldo Carneiro e o poeta Salgado Maranhão lançaram um manifesto com o título “Os Desmandamentos”, com os seguintes (des)dizeres:

OS DESMANDAMENTOS

por Geraldo Carneiro e Salgado Maranhão

(Este manifesto se rebela contra a banalização indiscriminada da poesia e a palavra aviltada pelos demagogos, e é dedicado aos que julgam que ela não é passatempo de diletantes, mas artigo de primeira necessidade.)

1. Mais uma vez virou moda dizer que a poesia agoniza, ou que a poesia morreu. E de fato ela sempre esteve morta para os não-poetas. E

morreu também com Homero, com Dante, com Camões, com Baudelaire, com Drummond e com tantos outros, porque cada poeta é uma via, um beco sem saída. E a poesia é sempre plural: é o lugar dos paradoxos (viva Shakespeare!), do não-senso (viva Lewis Carroll!), mas também é o lugar da verdade. Quanto mais verdadeiro, mais poético, como dizia Novalis. Mesmo quando um poeta faz as suas conficções, acaba em verdades metafóricas. E, nestes desmandamentos, afirmamos que a poesia, quanto mais remorre, mais renasce.

2. É a linguagem que produz a realidade e a poesia. A poesia não tem camisa-de-força conceitual. Aos funcionários públicos da vanguarda, que se acham herdeiros do legado, ela finge que se dá, mas é só o discurso vazio do chefe da repartição.

3. A poesia é um problema sem solução. Felizmente. Ninguém tem a fórmula mágica, ninguém tem respostas para todos. Cada leitor que invente o seu mundo, e o desinvente a seu bel-prazer. Semelhante à culinária, cada qual que ache o seu tempero. Se for significativo, o erro vira estilo. Ou vice-versa.

4. A poesia pode tudo, só não pode ficar prosa ou senhora da razão. O novo não é reserva de mercado, nem nasce a priori. Há que se romper limites, correr riscos, ter lucidez na loucura. Mesmo que seja pelo avesso. (E, cá entre nós, não adianta ficar o tempo todo buscando o absoluto, porque isso já ficou obsoleto. Ao fim de tantos levantes, sejamos, também, irrelevantes.)

5. A poesia não é para quem a escolhe, mas para quem recebe o choque elétrico da linguagem. Não é poder ou privilégio, é um defeito que ilumina. Não vale transporte, não vale refeição, não vale copiar truques ou seguir tutores. Nem apelar, como os demagogos, para o amanhã. Mesmo porque já não há mais Canaã no Deserto dos Sinais.

6. Poema não é cadáver. É um artefato musical que sempre canta, mesmo quando tem horror à música. Quem busca entender o poema apenas cientificamente, dissecando sua morfologia como quem faz uma autópsia, perde a viagem. Conhecê-lo é entrar em seus labirintos, sem separar o corpo de sua subjetividade.

7. Não queremos a poesia prisioneira de uma única arte poética. Seremos clássicos e barrocos; pós-modernos e experimentais. Qualquer tema é e não é poético. Desde os pit-boys de Homero até a aspirina de João Cabral. Com talento, mesmo as formas antigas podem ser recicladas. Sem talento, nem com despacho na encruzilhada.

8. As influências, em geral, são bem-vindas, a não ser quando alijam a voz própria. Há poemas com tantas citações que, se extrairmos o que é dos outros, não sobra bulhufas.

9. Os conchavos e panelinhas fazem parte da natureza humana. Cada grupo tem o direito de inventar os seus heróis, para admirar a própria imagem no seu espelho narcísico. Mas o voo do poeta é só dele e, sobretudo, da linguagem. A linguagem é o orixá, o poeta é o cavalo do santo. Ninguém é mais do que o que pode ser.

10. O problema da poesia não é só fazer bem feito, mas fazer distinto (no duplo sentido, que implica tanto em diferença, como em elegância). Ela é um exercício vital para manter o vigor da palavra. A poesia não é só questão de verdade, mas de vertigem. Por essas e por outras, é que somos poetas da vertigem: vertigem-linguagem, vertigem-vida.

Último desmandamento: Pode jogar no lixo todos os desmandamentos anteriores, a não ser que haja sinceridade na poesia. Quem quiser adorar bezerro de ouro, que adore; quem quiser viver de pose, que mantenha sua prose. Mas que haja espaço e fé na poesia. E que ela continue a fabricar futuros, e, como fênix, se destrua e se reconstrua por toda a eternidade e mais um dia.⁶⁶

O primeiro ponto já esclarece, de certa forma, uma preocupação que vinha nos perseguindo desde o primeiro capítulo – ou desde o início dos tempos: A poesia agoniza? Está em crise? As “conficções” do poeta, em mais uma atrelamento indissociável entre a arte e a vida, refaz o beco sem saída da poesia, pois, sim, ela está em crise, pois o homem é um ser em crise. Mas é justamente isso da poesia verdadeiramente poesia – e de nós, homens. Mais: faz dela, poesia, a produtora e criadora da realidade, como quer o segundo ponto, pois tudo é linguagem – e, logo, poesia. Mas o terceiro ponto é fundamental para balancearmos a guerra de egos e cismas que tanto discutimos. Não há solução, como diz o quarto item, nem para poetas, muito menos para leitores. E neste cabo de guerra, a última palavra, claro, é da poesia – mas sem virar dogma, ou grife. Ainda no quarto ponto, a “Lucidez na loucura”, eis a união da construção e da inspiração, que já havíamos denunciado anteriormente. E o céu é o limite (embora com moderação).

“Defeito que ilumina”, “choque elétrico da linguagem”, não é poder, embora não seja simples labuta, como diz o quinto ponto. E o mais importante: truques e tutores, *nevermore*. O sexto item parece dialogar discretamente com aquele poeta “antimusical” à Cabral – que teria se descoberto musical depois de ouvir os arranjos de Chico Buarque para *Morte e vida Severina*, em 1966. Embora, mais diretamente, dialoga mesmo é com a racionalidade exacerbada pós-concretista estruturalista de poetas e, sim, de críticos e teóricos da literatura (aos poetas, é permitida a crítica. Sem mágoas).

Os dois próximos itens, sete e oito, corroboram para o entrecruzamento de caminhos e tradições que é patente na poesia mais contemporânea, ainda que, para isso, seja necessário o mínimo de “engenho e arte”, além de não sufocar a própria voz. E é preciso perguntar: “Há poemas com tantas citações que, se extrairmos o que é dos outros,

⁶⁶ Disponível em < <https://glo.bo/2RUqXUG> > e acessado em 10 de fev. de 2019.

não sobra bulhufas”. Seria o caso de Geraldo Carneiro? Afirmamos, com convicção, e mais dois capítulos vindouros, que não.

O ponto nove retoma algo que também muito discutimos: os grupos. Algo marcante na poesia dos anos 80 em diante. Contudo, mais uma vez, “o voo do poeta é só dele e, sobretudo, da linguagem”. A poesia transborda para além dos conchavos. E por isso, item 10, é preciso o fazer distinto – diferença/elegância; verdade/vertigem; vertigem-linguagem; vertigem-vida: vida-poesia.

O último desmandamento, para ser fiel ao próprio teor, fugindo do padrão Moisés de Mandamentos, acrescenta um não-numerado décimo primeiro mandamento. Esse, numa posta bem ao gosto do desvairismo de Mário de Andrade, desfaz tudo o que havia sido dito. Com exceção da sinceridade. Alguém pode se perguntar: “em pleno século XXI e ainda existe alguém que acha que a poesia é uma profissão de fé?” Mas a pergunta correta deveria ser: “em pleno XXI e ainda existe alguém que pode achar que a poesia **não** é uma profissão de fé?”.

A poesia de Carneiro apresenta, de maneira muito característica, essa “desestruturação controlada” através de uma gama e ampla fonte de referências e diálogos – estrutural ou tematicamente – sendo, via de regra, destituído do “relaxamento” marginal ou do racionalismo excessivo concreto, podendo, portanto, de cismas e cisões entrever frestas e fissuras que o permita contornar impasses e os transformar em soluções. O embate entre diversas linhas, forças, polos e linhagens da poesia contemporânea, mais do que uma constante, é um dínamo que alimenta a engrenagem inexorável dessa literatura.

Desta forma, as estruturas poéticas que ressoam na poesia e, por conseguinte, na construção poética de um poeta como Geraldo Carneiro, parece reafirmar um mar caótico de assonâncias e ressonâncias, tanto sonoras, quanto imagéticas e temáticas: porém, sobretudo, intertextuais, e que faz não descartar que exista, nos vestígios desta constante, não somente a trilha da fragmentação moderno-contemporânea, mas também o esforço para uma **poética**⁶⁷. Em outras palavras, é algo que parece contribuir, conscientemente ou não, para que as fixações/coerências (ou, incoerências) do poeta fiquem cada vez mais nítidas, mais fortes – portanto, dando consistência e coerência ao conjunto de sua Obra poética.

⁶⁷ Entendendo que o termo, poética, nesse caso, não coincide, necessariamente, com um projeto consciente do poeta, mas, apenas, denuncia uma pista de algumas recorrências temático-estruturais que alicerçaria sua(s) obra(s) de maneira geral.

E se abrimos este capítulo com o intertexto (duplo) de Borges – título e epígrafe – para tentarmos entender um pouco dos infinitos caminhos, e descaminhos, da babélica poesia contemporânea, o fechamos, assim sendo, com outro. E que ele fique sendo, portanto, em realidade, uma abertura da qual comungamos dos mesmos desejos do poeta argentino (e que venha a poesia de Carneiro):

Acabo de escrever infinita. Não interpolei esse adjetivo por costume retórico; digo que não é ilógico pensar que o mundo é infinito. Aqueles que o julgam limitado postulam que em lugares remotos os corredores e escadas e hexágonos podem inconcebivelmente cessar – o que é absurdo. Aqueles que o imaginam sem limites esquecem que os abrange o número possível de livros. Atrevo-me a insinuar esta solução do antigo problema: A Biblioteca é ilimitada e periódica. Se um eterno viajante a atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao fim dos séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, reiterada, seria uma ordem: a Ordem). Minha solidão alegra-se com essa elegante esperança (BORGES, 2007b, p. 78).

– CAPÍTULO 2 –

**A BIBLIOTECA DE PAPEL:
INTER(TEXTO) – LABIRINTO – (INTER)TEXTO**

[...] a Biblioteca existe *ab aeterno*. Dessa verdade cujo corolário imediato é a eternidade futura do mundo, nenhuma mente razoável pode duvidar. O homem, o imperfeito bibliotecário, pode ser obra do acaso ou dos demiurgos malévolos; o Universo, com seu elegante provimento de prateleiras, de tomos enigmáticos, de infatigáveis escadas para o viajante e de latrinas para o bibliotecário sentado, somente pode ser obra de um deus. Para perceber a distância que há entre o divino e o humano, basta comparar esses rudes símbolos trêmulos que minha falível mão garatuja na capa de um livro, com as letras orgânicas do interior: pontuais, delicadas, negríssimas, inimitavelmente simétricas.

(BORGES, p. 71, 2007b).

2.1. Intertextualidade: como, por onde e por quem?

não sei quem diz por mim a minha fala
mas a sua voz é semelhante a minha
(CARNEIRO, 2010, p.85).

“Tudo está dito, e chegamos demasiado tarde, há mais de sete mil anos que há homens, e que pensam” (LA BRUYÈRE apud SAMOYAUULT, 2008, p. 68), sentenciou Jean La Bruyère (1645-1696). Somente dois séculos depois, aproximadamente, que a dramática, e um tanto quanto trágica, visão de La Bruyère viria a ser, ironicamente, “corrigida”. Isidore Lucien Ducasse (1846-1870), mais conhecido pelo seu pseudônimo, o Conde de Lautréamont, que contestou: “Chegamos cedo, nada foi dito” (LAUTRÉAMONT apud PERRONE-MOISÉS, 2008, p.63). Dois extremos. E por meio e por dentro deles, todo um Infinito – e o cerne da intertextualidade (quicá, talvez, também da própria Literatura e de toda a comunicação humana).

Não será difícil observar, como veremos doravante, que a noção de intertextualidade parece caminhar sobre uma grande pluralidade teórica – Tiphaine Samoyault chega mesmo a afirmar “imprecisão teórica” (SAMOYAUULT, 2008, p.13) – que ora reduz a sua ciência à mera definição usual e cotidiana da relação existente entre um texto e outro; ora estrutura-se nas mais obsessivas investigações teóricas – e que vão da linguística e da teoria literária, passando pela visão sociocultural e psicanalítica (ou, claro, também da (con) fusão, permuta e síntese de um pouco de cada uma dessas teorias).

Em suma: os trajetos teóricos possíveis para abordar a intertextualidade são tão vastos quanto o espaço imaginário/metafórico – que aproxima ou afasta – as cosmovisões presentes nas afirmações de La Bruyère e de Lautréamont.

Noutras (ou nas mesmas?) palavras: a dimensão abissal que atrela as assertivas anteriores dos dois escritores franceses pode ser encontrada nas mais diversas concepções e compreensões da ideia de intertextualidade que estão presentes na crítica e na história literária. E, claro, na própria Literatura. Crítica e história literária. A própria Literatura. E será assim, basicamente, que iremos dividir este capítulo (ainda que, esperamos, da forma menos estante possível): **1)** um rápido desvio teórico e, posteriormente, **2)** um longo mergulho poético.

Desta maneira, assim como no primeiro capítulo, em que não buscamos uma descrição extensiva sobre a poesia contemporânea, também não iremos, aqui, propor uma abordagem descritivamente abusiva das ideias sobre a intertextualidade – seja na classificação e evolução das diversas concepções que o termo foi sofrendo ao longo do tempo; seja nos valendo de um único referencial teórico (que, por diversas vezes, ocasiona no costumeiro erro de fazer prevalecer a teoria em detrimento do objeto de estudo). Existirá, apenas, uma breve exposição acerca das concepções teóricas da intertextualidade seguindo uma rota conhecida.

Explica-se: sobre a exposição (falaremos da rota adiante), essa terá como objetivo apenas delimitarmos alguns pontos que, das diversas abordagens possíveis sobre a intertextualidade, foram nos dando pistas de como intuir melhor uma concepção da poética de Geraldo Carneiro. Esse primeiro momento terá como escopo, portanto, o de erigir as bases da estrutura que virá a ser desenvolvida com e através da própria poesia de GC.

Com base nessa visão, é importante já adiantarmos que, de todos os percursos e percalços teóricos, o livro *A Intertextualidade*, da crítica literária francesa Tiphaine Samoyault, será um de nossos portos seguros (eis a rota). Além de percorrer toda a história e desdobramentos da ideia de intertextualidade, apontando aproximações e afastamentos dentre as mais diversas vertentes da teoria – e que nos levou a nomes fundamentais que irão também figurar aqui como, por exemplo, os que já eram por nós conhecidos: Roland Barthes, Gerard Genette e Antoine Compagnon; mas, sejamos francos, também a algumas gratas surpresas: Michel Riffaterre, Laurent Jenny e principalmente Michel Schneider – o trabalho de Samoyault vai além da mera revisão bibliográfica como o modesto título pode deixar supor.

Em realidade, o título original da obra de Samoyault é *L'Intertextualité: mémoire de la littérature* (2005). A segunda parte do título da obra, *mémoire de la littérature*, subtraído na tradução brasileira, é basilar, pois repousa ali a grande contribuição da teórica francesa: não só como ponto de partida para pensarmos a intertextualidade, e consequentemente essa com a memória, mas como auxílio na reflexão de tal questão de maneira mais ampla e, sobretudo, primordial de nosso tempo – embora subsistente desde sempre. Como já dito, as abordagens teóricas possíveis acerca do intertexto são várias – e não raro divergentes, complementares ou mesmo repetitivas (reflexões que Samoyault aponta competentemente). Mas para além das diversas modalidades de teorias, segundo a autora francesa, prevalece subscrito por dentro do próprio movimento da matéria intertextual a reflexão do intertexto como **memória da literatura**. Mais: tal procedimento possui relação direta com certo modo de ponderar o texto literário e que seria muito característico da modernidade e, talvez, ainda mais da contemporaneidade – e que nos interessa demasiadamente, claro.

Conjecturar sobre o intertexto através do viés da memória parece ser, portanto, caminho fundamental para entendermos a literatura moderno-contemporânea, segundo Samoyault. E iremos nos apoiar nessa ideia. Assim sendo, resumidamente, sobre a intertextualidade, eis o nosso itinerário: **1)** Julia Kristeva *via* Mikhail Bakhtin: responsável pela elaboração e difusão do termo; **2)** Roland Barthes e Michel Riffaterre: aprofundando e especificando (sem deixar de expandir) o campo de estudo intertextual; **3)** Gérard Genette e Antoine Compagnon: estruturando e descrevendo as ferramentas intertextuais; **4)** Laurent Jenny e Michel Schneider: flexibilizando e até ampliando algumas noções do intertexto **5)** finalmente a própria Tiphaine Samoyault: com a sua proposta da **memória da literatura** como mediadora da noção intertextual⁶⁸.

Portanto, ainda que nossa proposta geral seja, daqui por diante, a de navegar pela poesia e poemas de GC sem necessariamente o intuito da chegada, mas, sim, com o objetivo específico da travessia em si através de um devir/desvio constante (e, aí sim, a partir desse oportuno movimento, deixar submergir suas próprias soluções e/ou problemas), é preciso adotar algumas bússolas e astrolábios antes de nos lançarmos ao mar. E é aí que esperamos que a intertextualidade seja não aquela chave que nos faz escapar do labirinto, mas a que nos dá acesso a ele (e sair já é outra história...) ou, ao

⁶⁸ Podemos considerar também Linda Hutcheon e Fredric Jameson. Mas, envolvidos pela noção de pós-modernidade, ambos acabarão focando seus estudos sobre a intertextualidade em um aspecto particular desta: a paródia.

menos, o nosso “fio de Ariadne” que irá nos possibilitar caminhar – para trás e para adiante – neste tortuoso campo. Pois, em realidade, e já que falamos (e falaremos mais) em espelhos, elegemos espelhar nossa postura na do poeta e professor Wilberth Salgueiro – adotada no já citado *Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*:

quero falar muito dos poemas. A chamada análise de textos está fora de moda há algum tempo, sei. O que mais se vê é a teorização (não entro aqui em valoração) que fica na “periferia” do poema: não fala dele. Sabemos, todos, dos riscos que envolve enfrentar um texto diretamente, o que se agrava, penso, senão textos de autores contemporâneos – como se fossem vizinhos. Mas são riscos que levam ao suor e ao prazer [...] Não quero repetir um tipo de análise que fala de uma característica qualquer de um autor e, depois, larga um (monte de) poema como exemplo – e parte para a próxima. Quero conversar com os poemas, apresentá-los uns aos outros. (SALGUEIRO, 1999, p. 13-14).

“Conversar com os poemas, apresentá-los uns aos outros” é, sem dúvida, nossa maior pretensão neste Capítulo – e no próximo. Como iremos notar, dentre os vários elementos que poderiam ser escolhidos para abordar a poética de Carneiro, a intertextualidade, em relação a um outro/Outro (texto ou poeta), e até mesmo entre os poemas da própria lavra de GC, parece ser o seu aspecto mais fundamental. Ou seja: esperamos retirar daí, do choque/cruzamento entre textos diversos e textos do poeta, o nosso maior referencial.

Por conseguinte, como já dito, apontaremos algumas considerações acerca do conceito de intertextualidade, mas não iremos apenas dispor longamente as suas mais diversas teorias durante todo um capítulo à parte e depois exemplificá-las nos poemas. Entendemos que o movimento deve ir muito além disso. Pois “não quero repetir um tipo de análise que fala de uma característica qualquer de um autor e, depois, larga um (monte de) poema como exemplo – e parte para a próxima”. Ao contrário, esperamos que durante a própria análise/interpretação dos poemas, entre si e com os temas que os (e nos) cercarem, a teoria vá surgindo. A teoria complementando o texto literário e o texto literário complementando a teoria. Daí o espelho; daí o labirinto.

E é certo que para a decifração de ambos (tanto espelho, quanto labirinto – e, por conseguinte, o texto literário) um fator emergirá para nós como essencial (retomando Samoyault): a memória. É a memória que reconhece, ou desconhece, o eu/Outro que nos fita ao espelho; é a memória que percorre, grava, recolhe e (des)monta as peças do labirinto. E, mais uma vez, utilizando Borges: pois se “bastam dois espelhos opostos para

construir um labirinto” (BORGES, 2011a, p.80), basta um labirinto para construirmos uma memória – e conseqüentemente um espelho, pois o que é filtrado, ou não, pela memória diz muito sobre nós mesmos (E eis mais um motivo do nosso apreço pela visão de Samoyault).

Poderíamos, é verdade, abrir mão de uma reconstrução teórica acerca do intertexto e dispor suas teorias já dentro das análises dos poemas de Carneiro. Contudo, embora tal procedimento seja não apenas válido como até mais usual, preferimos um breve recorte sobre teorias várias do intertexto, pois acreditamos que a acumulação da discussão sobre elas é que levou ao conceito que mais nos interessa aqui, que é o do intertexto enquanto memória da literatura – ou seja, aquilo que por si só já subentende-se como um percurso e a utilização de ferramentas várias –, além de, assim, escaparmos da mera identificação de teóricos e teorias diversas dentro dos poemas (o que, ao que nos parece, poderia tirar o foco dos poemas em si, além de misturar, sem a devida consciência construtiva que este primeiro subcapítulo objetiva fazer, das modalidades do intertexto). Iremos propor, aqui, neste subcapítulo, uma reflexão sobre a intertextualidade. Em seguida, os poemas, ou a memória da literatura que emana deles, farão por si só – ainda que resgatando, claro, aspectos teóricos do intertexto, mas nem por isso de forma sistemática.

Sendo assim, este capítulo, para além do já implícito primeiro subcapítulo com algumas das breves reflexões teóricas descritas acima, seguirá uma divisão que poderá ser vista tanto separadamente, como elementos constituintes da poética de GC, como complementares – pequenas “engrenagens” da Máquina do Mundo requebrada do poeta. Por conta disso poderemos notar que os poemas analisados numa parte, às vezes (em realidade: muitas vezes), bem poderiam estar “desfilando” em um momento subsequente – ou anterior. Sim: A Máquina (do mundo e do poema) não para de girar.

Portanto, veremos a relação do Eu (lírico) e do Outro (sobretudo via Octavio Paz) e tendo como mediadores de todo este contato, claro, o intertexto e a memória (da literatura). Além da já citada Samoyault, destacaremos nesta parte também os textos do poeta Paulo Henriques Britto, *Poesia e memória* (2000), e da professora Célia Pedrosa, “Traços de memória na poesia brasileira contemporânea” (2000).

Em seguida, da necessidade de reconhecer no Outro a figura do Eu, ou vice e versa – que vão sendo encontrados/perdidos através do tempo e da memória – serão explorados os vultos de Orfeu e Odisseu (Predominantemente. Embora algumas outras *personas* da mitologia greco-romana acabem fazendo algumas participações especiais), inclusive por

meio da mistura, ou resgate, que ambos proporcionam no diálogo entre o contemporâneo⁶⁹ e o próprio clássico. Sobre o contemporâneo, recorreremos a Giorgio Agamben; sobre o Clássico, recorreremos a Ítalo Calvino.

E após percorrermos o Eu/Outro, e personificarmos um pouco mais essa fusão através de Orfeu/Odisseu, terminaremos nosso percurso na concretização de um Outro (eu?) supostamente mais palpável – embora, paradoxalmente, tão perfeito e ludibriante quanto qualquer espelho: Olavo Bilac, amado e/ou ironizado, mas indubitavelmente essencial.

Em cada uma dessas paradas, outros nomes, poéticos ou teóricos, irão, certamente, sendo agregados. Sobre os teóricos, embora possa não ficar claro, um apreço considerável pela visão teórica, e fenomenológica, de Gaston Bachelard, Maurice Blanchot e Mauro Maldonato – com as suas procuras das camadas mais profundas, e inconscientes do texto, e, conseqüentemente, do homem. Sobre os poéticos, impossível não citar Octavio Paz, Alfredo Bosi e Martin Heidegger, pela visão poético-filosófica destes (de Paz a dança de um poema a outro; de Bosi e de Heidegger, a paixão pela etimologia das palavras – origem e essência primordial do poético).

Por fim, semelhantes àqueles depoimentos de romancistas que contam que durante o ato da escrita de determinado romance “a personagem tomou vida própria”, alguns ecos/ecossistemas acabaram se impondo mais fortes que nós e pediram, caprichosamente, um capítulo à parte. É o caso da própria metalinguagem (ou eros-dicção, segundo o poeta Geraldo Carneiro) e da sombra do bardo inglês, William Shakespeare; e da linguagem épica, da paródia, e da figura de Camões. Tudo isso estará no **Capítulo 3**. E é claro: não conseguimos dizer não.

Mas, por agora, retornemos. Espelhos e labirintos – texto, textos; memória, memórias; poesia, poesias: *Eppur si muove*.

Intertextualidade: como, por onde e por quem?

2.2. *Nel mezzo del cammin di nostra... Teoria (II): Intertextualidade*

Quando nos deparamos com algum material didático de língua portuguesa, tanto do Ensino Fundamental quanto do Ensino Médio, é muito comum encontrarmos, naquelas

⁶⁹ De certa maneira este momento de discussão sobre o contemporâneo serve como complemento mais direto ao primeiro capítulo – em que muito se falou da poesia contemporânea, mas praticamente nada do contemporâneo em si.

primeiras aulas introdutórias sobre a importância e/ou a noção do texto (literário ou não), a lembrança de que a palavra texto tem origem no latim *texere* e que esta possui como significado a ideia de construir, tecer, trançar – já o particípio *textus*, utilizado como substantivo, por sua vez, exprimiria “maneira de tecer” ou coisa “tecida”⁷⁰. Tal introdução normalmente é feita para lembrarmos aos alunos que a concepção de texto nada mais é do que a costura, o coser, de palavras umas às outras. Entretanto, quando saímos (se é que saímos...) da noção de texto e partimos para a de intertextualidade, observamos que, na realidade, se estamos “tecendo” algo, isto é, uma grande colcha de retalhos em que mal sabemos quem deu tal ou qual nó – e onde o “tecer” confunde-se com um “colher”:

Se cada texto constrói sua própria origem (sua originalidade), inscreve-se ao mesmo tempo numa genealogia que ele pode mais ou menos explicitar. Esta compõe uma árvore com galhos numerosos, com um rizoma mais do que com uma raiz única, onde as filiações se dispersam e cujas evoluções são tanto horizontais quanto verticais. **É impossível assim pintar um quadro analítico das relações que os textos estabelecem entre si: da mesma natureza, nascem uns dos outros; influenciam uns aos outros, segundo o princípio de uma geração não espontânea; ao mesmo tempo não há nunca reprodução pura e simples ou adoção plena.** A retomada de um texto existente poder ser aleatória ou consentida, vaga lembrança, homenagem explícita ou ainda submissão a um modelo, subversão do cânone ou inspiração voluntária (SAMOYAULT, 2008, p. 9-10, grifo nosso).

Talvez o caso fosse, se isso não ocasionasse demais confusões para alunos do segundo grau, e até para nós, afirmar que enquanto estamos “tecendo” um texto há alguém, ao nosso lado, desfazendo todos os nós. E há também um outro alguém, do outro lado, refazendo o trabalho desconstruído. No fazer e desfazer constante sobra muito pouco (ou sobra absolutamente tudo e não damos conta do absoluto?) para conseguirmos saber quem deu o primeiro nó, o último, e até mesmo quem está realmente cosendo e quem está “descosendo” – inclusive, não raro, as funções também entram em permuta. Mais que isso: no trabalho de tecer um texto, ao puxarmos um fio para nossa agulha, diversas vezes estamos puxando fios alheios – e, claro, em outros momentos, são os nossos próprios que estão sendo extraviados.

E é basicamente deste emaranhado de ligações que surgirá a primeira ideia do conceito de **intertextualidade**. Foi a pesquisadora franco-búlgara Julia Kristeva, nos anos

⁷⁰ Dicionário Etimológico Online. Disponível em <<https://goo.gl/8r3whz>> e acessado em 03 de mar. de 2019.

60 – através, primeiramente, de publicações na revista francesa *Tel Quel* – a responsável pela criação e difusão do termo.

Retomando algumas das discussões desenvolvidas pelo russo Mikhail Bakhtin⁷¹ em torno dos conceitos de dialogismo e polifonia, Kristeva aponta como “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) em que se lê pelo menos uma outra palavra (texto)”, sendo que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto [...]” (KRISTEVA, 1974, p.64). Se uma palavra sozinha já é ambígua por si só (pensemos na palavra “manga”: que pode representar tanto a fruta quanto a parte de uma simples camiseta), um conjunto de textos tende a ser ainda mais ambíguo. Entretanto, para além das definições e significações próprias das palavras, e dessas dentro do texto em que estão inseridas, elas também estão dialogando incessantemente com diversos outros textos (que, por sua vez, também estão dialogando com diversos outros textos). Tal constatação possibilitou deduzir uma infinita reinvenção/repetição de temas, formas e conteúdos, e criar, assim, uma visão dinâmica e repleta de entrecruzamentos numa rede inesgotável de conexões que persistiria por dentro da trama textual.

Desta maneira, a grande contribuição de Kristeva esteve em definir e reforçar o caráter intrinsecamente intertextual da descrição – seja no pensamento ou na análise – da língua. Tanto em seu caráter sócio-histórico, quanto em seu caráter específico e fenômeno linguístico, conseqüentemente literário, encontramos na língua “o estatuto da palavra como unidade minimal do texto” que “revela-se como mediador que liga o modelo estrutural ao ambiente cultural (histórico)” e, assim, “como o regulador da mutação da diacronia em sincronia (em estrutura literária)” (KRISTEVA, 1974, p. 64). A palavra é, portanto, não apenas o nó que liga contextos, histórico-culturais diversos, mas também o ponto de encontro de textos/tempos outros. Como já apontava o próprio Bakhtin anteriormente:

Até que ponto a palavra pura, sem objeto, unívoca, é possível na literatura? Uma palavra na qual o autor não ouvisse a voz do outro, na qual houvesse somente ele, e ele por inteiro – tal palavra pode tornar-se material de construção de uma obra literária? A qualidade de objeto, em certo grau, não é a condição necessária de todo estilo? O autor não

⁷¹ Bakhtin não chegou a utilizar em nenhum instante, dentro de sua vasta obra, os termos intertextualidade ou intertexto. E embora a definição de intertextualidade, de Kristeva, deva-se muito a do dialogismo, de Bakhtin, há certa divergência de opiniões acerca da diferenciação, ou não, entre os conceitos. Entretanto, Samoyault esclarece que “o conceito de intertextualidade não é tão metodológico quanto o de dialogismo” (SAMOYAULT, 2008, p. 22).

se mantém sempre fora da língua que lhe serve de material para a obra? O escritor (mesmo no lirismo puro) não é sempre um “dramaturgo”, no sentido de que redistribui todas as palavras entre as vozes dos outros, incluindo-se nelas a imagem do autor (assim como as outras máscaras do autor)? (BAKHTIN, 1992, p. 337).

Essa ideia do estatuto plural da palavra na essência da língua, que podemos notar que Kristeva desentranhou do mestre russo, predispõe a palavra numa ambivalente dimensão erigida através do tripé “sujeito-destinatário-contexto” e onde “a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 1974, p.64). Além de deslocar para segundo plano a tradicional crítica das fontes que imperava até então – pautada por aspectos biográficos e psicológicos – tal visão de Kristeva expandiu a dimensão possível da compreensão do texto. E, sendo assim, esse estatuto da palavra passou então a definir-se: **1)** horizontalmente: a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário; **2)** verticalmente: a palavra no texto está orientada para o *corpus* literário anterior ou posterior. Portanto, um espectro ronda o texto: o espectro de um outro texto. E, com ele, todas as suas potencialidades históricas, sociais, culturais, e inevitavelmente dialógicas – de outros, e outros, e outros textos.

O termo intertextualidade designa esta transposição de um (ou de vários) sistema(s) de signos em um outro, mas já que esse termo tem sido frequentemente entendido no sentido banal de “crítica das fontes” de um texto, preferimos a ele o de transposição, que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema signifiante a um outro exige uma nova articulação do tético – posicionamento enunciativo e denotativo (KRISTEVA apud SAMOYAUULT, 1974, p. 60).

Do estatuto da palavra chegamos à ideia de transposição: a “simples” referência a algo/alguém/alguma coisa (tudo isso através do texto) evidencia que esse algo está em um lugar diferente daquele que deveria estar – ou, ao menos, que está adentrando um outro “espaço” que não era o seu. Para Kristeva, aquilo que está fora do lugar é referenciado como um sistema de signos complexos e a transposição é então percebida no momento em que esse signo realiza a travessia, inevitável, entre sistemas significativos. Desta forma, ao ocupar um novo lugar em determinado texto, este novo signo, agora ressignificado, exige uma mudança na postura dos sujeitos envolvidos no processo comunicativo, pois esses não estão sozinhos: a palavra, o texto, comunica-se tanto no plano horizontal (emissor-destinatário) quanto no plano vertical (referências literárias posteriores ou anteriores) e tudo isso concomitantemente.

Mas já avançando um pouco em tais questões, embora, no início, ainda muito próximo das constatações de Kristeva, encontramos Roland Barthes – no artigo *Théorie du texte* (1974), escrito para a *Encyclopaedia Universalis*. Barthes inicia afirmando que a questão da intertextualidade “não se reduz evidentemente a um problema de fontes ou de influências; o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente localizável, de citações inconscientes ou automáticas, feitas sem aspas” (BARTHES apud SAMOYAUULT, 2008, p. 24). A intertextualidade praticamente não faz parte de uma intenção, ou não, do autor – ou da astúcia do leitor. Ela é um efeito colateral inevitável da língua (é daí que podemos entender a posterior “Morte do Autor” proposta pelo teórico francês. Não foi um assassinato, apenas uma constatação. No máximo, oficialmente, uma certidão de óbito). Sendo assim, para Barthes, o texto é

tecido, inteiramente, com citações, referências, ecos, linguagens culturais (qual linguagem não o é?), anteriores ou contemporâneas, que o atravessam em uma vasta estereofonia. A intertextualidade em que cada texto é organizado, sendo, ele mesmo, o entre-texto de outro texto, não deve ser confundida com alguma origem do texto: tentar encontrar as ‘fontes’, as ‘influências’ de uma obra, é cair no mito da filiação; as citações que organizam o texto são anônimas, não podem ser seguidas, e, ainda assim, são já lidas: são citações sem aspas (BARTHES, 2004, p.70-71).

Consequentemente, cada autor acabaria por fazer uso do intertexto de forma particular. Ou seja: construindo (tecendo) seu mosaico de citações, como já dizia Kristeva, de forma especial e a fim de poder cunhar, deste modo, seu próprio discurso. Contudo, de certa forma, como dito anteriormente, isso está fora de controle: o texto pertence ao texto. Ou melhor: os textos pertencem a outros textos (e a literatura à própria literatura – adiantando um pensamento da própria Samoyault). Mas é seguindo essa abertura que o próprio Barthes ampliará suas constatações – ainda no mesmo ano de 1973, em *Le plaisir du texte*:

Saboreio o reino das fórmulas, a derrubada das origens, a desenvoltura que faz vir o texto anterior do texto ulterior. Compreendo que a obra de Proust é, pelo menos para mim, a obra de referência, a *mathesis* geral, a *mandala* de toda a cosmogonia literária [...] Proust [...] isso não é uma “autoridade”, simplesmente uma lembrança circular. (BARTHES apud SAMOYAUULT, 2008, p. 24).

A ideia do texto infinito, embora Barthes cite Proust, liga-se indefectivelmente a Mallarmé e a sua concepção de **O Livro**⁷². A recusa de Barthes à designação das fontes ou da origem intertextual, da qual o texto seria derivado, explica-se se tivermos em mente que a intertextualidade está operando por dentro do texto como um processo quase autônomo – seja pelo viés do autor; seja pelo viés do leitor. Seja para trás; seja para adiante. Ainda em *O Prazer do Texto*, Barthes observa o processo intertextual como “a inversão das origens, a desenvoltura que faz com que o texto anterior provenha do texto ulterior”⁷³ e que dá margem a uma memória circular: “E é bem isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito – quer esse texto seja Proust, ou o jornal diário, ou a tela de televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida” (BARTHES, 2002, p. 45). O texto é “texto infinito”, com origem impossível de ser demarcada, sempre em cruzamento – diacrônico ou sincrônico – com outros textos e balançando a estabilidade da língua. Muito por isso que o texto, visto desta forma, escapa da categoria de mera representação/imitação (*mimesis*) clássica. E, assim, “a reflexão se estreita sobre a literatura e a referência a Proust funciona como uma medida de leitura, ligada à memória e ao mergulho definitivo no universo dos textos” (SAMOYAULT, 2008, p. 24)⁷⁴.

De toda forma, embora Barthes caminhe numa corda bamba que oscila entre classificações diretas e divagações (formidáveis) acerca da intertextualidade – o teórico francês não possui nenhum livro específico sobre a questão da intertextualidade, embora essa esteja disseminada, de um modo ou de outro, por toda a sua obra – ele dispõe uma noção de leitura do texto construída através da escritura e da leitura, em que poderíamos observar uma “intertextualidade de superfície (estudo tipológico e formal dos gestos de retomada)” e uma “intertextualidade de profundidade” (estudo das numerosas relações nascidas dos contatos dos textos entre si) (SAMOYAULT, 2008, p. 24-25). De certa

⁷² Para Mallarmé, **O Livro** seria concebido como uma estrutura extremamente flexível que conteria a totalidade das relações existentes entre todas as coisas. Esse livro utópico permitiria infinitas possibilidades de leitura e seria a soma de todos os livros, configurando-se como a essência definitiva da literatura.

⁷³ Tal constatação é muito similar à que irá chegar Borges em seu famoso ensaio “Kafka e seus precursores”: “No vocabulário crítico, a palavra precursor é indispensável, mas seria preciso purificá-la de toda conotação de polêmica ou rivalidade. O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro” (BORGES, 2007a, p.130).

⁷⁴ Mas com o perdão de Barthes, e Proust, nós, assim como o nosso Belchior, que por força do destino sabia que um “tango argentino/me vai bem melhor que um blues”, também sabemos que um escritor argentino nos vai bem melhor que um francês. Obviamente (vide a citação anterior, além das diversas referências a sua literatura durante o nosso trabalho): Jorge Luis Borges.

maneira, tais constatações, mais específicas no primeiro caso e mais amplas no segundo, abrem caminho para os teóricos que virão a seguir.

É o caso de Michel Riffaterre, tanto em *La production du texte* (1979) quanto em *Sémiotique de la poésie* (1983), que, calcado por algumas referências da estilística (através da análise das figuras de linguagem de um texto), encaminha a discussão da intertextualidade em paralelo à noção de recepção literária, pois o intertexto estaria fundamentalmente definido através da percepção do leitor – tanto em relação a uma obra anterior; quanto em relação a uma obra posterior.

Em seguida, o autor dispõe uma diferenciação entre intertexto e intertextualidade, sendo o primeiro, para ele, “o fenômeno que orienta a leitura do texto, que governa eventualmente sua interpretação, e que é o contrário da leitura linear” (RIFFATERRE apud SAMOYAUULT, 2008, p. 25), enquanto o segundo “uma categoria de interpretância e designa qualquer índice, qualquer traço, percebidos pelo leitor, sejam eles citação implícita, alusão mais ou menos transparente ou vaga reminiscência” (RIFFATERRE apud SAMOYAUULT, 2008, p. 25).

Poderíamos dizer, aproximadamente, que o intertexto seria a (constatação da) referência em si (que nos faz “parar” a leitura por conta do resgate de um outro texto) e a intertextualidade o estudo, ou “interpretância”, dessa referência. Ou seja: “a continuação da obra pelo leitor é uma dimensão importante da intertextualidade [...] e pode ser considerada uma ‘anacronia’ que é da memória do leitor.” (SAMOYAUULT, 2008, p. 26). Entretanto, como não poderia ser diferente, “o texto e o intertexto são polos inseparáveis” (RIFFATERRE apud SAMOYAUULT, 2008, p. 27).

Se pudermos então, muito brevemente – embora talvez também muito precariamente –, resumir as contribuições dos autores citados até aqui, poderíamos dizer que a Kristeva coube a criação e a popularização do termo, além da problematização de questões bakhtinianas que ainda estavam em aberto (com os prejuízos ou não dos termos utilizados); De Barthes o aprofundamento da concepção original de intertextualidade, especialmente abrindo caminho para a sua circularidade e predisposição ao inumerável e ao infinito; e de Riffaterre, propondo a diferenciação entre intertexto e intertextualidade, além da análise das figuras de linguagens, mas, sobretudo, dispendo forte carga de responsabilidade ao leitor no processo investigativo do texto. Portanto, no breve percurso pela intertextualidade até aqui, ainda parecia faltar uma obra que pudesse, ao mesmo tempo, discutir o inumerável universo da concepção intertextual e, ainda sim, retirar um pouco mais de ordem desse caos.

E é o que apresenta Gérard Genette, em 1982, com *Palimpsestes – la littérature au second degré*, pois embora acabe de “semear a confusão em torno do termo, deslocando-o definitivamente da linguística para a poética”, também proporciona “um trabalho decisivo para a compreensão e a descrição da noção, inscrevendo-a numa tipologia geral de todas as relações que os textos entretêm com os outros textos” (SAMOYAULT, 2008, p. 28). É notável que depois de *Palimpsestes*

os usuários da intertextualidade não podem mais utilizar impunemente o termo: devem escolher entre sua extensão generalizante e essencialmente dialógica (Bakhtin, mesmo que a aplicação incida sobre análises poéticas) ou sua formalização teórica, visando atualizar práticas (Genette) (SAMOYAULT, 2008, p. 28).

Uma visão histórico-cultural, em Bakhtin, um visão mais prática, estrutural, em Genette. Mas, então, e em síntese, como estaria ligada a ideia do palimpsesto com a do intertexto? O próprio Genette explica logo no início de sua obra:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma outra obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. *Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos*. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor. (GENETTE, 2006, p.7, grifo nosso).

O movimento intertextual está inserido na tarefa do infindável, assim como a própria análise do processo. Mas embora admita que sua proposta teórica figure no plano do provisório, Genette não deixa corajosamente de buscar um rigor e alicerçar uma complexa arquitetura para as veredas textuais. Inclusive, em se falando de arquitetura, as noções desenvolvidas em palimpsestos já eram elas mesmas um desenvolvimento do que havia sido apresentado por Genette em *Introduction à l'architexte*, de 1979. Para Genette, o objeto da poética não seria apenas o texto, mas o architexto (ou architextualidade do texto) e que poderia ser entendido como “o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – do qual se destaca cada texto singular” (GENETTE, 2010, p.11). Dizendo de outra forma, a ideia de architextualidade englobaria todo texto literário.

Contudo, como dito, Genette vai além e em *Palimpsestos* amplia este conceito através da transtextualidade – e que seria “tudo que o coloca [o texto] em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 2010, p. 11) – e que conteria a própria arquitextualidade. E desenvolvendo ainda mais essas estruturas textuais, Genette propõe cinco tipos de relações transtextuais – mas deixando claro que elas não possuiriam definições estanques, fechadas, sendo comum a “invasão” de uma na outra e de uma pela outra: **1)** intertextualidade, **2)** paratexto, **3)** metatextualidade, **4)** hipertextualidade e **5)** arquitextualidade.

A **intertextualidade** seria, basicamente, para Genette, a presença efetiva de um texto em outro texto. Em realidade, o teórico fala em “co-presença” entre dois ou vários textos. Os principais tipos de intertextualidade seriam: a **citação**, que “é imediatamente identificável graças ao uso de marcas tipográficas específicas. As aspas, os itálicos, a eventual separação do texto citado que distinguem os fragmentos emprestados” (SAMOYAULT, 2008, p.49); o **plágio** (quando a referência ao outro texto não é declarada); e a **alusão** (quando a relação entre os textos é perceptível), sendo “às vezes exclusivamente semântica, sem ser intertextual propriamente dita [...] ela pode permitir uma convivência entre o autor e o leitor que chega a identificá-la.” (SAMOYAULT, 2008, p. 50). Resumidamente, poderíamos dizer que estudar a intertextualidade seria, portanto, analisar os elementos que se realizam dentro (inter) de determinado texto.

Já o **paratexto**, considerado pelo autor como “uma mina de perguntas sem respostas” (GENETTE, 2010, p.14), seria a relação que um texto manteria com “textos externos” como, ou através, do título; subtítulo; prefácio; posfácio; notas marginais; epígrafes; ilustrações; etc. Em suma: tudo aquilo que estaria “ao redor” do texto (e, portanto, se pode ser “tudo” aquilo que está ao redor do texto, sem dúvida, as possibilidades são infinitas – muito provavelmente, por isso, perguntas sem respostas).

Por sua vez, a **metatextualidade** poderia ser entendida como a interação de comentário que une um texto a outro texto sem que o primeiro, em relação ao segundo, necessariamente, tenha que “citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo” (GENETTE, 2010, p. 15). Seria, de modo geral, a relação crítica por excelência.

Na ordem de *Palimpsestos*, Genette adianta a quinta relação transtextual, a arquitextualidade (e o motivo é simples: a hipertextualidade terá valor capital em *Palimpsestos*). De toda forma, a **arquitextualidade** trataria da “determinação do status genérico de um texto” que “não é sua [do autor], mas, sim, do leitor, do crítico, do público,

que podem muito bem recusar o status reivindicado por meio do paratexto” (GENETTE, 2010, p. 15). O autor pode não evidenciar de qual gênero trata a obra – pela obviedade dessa; para não acabar tendo o trabalho rotulado; ou qualquer outro motivo. Contudo, o crítico, e o público/leitor, podem aceitar ou não a designação “evidenciada” pelo autor.

E, finalmente, a **hipertextualidade** – que, como dito, terá importância central em *Palimpsestos*. Embora possua afinidade óbvia com o conceito geral de intertextualidade, a hipertextualidade irá propor ir um pouco além – tentando atingir interações mais íntimas entre os textos (inclusive tendo o leitor, mais uma vez, como mediador). “Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário” (GENETTE, 2010, p. 16, grifo do autor). Deste modo, podemos entender agora a diferenciação que Genette faz entre intertextualidade e hipertextualidade: a primeira se faz através de uma relação de co-presença (O texto A está presente no texto B), enquanto a segunda numa relação de derivação (B retomando/transformando A). E especificando a importância da hipertextualidade, podemos entendê-la como “um aspecto universal da literalidade: é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais” (GENETTE, 2010, p. 18). Por conseguinte:

O longo e minucioso trabalho sobre a hipertextualidade desenvolvido em *Palimpsestes* – este título remete ao manuscrito apagado e re-escrito que deixa aparecer, em filigrana, vestígios variáveis do texto anterior – permite em primeiro lugar esclarecer relações entre um texto presente e um texto ausente, entre o atual e o virtual [...] o hipertexto remete desta maneira ao texto ao mesmo tempo fragmentário e infinito (SAMOYAUULT, 2008, p. 32).

A fragmentação e a infinitude do texto remete à própria advertência de Genette para o caráter interativo entre as classes transtextuais, pois, por exemplo, a estrutura arquitextual de algumas obras é indicada por elementos paratextuais que, por sua vez, não deixam de ser uma forma de metatexto – o posfácio de um livro de poemas que reforce a característica poética daquela produção, ao mesmo tempo que dialogue com ela, transita por essas três classes⁷⁵. Assim como as transformações, diretas ou indiretas, possíveis do

⁷⁵ E é o que encontraremos no posfácio de *por mares nunca dantes*, de Carneiro – mas disso falaremos apenas no **Capítulo 3**.

hipertexto, sendo elas, especialmente, a **paródia**, o **pastiche** e o **travestimento** (ou **disfarce burlesco**).

Basicamente, a **paródia**, retomando a origem do termo – para, “ao lado”, mais *aoidé*, “canção”, ou seja, canção/canto ao lado, paralelo –, e que teria, por isso, como característica básica “cantar num outro tom: deformar, pois, ou transpor uma melodia” (GENETTE, 2010, p. 27), possuiria três possibilidades: a aplicação de um texto nobre, modificado ou não, a um diferente assunto, geralmente vulgar; a transposição de um texto nobre para um estilo vulgar; e o emprego de um estilo nobre (epopeia) de uma obra singular a um assunto vulgar ou não-heroico. Por sua vez, o **pastiche** seria, ao contrário da paródia, que trabalha com a transformação, a imitação de um estilo desprovida propriamente da função satírica. Já o **travestimento**, ou **disfarce burlesco**, modificaria o estilo sem modificar necessariamente o assunto, pois ainda que na maioria das vezes trate de temas consagrados, sua forma é vulgar, burlesca, aproximando-se dos gêneros cômicos (ao contrário da paródia, que modificaria o assunto sem modificar o estilo). Segundo Genette:

a paródia modifica o assunto sem modificar o estilo, e isso de duas maneiras possíveis: seja conservando o texto nobre para aplicá-lo o mais literariamente possível a um assunto vulgar (real e atual): é a paródia estrita; seja forjando, por meio da imitação estilística um novo texto nobre para aplicá-lo a um assunto vulgar: é o pastiche heróico-cômico (GENETTE, 2010, p. 33).

Sempre em direção a definições ainda mais precisas da hipertextualidade, Genette predispõe ainda mais duas classificações: uma **funcional** e outra **estrutural**. A primeira arranjar-se-ia em duas funções: as satíricas (paródia, travestimento e charge) e as não-satíricas (pastiche); já a segunda estaria presa relações hipertextuais, onde a paródia e o travestimento seriam dispostos como textos que manteriam uma relação de transformação com o hipotexto, enquanto a charge e o pastiche figurariam como textos de imitação. Genette também propõe uma terceira forma para as classificações hipertextuais, acrescentando as ideias de transformações – ou transposição – e imitações sérias, ou forjação – num total de seis grandes categorias de hipertextos.

Em realidade, a obra de Genette, e a articulação proposta pelo teórico francês, acabam estabelecendo tantas redes e interconexões que, para além da ideia de palimpsesto, em que a teoria e a exemplificação confundem-se, é perceptível o grande labirinto teórico engendrado em tantas definições e categorizações. Tanto é que optamos,

aqui, apenas por salientar aqueles aspectos que julgamos mais relevantes, embora saibamos que as contribuições e conceituações que estão presentes em *Palimpsestos* dispenderiam um capítulo, ou uma tese, à parte. Contudo, como dito acima, embora não tenhamos o intuito de fazer um estudo sistemático de cada um dos teóricos citados neste momento, isso não nos impede de resgatarmos algumas de suas ferramentas – como as de Genette, que serão muito úteis nas análises poéticas vindouras.

Se Genette expande ao mesmo tempo em que limita o estudo da intertextualidade (ou, para ele, hipertextualidade), em Antoine Compagnon encontraremos “uma preocupação menos teórica que crítica (no sentido em que ele não se dedica simplesmente a descrever de modo formal fatos, mas procura também interpretá-los” (SAMOYAULT, 2008, p. 35) com o surgimento, em 1979, de *La seconde main ou le travail de la citation*. A citação, prática intertextual dominante por excelência, é “a reprodução de um enunciado (texto citado), que se encontra extraído de um texto de origem (texto 1) para ser introduzido num texto de acolhida (texto 2)” (SAMOYAULT, 2008, p. 35) – e que é exatamente o que acabou de acontecer aqui. Compagnon adentra as particularizações desse mecanismo – tão corriqueiro que quase deixa passar desapercibidas suas nuances, especificidades e finesses:

Quando cito, extraio, mutilo, desenraízo [...] A releitura a desliga do que lhe é anterior e do que lhe é posterior. O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento do texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado [...] não seria isso simplesmente reconhecer que, em um livro, há algumas frases que leio e outras que não leio, variando a proporção entre as duas, segundos os livros, segundos os dias? Mas as frases que leio, aquelas que me prendem e que afixo no meu mostruário, com certeza eu as cito (COMPAGNON, 1996, p. 13).

Transcrever este trecho, além de seu efeito *catártico*, é um salto vertiginoso por dentro *da mise-en-abyme* da escrita/escritura (onde, durante alguns instantes, a citação nos olha e nós olhamos de volta: ninguém pisca): “a citação é uma cirurgia estética em que sou ao mesmo tempo o esteta, o cirurgião e o paciente” (COMPAGNON, 1996, p. 37). Mas o *Frankenstein* textual, ainda que assuste, e embora alcance sua autonomia, tal qual o monstro de Mary Shelley, ele é muito mais piedoso para com o seu criador (que também é criatura). Da arbitrária escolha do gesto depredativo das frases eleitas, tal qual a criança com a tesoura e o lúdico recortar e colar, passando pelo grifo – traço, modelo do recorte –, até chegar à colagem, à glosa, ao comentário, e finalmente à citação, é

preciso “ênfatizar uma transferência exterior mais do que o diálogo” em que notamos “marcas de uma passagem, de um empréstimo mais do que o processo de transformação” (SAMOYAULT, 2008, p. 36). Além disso,

Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças a confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de criação [...] Toda prática do texto é sempre citação, e é por isso que não é possível nenhuma definição da citação. Ela pertence à origem, é uma rememoração da origem, age e reage em qualquer tipo de atividade com o papel. (COMPAGNON, 1996, p. 41).

A concepção do escrever como reescrever encontrará eco não apenas nos estudos sobre intertextualidade como um todo, mas também nas postulações já feitas por Barthes – e, posteriormente, na crítica desconstrucionista – através, mais uma vez, da escritura. Compagnon, a exemplo de Riffaterre, mais uma vez amplia o papel do leitor colocando-o no mesmo patamar do autor em se tratando de criação – podemos considerar que a leitura do texto também é um ato de criação no sentido que exige do leitor a invenção dos sentidos dispostos num texto. Se a obra literária é citação, e a leitura está no mesmo patamar da criação, logo, a leitura também é citação – e, por conseguinte, todo texto é citação. A ideia não é muito diferente daquela que já era postulada anteriormente por Bakhtin ao dizer que “o falante não é um Adão bíblico, só relacionado com objetos virgens ainda não nomeados, aos quais dá nome pela primeira vez” (BAKHTIN, 2006, p.300), pois falante/autor/leitor carregam consigo, indefinidamente, as marcas de outros discursos. Mas a diferença parece estar em Compagnon emoldurar esses diversos discursos possíveis através da citação e o fazer por entendê-la como movimento físico (recortar, colar, grifar) e intelectual (aludir, referenciar, citar) permeado de memória (concretas e afetivas). Portanto, resumidamente, Compagnon estabelece quatro etapas – o autor fala em “figuras” – básicas de leitura por dentro do movimento da citação: **1)** ablação, **2)** grifo, **3)** acomodação e **4)** solicitação.

A primeira etapa, a **ablação**, possui o sentido de cortar, extrair, retirar – o que já predispõe, portanto, uma escolha. É o Frankenstein referenciado anteriormente. Complementando a ideia: “Porque minha leitura não é monótona nem unificadora; ela faz explodir o texto, desmonta-o, dispersa-o” e, sendo assim, “é por isso que, mesmo quando não sublinho alguma frase nem a transcrevo na minha caderneta, minha leitura já procede de um ato de citação que desagrega o texto e o destaca do contexto”. (COMPAGNON,

1996, p. 13). O texto, tornado autônomo, também reverte o contexto original da leitura – que passa a ser necessariamente outro, ou seja, também autônomo.

Já o **grifo** denuncia “uma etapa de leitura, é um gesto recorrente que marca, que sobrecarrega o texto com o meu próprio traço” e “é a prova preliminar da citação [...] toda citação é primeiro uma leitura – assim como toda leitura, enquanto grifo, é citação” (COMPAGNON, 1996, p.19). O grifo, portanto, denunciaria um movimento duplo, leitura e citação, e já é, por si só, significativo enquanto função criadora e mais do que mero exercício de leitura – antecedendo a citação e, por conseguinte, a escrita.

E justamente a **acomodação** estaria neste ato de reconhecimento do leitor na leitura, pois,

Dentre as numerosas definições em torno da citação, proporemos esta: a citação é um lugar de acomodação previamente situado no texto. Ela o integra em um conjunto ou em uma rede de textos, em uma tipologia das competências requeridas para a leitura; ela é reconhecida e não compreendida, ou reconhecida antes de ser compreendida. Nesse sentido, seu papel é inicialmente fático, de acordo com a definição de Jakobson: – Estabelecer, prolongar ou interromper a comunicação, [...] verificar se o circuito funciona (COMPAGNON, 1996, p. 23).

Ao falar da **solicitação**, o estudioso questiona o que faria o leitor parar diante de determinado trecho de um livro – afirmando, assim, que a solicitação é anterior à citação: “é uma comoção total e indiferenciada do leitor, um encantamento que precede, compreende e oculta a atribuição para si mesma de uma causa” (COMPAGNON, 1996, p. 24). Compagnon ainda diz que a solicitação, porém, não é feita pelo livro ou por quem o lê, mas por um encontro casual. Portanto, ela estaria unida ao desejo do leitor através do trecho ou da palavra extraída do texto – e tendo possibilidade de ser eternizada por esse desejo.

E essa visão mais ampla de Compagnon, de um único elemento, e enganosamente tão simples, gerou (ou apenas ampliou?) um paradoxo nos estudos intertextuais, pois apresentou “não somente uma restrição progressiva de sua definição mas também, concomitantemente, uma flexibilização cada vez maior de seu uso” (SAMOYAUULT, 2008, p. 38). Contudo, isso não proporcionou a banalização do termo, como destacou Laurent Jenny no texto “*La stratégie de la Forme*”, publicado na revista francesa *Poétique* em 1976: “herdamos um termo ‘banalizado’ e cabe-nos torná-lo tão pleno de sentido quando possível” (JENNY apud SAMOYAUULT, 2008, p. 39).

Nesta perspectiva, os esforços dispostos para a compreensão da intertextualidade não caminharam para a definição específica, ou definitiva, do conceito, embora trabalhos como o de Genette e o de Compagnon possam ter dado tal impressão, mas, ao contrário, expandiu suas perspectivas no sentido de mostrar a amplidão tanto nas matrizes “macrotextuais” (pensando em Genette e na arquitextualidade e hipertextualidade); quanto nas “microtextuais” (agora pensando em Compagnon e na citação – que se desdobra em diversos mecanismos). Poderíamos dizer, aproveitando um diálogo com a ciência e a Física, que os estudos sobre a mecânica celeste (movimento dos astros) e os da Física Quântica (átomos e núcleos subatômicos) acabam por caminhar juntos, pois uma perspectiva está intimamente ligada ao desenvolvimento da outra, assim como as questões mais gerais do intertexto (Kristeva, Barthes, Riffaterre) ou as mais específicas (Genette e Compagnon).

Sendo assim, no caminho de mais uma abertura, embora sem dispor do rigor que já havia assumido o campo, Jenny define o intertexto como aquele texto que “fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes” e, por conta disso, “Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal qual como a palavra numa língua ainda desconhecida” (JENNY apud SAMOYAULT, 2008, p. 39).

Pensando o intertexto enquanto língua – o que retoma de certa forma as primeiras impressões de Kristeva – o pensamento de Jenny irá residir, como já está explícito no título do seu texto, sobre a análise das formas por dentro de um texto (o autor utilizada o termo “enxerto” intertextual para reforçar a ideia de inevitável acréscimo), mas diferenciando a intertextualidade implícita, que “condiciona o uso do código”, da explícita, isto é, da intertextualidade “presente no nível do conteúdo formal da obra” (JENNY, 1979, p.6) – mais uma vez remetendo ao conceito de dialogismo de Kristeva *via* Bakhtin.

Laurent Jenny propõe, portanto, duas classificações para uma poética da intertextualidade: através de suas figuras (retóricas, de linguagem), ou seja, o conteúdo formal da obra; e através de suas ideologias, condicionante para o uso do código. No modelo desse último caso, através do levantamento que o primeiro proporciona, poderíamos observar, por exemplo, que

- a paranomásia consiste em retomar um texto segundo as sonoridades, mas sem conservar sua grafia;

- a elipse é a retomada truncada de um texto anterior;
- a ampliação consiste em transformar o texto original “mediante desenvolvimentos de suas virtualidades semânticas”
- a hipérbole é a transformação de um texto por expansão e dilatação formais;
- a intervenção consiste em inverter os valores das frases retomadas ou citadas, como ocorre em *Poiésis*, em que as proposições de Pascal ou de Vauvenargues são sistematicamente reviradas;
- a mudança de nível de sentido consiste em retomar um termo mudando seu nível de sentido, num novo contexto (retomada literal de um elemento simbólico e alegórico ou o inverso). (SAMOYAULT, 2008, p. 40).

A análise de tais figuras completa-se apenas quando disposta também através da visão cultural/ideológica – memória do tempo e do sujeito. Jenny percebe que critérios estruturais podem servir para provar um fato intertextual. Mas há um problema a ser resolvido: confirmar se o fato intertextual deriva do uso do código ou se ele é a própria matéria da obra (como ocorre em textos metalinguísticos). Sendo assim,

O que caracteriza a intertextualidade é introduzir a um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de *anamnese* intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático “deslocado” e originário duma sintagmática esquecida [...] Sejam quais forem os textos assimilados, o estatuto do discurso intertextual é assim comparável ao duma super-palavra, na medida em que os constituintes deste discurso já não são palavras, mas sim coisas já ditas, já organizadas, fragmentos textuais. (JENNY, 1979, p. 21-22).

Jenny observa que todo texto é constituído por “arquétipos – por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante” (JENNY, 1979, p.5). Isto significa que todo texto se relaciona com outros textos, outros enunciados já dotados de significação, daí a “super-palavra” intertextual.

E falando em arquétipos e “super-palavras”, também a psicanálise contribuiu para os estudos intertextuais. *Voleurs de mots*, de 1985, de Michel Schneider “utiliza a psicanálise para apreender as relações constituintes do eu e do outro na atividade de leitura-escritura” (SAMOYAULT, 2008, p. 41).

Em mais de quinhentas páginas, Schneider divide sua reflexão em três partes: “O roubo das palavras”, “o comunismo das ideias” e “a apuração da escrita”. Mas, de forma geral, o grande questionamento do psicanalista durante o extenso livro é até que ponto o

texto literário seria, realmente, uma criação – haja vista que a apropriação de textos ao longo da histórica confunde-se com a própria criação textual.

E, por conta disso, a noção de plágio ser mais fundamental em seu trabalho do que a de autoria. Sendo assim, a intertextualidade não poderia ser outra coisa que não uma forma de plágio, “um procedimento de escritura como outro qualquer” (SCHNEIDER, 1999, p.59) – a literatura, enquanto recriação, assim como a transcrição e a variação, estariam distante do plágio criminoso que omite as fontes. Mas na literatura, de modo geral, não haveria como chegarmos a uma fonte (na esteira de Barthes e Bakhtin).

Daí que a relação entre autor e leitor confunde-se ainda mais – assim como a do eu e Outro e todas as potencialidades que possam emanar da alteridade. O texto é um reflexo do ser humano (se foi criado por ele, não poderia ser diferente – Deus não teria nos criado a sua própria imagem e semelhança também?) e, assim, poderíamos nos indagar (e até constatar):

De quê é feito um texto? Fragmentos originais, reuniões singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De quê é feita uma pessoa? Pedacos de identificação, imagens incorporadas, traços de caracteres assimilados, o todo (se se pode dizer assim) formando uma ficção chamada eu (SCHNEIDER apud SAMOYAUULT, 2008, p. 41).

No atrito preexistente entre as minhas palavras – que não são nunca, necessariamente, “minhas” – reflete-se o choque entre o eu e o Outro, intermediado pela identidade, fragmentária, e, obviamente, pelos labirintos da memória que também é criação (e por isso retalhos), pois “a própria memória é uma forma de imaginação, uma ficção que reescreve os vestígios deixados, enquanto a imaginação, por mais criativa que seja, procede da lembrança daquilo que não se produziu” (SCHNEIDER, 1999, p. 19) – autor e outro, em francês, *auteur* e *autre*. Em literatura: eu, mas sempre nós.

Em suma, e finalmente, Schneider afirma que “cada livro é o eco dos que o anteciparam ou o presságio dos que o repetirão” (SCHNEIDER, 1999, p. 19). Sendo assim, voltamos a La Bruyère e La Fontaine: talvez ambos estejam certos, pois ambos disseram a mesma ideia – e que é completamente diferente.

Mas todo esse nosso rápido percurso por diversos nomes que trataram do intertexto buscou, sem grandes pretensões, desenhar o desenvolvimento que o tema foi encarando ao longo do tempo – especialmente na crítica francesa. Obviamente que trazer

tantos nomes, com abordagens tão diversas, ainda que possua a vantagem de aplicar nosso escopo teórico, também corre o risco de inferir visões limitadas sobre teorias tão vastas.

Entretanto, como dissemos na introdução deste capítulo, buscamos **recortar** (e depois de Compagnon nunca mais será possível usar este termo de maneira impune), com o máximo de cuidado possível e sem o prejuízo metonímico de perder o todo em detrimento da parte, aqueles aspectos que seriam, de alguma forma, utilizados (explicitamente ou não) nas análises subsequentes dos poemas de Geraldo Carneiro (que será o nosso passo seguinte). Mas, antes disso, e além disso, procuramos encontrar também os pontos que em cada um desses teóricos parecem ter servido de base para a confecção da ideia de **memória da literatura** de Tiphaine Samoyault.

A proposta de Samoyault está metaforicamente contida no postulado – um tanto quanto mallarmaico; muito borgiano – de que o universo é uma biblioteca e de que, por conta disso, o principal assunto da literatura é ela mesma, pois

A literatura se escreve como a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças de reescrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. Ela mostra assim sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si. Fazendo da intertextualidade a memória da literatura, propõe-se uma poética inseparável de uma hermenêutica: trata-se de ver e de compreender do que ela procede, sem separar esse aspecto das modalidades concretas de sua inscrição (SAMOYAULT, 2008, p. 47).

Nas tomadas e retomadas das diversas abordagens sobre o intertexto que foram expostas aqui, podemos observar um movimento por entre dois polos (exemplificados acima por Samoyault): **1)** a compreensão da intertextualidade enquanto aspecto textual amplo, repleto de singularidades e abstrações, em que pese a reflexão do conceito de intertextualidade e não necessariamente as suas ferramentas; **2)** os mais diversos mecanismos (linguísticos, retóricos, textuais) de retomada que são utilizados para concretizar o intertexto.

Mas, como destacado por Samoyault, e observado nas teorias dispostas anteriormente, é impossível pensarmos a intertextualidade de forma plural sem o tráfego por entre esses dois pontos – e, na realidade, embora vejamos teóricos que fiquem mais num ou noutro ponto (por exemplo: Barthes no primeiro e Genette no segundo), a questão é que as posturas confundem-se. Ou seja: é impossível pensar uma poética inseparável de uma hermenêutica quando se trata do intertexto.

Além disso, parece que a junção dessas duas posturas está intimamente ligada à dinâmica da memória, pois se ela é a mediadora fundamental do intertexto, a literatura acaba por reafirmar “sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si”. Como a própria Samoyault irá ressaltar mais adiante, enxergamos (e enxertamos) “na literatura apenas um espelho da literatura, no qual ela se reflete sem cessar” (SAMOYAULT, 2008, p. 72) e que “poderíamos assim enunciar sob forma de pleonasma: a literatura só existe porque já existe a literatura. Um outro ainda: o desejo da literatura é ser literatura”. (SAMOYAULT, 2008, p. 74).

Sendo assim, se a literatura é um espelho da própria literatura, e o universo uma grande e infinita biblioteca, logo, nada deve escapar do intertexto – e, por consequência, da memória:

Desde a origem, a literatura está duplamente ligada à memória. Oral, ela é recitada, seus ritmos e suas sonoridades são organizados de maneira que se inscrevam por muito tempo na memória [...] Em seguida, mas quase simultaneamente, a literatura, continuando a carregar a memória do mundo e dos homens (se não fosse pela forma de testemunho), inscreve o movimento de sua própria memória. (SAMOYAULT, 2008, p. 75).

Da figura da deusa Mnemosyne, passando pela própria construção textual da *Ilíada*, de Homero – repleta de repetições como “glorioso Heitor, domador de cavalos”, “divino Aquiles, de pés velozes” ou “Odiseu, herói de mil ardis” – reverbera a necessidade intrínseca da lembrança e da memória tanto do texto literário, quanto do próprio ser humano. Utilizando mais uma vez a *Ilíada* como exemplo, na descrição do escudo de Aquiles presente no Canto XVIII, versos 470-617, topamos com o cruzamento da memória da literatura e do mundo: ali encontramos a representação/descrição de diversos momentos da vida humana, até ali conhecida, e do mundo grego. A obra literária descreve um mundo ou um mundo descreve a obra literária?⁷⁶ Dificilmente uma resposta

⁷⁶ Embora esta não seja uma visão consensual, como podemos observar no *Dicionário de Termos Literários* de Massaud Moisés – que opta por ver no escudo do herói mítico, além do perfeito exemplo de éfrase, uma “éfrase imaginária, sem realidade histórica”. Diz o crítico: “O escudo de Aquiles, descrito por Homero na *Ilíada* (c. 18, v. 478-608) tem sido considerado tradicionalmente um exemplo acabado de éfrase. Éfrase imaginária, sem correspondente na realidade histórica ou na pintura, a sua fabricação por Hefáisto é narrada nos mínimos detalhes [...] Como se vê, aí se encontram três características peculiares de éfrase: 1) ‘uma descrição em movimento’; 2) ‘um quadro destacável e reproduzível’ [...]; 3) ‘é a metáfora em grau zero, a ponto de se poder analisá-la como ‘a antimetáfora por excelência’” (MOISÉS, 1974, p.135-136). É claro que podemos entender a relação imaginária/sem realidade histórica como a interpretação do objeto não existir (ao menos não concreta e comprovadamente) no mundo real. Por outro lado, o termo “sem realidade histórica” pode acabar soando ambíguo, pois também pode ser compreendido como sem lastro nenhum com a história do mundo grego – o que não é, em absoluto, verdade, pois ainda que o mundo ali descrito não seja uma correspondência do real, ele não deixa de ser uma leitura do mundo grego feito,

pode existir sem a outra – assim como, para nós, a visão de La Bruyère sem a de Lautréamont e vice e versa. Até mesmo quando a literatura

se esforça para cortar o cordão que a liga à literatura anterior, quando ela reivindica a transgressão radical ou a maior originalidade possível (ser sua própria origem), a obra põe em evidência esta memória, já que, aliás, se separar de alguma coisa é afirmar sua existência (SAMOYAULT, 2008, p. 75)⁷⁷.

Através dessa visão, Samoyault estabelece que na relação contraditória, embora inseparável, entre a **referência** (a literatura referindo-se a si mesma) e a **referencialidade** (o liame entre a literatura e o mundo) está a “ausência de inteligibilidade de um e do outro. Desde então, o fim a que se propõe a literatura não parece o de se constituir como reflexo do mundo, mas de sublinhar que sua inteligibilidade, cuja percepção é sempre adiada” (SAMOYAULT, 2008, p.102). O intertexto, na maioria das vezes, caminha indiscriminadamente por entre os espaços da referência e da referencialidade.

Podemos pensar que a citação, por exemplo, em seu sentido mais direto, seria a importação de um fragmento do real, pois embora seja texto, ele também subsiste no mundo (fisicamente, enquanto objeto, livro, tela de computador, etc.). Tal fato permite sairmos da aparente barreira entre a referência e a referencialidade, literatura e mundo, pois “a intertextualidade reúne estas duas propriedades opostas” e “O recurso a intertextualidade aparece então como meio essencial para a literatura construir esta diferença, marcar a extensão de seu universo” (SAMOYAULT, 2008, p.103).

Na percepção da intertextualidade como recurso paradoxal que marca tanto a diferença quanto a fusão da literatura com o mundo, Samoyault propõe uma “teoria da referencialidade” (em francês, através do neologismo “*référencialité*”) e que “corresponderia bem a uma referência da literatura ao real, mas mediada pela referência propriamente intertextual” (SAMOYAULT, 2008, p. 108). Em outras palavras, na mediação do texto literário com o mundo, devemos considerar que,

Se é verdade que não lemos a literatura unicamente por ela mesma, mas também por aquilo que ela nos diz e nos revela do mundo, e continua também sendo verdade que seus enunciados não remetem a ele

obviamente, através do mundo grego (o que o faz, necessariamente, componente pré-existente para a interpretação de uma realidade).

⁷⁷ Essa negação que acaba por se fazer afirmação pode ser encontrada, por exemplo, em alguns aspectos da Poesia Marginal em relação à Poesia Concreta – como vimos no **Capítulo 1** – e da paródia em relação ao texto parodiado – como veremos no **Capítulo 3**.

diretamente. Eles provêm de fato de um discurso que tem suas regras, suas convenções e que permaneceu nisso heterogêneo à realidade (SAMOYAULT, 2008, p.111).

Da memória lúdica, passando pelos jogos de erudição (do autor ou do leitor), poderíamos encontrar, segundo Samoyault, ao menos três tipos de intertextualidade: **a substitutiva**, onde “Diante da dificuldade de dar conta do mundo enquanto tal, o escritor recorre à biblioteca” (SAMOYAULT, 2008, p.112) – as referências à própria literatura; **a aberta**, em que “permite ver nos textos, além de seus próprios caracteres, signos do mundo: sem serem diretamente referenciais, estes remetem ao mundo como generalidade, à história, ao social” (SAMOYAULT, 2008, p.113) – a citação, por exemplo, enquanto objeto real (existente no mundo físico); e a **integrante**, que se apresenta “provisoriamente o mundo para que [este] seja lido ao vivo” (SAMOYAULT, 2008, p. 113) – a colagem, em que se recorta o real para dentro do textual. A autora ainda destaca três tipos de relações do autor com a biblioteca (em detrimento da visão de *A Angústia da Influência*, de Harold Bloom⁷⁸, pois, na visão de Samoyault, não há, necessariamente, a tentativa de superação do “pai poético”. Muitas vezes prevalece, apenas, o jogo com a biblioteca): **a) Admiração:** imitar os bons autores antes; **b) Desenvoltura:** A biblioteca é convocada da mesma maneira que seu próprio pensamento; **c) Denegação:** O novo deforma o antigo; **d) Subversão:** “As obras que se afastam voluntária e radicalmente de toda memória, que

⁷⁸ Bloom compreende que o movimento da história literária dá-se quando um poeta novo (“efebo”) busca, através da própria obra, superar a pressão, ou angústia, exercida por obras e autores canônicos (seus precursores). Tal competição (“agon”) cria, segundo Bloom, seis categorias, sendo elas “*clinamen*”, “*tessera*”, “*kenosis*”, “*daemonixation*”, “*askesis*”, “*apophrades*”. Embora não compartilhem de opiniões tão pesadas sobre as teorias de Bloom como “pouco rebarbativas” e que “não chegam a ser ‘modelos’, na acepção estrutural do termo, mas sugestões impressionistas de trabalho. Modelos são construídos com mais rigor” (SANTANA, 2014, p. 16), também não temos por objetivo utilizá-las aqui – ainda que seu conceito de cânone, via Shakespeare, nos seja importante. Contudo, parece ser consenso, segundo alguns teóricos da literatura, que em *A angústia da Influência*, Bloom está mais preocupado com uma apreensão passiva da intertextualidade, através da absorção de um escritor por outro – e, daí, até a formação do cânone – do que da intertextualidade em si. A professora Tânia Carvalhal, por exemplo, em seu manual sobre *Literatura Comparada*, afirma: “É certo que sua proposição se autolimita ao montar-se apenas com relação a grandes poetas. Além disso, não examina a possibilidade de que, na construção do poema, coexistam influências de outra natureza que não a poética. Ocupa-se apenas com os caminhos escondidos que vão de poema a poema, analisando somente ‘the poet in a poet’. Não há significados imanentes na poesia. Os aspectos formais dos poemas ficam, nessa perspectiva, relegados. Para ele, tudo se reduz a um conflito de gerações e a uma série de mecanismos de defesa que, acionados, regem as relações intrapoéticas.” (CARVALHAL, 2006, p. 61). Ora, se temos como proposição pensar o intertexto como “Móbil Primeiro” da máquina do poema e da máquina do mundo, e que se expande para inúmeras direções, logo, não podemos nos dar ao luxo, e à incoerência, de creditar à intertextualidade um papel secundário ou de mero conflito de gerações. A intertextualidade, para nós, está muito mais para um inevitável encontro – seja pacífico ou não – do que um conflito.

recusam a biblioteca, são muito raras e há quase sempre na preocupação de afastamento uma denegação que valoriza a contrário o modelo” (SAMOYAULT, 2008, p. 135).

A proposta de referencialidade de Samoyault poderia ser vista através do jogo da referência como um lugar intermediário entre o texto e o mundo, encontrando seu sentido do lado de uma totalidade – que incluiria um e outro. Com tal apanhado, a crítica francesa espera retirar uma visão do texto literário que apoie uma memória da literatura através da intertextualidade, pois se “a literatura sempre privilegiou o sentido em relação à forma ou o assunto, a retomada pode ser um aspecto de sua definição” (SAMOYAULT, 2008, p. 123) – o que faria, portanto, toda literatura “de segunda mão” (Compagnon) ou “de segundo grau” (Genette) e

os estudos intertextuais substituíram a sucessão pelo movimento, substituíram a fixidez dos encadeamentos histórico-lógicos pelo estudo da circularidade dos liames entre os enunciados. Os textos não são aí atribuídos a um lugar fixo, contrariamente ao que tentam estabelecer o cânone e a instituição literária (SAMOYAULT, 2008, p.138).

O estudo do texto literário através da intertextualidade possibilita uma abertura para diversas visões e propostas de análises, valendo-se da ideia de que a biblioteca possui tamanho poder sobre o texto que, por exemplo, o passado deve sempre ser reconsiderado através do novo assim como o presente deve ser avaliado a partir do antigo – mais uma vez: memória e movimento, aspectos fundamentais dessa visão, em que “a citação clássica repousaria sobre uma hierarquia, [e] a citação moderna funciona no modo de interação” (SAMOYAULT, 2008, p. 136) – como veremos, doravante, em nossas análises dos poemas de Carneiro. Desta forma,

aqui [na intertextualidade] as questões de anterioridade e de influência não contam mais; só importa a possibilidade que oferece a intertextualidade de mostrar como se constitui, em profundidade, em espessura e em tempo, um estilo ou uma linguagem. É assim que se medirá plenamente o que se poderia chamar, para concluir este estudo, o efeito palimpsesto, ou seja, o efeito difração, na obra, de um brilho particular emanando do intertexto e que prolonga um no outro (SAMOYAULT, 2008, p. 139).

Finalmente, após a análise dos meandros da literatura envolta no entrelaçamento da memória e do intertexto, Samoyault conclui que a intertextualidade seria muitas vezes mal amada devido à descoberta do “monstro de uma totalidade que atemoriza ou que faz dela a companheira servil de um estruturalismo abusivo, que isola definitivamente a

literatura do mundo” (SAMOYAUULT, 2008, p. 143). Ainda, a crítica reafirma a constatação de que “a memória da literatura atua em três níveis que não se recobrem jamais inteiramente: a memória trazida pelo texto, a memória do autor e a memória do leitor” (SAMOYAUULT, 2008, p. 143).

Por essas junções de memórias, que fundam e fazem emergir a intertextualidade, poderíamos intuir, além de uma teoria ampla, um método (em constante movimento e interação) que, no mais das vezes, nos aparece repetitivo, autofágico, como se tantas e diversas reflexões semelhassem um andar em círculo e redizer o que foi (ou não?) dito; redito – tal qual essas linhas: que disseram (quase) tudo ou (quase) nada.

E fechamos (ou abrimos).

2.3. *Je est un autre*: O Eu & o(s) Outro(s) – memória(s), palavra(s).

o espelho que não seja senão o outro
 esse que me habita e que me espreita
 e, não sendo eu, me acata os meus espantos
 (CARNEIRO, 2010, p. 82).

Em Mallarmé o lance de dados na página em branco almeja infinitas combinações – assim como a própria vida. Em Borges a Biblioteca (de Babel) está contida em si mesma e por si mesma, infinitamente. Negando-se e construindo-se, ao mesmo tempo, e bastando-se, em seguida, em sua própria esfera. O ponto: a incomensurabilidade da literatura só é possível pela incomensurabilidade da vida. E vice e versa. Por Mallarmé e/ou Borges: o mundo é, antes de tudo, um livro.

Mas a concepção da intertextualidade, enquanto **memória da literatura** (Samoyault), deve atravessar a memória do autor (Bakhtin), do texto (Barthes) e do leitor (Riffaterre) – percorrendo diversas veredas, recortes (Compagnon), e vestígios dos desdobramentos do universo poético (Genette). Do mundo ao livro, ou do livro ao mundo, é preciso a construção das memórias do eu & do Outro (ou Outros). Portanto: falemos da memória na poesia contemporânea.

Paulo Henriques Britto, no profícuo ensaio “Poesia e memória” (2000), esclarece alguns pontos sobre essa questão da memória por dentro da matéria poética e, evidentemente, acaba tocando na questão do intertexto. Britto ressalta como, por exemplo, a primeira memória, a memória épica, outrora portadora da grandeza passada, presente ou mesmo futura de um povo, foi, com o passar do tempo, perdendo força. E,

segundo Britto, aos poucos, foi ficando de lado a típica exaltação acrítica que era predominante na epopeia clássica (Homero e Virgílio, sobretudo)⁷⁹.

Posteriormente, a construção do Estado Moderno, do Estado-nação, acabou perfazendo-se simultaneamente à construção do indivíduo moderno que, por sua vez, ajudou no fortalecimento do gênero lírico – através da exaltação do “eu” em detrimento do “nós”. Mas se a épica, ou o poeta épico, buscou criar ou exaltar um conceito de nação, o poeta lírico, por outro lado, partiu de uma automitificação para construir uma ideia “una” do eu – Britto aponta como exemplo a poesia do poeta romântico inglês William Wordsworth, mais especificamente o poema *The prelude*, em que o poeta busca resgatar nas memórias da infância as pistas para uma grandeza futura.

Sendo assim, o leitor do poema lírico identifica-se e reconhece-se, paradoxalmente, na singularidade do Outro. Em especial nas poéticas mais fincadas na inspiração e não na construção (Cabral), ou na experiência e não na experimentação (Siscar) – e que podem ser observadas em alguns pontos do Romantismo e, posteriormente, em boa parte da poesia marginal.

O prazer proporcionado pela poesia lírica depende dessa paradoxal coexistência entre identificação e diferenciação, entre, de um lado, o lastro de experiências vividas ou concebidas comum ao poeta e ao leitor, e de outro, a certeza de que tanto a personalidade que escreveu aqueles versos quanto a que os lê agora são singulares (BRITTO, 2000, p.125).

Contudo, assim como a poesia épica passou por uma crise, na modernidade o lirismo também teria entrado em crise. O “poeta lírico de hoje entrega-se ao projeto de forjar para si próprio um eu coerente e único num momento em que o próprio conceito de sujeito individual é apontado como um anacronismo” (BRITTO, 2000, p.126).

Em língua inglesa, T. S. Eliot, em *The wast land*, e Ezra Pound, em *The cantos*, também colaboraram para desconstruir o projeto lírico romântico. Em detrimento da memória do vivido temos a **memória do lido**. O eu do poema vai sendo colocado atrás de uma encruzilhada de textos não apenas de autores canônicos, mas também de autores desconhecidos ou menosprezados. E até de partituras musicais e ideogramas chineses – e notícias e anúncios de jornais e de outros textos não literários etc.

⁷⁹ E muito menos em nosso tempo. Como veremos, a seguir, no **Capítulo 3**. Mas vale destacar também como essa visão de Britto, de alguma maneira, dialoga com a percepção de “época feliz” de que fala João Cabral de Melo Neto em seu artigo “Poesia e composição”, discutido por nós no **Capítulo 1**.

Novamente: tudo parece acabar em livro. Como outrora pretendeu os já citados Mallarmé e Borges, embora de maneira talvez mais conceitual e muito mais órfica do que a realizada por Eliot e, sobretudo, Pound: “Quem toca este livro toca um homem, dizia Whitman; Pound parece replicar: Quem toca este homem toca uma biblioteca. A substituição da vida vivida pelas leituras feitas é completa” (BRITTO, 2000, p.127). Tal denominação ganha o nome, para Britto, de “**poesia pós-lírica**”:

para o poeta lírico, a memória individual é a principal matéria-prima; para o poeta pós-lírico – e são pós-líricos os poetas brasileiros que mais sofreram o impacto dos concretos – são as suas leituras que constituem o material básico a ser elaborado pela poesia (BRITTO, 2000, p.129).

Uma das características chaves da poesia “pós-lírica” seria, de fato, o intertexto. Tanto Eliot quanto Pound, cada um à sua maneira, teceram em seus textos uma rede intertextual que impôs ao leitor um procedimento de leitura como que incontornável através não apenas do texto que ali se apresentava, mas dos outros textos que eram evocados. Mas enquanto o poeta lírico operava por meio da identificação das sensações suas e do leitor, o poeta pós-lírico, segundo Britto, iria afastando-se das indagações da formação do eu e aproximando-se do discurso teórico, separando a experiência da comunhão humana e aproximando a experiência da leitura do poeta – nos moldes dos poetas norte-americanos citados, mas também de seus herdeiros posteriores aqui no Brasil, como o Concretismo. No mais, tal poesia passaria a ser, assim como a crítica literária, dirigida apenas a um pequeno grupo – dos estudantes de literatura e dos próprios escritores. E nem sempre através de um repertório canônico. Não obstante, como comenta a professora Solange Yokozawa sobre as considerações de Paulo Henriques Britto:

A dicotomia, como toda categorização, se interessante como tentativa de organizar um pensamento sobre os modos de ser da memória romântica e na poesia moderna e contemporânea, revela-se, quando partirmos para o exame concreto das obras, bastante problemática. Meu ponto de vista é o de que esses dois modos líricos talvez coexistam no interior de cada poeta, com o fiel da balança tendendo ora para um ou outro lado [...] verifica-se que a memória pessoal, seja esgarçada, despersonalizada e indeterminada em alguns poetas, seja central e explícita em outros, seja inventada, seja motivada por uma tentativa de fidelidade ao passado, persiste como um manancial fecundo para a criação moderna e contemporânea (YOKOZAWA, 2015, p. 46-47).

Mesmo que nos pareça ficar muito claro a relação direta entre a poesia **pós-lírica**, enraizada na **memória do lido**, e a sua sustentação através do **intertexto**, não nos parece que exista, assim como aponta Yokozawa, uma distinção tão explícita entre “lírica e pós-lírica” (assim como também não existe, necessariamente, uma separação absoluta do poeta e do leitor na poesia “pós-lírica”. Podemos dizer, talvez, um afastamento – como apontado mais uma vez por João Cabral em nosso **Capítulo 1** –, mas não uma ruptura). Através do intertexto persiste, sempre, a tentativa do diálogo e, no mais das vezes, uma busca de contato, comunicação, com o Outro. Mesmo que este Outro seja texto – mas não somos todos? A distorção e permutação entre memórias lidas e vividas, pois, sendo memórias, já não são recortes (Compagnon), criações e, portanto, ficções?⁸⁰

O que parece confundir, ou contorcer a questão, é o fato da memória “pós-lírica” fazer-se, muitas vezes, através de uma visão de negação da própria concepção de memória – acrescentando a isso o fato da fragmentação contemporânea do eu. É o que aponta Célia Pedrosa em “Traços de memória na poesia brasileira contemporânea” (2000). De certa maneira, Pedrosa, assim como Britto, ressalta a crise, herança da modernidade, mas adensando o signo da negatividade como marca da contemporaneidade. E que persistiria em diversos campos do saber. Acerca da poesia ela diz:

[a poesia] demonstra reservar quase nenhum espaço para a evocação do passado, seja individual, seja coletivo. A essa quase total ausência de evocação se acresce ainda o fato de que a prática da memória aparece constantemente como objetivo da reflexão poética, mas para ter seu valor questionado até a negação (PEDROSA, 2000, p.113).

O poeta, modulador do tempo e senhor da memória, reconstrói a ponte entre o presente e o passado, ainda que de maneira negativa. O que aparenta acontecer é o fato de que, no mundo moderno-contemporâneo, visto através do desencantamento de Max Weber (na intelectualização e racionalização crescente, feita pelo domínio vazio e matemático de todas as coisas), ou mesmo na análise do mundo líquido de Zygmunt Bauman (onde nada aparenta ser feito para durar e as relações se misturam e se condensam em laços momentâneos, fluidos, frágeis e volúveis), o homem é absorvido para um planejado e eterno presente de si mesmo. Mas é um presente inócuo e que

⁸⁰ Talvez seja preciso salientar, ou relembrar, que o herdeiro da épica, no mundo moderno, é o romance. E que neste acontece o mesmo drama (lírico ou pós-lírico) de um eu problemático, sempre em tensão consigo mesmo, com o outro, com o mundo, com Deus, com a sociedade e etc. O texto de Britto, ainda que seja um importante ponto de partida, de modo geral, talvez force o conceito do “pós-lírico” para aproximá-lo de ideias como a do “teatro pós-dramático” e da “pós-narrativa”.

impossibilita cada vez mais a comunhão com a execução do ritual poético enquanto retorno a uma visão mais transcendental da existência – origem do próprio eu e da percepção do Outro (nomeador ou nomeado). O passado, seja ele individual ou coletivo, não sendo evocado, é um fantasma que assombra a comunhão poética contemporânea. Daí, portanto, a negação.

Entretanto, ao tentar negar um passado pessoal, o poeta contemporâneo estaria apenas reafirmando-o: “ao refletir assim insistentemente sobre a memória, para desqualificá-la, a poesia não deixa de estar de modo contraditório, construindo uma forma, mesmo que negativa, de sua presença” (PEDROSA, 2000, p. 114). Ainda que essa memória não seja, propriamente, a sua, ou mesmo, apenas, a da memória literária e do Outro, ela, de toda forma, persiste. Resiste.

A memória se constituiu então em presença ambígua, atualizando a ambiguidade do discurso mito-poético clássico, desconstruindo um valor excessivamente positivo atribuído a aletheia grega pela memória filosófica pós-platônica. Alerta-nos assim o poeta para o fato de que lembrar pode significar esquecer, invertendo a construção preferencialmente atribuída pela modernidade à relação memória-esquecimento pela ênfase no esquecer para lembrar, como afirma Carlos Drummond de Andrade tantas vezes em sua poesia (PEDROSA, 2000, p. 114).

O ritual poético, que é o retorno a um “aqui primordial” e transcendente do próprio ser da poesia (mergulho no tempo: passado, presente e futuro), enfrentaria, no contemporâneo, a resistência de um aqui autônomo e mecânico, afogado em si mesmo – preso às correntes do maquinário da técnica estéril e pobre da massificação (a “arte pela arte” tornou-se a “mercadoria pela mercadoria”). A transitoriedade e a efemeridade sentidas por um Baudelaire não só agora emolduram a sociedade e os indivíduos dentro dela, mas dão-lhes as tinturas e os rabiscos do seu tempo. E é, na verdade, também, o próprio pintor a pintar a multidão e a si mesmo.

E de todas essas considerações, sobretudo as de Britto (poesia pós-lírica e memória do lido) e Pedrosa (negação da memória), podemos reafirmá-las através do seguinte poema de Carneiro, “autorretrato deprê”:

autorretrato deprê

não sei mais quase nada do que fui
toda a memória vai virando escombros.
hoje me reconheço mais nos outros

poetas que frequento desde sempre.
 a face deles segue imperturbada
 enquanto eu sofro as erosões do tempo.
 todo poeta nasce um pouco póstumo
 como volúpia de vencer a morte.
 a morte, esse ser vasto e corrosivo
 que nos vai corroendo desde dentro.

(CARNEIRO, 2010, p. 66).

Visualmente, sobretudo nos últimos livros, diversos poemas de Carneiro irão apresentar certa semelhança visual: um bloco compacto de versos (sem querer forçar aproximações, mas é curioso como o soneto inglês, shakespeariano, graficamente, também é apresentado com um bloco maciço de versos – embora, claro, numa outra estrutura. Não cabe, portanto, comparações além da visual – e o que daí ressoaria num pensamento denso). Essa percepção compacta do poema, num primeiro momento, parece contrastar com a temática que o mesmo desenvolve: o desaparecimento e a dissolução da memória – importante pensarmos, com base no que discutimos no capítulo anterior, em especial no intercruzamento e dispersão de vozes ao final, o quanto tal fato não é o responsável por essa dissolução, ou negativização da memória. A nós, já parece que sim, mas iremos deixar os poemas corroborarem melhor tal hipótese.

Mas observando a construção métrica e rítmica do poema, notamos que persiste um movimento lento (“corrosivo”) que vai sendo desenvolvido de dois a dois versos (“desde dentro”). E que, após ser finalizado pelos pontos finais, retorna, mais uma vez, infalível, ao mesmo movimento – o que concede certa melancolia, ou monotonia. Que, essa sim, equilibra-se mais harmonicamente com o tema do poema. No entanto, considerando tal ideia, e aproximando a questão visual com a métrica, podemos intuir que a aparente feição visual inabalável constitui, em realidade, a mesma monotonia imposta pelo “ritmo binário” – de dois em dois versos.

Inclusive, se olharmos mais atentamente o esquema de rimas (toantes – tão ao gosto de Cabral e que serão as mais utilizadas por Carneiro), elas também irão incorporar tal monotonia/repetição em que poderíamos dividir o poema em mais dois blocos. Sendo assim, cada bloco seria constituído de 4 rimas onde a primeira, quarta e quintas, são diversas – sendo apenas a segunda e a terceira, inclusive nos dois blocos, semelhantes. O que não impede de haver, obviamente, rimas entre os versos de um bloco e outro, como é o caso dos versos dois, três, sete, oito; e quatro, seis, dez.

Nessa visão, os versos cinco e seis seriam a ligação e transposição entre o primeiro e o segundo bloco. E é justamente nestes dois versos que notamos a inversão do que havia

sido apresentando no começo do poema: o início pelo eu (“fui”) e seguindo até o outro (“poetas”), mas que, no quinto verso, tem essa dinâmica inversa, pois primeiro temos o outro (“face deles”) e só depois o eu (“eu sofro”).

<p>não sei mais quase nada do que fui toda a memória vai virando escombros. hoje me reconheço mais nos outros poetas que frequento desde sempre. a face deles segue imperturbada ▲</p>		<p>enquanto eu sofro as erosões do tempo. todo poeta nasce um pouco póstumo como volúpia de vencer a morte. a morte, esse ser vasto e corrosivo que me vai correndo desde dentro</p>
---	--	--

Retornando à questão rítmica, e adentrando mais essa relação entre o eu e o Outro, a predominância da vogal “e” no primeiro bloco parece marcar metonimicamente a tentativa de permanência do eu. Mas tal predominância vai, aos poucos, sendo substituída pela relevância da vogal “o” – como se, concretamente, o Outro fosse tomando forma e corpo, literalmente. Embora, claro, a (con)fusão entre ambos seja inevitável – como poderíamos intuir pelo último verso do poema. Nota: sinistra beleza, pensando na relação entre as vogais “e” (em vermelho) e “o” (em verde), pois ambas estão presentes tanto na palavra “poeta”, quanto na palavra “morte” – e, claro, os dois termos estão dispostos, com destaque, na substância do poema.

não sei mais quase nada do que fui
 toda a memória vai virando escombros.
 hoje me reconheço mais nos outros
 poetas que frequento desde sempre.
 a face deles segue imperturbada
 enquanto eu sofro as erosões do tempo.
 todo poeta nasce um pouco póstumo
 como volúpia de vencer a morte.
 a morte, esse ser vasto e corrosivo
 que nos vai correndo desde dentro

O poema também segue certa regularidade em seu sistema métrico, através do predomínio do decassílabo heroico, embora o sáfico também apareça – e, justamente, em três momentos muitos significativos, pois refaz o caráter mais sutil, íntimo, como se estivesse impregnando, através de seu uso, a essência, e o “DNA”, do decassílabo sáfico. No segundo verso, “**to**/da a/ me/**mó**/ria/ **vai**/ vi/**ran**/do es/**com**/bros”, lido tanto como heroico, quanto sáfico, encontramos a síntese para o não-saber disposto no primeiro verso e, de certa maneira, uma concepção de memória. “Escombros”: destroços, entulhos. Enfim: algo fragmentado.

Já o sexto verso, este sim completamente sáfico, “en/**quan**/to eu/ **so**/fro as/ e/ro/sões/ do/ **tem**/po”, reafirma a presença do eu e, de certa maneira, dialoga com o verso citado anteriormente – além de ser, como já destacamos, um verso fundamental para ligar as “duas partes” do poema. Em suma, percebemos como a contaminação e a fragmentação são constantes estruturais e temáticas do poema. Por fim, o oitavo verso, último sáfico, através da volúpia do poeta, apesar da lenta erosão que está sofrendo, parece lembrar-nos da postura do “Grande Lascivo”, Brás Cubas, frente à impiedosa Pandora⁸¹.

Esse não-saber, ou falta de memória, pois “a memória vai virando escombros”, é a voz marcante e referencial das duas primeiras estrofes. O poeta nem sabe “mais quase nada do que fui”. Contudo, mesmo assim, persiste em algo que parece conseguir suportar as “erosões do tempo” e um lugar onde, talvez, consiga reconhecer-se: são as figuras, imperturbadas, de outros poetas. Algo que semelha fundar, de maneira paradoxal, uma via de acesso por dentro desta característica de negação da memória na poesia contemporânea, pois “O sujeito lírico, nessa poesia, é radicalmente solitário” (PEDROSA, 2000, p.117). Nega-se a memória em detrimento da memória do Outro. Evocando Octavio Paz para o debate:

[...] há no homem moderno uma nostalgia; A voga dos estudos sobre os mitos e as instituições mágicas e religiosas tem as mesmas raízes que os outros interesses contemporâneos, como a arte primitiva, a psicologia do inconsciente ou a tradição oculta. Essas preferências não são casuais. São o testemunho de uma ausência, são as formas intelectuais de uma nostalgia. (PAZ, 1982, p.142).

As reminiscências, ou as ausências incrustadas no homem contemporâneo por meio de certa nostalgia, de espectros e da poesia destes poetas, frequentadas “desde sempre”, foge da mera temporalidade em que estamos circunscritos e escapando da marca temporal do “hoje”, presente no terceiro verso – numa desestabilização constante, portanto. “A poesia contemporânea invoca sempre a memória, mas por meio da obsessiva desestabilização de seus suportes” (PEDROSA, 2000, p.120).

Ainda no verso “toda memória vai virando escombros”, conseguimos um vislumbre dessa desestabilização. Escombros podem ser o que restou de uma demolição malsucedida – aquilo que atrapalha a compreensão de outras memórias e deixa outros

⁸¹ O trecho (fala de Pandora): “– Creio; eu não sou somente a vida; sou também a morte, e tu estás prestes a devolver-me o que te emprestei. Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada” (ASSIS, 2008, p. 29).

pensamentos nebulosos, soterrados. Por outro lado, é possível termos uma compreensão quase completa de toda uma civilização pelos seus escombros ou ruínas – Pompéia e Herculano, por exemplo. Ruínas são completas em essência, apesar de parecerem incompletas fisicamente. Remontam história, recriam tempo, abrem novas interpretações do que só parece ser memória. A memória é, e sempre será, incompleta.

Contudo, é somente através dela que conseguimos almejar alguma unidade em nossa identidade. Ou na identidade do Outro, pois a figura do eu que vai se perdendo através do tempo, reforça o reconhecimento do poeta mais no Outro do que nele próprio. “Todos têm o fito comum de nos transformar, de nos tornar ‘outros’. Daí que nos deem um novo nome, indicando assim que já somos outros – acabamos de nascer ou de renascer” (PAZ, 1982, p.148). Precisamos da dualidade do Outro para ser um, assim como a literatura precisa da própria literatura para ser literatura.

O poeta pouco sabe do que foi por dentro deste labirinto da memória e do tempo. Todo poeta nasce um pouco póstumo, pois, talvez, já nasce mais linguagem ou, ainda, já saiba que a linguagem permanecerá, mas não ele – e isto é, de alguma forma, uma esperança (e não foi o que encontramos na dualidade “arte x vida” no capítulo anterior?). Os três últimos versos, através da aliteração do “v” e “r”, concretizam as engrenagens silenciosas e fatais do tempo ao qual está sujeito o eu e a sua essência. Ao final, a morte (“ser vasto”), aparentemente, não deixará ninguém impune, pois “nos vai”, a todos, eu & Outro, “correndo desde dentro”. A velha máxima: começamos a morrer no instante em que nascemos. O poeta começa a “morrer” no instante em que deita as palavras no papel – ou na tela do computador.

Porém, o reconhecer-se no Outro é feito não antes ou depois, mas ininterruptamente – a literatura é sempre “de segunda mão” (Compagnon). É importante lembrar que, apesar da corrosão da morte/tempo, a face dos poetas segue imperturbada, enquanto é a do poeta que vai sofrendo as erosões do tempo. Enquanto ser vivo, físico, o poeta e o Outro agonizam e sentem, claro, o trotar rápido do tempo – lembrando Gregório de Matos: “Que o tempo trota a toda ligeireza” (MATOS, 2019, p. 338). Contudo, isso não é sentido nas páginas e páginas que a poesia de Carneiro frequenta de tantos outros poetas: ali, na página, no livro (objeto do mundo) os poetas estão a salvo da fatalidade do passar do tempo e do mergulho na eternidade. Observemos como o poema de GC não apresenta, em si, nenhuma intertextualidade explícita – aliás, boa parte dos poemas deste subcapítulo seguirão este mesmo padrão. Mas isso não quer dizer que ela não está ali, presente, enquanto ideia e fundamento da passagem do tempo – como a ideia discutida

de Riffaterre, e adensada por outros, de que a intertextualidade é “qualquer índice, traço, **percebidos pelo leitor, sejam eles citação implícita, alusão mais ou menos transparente ou vaga reminiscência**” (RIFFATERRE apud SAMOYAUULT, 2008, p. 25, grifo nosso). Além disso, o questionamento do tempo, e conseqüentemente da escrita, no poema, demonstra como:

A desmedida do presente se configura a partir de uma urdidura de temporalidades distintas [...] a imersão no momento presente propicia tanto um movimento de resgate revelador do passado quanto uma expectativa de plenitude utópica, futura (PEDROSA, 2000, p. 116).

Desta maneira, no ritual poético, é só através da própria linguagem (intertexto) que o poeta consegue empunhar novamente as suas armas e resistir. Na confrontação de um tempo múltiplo e disperso, em que as possibilidades afogam ou angustiam o eu, e por conseguinte o Outro, talvez o intertexto seja a liga necessária para (re)unir tantos fragmentos – poéticos e identitários. O intertexto é uma das armas fundamentais para o enfrentamento da dissolução. E o que seria o poeta sem suas armas⁸²? Resposta:

canção do exílio

o poeta sem sua plumagem
é um deus exilado do cosmo
strip-teaser metafísico
só lhe resta sambar no inferninho
do caos
sob os neons do nada
sempre nu diante do espelho
sem espelho diante de si

(CARNEIRO, 2010, p.254).

Nada. O poeta não é nada sem suas armas (com ou sem barões assinalados). É por isso que o poeta só se faz poeta enquanto circunscrito dentro da linguagem (e seu devaneio – pensando em Bachelard) e, conseqüentemente, do intertexto. Mais: o poeta só encontra a fagulha, parcial/total, do eu/Outro quando pode dispor de seus artifícios: plumagem e palavras. Aliás, na “plumagem”, para além do elemento dérmico que cobre as aves, não temos a “pluma”, ou pena, instrumento milenar da escrita? Sem suas

⁸² Como diz Drummond em “A flor e a Náusea”, de *A rosa do povo*: “Melancolias, mercadorias espreitam-me./Devo seguir até o enjoo?/ Posso, sem armas, revoltar-me?” (DRUMMOND, 2002, p. 118, grifo nosso).

plumagens/palavras, só pode, realmente, estar despido e nu de sentido⁸³. O poeta é uno com a palavra – ele as cobre ou é coberto por elas para, assim, dar sentido ao mundo. E só desta maneira, e só por isso, pode descobrir-se também criador e ser integrado no todo cósmico do poético – Octavio Paz fala em “ritual”. Sem isso, “deus exilado”, forçado ao “strip-tease” ontológico de seu ser e da sua linguagem, prostituído no meretrício da linguagem prosaica, cotidiana, perde-se no caos que agora não mais é aquele cosmogônico, fértil, mas o estéril, precursor do fim – do nada. Absoluto e total. A quebra, semântica-sintática do quinto verso, “do caos”, reforça a ideia de uma catábase enquanto direcionada para o mundo mecânico, pragmático e medíocre da vida cotidiana – aquela vida que transforma a carne, que é verbo, também em mercadoria (vendida, sem pudor, em qualquer “inferninho” por aí). Apesar do caos e do nada a rondar a cabeça deste deus exilado chamado poeta, estruturalmente, podemos perceber algumas concretudes: o primeiro, quarto e oitavo versos, marcados pelas nove sílabas poéticas, num poema de 8 versos, estão dispostos justamente no início, meio e fim do poema. Gradualmente: a falta de plumagem do poeta; disso, seu conseqüente bailar (“no inferninho/do caos”); e, por fim, sozinho, sem aparente espelho, embora seu espelho seja a própria linguagem.

Mas a contradição é sempre a necessária fonte para a criação do sentido: sem “plumagem”, “deus exilado”, prostituído em um “strip-teaser metafísico”, o poeta, se, não chega a preferir reinar no inferno do que servir no céu, tal qual o Lúcifer de *Paradise Lost*, de Milton, ao menos vai sambando no advir da queda. E mais uma vez: “grande lascivo”, tal qual narciso, ou Brás Cubas, o poeta reencontra-se novamente com a própria imagem. Ainda que essa, aparentemente, aqui não mais exista. Ele está nu, sempre nu, de linguagem e sentido, quando sem a palavra: essa que lhe rouba a si e ao Outro – espelho imaginário e ideal, como deve ser por dentro do poema, mesmo que este não exista (ou sempre existe?). É preciso acrescentar que

O ser não pode se apoiar em nada porque o nada é o seu fundamento. Assim não lhe resta outro recurso senão segurar-se em si, criar-se a cada instante [...] O homem é carência de ser mas é também conquista do ser. Essa é a sua condição: poder ser. (PAZ, 1982, p.187).

Perdido no absurdo do nada, destituído do reconhecimento de si e dos outros, sambando para si mesmo e para ninguém, para o poeta a linguagem subsiste, e subsistirá

⁸³ Sobre tais constatações, é possível que o leitor, no **Capítulo 3**, sinta, em algum momento, um certo *déjà-vu*. Ele é proposital.

sempre, pois através da negação a poesia se permite surgir. Que o ser se permite surgir. Diz o poeta: “pra que serve o poeta? para nada/ sendo o nada parte fundamental dessa entidade de que é feito o tudo” (CARNEIRO, 2010, p. 67). Assim se conquista a possibilidade do ser – que é sempre “poder ser”. Ou *Dasein*, “ser-aí”, “ser-no-mundo”, em dizeres heideggerianos. Enfim: “O poeta revela o homem criando-o” (PAZ, 1982, p.188).

Nada. Tudo. É nesse nu artístico onde todos são fotografados: poesia e poeta – o espelho agora reflete também a nós. E, assim, temos um devaneio da palavra que atira para todos os lados, pois “quando se trata de um devaneio poético, de um devaneio que frui não só de si próprio, mas que prepara para outras almas deleites poéticos, sabe-se que não se está mais diante das sonolências”. (BACHELARD, 1978, p.187, grifo nosso). Em suma:

O espírito pode chegar a um estado de calma, mas no devaneio poético a alma está de guarda, sem tensão, descansada e ativa. Para fazer um poema completo, bem estruturado, será preciso que o espírito o prefigure em projetos. **Mas, para uma simples imagem poética, não há projeto, e não lhe é preciso mais que um movimento da alma. Numa imagem poética a alma acusa sua presença.** (BACHELARD, 1978, p.187, grifo nosso).

O projeto crítico, de crise, da poesia, perpetuado desde sempre e, supostamente, fortalecido na contemporaneidade, encontra as arestas para perpassar a linguagem e imbuir o sopro da palavra na fragmentação e negação que lhe atordoa. Não conscientemente, em projeto, mas em alma, discute a sua dor particular, histórica, mas também a dor individual – e que abarca toda a dor original que a acompanhou desde sempre. Memória. Memórias. Eis as

pequenas ocupações da poesia

a procura da palavra mágica
a contrassenha do apocalipse
o codinome do diabo os esconjuros
as juras aquém-além palavra
amor e outros monstros inomináveis
Iracema é anagrama de América
termo é anagrama de morte
dog, em inglês, é o contrário de deus

(CARNEIRO, 2010, p. 298).

A figura por excelência do poeta, *construtor* de uma realidade particular/universal, vive através da relação insurgente entre a palavra e a memória, o eu/Outros: fundamentos do mundo real ou poético – ambos indissociáveis. Mais uma vez Octávio Paz: “O mundo do homem é o mundo do sentido [...] Tudo é linguagem” (PAZ, 1982, p. 23). Somos enquanto reescrevemos o mundo a nossa volta: nossa essência está emprenhada de sentido, de linguagem, texto. “O homem não muda e a natureza humana é sempre a mesma: amor, ódio, temor, medo, fome, sede [...] O homem é inseparável de suas criações e de seus objetos” (PAZ, 1982, p. 143).

A palavra, confundida com o próprio criador e o ato de criar, diminuidora da lacuna entre o humano e o divino, é o meio por onde vemos a instituição do sentido para este mesmo homem e para o mundo que o cerca. A palavra poética, por si só, evocação e ritual, já é o recurso mágico, criador, a “contrassenha do apocalipse” – ou seja, da destruição. Na característica primordial de Orfeu, que veremos no subcapítulo seguinte, o poeta por excelência, que pela sedução do canto a tudo e a todos enfeitiçava, ou no poder cosmogônico de Hesíodo, desde o início, através da palavra, como ser fundante, possui poder. Tal herança pode ser observável, por exemplo, no imaginário cristão⁸⁴.

No *Evangelho de João* “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (1:1). Ou mesmo na primeira tarefa de Adão, no livro do *Gênesis*, após a sua criação. Recém-criado, ele deve nomear a todos os animais: “Havendo, pois, o SENHOR Deus formado da terra todo o animal do campo, e toda a ave dos céus, os trouxeram a Adão, para este ver como lhes chamaria; e tudo o que Adão chamou a toda a alma vivente, isso foi o seu nome” (2:19).

Note-se como a palavra encarna-se em Deus – inclusive, “literalmente”, noutra passagem do mesmo Evangelho: “E o Verbo se fez Carne” (1:14). Não existe, portanto, distinção entre a sua existência e a existência do Criador. Curiosamente, ou não, o primeiro homem (Adão), feito à imagem e semelhança de Deus, reafirma o ato criador: nomeia os animais – e assim se distingue desses – como a ele foi nomeado, ou criado. Mas para existir é preciso não só um nome (por conseguinte, Palavra/Verbo/Deus).

É preciso reencarnar e reproduzir este nome. Reparti-lo e recriá-lo, mais uma vez. Tornar-se Deus. E encarnando em sua Palavra a Palavra do Criador, o homem encontra o verdadeiro espelho onde refletir-se. Adão, embora de maneira bem menos eminente, ao seu modo, também responde ao protótipo poético fundador. “Todos têm o fito comum de

⁸⁴ Este imaginário nos interessa diretamente devido às inúmeras referências a ele – além da íntima relação com Dante Alighieri – na poesia de Geraldo Carneiro.

nos transformar, de nos tornar “outros”. Daí que nos deem um novo nome, indicando assim que já somos outros – acabamos de nascer ou de renascer” (PAZ, 1982, p. 148).

Mas perdido no simulacro e afastando-se da própria vida, o poeta olha para o mundo todo por um espelho e não pelos seus olhos. Vê, assim, o reflexo do reflexo – *mise-en-abyme* fatal de nossa época (e a imagem, de Adão e do Criador, perdida, *ad aeternum*, neste jogo infinito). Contudo, ainda sim, neste apocalipse de trivialidades e prosaísmos, o poeta sobrevive. Não sem sentir o golpe, é certo. Mas justamente por conta dele que o poeta resiste – resistência que começou quando o primeiro poema foi escrito/criado. Quando o próprio homem foi escrito/criado (bíblicamente ou não).

Mas se mergulhamos em argumentos bíblicos para sintetizar a criação, logo, é impossível não recair no opositor por natureza da mesma para exemplificar o contrário. Embora, neste caso, a resposta esteja um pouco mais próxima de nós do que os dizeres bíblicos: “O Senhor vê? O que não é Deus, é estado do demônio. Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio não precisa existir para haver – a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo”. (ROSA, 2006, p. 49). A oposição entre a “palavra mágica”/“contrassenha do apocalipse” resvala, portanto, na figura do diabo – do grego “diabolôs”, caluniador, acusador, ou ainda, e melhor, aquele que divide. Avesso da criação, o que era “palavra mágica” passa a ser “os encantamentos” – que tanto é o termo que apregoa a maldição, quanto aquele que exorciza ou expulsa os demônios; Mais uma vez: oposições. O quarto verso, central, apresenta como as palavras e seus contrários equilibram-se num “aquém-além” palavra: elas são aquilo que são, e mais; elas não são nada do que dizem, e muito menos. A palavra é o espelho do mundo, mas é preciso lembrar que o espelho inverte o que projeta: o amor é a ausência maior do Inferno de Dante e, justamente por isso, a maior presença⁸⁵ - apenas um, dentre tantos “monstros inomináveis”; em “Iracema” vemos “América”; em “termo” vemos “morte”; e, finalmente, em dog (cão), vemos deus. As ocupações da poesia, pequenas, são as fundamentais. Mas onde então encontrar esse outro em fuga, de uma memória e um tempo refeito pela negatividade, tendo o poeta sido destituído de suas armas e desconstruído no espelho – que, se reflete, também distorce. Como dito no poema anterior, o poeta está “sempre nu diante do espelho/sem espelho diante de si”. O espelho é a explicitação do paradoxo. Iracema/América; Termo/Morte e, sobretudo, Dog/Deus: a natureza é caprichosa.

⁸⁵ Para mais informações: **Capítulo 3.**

O complexo jogo de espelho dos poemas, e do mundo, em realidade, apresenta o quanto “A memória passa então a significar um limiar, uma iminência, tanto do extermínio quanto de um novo e incerto começo”, reativando “desse modo um valor inscrito milenarmente em imagens míticas e bíblicas” (PEDROSA, 2000, p. 120). O nosso tempo em crise dá vazão a uma poesia em crise. Será mesmo? A poesia sempre esteve em crise. E sempre estará. Ela é a própria crise, ruptura, ou divisão, do eu com o mundo – embora também a inserção e absorção do eu no mundo. Do estar no mundo (ou como Drummond encara, na Antologia organizada por ele mesmo, a meditação filosófica de uma parte de sua poesia: “Tentativa de exploração e de interpretação do estar-no-mundo”⁸⁶).

O nascimento da poesia é fruto da crise do homem frente à “floresta de símbolos” que o cerca. É o momento decisivo na procura crucial da união cósmica dos símbolos e das coisas ao seu redor – *Krísis* (grego); *Crisis* (latim). Decisão, vida ou morte; poesia ou nada.⁸⁷ Nas palavras do poeta italiano Giacomo Leopardi, *via* Alfredo Bosi, “Tudo se aperfeiçoou de Homero em diante, mas não a poesia”. E certo, ainda no século XVIII para o XIX, Leopardi parece ter profetizado a poesia e o tempo que viria – ou que nunca partiu:

Tudo pode ser contemporâneo deste século, menos a poesia. Como pode o poeta adotar a linguagem e seguir as ideias e mostrar os costumes de uma geração para a qual a glória é uma fantasia, a liberdade e o amor da pátria não existem, o amor verdadeiro é uma puerilidade; em suma, onde as ilusões se esvaíram todas, e as paixões, não só as grandes e nobres e belas, mas todas as paixões se extinguiram? Um poeta, enquanto poeta, pode ser egoísta e metafísico? E o nosso século não é, tal e qual, no seu caráter? Como, então, pode o poeta ser caracteristicamente contemporâneo enquanto poeta? (LEOPARDI apud BOSI, 2000, p. 130).

Voltado apenas para si, o homem é ser cortado da comunidade – onde tudo é marcado pelo status, dinheiro e poder das instituições. Tamanho egoísmo, que gera a aversão ao outro, e afoga-se no eu, acaba gerando o contrário da poesia: que é comunhão, empatia e proximidade. Desta maneira, quando fala do “hoje”, ainda que presente em seu

⁸⁶ ANDRADE, C. D. de. **Antologia poética**. 51ª ed. Organização Carlos Drummond de Andrade. Prefácio de Marcos Lucchesi. Rio de Janeiro: Record, 2002.

⁸⁷ A palavra grega *krísis* era usada pelos médicos antigos com um sentido particular. Quando o doente, depois de medicado, entrava em crise, era sinal de que haveria um desfecho: a cura ou a morte. Crise significa separação, decisão, definição. **Dicionário Etimológico**. Disponível em <<https://bit.ly/2qb8p7E>> e acessado em 27 de fev. de 2018.

tempo (ideologizado), o poeta o faz fora dele: na memória infinita da linguagem, antiga e nova, revitalizando as dimensões míticas (BOSI).

O presente, o agora do mundo burguês, é masturbatório e incomunicável. Ultrapassa a “era da informação” e intoxica-se da “era da desinformação” – do acúmulo que não soma, apenas sufoca. O presente da poesia, ao contrário, reencontra não apenas o seu tempo, mas todos os tempos. É o Tempo. É expansivo, cíclico, até caótico, mas justamente porque caminha das idiossincrasias do eu para as idiossincrasias do outro. Comunga em suas palavras “a palavra da tribo” (Mallarmé, salvo engano) e decreta “*Je est un autre*” (Rimbaud, sem dúvida).

Portanto, ao contrário do que poderia parecer, a poesia, hoje, não cala: grita, explode, para todos os lados (como sempre foi) – e a fragmentação que lhe parecia fraqueza, torna-se força. Eis a matéria da poesia: reconciliar os tempos e os contrários para mostrar que “só pertencemos ao tudo total” (CARNEIRO, 2010, p. 49). Mas, de alguma forma, a “contrassenha” vai sendo reestabelecida, pois, como afirma Bachelard, é através do poeta que

o mundo da palavra é renovado no seu princípio. Pelo menos o verdadeiro poeta é bilíngue, não confunde a linguagem do significado com a linguagem poética. Traduzir de uma dessas línguas para outra não poderia passar de um pobre ofício (BACHELARD, 2006, p.178-179).

O poeta, ou a poesia, não pode decifrar, mas só recifrar, recolocar em signos, caóticos ou não, a realidade que, de alguma forma, sempre poética, o cerca. Como Carneiro acrescenta noutro poema: “a língua me sugere seus enigmas,/o que me cabe é apenas recifrá-los/ como um decifrador a quem não fosse/ revelada a chave do código” (CARNEIRO, 2010, p. 63). Sendo assim, nem mesmo isso, o ato e o poema, pertencem ao poeta: o homem que deitou a pena deixou de ser poeta (talvez para sempre – pensamento, salvo engano, de Paul Valéry) e todas as projeções e sentidos esperados pela língua explodem em sua boca e não mais lhe pertencem. Os sentidos possíveis, infinitos, agora são de outrem. E talvez por isso mesmo nunca foram tão seus (do poeta). E acrescentaríamos: para supor as fragmentações “ontotextual” do eu, é preciso evocar a fragmentação “ontotextual” do outro.

O homem se derrama no ritmo, marca da sua temporalidade; o ritmo, por sua vez, se declara na imagem; e a imagem volta para o homem

sempre que alguns lábios repetem o poema. Por obra do ritmo, repetição criadora, a imagem – feixe de sentidos rebeldes à explicação – se abre à participação. **A recitação poética é uma festa: uma comunhão. O poema se realiza na participação, que nada mais é que recriação do instante original.** Assim, a abordagem do poema nos leva a abordar a experiência poética (PAZ, 1982, p. 141, grifo nosso).

Mas é justamente neste momento, no final do “*no return point*”, que o poema se perfaz através do ritual e do tempo, desmoronado, erguendo-se paralelo ao canto, pois para negar/navegar é preciso mais uma vez a voz, a palavra. A Palavra. É preciso valer-se da força da palavra e reafirmar a abolição das marcações temporais já que “nem há mais princípio”. Enfim, eis que o que verdadeiramente “resta” é o reino poético, principiado imaginário original da poesia. Sim. Pouco importa a ilha ou o princípio, pois tudo é – nada foi ou será. Mais uma vez Bachelard:

No devaneio do poeta, o mundo é imaginado, diretamente imaginado. Tocamos aqui num dos paradoxos da imaginação: enquanto os pensadores que reconstroem um mundo percorrem um longo caminho de reflexão, a imagem cósmica é imediata. Ela nos dá o todo antes das partes. Em sua exuberância, ela acredita exprimir o todo do Todo. Contém o universo por um de seus signos. Uma única imagem invade todo o universo. Difunde por todo o universo a felicidade que sentimos ao habitar no próprio mundo dessa imagem (BACHELARD, p.167, grifo nosso).

Reencontramos as partes perdidas de um hipotético desfile: profusão de vozes e ritmos; marcha selvagem duma massa quase amorfa – grotesca e ao mesmo tempo sublime. O desfile de uma **escola de samba** é um movimento aleatório que, concomitantemente, destrói e reconstrói um Todo: cada indivíduo, assim como cada ala, por si só, arrastam-se de maneira “organizadamente alucinante”, entre rodopios e gritos orgásticos.

Contudo, indivíduos e ala, são partes significativas de um Todo e, mais que isso, sobretudo em suas atitudes delirantes, ajudam a dar sentido a esse Todo – aliás, o Todo também só faz sentido perante a união aparentemente harmônica de tais fragmentos. Mas, desta vez, já perfeitamente amalgamado com o desfile poético de Carneiro: a imagem poética expressa no poema, reverberada em cada verso ali presente, renegando e criando a palavra, o início e o fim do poema, a musa e a memória – fragmentada, esquecida; mas reorganizada; rememorada. Resistência. Desejo do outro. Desejo do texto do outro.

Entretanto, é justamente por tudo isso que essas mesmas imagens lhe possuem. Esparsas, jogadas na página em branco, aos poucos as palavras remontam a sabedoria que todas já possuíam e, assim, são levadas à união do Todo – imagético e poético. Fronteira do real e do imaginário, o poema resgata a imaginação cósmica, devaneio único e primordial da poesia. Ao poeta falta-lhe a chave para decifrar tais mistérios e, sendo assim, ou mesmo assim, ele é

o não decifrador

tudo que escrevo foi talvez escrito
ou sonhado por outro antes de mim.
minhas metáforas não me pertencem.
a língua me sugere seus enigmas,
o que me cabe é apenas recifrá-los
como um decifrador a quem não fosse
revelada a chave do código.
a desrazão me inspira
e ao meu redor
vou inventado o mundo em que me amparo.
me falta o credo para chamar de alma
aquilo que me anima.
no entanto sei que há vozes aqui dentro.

sou tão medíocre quanto qualquer ser
que habite nesta esfera.
sei que o ar é rarefeito
feito de um sopro cuja cor me escapa
embora a flor se ofereça no meu sonho

(CARNEIRO, 2010, p. 63).

O poeta reconhece também a quase (“talvez”) impossibilidade de se ser original – como na constatação da citada abertura de *Caractères*, de La Bruyère: “Tudo está dito, e chegamos tarde, há mais de sete mil anos há homens, e que pensam” (BRUYÈRE apud SAMOYAUULT, 2008, p. 68). Aliás, como já dissemos anteriormente, acerca da intertextualidade e do contemporâneo, “a percepção de si como ‘tardio’ parece ser a chave da atitude pós-moderna” (SAMOYAUULT, 2008, p. 72) – e a chave da poesia, e da poética, de Carneiro.

O escrito aqui se confunde com o sonhado – do eu e do Outro. Tudo o que o poeta escreveu já foi escrito, ou sonhado, por outrem. Não curiosamente, sonho e poesia, domínios do *Mythos* e não do *Logos*, colocam-se em ativas ações cognitivas do inconsciente – a “desrazão” que será dita mais à frente. De todo modo, o escrito e o sonhado são duas instâncias opostas ao mundo, pois criam os seus próprios domínios, embora alimentados pela esfera da realidade. O escrito e o sonhado fazem-se do choque

entre o real e o imaginado, assim como o mundo e a literatura, ou, dantes, da comunhão de ambos – como vai sublimar a fenomenologia de Gaston Bachelard. Neste embate eu/outro, escrito/sonho, até as metáforas, as próprias metáforas do poeta, não pertencem a ele. Como podem ser dele e não lhe pertencer? A poesia é multiplicação de mundos e sentidos. Um ponto de vista a mais, agora de Borges: “Tivéssemos tempo e erudição suficientes, poderíamos encontrar mais meia dúzia de modelos, e estes talvez nos rendessem a maioria das metáforas na literatura”, sendo que “O que realmente importa é que há uns poucos modelos, mas que são capazes de variações infindas” (BORGES, 2000, p.4).

É apenas na sugestão de seus enigmas que o poeta não decifra, mas recifra, refaz ou reforça, o enigma original, a palavra original, o texto original – na angústia de se saber nunca original, mas sendo – “contrassenha do apocalipse”? Pois sim.

Um escritor pode ser original apesar da constatação melancólica do “tudo está dito”; o próprio da originalidade artística reside talvez nisso, na assunção da memória e na ultrapassagem da melancolia. É também por isso que a memória da literatura não se contenta em ser contemplação narcísica ou repetição de si mesma e que intervém – dimensão importante de qualquer reflexão sobre a intertextualidade – seu caráter lúdico (SAMOYAULT, 2008, p. 78).

O poeta não esclarece – talvez nem queira esclarecer –, mas embaralha o código, pois a língua lhe oferece enigmas e ele ainda recifra-os. Ele é o decifrador que não possui a própria chave. Natural: a língua vai muito além do portador desta – assim como o intertexto. Ou melhor: é a língua, a linguagem, o texto em si, que possui o poeta, na contemplação narcísica, de que fala Samoyault. Só cabe ao poeta, além da “recifração”, afundar-se na desrazão íntima e lúdica da língua – mergulho que também é estrutural, no eixo do poema, quebrando ritmo e métrica, além do apelo visual. Mas, não curiosamente, a quebra existente entre esses versos, o oitavo e o nono, não persiste se os unirmos: juntos eles manterão o decassílabo que permeia a quase totalidade do poema (e da poesia de Carneiro). Juntos, poeta-poesia; eu-Outro; literatura-mundo; memória-negação; texto-intertexto; mantém-se a sua completude.

Pois assim, mesmo sendo este “não decifrador”, o poeta, não inocentemente, inventa o mundo, e a unidade, ao seu redor – e não o (re)cria. Inventar, pois, na origem do termo⁸⁸ (latim *inventio*: “achado, descoberta”). Na verdade, mais uma vez, ele descobre

⁸⁸ Novo Dicionário Aurélio Digital versão 5.0.

o que sempre existiu antes de si mesmo (no espelho ainda que não-espelho). E tornamos ao início, as metáforas que nunca lhe pertenceram; nem o texto em si; nem a poesia. O mundo engole a poesia e a poesia engole o mundo – daí o texto sempre como intertexto.

Por isso, talvez, falta-lhe o credo, falta-lhe a alma e o ânimo – falta-lhe algo, portanto, duas vezes. Mas duas negações, juntas, podem ser uma afirmativa. Falta-lhe o credo e a alma, pois estes elementos também não lhe pertencem. Eles são da própria linguagem, das vozes que lhe habitam desde sempre – o “outro” do início do poema dá lugar às vozes e o singular dá lugar ao plural. E então o poeta se sabe tão medíocre quanto qualquer outro, ou Outro, “ser que habite nesta esfera”. Mas qual esfera? A do mundo? A do poema? Da Literatura? A linguagem do poema e a linguagem do mundo fundem-se numa só, pois são uma só – como afirmamos diversas vezes.

A maior questão parece ser: o poeta revisita aqui todos os textos sem revisitar, de forma explícita, nenhum – sem possuir nenhuma alma, possui todas⁸⁹. A intertextualidade, aqui, não está na referência direta a um autor ou a um tema, mas na ideia ou na impossibilidade de se escapar da *referencialidade* do texto perante o mundo – e do mundo perante o texto.

O ar rarefeito que escapa do fôlego do poeta e do poema, que mais uma vez reparte-se metricamente, e contra intuitivamente, possui cor. Essa também lhe escapa, mas persiste ainda na prevalência da flor que comporta o buquê do poema – a essência da linguagem e do próprio poema e que retorna ao sonho. Ou ao “sonhado por outro antes de mim”. Mais uma vez o início do poema refazendo o ciclo textual infinito – do poeta/Outro, do mundo/literatura e da própria poesia.

Se levarmos em conta a característica da negação da memória na poesia lírica descrita por Pedrosa, notamos em “o não decifrador” não apenas a negação no título do poema, mas também num dos seus versos centrais: “minhas metáforas não me pertencem”.

Em sua forma mais pura e original, a experiência da “outridade” é estranheza, estupefação, paralisia do ânimo: assombro [...] O mistério – isto é, a “inacessibilidade absoluta” – não é senão a expressão da “outridade”, desse Outro que se apresenta como algo por definição alheio ou estranho a nós. O Outro é algo que não é como nós, um ser que é também um não ser (PAZ, 1982, p.156).

⁸⁹ Spoiler: Conferir o conto *Everything and Nothing*, de Jorge Luis Borges. Posteriormente, o **Capítulo 3**.

Assim como as metáforas não pertencem ao poeta, também o não decifrar; a desrazão; a falta de credo e alma – e só o que lhe é oferecido, ainda que isso também lhe escape (a cor da flor), e só o que lhe é ofertado no sonho. De maneira geral, a negação no poema expande-se das metáforas para a própria linguagem e para o próprio ser – reafirmando a negação da memória, pois, embora evocada, esta é constantemente questionada, e onde notamos que:

À constatação da impossibilidade de reter o tempo e as coisas que nele se dissipam, se soma à convicção de que tentar retê-los é empreitada nefasta [...] Ao refletir assim insistentemente sobre a memória, para desqualificá-la, a poesia não deixa de estar, de modo contraditório, construindo uma forma, mesmo que negativa, de sua presença (PEDROSA, 2000, p. 113-114).

Talvez seja por conta dessa impossibilidade em abarcar o tempo, numa busca incessante, que se justifique a necessidade de se trabalhar com o intertexto – já que esse resgata, de alguma forma, noutro tempo, aquilo que lhe escapa. Concomitantemente, as faces dos poetas/Outros, “frequentados desde sempre” – e como sempre já perdemos a marcação temporal – seguem imperturbadas (primeiro poema), mas são deles, e sempre foram, as metáforas vindouras.

Como dito noutro poema, chamado justamente “a outra voz”, “não adianta, nada neste mundo/ pertence a ti, nem essa ínfima parte/ que te compete recifrar em arte.” (CARNEIRO, 2010, p.46). Ou no poema “farol na beira do caos”, que diz: “raras vezes concordo comigo/ outros seres passeiam no meu ser” (CARNEIRO, 2010, p.58). Portanto:

Não ser nada – ser tudo: ser. Força de gravidade da morte, esquecimento de si, abdicação, e simultaneamente repentino se dar conta de que essa Presença estranha somos nós também. Isso que me repele, me atrai. Esse outro é também eu (PAZ, 1982, p. 160).

Do eu chegamos ao Outro ou apenas do Outro é que podemos chegar no Eu. E é essa íntima ligação que perpassa a própria condição de Ser. Ser é ser Outro. A consonância do indivíduo está comungada na “inconsonância” do Outro. Essa fusão eu/Outro parece fazer-se deslocada do eixo cronológico, pois o ritual poético proporciona uma impossibilidade de precisão espaço-temporal, tendo em vista que sua linguagem é capaz de recriar um “hoje”, ou “agora”, que bem pode ser também um “ontem” ou um “amanhã”. Noutras palavras, “esse ser ‘outros’ nada mais é que recuperar nossa natureza

ou condição original [...] Estranheza ante o Outro – volta a si mesmo. Experiência da unidade e identidade final do ser” (PAZ, 1982, p. 163). E se o poeta recupera a condição original, recupera sua estatura enquanto criador – ainda que em meio aos escombros da(s) memória(s).

A poesia enquanto poesia acusa sua presença, sua imagem, no fazer e no eco poético que atravessa o tempo. Poeta, eterno “fingidor”, antes e depois de Pessoa, agora também outorga a alcunha de “impostor” – na origem, aquele que cobra impostos, ou também aquele que impõe algo. Aqui, cobra sua marginalização frente ao mundo cronológico indiferente à poesia, embora imponha a sua própria taxa: outra vez, a própria poesia (e nunca conheceremos poeta que não sambe).

balada do impostor

sou um impostor, um dia saberão
que simulei tudo o que sempre fui.
sou uma ficção, meu sangue é só linguagem
meu sopro é uma explosão que vem de dentro
em forma de palavra.
quando já não for mais, serei eu mesmo.
enquanto tardo, trapaceio contra o tempo,
a máquina que vai me devorando,
e vou passando como tudo passa
em busca de uma graça que ultrapasse
o círculo da minha circunstância
o espelho que não seja senão o outro
esse que me habita e que me espreita
e, não sendo eu, me acata os meus espantos

(CARNEIRO, 2010, p. 82).

O termo balada tem origem do Francês *ballade*, oriundo do latim vulgar *ballare*, e tem como significado, simplesmente, dançar. Enquanto gênero lírico, a *ballade* teria surgido no século XIII. E embora apresentasse forma fixa em seu início, e repetida por poetas como os românticos ou até mesmo Olavo Bilac e outros parnasianos, de modo geral, acabou prevalecendo mais seu teor ou seu tom: um poema de melodia acentuada, leve, e com alguma invocação amorosa ou mesmo saudosista. Já a origem da palavra impostor confunde-se com a função, antiga, daquele que cobrava, ou inventava, impostos – na lenda, que não é de todo inverossímil, como a maioria dos cobradores de impostos acabavam abusando do poder de que eram possuidores, não era incomum os excessos e as mentiras. Sendo assim, de alguma maneira, podemos relacionar a balada ao impostor, haja vista que ambos os termos acabaram, com o passar do tempo, resgatando particularidades da essência das suas origens – a estrutura, e a forma fixa, ficou em

segunda plano, no caso da balada; e o cobrador de impostos e o abuso de poder, deu lugar a mentira, no caso do impostor.

A afirmativa de ser um impostor aparece junto com a possibilidade da descoberta desta “verdade” pelo(s) Outro(s). Mas não hoje, “um dia” – embora, obviamente, já sabemos agora (mais uma vez os tempos se confundem e se encontram). O poeta simula (simulacro) tudo o que sempre foi – e esta é a sua sina: imitar, representar, mas também reproduzir da maneira mais real possível (Platão, revisitado, atacou o “defeito” – que era virtude).

Tudo o que sempre foi, passado, pois ele sempre é: agora, presente, linguagem. Como já dito anteriormente, o poeta, assim como o homem enquanto ser, é feito apenas da linguagem que dele escapa e penetra nesta mesma linguagem, pois ele é a própria linguagem, em explosão, que vem de dentro – sua origem: nascimento e ato criador “sou uma ficção, meu sopro é só linguagem”. O mesmo trecho já citado de Paz: “O mundo do homem é o mundo do sentido [...] Tudo é linguagem” (PAZ, 1982, p. 23).

O poeta, e o homem, são ficções, assim como a própria linguagem, que aproxima mundos opostos – o da coisa e da sua representação. Contudo, e talvez por isso, ainda mais real, pois cria a sua própria realidade ou simplesmente escapa da realidade imediatista do cotidiano reproduzível em série. O poema clama “a coisa em si” e, negando a vida, dá sentido a essa (e a si mesmo). Outra vez o sangue-criador; o sangue-linguagem; o sangue-palavra. Tal qual o sopro bíblico de Deus. Quando Deus soprou em Adão (*Gênesis*, 2:7) Ele deu vida ao homem – e o poeta sopra o poema. E sopra a vida.

Noutra afirmativa agregada ao tempo, reorganiza-se o caminhar/ser do poeta que “quando já não for mais, serei eu mesmo”. Embora, justamente agora, ele atinja o máximo do seu ser e de sua verdade. Este “eu mesmo” é enfeitado pelo “não for mais”, ou seja, a verdadeira ficção que o poeta emoldurou no tempo. Tempo este que é trapaceado pelo poeta, mas não por enganar, mas muito mais por subvertê-lo e reaproximar-lhe as pontas. Como dito no já citado poema “autorretrato deprê”: “todo poeta nasce um pouco póstumo/como volúpia de vencer a morte” (CARNEIRO, 2010, p. 66).

Mas a explosão de linguagem que vem de dentro do poema/poeta, em forma de palavra e de sentido, desvela que, só então, mais uma vez, que “quando já não for mais, serei eu mesmo”. Pois, como já visto, o poeta não é nada despido da linguagem e, enquanto homem, emaranhado de memórias e tentativas de ser, tateia em busca de uma completude, mas essa é impossível em vida: apenas enquanto significação, linguagem, poesia, é que ele a encontrará. Apenas quando ele não for mais aquele que frequenta os

poetas desde sempre, mas, sim, quando ele for o frequentado – texto, memória e intertexto, portanto – que o poeta poderá ser ele mesmo, “eu mesmo”. “O espelho que não seja senão o outro”, pois sempre é. O tempo, ainda que seja essa “máquina” (do poema/do mundo) que devora a tudo e a todos, também é uma ficção, criado pelo utilitarismo humano (deslocado no mundo e no verso do poema) como a própria ficção do eu, ou melhor, daquele eu que só existe aquém da linguagem.

O poeta, a poesia, a palavra, sente a passagem do tempo, mas não enquanto desgaste e, sim, enquanto retorno e ressignificação daquilo que realmente é o tempo: “círculo”. E não sozinho: “círculo de minha circunstância/ o espelho que não seja senão o outro”. Desta maneira, notamos como “todos têm o fito comum de nos transformar, de nos tornar ‘outros’. Daí que nos deem um novo nome, indicando assim que já somos outros – acabamos de nascer ou de renascer” (PAZ, 1982, p.148).

Se há o condensar de tudo, também há o do eu e do outro: espelho em que se busca “senão o outro”, ente além de nós mesmos – nossa própria humanização, embora também a degradação inerente à carne (vislumbre da morte). O eu perdido entre o espelho (diante ou não de si) e o cotidiano é também o do observador obediente aos caprichos do próprio criador: o eu poético, repleto de espantos. O “outro”, nosso e alheio, é feito do espanto: O precipitar-se no Outro se apresenta como uma volta a algo do qual fomos arrancados. Cessa a dualidade, estamos na outra margem. Já demos o salto mortal. Já nos reconciliamos com nós mesmos. (PAZ, 1982, p. 160-161).

A “imagem e semelhança de Deus” é também a imagem e semelhança do outro – “outridade”, segundo Octavio Paz. Aquilo que nos repele, espanta, mas também nos convida e nos apresenta a condição original. A “graça que ultrapassa”, a criação e leitura do poema. Aquele “que não seja senão o outro” e “não sendo eu” é, de alguma forma, “algo que não é como nós, um ser que é também um não ser” (PAZ, 1982, p. 156), e justamente por isso reflete-se como nós, somos nós, somos todos, já que “o homem é um ser que não é mas que está sendo, um ser que nunca acaba de ser, não é um ser de desejos tanto quanto um desejo de ser?” (PAZ, 1982, p. 165).

Processo infinito que se confunde na circunferência e “circunstância” do poema, poeta/poema/outro não-são e são um mesmo efeito da participação possível que o devaneio cósmico-poético do imaginário não apenas constrói, ou reconstrói, mas expande e intensifica. No microuniverso feito macrouniverso do demiurgo, que nunca deixa de habitar e espreitar a plenitude que nunca alcançaremos, nós também já estamos nela. E também já somos outros.

O poeta, “sou um animal em surto de poesia/ devoto das revoltas do lirismo,/ essa loucura que nos foi legada/ por clandestinação e patrimônio”. (CARNEIRO, 2010, p. 166) como citamos no **Capítulo 1**, é crente das revoltas de sentido oferecidas por essa matéria particular e universal que é a palavra poética e, por conseguinte, o devaneio, ou revelação, advinda desta. A paradoxal linguagem poética construída entre o salto – mortal e imortal – do ser sob/sobre o mundo é fundadora de sentido na medida em que se reafirma como possibilidade de criação de relações do eu/mundo/literatura/Outro.

Imposição fundamental da própria poesia e do ser: “clandestinação”, pois coloca em crise o ser e o estar no mundo; “patrimônio”, pois é medida inerente à própria condição do ser, da necessidade do ser – busca de si, do Outro e da linguagem (ambos infinitos e indissociáveis). Relendo a poesia de Geraldo Carneiro, e alguns dos teóricos apresentados, não nos pareceu sincera outra abordagem que não fosse o próprio equilibrar-se nesta corda bamba das incertezas e dos paradoxos da poesia e da linguagem (que sendo criada pelo homem, e sendo o próprio homem, não poderia ser outra coisa que não paradoxal).

Aliás, nos parece que não apenas a poesia deve transcender a realidade imediatista que nos cerca, mas também a maneira de abordá-la (Prova maior aqui, evidentemente, são Gaston Bachelard e Octavio Paz). Perante a esmagadora lógica binária de nosso tempo, a resistência poética ergue-se através do símbolo da crise originária que sempre lhe fez companhia – retorquindo a sua permanência por meio da sua essência contraditória, portanto universal, e até mesmo da aparente negação.

Como um prestidigitador, o poeta nos apresenta a aridez da realidade perante a poesia e a esconde atrás de um pano de impossibilidades de inserção desta fina matéria do mundo (real e poético). Contudo, em seguida, na frente de nossos olhos, por detrás de nossa orelha, o poético e a poesia irrompem. Enormes. Já fazíamos parte do truque antes mesmo de nos levantarmos da cadeira. Eis o “circo das desilusões” a que alude o poeta – e, fim do número, a cartola engole o mágico (para que outra crise, noutra palco, seja invocada: e ele novamente se apresente).

A poesia de Geraldo Carneiro, como já dito, é uma explosão de referências, próprias e alheias. Labirinto de espelhos ainda inexplorado pela academia, ao mesmo tempo em que isso nos afasta – pela falta de estudos e dada a complexidade da obra que se apresenta –, também nos aproxima – e pelos mesmos motivos. Contudo, ainda sim, nos parece ser o início de um norte que nos fez vislumbrar um pouco melhor a sua poesia – sobre o signo do devaneio/revelação do poético que dali emana e que, por conta disso,

convoca o Outro. E não procurando uma conclusão que não seja a abertura de possibilidades, melhor o fim pelo princípio do próprio poeta – que é o criador da eterna resistência da palavra em devaneio que procura a si e ao Outro: espelho; espelhos. Borges:

Se um poema foi escrito por um grande poeta ou não, isso só importa aos historiadores da literatura. Suponhamos, só para argumentar, que eu tenha escrito um belo verso; tomemos como uma hipótese de trabalho. Uma vez escrito, esse verso não me serve mais, porque, como já disse, esse verso me veio do Espírito Santo, do subconsciente, ou talvez de algum outro escritor. Muitas vezes descubro que estou apenas citando algo que li tempos atrás, e isto se torna uma redescoberta. **Melhor seria, talvez, que os poetas fossem anônimos.** (BORGES, 2000, p. 24, grifo nosso).

Talvez sejam.

2.4. Orfeu x Odisséu. Ou duas faces de um mesmo *Eu*

eu vim com a volúpia do infinito
pra demolir toda a lição dos mitos
(CARNEIRO, 2010, p. 152).

Como visto anteriormente, a poesia de Geraldo Carneiro vale-se, a todo instante, da imagem/texto do Outro. Como se, através dessa fusão, pudesse consolidar a própria percepção de Ser. Podemos dizer, portanto, que do eu chegamos ao Outro e que essa íntima ligação perpassa a própria condição de Ser. Ou seja: Ser é ser Outro. Contudo, se a unidade do indivíduo está comungada pela, e na, pluralidade do Outro, também é assim em se tratando da absorção do espaço em que ambos são convocados e dispostos para o acesso da evocação poética – enquanto comunhão e recriação do instante original (seguindo algumas ideais de Octavio Paz, vistas há pouco).

Sendo assim, a relação eu/Outro pode ser entendida como um alicerce para a prática intertextual e, consequentemente, responsável pela quebra de qualquer barreira temporal. Se assim é, então não é apenas possível, mas, em realidade, inevitável, o estabelecimento de um diálogo entre tempos distintos. E da maneira mais ampla possível – a relação estabelecida por Borges no ensaio “Kafka e seus precursores” é um bom exemplo da amplitude desse diálogo, pois o autor argentino não segue, necessariamente, a regra cronológica para suas investigações: um tempo está sempre a reler um outro tempo e diversos autores, anteriores a Kafka, tornaram-se kafkianos após a literatura do autor de *O Processo*.

O diálogo e a leitura desses tempos vários ocorrem, portanto, através da relação ambígua, e forçosa, do poeta com o seu próprio tempo e com outros tempos. No caso da poética de Geraldo Carneiro, especialmente, é a determinada percepção do **contemporâneo**, que é, *grosso modo*, o próprio tempo em que o poeta está inserido; e do **clássico**, o tempo revisitado, simbolizado especialmente por determinadas figuras/temas que vão sendo resgatadas, e atualizadas, como verdadeiros elos entre realidades, aparentemente, distintas. O contemporâneo ajuda a reler o clássico e o clássico traduz o contemporâneo. Ou vice e versa.

A análise do mito pode tornar-se estudo intertextual completo na medida em que o interesse consiste em situar circulações de sentido, transportes de temas e de figuras. Não basta à atualização adaptar uma história a um novo contexto, ela se encarrega das significações anteriores ao mesmo tempo que das significações presentes (SAMOYAULT, 2008, p. 118)⁹⁰.

Propomos, portanto, a reflexão sobre esses dois conceitos: o clássico e contemporâneo – suas definições, suas particularidades, seus desvios e suas aproximações. Mas tendo como intermediários na poesia de Carneiro, mais especificamente, as figuras de Orfeu e Odisseu, todos envolvidos pelo **eu** – e, por isso mesmo, pensando no que delas é possível intuir, além de suas próprias mitologias e lendas, o próprio substrato contemporâneo. E, assim como Borges, evitemos os pudores cronológicos e comecemos pelo contemporâneo – até porque, ao final, ambos os tempos estão fadados ao encontro⁹¹.

Posto isto, quando iniciada uma discussão sobre o intrincado conceito de contemporâneo, parece ser ponto de partida quase o obrigatório e profícuo texto “O que é o contemporâneo?” – do filósofo italiano Giorgio Agamben.

O curto, embora instigante ensaio, consegue abordar de maneira muito ampla e profunda as diversas concepções acerca do contemporâneo. Saindo da filosofia, mas passando pela poesia e pelas artes, além da moda e até mesmo da neurofisiologia da visão e da astrofísica, o filósofo italiano condensa o contemporâneo num jogo de definições e

⁹⁰ Obviamente que Dante, ou a *Commedia*, foge da concepção mais clássica de mito. Contudo, aqui, entendemos o texto dantesco, ou a figura de Dante, como um mito no sentido em que nutre a construção de um imaginário literário – no caso, a viagem infernal.

⁹¹ E, ademais, como não falar especificamente sobre o contemporâneo, se nosso estudo debruça-se justamente sobre um poeta de nossos dias? Logo, de tantas omissões possíveis, ao menos desta, nos isentemos.

contradições; de imposições e impasses; de claro e escuro. Noutras palavras: aquilo que se revela sobre o contemporâneo é, também, aquilo que se esconde. Mais precisamente: é o contemporâneo, ou é contemporâneo aquele que, de alguma forma, é ou se sente estrangeiro à mesma ideia de contemporâneo.

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com ele nem se adequa às suas exigências e é, por isso, nesse sentido, inatual [...] ele é capaz, mais que os outros, de perceber e de aprender o seu tempo (AGAMBEN, 2014, p. 22).

Numa primeira observação, portanto, o contemporâneo não é, necessariamente, aquele que está absorto ao seu próprio tempo. Mas, ao contrário, é aquele que se sente de alguma maneira deslocado, ou estranho, a este próprio tempo⁹². E é justamente isso que o faz pertencer melhor a tal tempo. Pois, desta maneira, ele não está completamente preso à mera questão cronológica/temporal – embora não possa escapar dela. O incômodo o faz questionar o tempo a que está vinculado. E, portanto, percebê-lo melhor. Em suma, “a contemporaneidade é, assim, uma relação singular com o próprio tempo, que adere a ele e, ao mesmo tempo, toma distância dele” (AGAMBEN, 2014, p.22). Aderir e se distanciar do seu tempo parece ser então a sina e o deleite do contemporâneo – em que a melhor compreensão do termo acaba também passando por um exercício de percepção: o que é o olhar para o próprio tempo?

Este olhar, ato fundamental para a argumentação proposta pelo filósofo, sempre atento e minucioso, seria uma possibilidade que iluminaria melhor as demandas e idiosincrasias de uma época. Mas, por outro lado, ainda seguindo a metáfora de Agamben, se através do olhar precisamos da luz para nos fazer ver melhor, em excesso, esta mesma luz também pode nos fazer cegar.

E obviamente que a falta de visão pode ser um problema. Mas, em se tratando das contradições do contemporâneo, ela pode ser também um outro atalho para seu entendimento. Inclusive, talvez, um dos seus caminhos mais ricos, pois a compreensão ou a essência do contemporâneo parece fazer-se justamente através desta obscuridade – ou opacidade. Algo que sabemos estar à frente de nossos olhos, mas que não podemos

⁹² Tratando da ideia de moderno/modernidade, uma comparação possível talvez seja a da sensação apreendida por Baudelaire em **O pintor da vida moderna** – onde é nítido o fascínio, mas também o assombro do poeta francês frente à vida (social, cultural, política e artística) parisiense dos meados do século XIX.

ver. Ou ainda: que sabemos estar vendo, mas, justamente pela sua falta de claridade, ela é ainda mais sentida. Como um manto de sombras impossível de se ignorar. E é exatamente por escapar do exagero de luzes quase alienantes do tempo, do nosso próprio tempo, que a obscuridade, e não a luminosidade, acaba sendo uma pista fundamental em busca do que seja o contemporâneo.

A infinita e misteriosa massa negra que preenche quase que a totalidade do universo persiste como um hiato entre a exuberância das luzes das estrelas e das galáxias que ainda não nos atingiram – por dentro deste abismo de escuridão que é o cosmo. A luz dessas estrelas e galáxias talvez nunca nos encontre e, portanto, assim como a figura de Odisseu nos quatro primeiros cantos da *Odisseia*, é, praticamente, apenas ausência. Mas uma ausência tão grandiosa que nunca deixa de ser sentida. E nunca deixará de ser sentida, de estar lá, ainda que nunca chegue até nós – como a luz desses milhões de galáxias e a figura do rei de Ítaca.

Já antecipando um pouco as aproximações entre o contemporâneo e o clássico, embora todos saibamos que Odisseu, na épica de Homero, consegue retornar a Ítaca e reivindicar novamente o trono de seu reino, na visão de Dante Alighieri, na *Commedia*, em verdade, o retorno de Odisseu nunca acontece “verdadeiramente”. Seu desejo de mar e aventuras o faz apenas infeliz em Ítaca. Depois da Guerra de Tróia e todas as aventuras vividas para retornar à terra natal, era preciso mais: e Odisseu lança-se outra vez ao mar e tem um fim trágico por desafiar saber mais do mundo do que era permitido ao homem até aquele momento. Talvez, Odisseu, sobretudo o Odisseu de Dante, possa ser visto como um símbolo da inquietação. Ou símbolo também do contemporâneo.

Deste modo, o contemporâneo, ou ser contemporâneo, “significa ser capaz não só de manter fixo o olhar na escuridão da época, mas também de perceber nessa escuridão uma luz que, dirigida até nós, afasta-se infinitamente de nós” (AGAMBEN, 2014, p. 27). Olhamos o que não vemos e, talvez neste ponto, vemos além. Pertencemos a determinado tempo quando ele é intimamente nosso, mas também quando ele é estranho a nós – ou nós estranhos a ele. E tudo envolto em sua obscuridade.

Todos os tempos são, para quem os experimenta na sua contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, exatamente, aquele que sabe ver essa obscuridade [...] Pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue distinguir nelas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade. (AGAMBEN, 2014, p.26).

Se o contemporâneo é, ao mesmo modo, o estar ligado intimamente a um tempo e ser resistente a ele, assim como olhá-lo de maneira clara para percebermos não suas luzes, mas suas sombras – não suas convicções, mas suas dúvidas; não suas certezas, mas suas contradições –, é também reafirmando o que há de arcaico no tempo presente que se pode ser, ou se entender, o contemporâneo.

A contemporaneidade inscreve-se, de fato, no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e só quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo à *arché*, isto é, à origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: é contemporâneo ao devir histórico e não cessa de operar nele, assim como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro, e a criança, na vida psíquica do adulto. (AGAMBEN, 2014, p. 30-31).

O anacronismo não é, desta forma, um gesto fora do lugar. Mas, ao contrário, uma linha direta com o próprio tempo – com aquilo que incomoda. Contudo, também com aquilo que o fundamenta. A origem, como assinala Agamben, vai muito além da mera questão cronológica, pois está sempre em movimento, em operação, ressurgindo – e morrendo – a cada momento.

A chave do moderno está oculta no imemorial e no pré-histórico. Assim, o mundo antigo no seu fim volta-se, para se reencontrar, aos primórdios; a vanguarda, que se perdeu no tempo, persegue o primitivo e o arcaico [...] A atenção a esse não vivido é a vida do contemporâneo. E ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos. (AGAMBEN, 2014, p. 31).

Voltar a um presente em que jamais se esteve não possui, necessariamente, a conotação de tempo mítico, pois está mais presa à concepção de “intempestividade” – que o filósofo lança no início de seu texto, via Barthes. O movimento e a inquietação são as divisas fundantes do contemporâneo: “O contemporâneo é o intempestivo” (BARTHES apud AGAMBEN, 2014, p.31). Pensar o contemporâneo é colocar-se numa situação de quebra, fratura, desligamento – exemplificado por Agamben pelo poema “A era”, ou, em outras traduções, “O século”, do poeta russo Óssip Mandelstam (1892-1938). O contemporâneo seria, desta forma, um estado de espírito, uma condição. E finalmente:

O contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo a escuridão do presente, apreende a sua luz inalienável; é também aquele que, dividindo e interpelando o tempo, é capaz de transformá-lo e de relacioná-lo com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a

história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira alguma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual não pode não responder (AGAMBEN, 2014, p.32-33).

Inquietar-se; perceber não só as luzes, mas a escuridão; cindir o tempo; transformar e relacionar o tempo presente com outros tempos – olhando a história de uma maneira nova. Essas parecem ser algumas das tarefas do contemporâneo. E tarefas às quais não se pode escapar, pois “entre o arcaico e o moderno há um compromisso secreto” (AGAMBEN, 2014, p.31). E não porque o primeiro parece influenciar o presente com certo encantamento, mas sim porque a chave do segundo está escondida numa memória inapreensível e num tempo igualmente inatural – o inatural, o estranho, citado anteriormente. Por isso voltar a um presente onde nunca se esteve; por isso uma interpolação a partir de uma cesura e uma descontinuidade de um presente linear e inerte – para que o contemporâneo entre em atividade e coloque em relação simultânea dois, ou mais, tempos.

Ao interpolar-se, o tempo pode ser colocado também entre outros tempos e lemos a História (ou a Filosofia, a Literatura, etc.) sem de modo algum usar o historicismo e o positivismo do século XIX. Estar com os ouvidos atentos faz parte de nossa capacidade para essa exigência – que nos é imposta pela escuridão do presente e pela nossa inquietação. Ser contemporâneo é, por conseguinte, não apenas ser contemporâneo do nosso tempo e do “agora”, mas também dos textos, documentos e suas figuras do passado. E eis o que nos interessa sobretudo.

Pois a inquietação, assim como certa obscuridade, mas, sobretudo, a intersecção de tempos, são demandas fundamentais para pensarmos também a ideia de clássico. E assim como a questão do contemporâneo, pensar o clássico nos faz questionarmos a própria concepção de clássico. E se, para a discussão do contemporâneo, o referido texto de Agamben é quase “lugar-comum”, “Por que ler os Clássicos”, do também italiano Ítalo Calvino (1923-1985), é a referência fundamental.

Em seu breve texto, Calvino assinala quatorze questões para justificar a leitura de um clássico – além de ir respondendo à imediata indagação “o que seria um clássico?”. E, obviamente, todos os apontamentos do escritor italiano são importantes ali. Contudo, seu artigo cumpre também uma função didática de revalidar o clássico como passível de interesse e leitura em pleno final do século XX – mas, claro, ainda válido neste início do século XXI.

A nós nos interessa, mais precisamente, além das definições de clássico para Calvino, o diálogo que essas demarcações parecem fazer com o contemporâneo. Por exemplo, já na primeira proposta de Calvino “1. Os clássicos são aqueles livros dos quais, em geral, se ouve dizer: ‘Estou relendo...’ e nunca ‘estou lendo’”. (CALVINO, 1993, p. 9). O escritor italiano ressalta aqui o clássico como algo que sempre retorna, que sempre é reiterado – pois ainda que o leitor não tenha lido determinado autor conceituado, ele acaba utilizando o termo, às vezes até por vergonha, “relendo” e não “lendo” um clássico.

Entretanto, afora a primeira leitura ou não, é interessante salientar como a ideia de “reler” faz ecoar aqui algo que vai além do individual, pois sendo o clássico um patrimônio em si, sua leitura nunca é, ou quase nunca é, uma leitura isenta: ela acaba sendo feita do eco de outras leituras anteriores à do leitor – posto que, sendo um clássico, foi preciso diversas outras leituras para que fosse possível atingir o patamar de clássico. Mais ou menos o que é dito na quinta marcação: “Toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura” (CALVINO, 1993, p. 11). Tal afirmação se complementa com a sexta e a sétima:

6. Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer. [...]

7. Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes). (CALVINO, 1993, p.11).

A ideia de um clássico ser aquele texto que nunca disse tudo que havia para ser dito, ou seja, que sempre será possível encontrar uma nova leitura para ele – tema do ponto sete – é, sem dúvida, um dos juízos mais repetidos do texto de Calvino. Mas este diálogo contínuo que o clássico abarca em si não diz respeito apenas ao próprio tempo em que foi escrito, mas também às leituras que foram sendo feitas dele, fazendo a ligação de tempos e discursos distintos, como salientado a seguir: “8. Um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente as repele para longe” (CALVINO, 1993, p. 12). O clássico desvela um conhecimento que, aparentemente, já sabíamos, embora não imaginássemos onde tal saber havido sido dito primeiro. Mais que isso: o clássico aponta uma origem.

E na proposição doze Calvino retoma esta ideia de origem: “12. Um clássico é um livro que vem antes de outros clássicos, mas quem leu antes os outros e depois lê

aquele, reconhece logo o seu lugar na genealogia” (CALVINO, 1993, p. 14). O advir deste ponto refaz uma pergunta pertinente para nós:

A esta altura, não posso mais adiar o problema decisivo de como relacionar a leitura dos clássicos com todas as outras leituras que não sejam clássicas. Problema que se articula com perguntas como: **“Por que ler os clássicos em vez de concentrar-nos em leituras que nos façam entender mais a fundo o nosso tempo?”** e "Onde encontrar o tempo e a comodidade da mente para ler clássicos, esmagados que somos pela avalanche de papel impresso da atualidade?" (CALVINO, 1993, p. 14, grifo nosso).

O escritor italiano deixa claro como seria utópica a tarefa de concentrar-se apenas na leitura dos clássicos, pois sempre ficará faltando algum, assim como o contrário – impossível lermos tudo o que nos é contemporâneo devido à enorme quantidade de textos que se avolumam em bibliotecas e, hoje, também em páginas virtuais. Dessas indagações ecoa outra: afinal, porque ler os clássicos ao invés de nos dedicarmos aos contemporâneos – que, em princípio, entenderiam melhor o nosso tempo? Resposta:

13. É clássico aquilo que tende a relegar as atualidades à posição de barulho de fundo, mas ao mesmo tempo não pode prescindir desse barulho de fundo.

14. É clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível. (CALVINO, 1993, p. 15).

De certa forma o clássico é um clássico, ou se mantém como tal, pois possui a capacidade ir além do seu próprio tempo e, embora possa parecer entrar em contradição com a época que o lê, ao contrário, é justamente por conta deste choque que ele passa a ser tão fundamental para um outro tempo. Mais que isso: por conta disso é que ele possibilita uma maneira nova de interpretar não apenas o tempo em que foi escrito, como já dissemos, mas o tempo em que está sendo lido. Por exemplo: a maneira como o incipiente Romantismo alemão leu o mundo grego diz muito mais sobre o próprio movimento alemão do que algumas obras do período. O clássico é clássico enquanto promove a ligação de tempos diversos sobrepujando um desconforto, um rumor, em ambos – o que é motivo de lhe instigar a leitura.

Aproximando as leituras de Agamben e Calvino, notamos que o clássico, assim como o contemporâneo, possui uma inquietação natural – o contemporâneo não aceita completamente o próprio tempo e indaga-o; o clássico, de certa forma, também indagou

o seu tempo e, mergulhando profundamente nele e questionando-o, entendeu-o melhor. E foi mais longe. Viu mais longe.

Sendo assim, o clássico também não enxergou apenas as luzes do próprio tempo, mas suas trevas. Indo além: talvez escapando um pouco das luzes do próprio tempo e sublimando suas trevas, o clássico estivesse fazendo a sua própria leitura do passado, mas projetando uma leitura do futuro – talvez as trevas que “vê” seja esta leitura, este próximo tempo.

De um modo ou de outro, contemporâneo e clássico possuem esta capacidade de burlar a imposição temporal, revalidando suas próprias origens (ponto doze de Calvino), onde percebemos que o arcaico do contemporâneo (Agamben) bem poderia ser o clássico ou até, quem sabe, que o arcaico do clássico seria, à sua época, a sua dose de contemporâneo.

O clássico e o contemporâneo possuem, portanto, uma relação muito mais próxima do que podemos supor à primeira vista. E embora ainda seja um caminho muito pouco trilhado, alguns apontamentos já começam a surgir nesta direção. É o caso do texto “O legado clássico na poesia contemporânea”, do professor Fernando Pinto do Amaral, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Ainda que a discussão de Amaral seja voltada, de modo particular, para o painel da poesia contemporânea portuguesa, de modo geral suas reflexões conseguem ser aproveitadas para pensarmos a literatura contemporânea de maneira ampla – o que, para nós, corresponde a aproximar suas considerações para refletirmos acerca de nossa própria produção literária. Ou seja: a produção da nossa poesia brasileira hoje e, claro, de forma ainda mais específica, exemplificada na poesia de Carneiro.

Amaral revisita a ideia de clássico em seu aparato cronológico através dos séculos, mas enfatizando certa “queda” dessa visão mais “ortodoxa” por volta do século XVIII com o advir do Romantismo (nítida relação com a tradição da ruptura estipulada por Octavio Paz). Todavia, tal aparente quebra de paradigma, pois mais retórica que conceitual, não conseguiu revalidar de maneira consistente o papel do clássico. Pelo contrário:

Olhando as coisas com maior atenção, verificamos que a *atitude* dos clássicos está cada vez mais na ordem do dia, sobretudo tendo em conta um problema quanto a mim central da nossa época – refiro-me à relativa dissolução do valor do *novo* e do *original*, essa miragem que nos persegue desde o romantismo (AMARAL, 2004, p.12, grifos do autor).

Não precisamos olhar toda a história artístico-literária da cultura ocidental, marcada pelas “superações” de uma estética por outra (muito simplificada, o exagero barroco em detrimento do equilíbrio renascentista, por exemplo): o próprio século XX foi marcado por este embate entre estilos e modelos. Amaral, claro, utiliza as gerações e movimentos literários portugueses para endossar sua argumentação.

Fazendo um paralelo – com o texto de Amaral e algumas das nossas discussões do **Capítulo 1** – podemos considerar os consagrados dois tempos modernistas (22 e 30) e os movimentos que se seguiram imediatamente a estes, negando-os, reavaliando-os e/ou revalidando-os – e, doravante, como o projeto estético de 22 foi posto em xeque pelo projeto ideológico de 30. Assim como, em seguida, a “Geração de 45” passou a impor outras demandas estéticas que revisitavam temas e formas ditas mais elevadas que, de modo geral, a de seus “antecessores”. O Concretismo, também obcecado pelas questões estruturais da poesia, embora em um direcionamento oposto ao de 45, pois em busca do novo e não da revitalização, procurou de maneira radical mergulhar no experimentalismo formal. Muito ao contrário da poesia marginal dos anos 70 – que, na maioria dos casos, relativizou o racionalismo formal a favor da espontaneidade poética (que, em muitos casos, confundia-se com a postura social e política destes artistas).

Dos anos 80 para cá, seguindo o mesmo percurso de Amaral e compartilhando da sua conclusão, “vivemos um momento inédito, já que, em geral, os poetas revelados a partir da década de 80 não pretenderam romper com os anteriores [...], recusando a lógica da permanente ruptura e a ideia de negação radical que até aí prevalecera” (AMARAL, 2004, p.12). Como já dissemos em nosso primeiro capítulo, se considerarmos a produção poética brasileira dos anos 80 até agora, podemos notar claramente esta recusa em romper-se com estéticas anteriores.

Ao contrário, é possível até mesmo notar um certo envaidecimento em pertencer a determinada “família poética” por meio de um “enfolhamento das tradições” – nos dizeres do filósofo Benedito Nunes. Embora, numa visão como a de Iumna Maria Simon (2015, p.212), que é responsável por uma forte crítica à produção poética atual, tais questões não passariam de uma “retradicionalização frívola”.

Mas, retornando ao texto de Amaral, que também chega a um conceito similar de pluralidade, tais como os críticos brasileiros citados acima, chegamos a uma ligação desse fator com o conceito de originalidade – mas não da maneira tão negativa como é colocada por Simon, é certo.

Quem escreve ou quem lê está disposto a aceitar que qualquer produção literária – por mais inovadora que se apresente – se integra numa infinita rede intertextual cujo princípio original ou cujo fim último não somos nem seremos capazes de conhecer (AMARAL, 2004, p. 12).

A pluralidade contemporânea abriu caminho não apenas aos movimentos fincados no presente, ou futuro, mas em todas as direções. Inclusive o passado. Tal gama de possibilidades parece ter disseminado um “vale tudo” intertextual. Como se, após vivermos a supremacia do estatuto do novo, oriunda das vanguardas do início do século XX, tivéssemos chegado a um acordo em que toda produção literária é feita por meio de uma rede intertextual infinita e que determinar origens e pontos de chegada fosse um trabalho quase impossível. Sendo assim, os mais diferentes textos e autores, independentemente de suas épocas e estilos, agora, mais do que nunca, navegariam juntos.

Todos somos contemporâneos uns dos outros e em que tanto nos podemos deixar influenciar por companheiros de geração – marcados, apesar de tudo, pela mesma historicidade – como pelos poetas aparentemente mais díspares ou longínquos nos quais descobrimos por vezes algum ramo perdido da nova árvore genealógica. (AMARAL, 2004, p. 13).

Em tempos de *internet*, a produção literária parece similar a um grande mecanismo de busca virtual em que todas as informações colidem num espaço infinito de *links* e *hiperlinks* – onde uma janela leva a outra, e outra, e outra (num *looping*, ou *loading*, eterno). Entretanto:

Deverá notar-se com ênfase que atravessamos um período de renovado convívio com os clássicos, também na medida em que já deixou de ser necessário opormo-nos aos clássicos para nos situarmos na nossa contemporaneidade [...] tudo coexiste e está na moda, que tudo se foi tornando clássico (AMARAL, 2004, p. 14).

Portanto, tudo está ao nosso alcance. Inclusive os clássicos. Ou sobretudo os clássicos. Ora assimilados, copiados; ora diluídos, mas nunca esquecidos. Não sendo cobrada necessariamente a originalidade e existindo um diálogo contínuo e incessante – como os *bytes* da rede mundial de computadores. Não há, assim, mais limites para diálogos e/ou modelos. Também não há, basicamente, uma ideia de falta de originalidade do contemporâneo, pois talvez este seja um novo grau de maturidade ao saber que a literatura, e as artes em geral, autoalimentam-se sem cessar. Uma ideia não

necessariamente nova, mas que é cada vez mais aceita sem nenhum trauma ou desejo de superação.

Ainda que possa existir, sim, um impasse dentro desta questão, não podemos deixar de observar como a pluralidade e a revalorização do clássico, e inevitavelmente do intertexto, não deixa de ser um sintoma da consciência típica de nossa época. O excesso de informação, mas também um diálogo para com o outro – enquanto texto; enquanto voz; enquanto identidade. “Tudo já foi dito uma vez, mas como ninguém escuta, é preciso dizer de novo”, teria dito o escritor francês André Gide (curiosamente, ou não, não conseguimos validar tal informação. Sintomático: o intertexto é um monstro insaciável que acaba devorando a si próprio).

Reconhecendo, portanto, que não existe verdadeiramente originalidade no sentido forte do termo, os poetas atuais podem inspirar-se nos clássicos sem complexos nem receios porque sabem que tudo o que escrevem corresponde sempre à imperfeita e diferida tradução de qualquer coisa inscrita numa longa cadeia de vozes e discursos, embebida e alimentada por uma tradição à qual não podem escapar; por mais que insistam em contestá-la. Por isso é que os clássicos (antigos e modernos) continuam cada vez mais vivos e abertos às mil e uma práticas de leitura e da escrita contemporânea (AMARAL, 2004, p. 14).

É preciso dizer, e dizer novamente, e tal necessidade vai muito além do tempo e espaço – e até mesmo do intertexto. Como afirmado por Calvino, o clássico tem como uma de suas características o dizer algo já aparentemente conhecido. O clássico possui em sua essência a necessidade de dizer e de compartilhar um conhecimento. Nosso tempo possui esta ânsia por dizer – é só olharmos a multiplicação de formas de comunicações e redes sociais. Contudo, assim como a metáfora ocular de Agamben, acerca do excesso da luz, o excesso de vozes não diz – apenas abafa a mensagem.

Todavia, o excesso de vozes e ruídos contemporâneos, através ou não do clássico, mas sobretudo dentro de suas veredas, resgata um sentido que vai muito além do transitório e inflexível, pois rememora aquilo que é preciso ser novamente ouvido e que, quiçá, sempre será necessário ser ouvido. Uma pequena releitura do pensamento seis de Calvino – não chega a ser, deste modo, uma novidade, pois pode ser depreendido nas entrelinhas de sua afirmação (“6. Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 1993, p.11)): o clássico disse, diz, ou dirá, algo que sempre será necessário dizer. Assim como o contemporâneo: que fala diretamente

com seu tempo – e outros tempos, como já discutido –, mas que, de toda maneira, tem ânsia pelo dizer.

Ao lerem e interpretarem os clássicos numa difusa rede intertextual, os poetas do nosso tempo talvez se tenham apercebido de que o essencial consiste em fazer de cada texto o lugar insubstituível em que assistimos à abertura de um mundo, sem dúvida, mas também à recuperação de outros mundos nunca definitivamente perdidos (AMARAL, p. 14).

Retornar ao clássico é, sem dúvida, retornar a questões imutáveis do espírito humano. Se o clássico possui em seu interior o imperativo de comunicar, dizer – e que se perpetua através do tempo – em um mundo obcecado pelo dizer, muitas vezes inócuo das redes sociais e afins, ainda que muitas vezes contaminado por ruídos diversos, é um recurso para se sobressair acima do banal. Mais: surge como uma necessidade de se ouvir o que de fato é, e sempre foi, realmente essencial. O clássico é contemporâneo enquanto indissociável das dúvidas, temores, emoções, alegrias, e sentimentos humanos.

E a poesia de Geraldo Carneiro é tão “ensurdecadora” de vozes e imagens quanto a agitação de uma escola de samba na Sapucaí. Autores, estilos, tempos: tudo e todos desfilam com a mesma harmonia & ginga. Desta maneira, reiteradas vezes a poesia de Carneiro deixa supor que a figura do Outro, e por consequência o intertexto, são características fundamentais para a sua poética – por diversas vezes atravessada pelo clássico e em sintonia com toda a perplexidade do contemporâneo já descrita anteriormente. O clássico parece ser a “moldura”, expressão utilizada em um de seus poemas, para designar o assombro do homem contemporâneo frente ao seu tempo.

Entretanto, faz-se necessário delimitarmos, sucintamente, mais um pouco a ideia de clássico que trataremos daqui para frente. Pois embora essa seja muito ampla, como nos mostrou Calvino, iremos nos ater, de maneira mais direta, à ideia do clássico enquanto resquício do mundo greco-romano. Contudo, este clássico sempre estará dialogando, direta ou indiretamente, com os “clássicos” de outras épocas. Ou seja: o ponto de partida é o mundo clássico greco-romano, mas o clássico em Geraldo Carneiro vai além – e abarca o clássico em seu sentido mais amplo (como quer Calvino). Em suma: esses “diferentes” clássicos confundem-se.

Mas partir do clássico greco-romano não se faz devido à imposição mais usual e, digamos assim, “cronológica” do que seria o clássico. A justificativa é muito mais simples: é o fato de notarmos serem justamente estes os clássicos norteadores da concepção poética da poesia de Carneiro – como poderemos ver a seguir.

Sendo assim, em *Poemas Reunidos* (2010), encontramos diversos capítulos de seus livros que trazem como título figuras do mundo clássico. Em *balada do impostor* (2006), por exemplo, a primeira seção possui o sugestivo título “orfeu contra odisseu” – similar a uma das seções de *lira dos cinqüent’anos* (2002) com a parte “orfeu e eurídice”. Se nesse último caso a relação é óbvia, pois ambos fazem parte do mesmo mitema fundamental, a primeira é um pouco mais peculiar.

Em “orfeu contra odisseu” temos, a princípio, o embate entre duas figuras fundamentais do imaginário do mundo clássico. Orfeu, controverso vulto mitológico, é por excelência a personificação do poeta lírico. O canto de Orfeu, que ameniza a ferocidade dos animais, a natureza e o próprio destino trágico ao qual o poeta/músico é submetido, possui, sempre, um resultado transformador. Seja como aquele que encanta ou como o amante que sofre, o motor de seu canto é o desejo de paz ou consolo; é o querer – este impulso de vida, causa da primeira inspiração –, força constante a nortear esta espécie de arquétipo dos cantores e poetas de sempre.

Orfeu é mortal, mas seu canto, ressoando o sofrimento da busca fracassada, enfrenta e resiste à morte, portanto, ao tempo. Odisseu, por outro lado, representa o guerreiro e é descrito por Homero, tanto na *Ilíada* quanto na *Odisseia*, como o herói de “mil ardis”. Em suma, Odisseu é, sobretudo, a figura da astúcia. Além disso, seu nome é signo da viagem. Entretanto, a ligação e a similaridade entre ambos é maior do que podemos supor⁹³.

Odisseu é filho de Laertes que, por sua vez, quando jovem, também participou de sua própria “odisseia”. Laerte foi um dos argonautas⁹⁴ junto com diversos outros heróis do mundo grego. Inclusive Orfeu. Além desta curiosa aproximação indireta entre Odisseu e Orfeu, notamos que, portanto, a ideia da viagem e da aventura também perpassa pela personalidade de Orfeu.

Mas se o lírico Orfeu é capaz de apreender sua própria jornada heroica, Odisseu também possui em sua essência o dom da palavra. Ainda que não embalado pela lira, tal

⁹³ Para os lendas de Odisseu e Orfeu foram consultados, dentre diversos títulos, sobretudo, os livros *Os mitos clássicos*, de Jenny March, e o *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, de Georges Hacquard. Sobre Orfeu, especialmente, importante destacar as diversas pesquisas, capítulos de livros e artigos, de Antônio Donizeti Pires.

⁹⁴ Os argonautas foram, na mitologia grega, os tripulantes da nau Argo e que, segundo a lenda, seguiram até a Cólquida em busca do Velo de ouro (ou Velocino de ouro). A aventura é descrita por Apolônio de Rodes em seu poema épico *A Argonáutica*, ou *Os Argonautas*, de 250 a.C.

qual Orfeu, as astúcias de Odisseu são provenientes justamente do seu dom com as palavras. Exemplo mais conhecido é a saída encontrada pelo herói homérico para ludibriar o ciclope Polifemo (Canto IX da *Odisseia*). Embora também no encontro com Alcínoo (Canto VII) quando Odisseu relata suas aventuras para o rei dos Feácios, não podemos deixar de notar ali a postura do poeta.

Sendo assim, resumidamente, podemos intuir que tanto a ideia da viagem quanto a da palavra estão embrenhadas no cerne dos dois heróis. Em “orfeu contra odisseu” notamos que não há, por conseguinte, necessariamente, uma oposição, mas sim uma ligação entre as principais características das personagens – até mesmo porque como vimos, elas parecem não serem particulares, mas compartilhadas.

Além disso, a origem da palavra “contra”, homônima no latim, possuía não só a ideia de oposição a algo ou alguma coisa, mas também a de se colocar dois objetos frente a frente. E que é o que realmente temos no capítulo citado: o espelhamento de um no outro; a fusão de um no outro. Novamente: eu/Outro. E sendo ambos o mesmo reflexo do eu-lírico: Orfeu, Odisseu. Por fim: se a viagem e a palavra são as marcas de ambos, logo, tal caminho não poderia ser outro que não pela língua. Ou melhor. Pela “nave língua”:

a voz do mar

na nave língua em que me navego
 só me navego eu nave sendo língua
 ou me navego em língua, nave e ave.
 eu sol me esplendo sendo sonhador
 eu esplendor espelho especiaria
 eu navegante, o anti-navegador
 de Moçambiques, Goas, Calecutes,
 eu que dobrei o Cabo da Esperança
 desinventei o Cabo das Tormentas,
 eu desde sempre agora nunca mais
 cultivo a miração das minhas ilhas.
 eu que inventei o vento e a Taprobana,
 a ilha que só existe na ilusão,
 a que não há, talvez Ceilão, sei lá,
 só sei que fui e nunca mais voltei
 me derramei e me mudei em mar;
 só sei que me morri de tanto amar
 na aventura das velas caravelas
 em todas as saudades de aquém-mar

(CARNEIRO, 2010, p.45).

O poema “a voz do mar” abre a seção em questão e parece deixar clara a fusão entre as personagens citadas anteriormente e a percepção do eu do poeta. Importante notar como tal fusão é completa: a navegação é feita, e só é possível, através da “nave língua”:

“só me navego **eu** nave sendo língua”. O verso, decassílabo que tanto pode ser lido como sáfico ou heroico (4-6-8-10), ou seja, tanto o lírico Orfeu, quanto o heroico Odisseu, caprichosamente possui o **eu** em sua posição central. E será este eu que continuará permeando todo o poema. Diretamente (eu) ou indiretamente (me) – tanto o “eu” quanto o “me” são repetidos seis vezes dentro do poema, o que só faz revalidar a questão de fusão dos temas e personas. A paronomásia, fundamental no poema, personifica a própria essência dessa “nave-língua” – que se expande cada vez mais e em diversas direções.

Por isso o “navegar-nave-ave” deste “eu” que é “esplendor-espelho-especiaria” – sendo o espelho, como sabemos e vimos, parte fundamental destes infinitos reflexos vocabulares e semânticos. O sujeito lírico se autodenomina “navegador” e “anti-navegador”, pois desfaz o périplo de Vasco da Gama ao ser aquele “que dobrei o Cabo da Esperança/ desinventei o Cabo das Tormentas” – ou seja, num caminho inverso ao do navegador português. É, obviamente, a alusão (Genette) de Camões e *Os Lusíadas* também se fazendo presente. Além disso, ele é aquele que está inevitavelmente em trânsito, pois “eu desde sempre agora nunca mais”, e perdido (ou pouco enxergando, como é típico do contemporâneo) entre as ilhas, os lugares e os poemas que só existem na imaginação.

De todo este caminho a única certeza é a da partida e não a da chegada: “só sei que fui e nunca mais voltei”. E se formos pensar na figura de Odisseu, novamente temos uma ideia mais próxima do Odisseu de Dante – que se sente impelido a voltar para o mar e para as aventuras mesmo após reconquistar o trono de Ítaca. E eis um dos motivos de estendermos o pensamento do clássico além do mundo greco-romano. Parece ser impossível, como diz Calvino, escapar das leituras precedentes – e como é o caso da leitura de Odisseu feita por Dante.

Entretanto, esta certeza é compartilhada com a própria certeza da confusão entre o navegador e o navegado, entre o eu e o mar, entre o poeta e a poesia, ou, indo além, entre Orfeu e a poesia – que possui como uma de suas passagens mais trágicas a perda de sua amada Eurídice e que compartilha aqui também a lembrança do amor e das “saudades aquém-mar”. A fusão entre *eu-Orfeu-Odisseu* é, portanto, completa. A mesma voz. Ou

a outra voz

não adianta, nada neste mundo
 pertence a ti, nem essa ínfima parte
 que te compete recifrar em arte.
 só é teu o circo das desilusões,

o canto das sereias, o naufrágio
 no qual perdeu-se a vida, o rumo, a nave,
 a memória da ilha em que viveste
 o ato inaugural da tua odisseia.
 Penélope esgarçou-se em muitas faces,
 e mesmo a guerra, com seus alaridos,
 só sobrevive nas versões dos bardos.
 não há mais ilha, nem há mais princípio:
 teu principado é só imaginário.

(CARNEIRO, 2010, p. 46).

O título do poema já abre caminho para a indagação: qual seria a outra voz de que fala o poeta? Além desta dúvida os três primeiros versos deixam escapar um pessimismo perante a própria construção poética, pois nada no mundo lhe é seu, nem mesmo o poema “essa ínfima parte/ que te compete recifrar em arte”. Talvez o poeta não possa exigir a propriedade do poema, pois este é feito de outra voz, ou melhor, de outras vozes que não a sua. Ou somente a sua. Mas há uma certa porção de doce melancolia nisso – e que é reafirmada, ou evocada, pelos decassílabos que alicerçam o poema. Transitando do valente heroico para o amoroso sáfico, o poema consegue compor, metonimicamente, a história de Odisseu: as aventuras e o retorno ao amor – sempre adiado.

O poema é feito daquela teia de diversos textos que se entrecruzam (Barthes/Genette) e onde, para além da própria percepção deste fato, a da visão de um presente que lhe escapa e de um passado que lhe invoca (Samoyault). Sim: ele, o poeta, é que é invocado e não só o contrário. Invocado por diversas vozes que continuam incessantemente a dizer algo relevante para o homem do seu tempo – distanciando-o do próprio tempo, mas também o fazendo mergulhar mais profundamente nele (a fratura do contemporâneo, registrada por Agamben; a permanência do clássico, afirmada por Calvino). Contudo, mais uma vez, a contradição: nada pertence a ele, poeta, nem mesmo o poema, embora seja justamente isso apenas o único objeto que possui. Ainda que “recifrado em arte” – ou seja: reescrever em código aquilo que, naturalmente, já estava em. Apenas cifrar, portanto, seria muito pouco para o poeta: é preciso ir além, é preciso cifrar, recifrar, mais uma vez. Observação óbvia: já partilhamos a figura deste Orfeu com a do próprio poeta. E depois de tudo que lemos, poderia ser diferente?

Os únicos pertences do poeta são apenas “o circo das decepções/ o canto das sereias, o naufrágio”. Ou seja, tudo aquilo que é, aparentemente, sinal da derrota. Ou da dúvida frente o impossível – ou do contemporâneo, como já havíamos adiantado. É justamente por isso que em *A subversão do ser – identidade, mundo, tempo, espaço*:

fenomenologia de uma mutação, o psiquiatra italiano Mauro Maldonato encontra na figura de Ulisses um correspondente para as angústias contemporâneas:

Ulisses não pode ser de ninguém, porque não pode ser nem de si mesmo. Conhece o amor pelas mulheres – luta pela sua mulher, mas não pode amar nenhuma para sempre. Se Ulisses cede ao desejo, o faz atado ao mastro da nave. Sente grande responsabilidade pelos companheiros, mas nunca até o fim porque até o fim não é responsável nem por si mesmo. Ulisses tem muitas identidades: prefere, na verdade, chamar-se ninguém. Se alguma coisa ele nos ensina, é a instabilidade de sua identidade, o seu transfigurar-se no decorrer da vida. Ele luta pela meta, mas, depois da conquista, logo dela se separa. Nenhum chamado a algum lugar, nenhuma saudade da paz doméstica poderão demover Ulisses. Assim, sua navegação nega o centro (MALDONATO, 2014, p. 40).

É preciso lembrar que Odisseu venceu o “circo” das ilusões de Circe; conseguiu atravessar o território das sereias, sem ser por elas tragado para o fundo do mar; e sobreviveu ao naufrágio que matou todos os seus homens após passar pela ilha de Trinácia. Mas, ainda sim, toda a sua dor parece ter sido posterior a isso: o que fazer depois da Ítaca reconquistada? Os versos do moderno poeta grego Konstantinos Kafávis, início do poema “Ítaca”, fazem, agora, ainda mais sentido: “Se partires um dia rumo à Ítaca/ Faz votos de que o caminho seja longo/ repleto de aventuras, repleto de saber”. (KAFÁVIS, 2006, p.146). Dante relê Homero; Kafávis relê Homero e Dante; Carneiro relê Homero, Dante e Kafávis. Samoyault: “a literatura se escreve como a lembrança daquilo que é, daquilo que foi” (SAMOYULT, 2008, p. 47).

Esse teor mais duro retorna nos versos seguintes de Carneiro, pois perdida é “a vida, o rumo, a nave”. E até mesmo “a memória da ilha em que viveste/ o ato inaugural da tua odisseia”. Odisseu luta para voltar para casa igualmente como luta pela sua identidade. Contudo, neste emaranhado de perdas, por outro lado, é também onde encontramos a parte de ganho do poeta, pois é a única coisa que possui – e a única vida que sobrar para Odisseu. Ao poeta, o texto. A Odisseu, a aventura. A ambos: o canto, a poesia. Como dito noutro poema, que não gratuitamente é chamado “Odiseia”, e que relê novamente Homero: “os deuses tecem mantos de tristeza/ para que não nos falte o que cantar” (CARNEIRO, 2010, p.54).

Desta forma, e de maneira tão artilosa quanto Odisseu, o poeta reafirma a parte central do primeiro verso de seu poema quando diz que “nada” neste mundo lhe pertence. Até Penélope, fragmentada em muitas faces – outros amores? Outros poemas? – é o

reflexo dessas próprias perdas do poeta/ser contemporâneo/Odisseu (e porque não também Orfeu?, pois a perda da amada é uma de suas chagas maiores). E mesmo a heroica travessia pelo campo de batalha, a “bela morte” homérica, tão sublime, embora seja cantada pelos bardos, sobrevivente agora já sem préstimos – que relembra mais uma vez o poema “Odisseia”, citado acima. De tudo isso, conseqüentemente, já pouco importa a ilha ou o princípio e tudo é imaginação. **Eu-Orfeu-Odisseu**: o sangue do poeta e o dos mitos é só linguagem. Não há

molduras da esperança

mesmo sem receber prenúncios, urubus
e outros espectros cá nos meus umbrais,
espero que, entre as galas da galáxia,
chegue a mim a armadura de um amor.
Por quê? Não sei viver assim tão vasto,
privado das molduras da esperança.
Sem isso eu Odisseu não saberia
fazer-me ao mar, alçar-me ao firmamento
voar até que o sol me estraçalhasse
por aspirar a alturas sobre-humanas.
Por isso eu vos declaro, ó criaturas
que comandais o circo desse cosmo,
mesmo eu que tantas vezes me insurgi
contra vossas vontades e poderes:
eu ardo de desejo e quero mais.

(CARNEIRO, 2010, p. 48).

Embora sempre pareça persistir uma palavra, uma imagem, um poema, uma esperança, enfim. Aqui o poeta é destituído, em princípio, de qualquer ajuda sobrenatural. Mesmo que não seja o caso da “ajuda” intertextual através do célebre corvo de Edgar Allan Poe – nesta ocasião abasileirado num urubu (ou, quem sabe, ainda resgatado de Poe, mas via Augusto dos Anjos⁹⁵). De toda forma, a esperança do título é restituída para a “armadura de um amor”. O jogo de palavras entre armadura (amar-duro/amar-dura) e amor, ou entre o proteger-se de/ser protegido do amor, de alguma maneira, faz rememorar a concepção paradoxal do amor camoniano. A aproximação da ideia desse amor pode ser também percebida pela oposição/aproximação que é capaz de construir através da vastidão/moldura, pois ao mesmo tempo em que aprisiona também liberta e vice e versa.

⁹⁵ Por coincidência, tal apropriação, do Corvo de Poe para o Urubu de Augusto dos Anjos, já foi por nós brevemente trabalhada no texto: “‘Ah! Um Corvo pousou em minha sorte!’: breves aproximações entre Augusto dos Anjos e Edgar Allan Poe”. Disponível em <<http://migre.me/w2tUP>> e acessado em 02 de fev. de 2018.

Mas é por causa do amor que: Odisseu lança-se ao mar; que Orfeu visita o Hades. Todavia, outra figura é convocada: Ícaro, filho de Dédalo, e que, segundo a mitologia, embora tenha conseguido escapar do labirinto do Minotauro usando suas asas, não segue o conselho de seu pai – que era o de não voar muito próximo ao Sol para que as asas não derretessem. O fracasso de Ícaro se dá por “aspirar alturas sobre-humanas”. Por deixar ser seduzido pelo Sol (e seria possível ser diferente?).

Mais uma vez a imagem do Odisseu de Dante: o lançar-se para o desconhecido e ousar saber mais do que seria permitido ao homem até então. Ícaro ousou voar perto do Sol; Odisseu ousou atravessar mares desconhecidos (seguindo sempre a Oeste, ou seja: do mesmo modo em direção ao Sol) – e Orfeu também ousou e foi castigado: olhou para trás e perdeu Eurídice para sempre. Mas o poeta deixa claro frente às criaturas – os Deuses? – que comandam o “circo deste cosmo” que apesar de toda a desobediência, e dos crimes pregressos, “eu ardo de desejo e quero mais”.

Odisseu, Orfeu, Ícaro: três trágicos destinos selados pelos Deuses. Parece estar na essência do humano o enfrentamento dos limites e das forças desconhecidas (o embate entre limites também é o signo do contemporâneo). Mas não importa o preço. E ao poeta cabe ressignificar os mitos e novamente desafiar a ordem estabelecida. E ele sempre desafiará.

Mas dos tantos desafios de Odisseu passamos aos encantos/desencantos de Orfeu. A poesia de Geraldo Carneiro, convivendo harmoniosamente também com a ironia e o humor, proporciona essa confusão dos mitos através da reestruturação, ou mesmo recriação, pois é (como diz o poeta Nelson Ascher em prefácio para *folias metafísicas*, de 1995):

exatamente isso com um mito, o de Orfeu, que ele não tanto reconta como quase que conta pela primeira vez numa linguagem de verbetista cansado de enciclopédia. O resultado do recurso à antipoesia acaba sendo o de anular as camadas de ferrugem e vulgarização que recobriam o mito, de modo a recuperá-lo enquanto tal na sua oblíqua distância antropológica. (ASCHER, 1995, p.8).

Deste modo, perpetradas por essa complexa teia temporal em que se ensaia o ritual poético, começam a se confundir as figuras evocadas e o próprio “evocador” onde, se pensarmos bem, não está tão distante de alguma herança da poesia marginal que tanto tentou diminuir as distâncias entre os binômios “vida-obra” e “vida-poesia”, já presente no segundo livro de Carneiro, *verão vagabundo* (1980):

lira dos 20 anos

ó minha amada dança como as putas
 à luz dos lupanares langue louca
 no lodaçal dos luares
 &
 eu, lírico Orfeu com minha espada
 tangendo tua túrbida trevosa
 ardente
 eu, bardo eloquente: eu, o espadarte

(CARNEIRO, 2010, p.399).

A referência sexual, nítida no poema, é expressa na forte tensão entre a amada e o “eu” que se desdobrará em Orfeu, “lírico Orfeu”, que não escapa dos desejos carnis e não é apenas a trágica figura que perdeu a amada. Tal ponto acabando por aproximar-se das primeiras inferências da “poesia marginal”: uma poesia mais direta, franca, sinalizando em sua textualidade uma aproximação, novamente, mais radical entre a arte e a vida. Neste caso, a lira dos 20 anos não ameniza, ao contrário, apenas reforça a/ tensão/tesão e os hormônios “à flor da pele” que escapam entre os pares e contamina a lânguida (“langue”) e envolve a disposição dos versos – que se envolvem e se contorcem como os corpos dos amantes. Nota-se na primeira estrofe, se consideramos o sinal de *ampersand* (&) um divisor (embora possa ser também visto como um personificador do envolvimento dos corpos), que essa mistura percepções elevadas e chulas (amada/puta; luz/lupanar; lodaçal/luares). Enquanto a segunda estrofe proporciona a fusão da figura e do tema poético com o amante e com o próprio sexo.⁹⁶

Contudo, a despeito dessa primeira “eros-dicção” da poesia marginal, ao que parece, o reflexo entre o eu/Orfeu, durante o percurso da poesia de Geraldo Carneiro, vai ficando cada vez mais profundo e perdendo os ares, se é que os teve alguma vez, de entidade divina propriamente dita. Como é o caso do poema (sem nome), presente em *piquenique em Xanadu* (1988), a seguir:

eu, Orfeu, me demito
 não tenho gás nem savoir-faire de mito
 a musa me deixou no rádio-táxi

⁹⁶ Sempre bom lembrar: falaremos mais desta relação entre língua/linguagem/poesia/sexo no **Capítulo 3**.

Além disso, Orfeu não apenas tem seu mundo original (que apesar das várias versões e hipóteses sobre sua história, sobre seu mito, conseguem manter certa unidade) dessacralizado e reescrito, mas também sua figura se confunde com a imagem tanto de um Drummond, “E agora, José?”, como de um William Shakespeare através de Hamlet: “Ser ou não ser, eis a questão?” – e é bom que se diga, também o herói Páris: “o coração romântico/de Tróia”.

Em suma, revitalizar o mito, revisitá-lo, é, como diz Ascher, recontar quase que pela primeira vez o mito. O que faz, ao contrário do poema apresentado, não destituir o mito, mas sim, reanimá-lo. Levado ao extremo: é assumir o próprio mito. Ainda mais quando este mito, Orfeu é

a origem da espécie

Orfeu, filho de Calíope,
era capaz de encantar as feras
e fomentar o balé das pedras
só às expensas do canto & da lira.
em busca de Eurídice, a falecida,
passou uma saison no Inferno
onde ganhou as graças de Perséfone
e o direito ao resgate da amada
se resistisse ao sol da sua face
até que a luz exterior a iluminasse
etc. etc.
conheceu o luto do absoluto
expôs-se ao sol nas praias do arquipélago
e criou um culto em honra de si mesmo.
como desfecho, duas hipóteses:
1) ou despertou a ira de Dionisos
cujas asseclas Mênades o degolaram
e sua cabeça ainda cantou à flor do mar
no rumo da ilha de Lesbos
2) ou foi fulminado por um raio
por divulgar os segredos do céu

(CARNEIRO, 2010, p. 233).

O poema, presente no já citado *folias metafísicas* (1995), faz parte da seção “desinvenção de orfeu” – sendo que os poemas seguintes tratam de questões mais específicas do poeta Geraldo Carneiro do que de Orfeu, embora, novamente, a fusão seja o efeito pretendido. Mas buscando a limitação proposta neste subcapítulo, concentremo-nos apenas neste poema que faz um resumo das várias versões da lenda de Orfeu.

O poema inicia-se com uma redondilha maior, um dos versos mais naturais de nossa língua – assim como era natural o dom da música para o personagem mitológico, e

aponta a origem de Orfeu. No caso, sua mãe, a musa Calíope (musa da poesia épica e, portanto, mais uma ligação com Odisseu), mas deixando de lado seu pai Eagro, rei da Trácia. Vale o (questionável) ditado popular: “pai é qualquer um, mãe é uma só”? Talvez, mas, neste caso, colabora o fato de haver uma divergência sobre a paternidade de Orfeu, pois em alguns textos, ao invés de Eagro, o próprio Deus Apolo é o seu progenitor – como atesta o canto IV das *Geórgicas*, de Virgílio.

Mas não entrando em brigas de paternidade, já que os taxativos exames de DNA estão (ainda bem) fora de cogitações nas mitologias, a supressão da figura paterna de Orfeu nesta recontagem de seu mito é sintomática, não apenas pela dúvida de quem seria de fato essa figura, mas também por reforçar, freudianamente, a egolatria da essência poética que possui como uma de suas características mais fortes a subjetividade e a predominância, na maioria dos casos, do eu. Um verdadeiro “Complexo de Édipo” poético, em que, desta vez, Orfeu rouba-lhe a mãe, musa da poesia (épica), só para ele e para o poema – e não é um roubo também do próprio poema? De querer o poema/a poesia só para si? E não é assim com todo poeta?

Não é o caso de desentranhar nenhum novo complexo (de Orfeu?) e, sim, apenas reafirmar o caráter pessoal, particular e íntimo, do fazer poético. Ato poético que, em Orfeu, ameniza a ferocidade dos animais, da natureza (até das pedras: que dançam), e tudo simplesmente com o poder do canto e da lira – como apresenta o verso dois ao quatro (ambos com o pouco usual verso de 9 sílabas métricas).

Em tais ações, chama a atenção os termos “encantar”, “fomentar” e “às expensas”, pois encantar possui, além da óbvia ideia de cativar e seduzir, a união da magia e do canto (próprio poeta) e que bem representa os poderes de Orfeu. Tanto é que suas ações fomentam “o balé das pedras” (numa relação clara, mas sutil: balé – dança – música – poesia). E tudo isso apenas às custas, aos gastos, “do canto & da Lira”. Aqui Orfeu parece reproduzir tanto a figura do poeta marginal, vendendo versos de bar em bar, quanto a do “poeta profissional” dos anos 80 (tudo como visto no **Capítulo 1**).

Mas em seguida temos o episódio mais trágico do mito de Orfeu: a catábase atrás de sua amada, “Eurídice, a falecida” (que nem depois de morta tornou-se rainha). Tal passagem é divisor de águas na vida de Orfeu. E também do poema: visualmente, e tematicamente, o poema, de 21 versos, divide-se em dois momentos: do primeiro verso até o décimo temos a descida, esperançosa, mas que será fracassada, de Orfeu ao Hades. O décimo primeiro verso, “etc. etc.”, marca a cisão absoluta: visual, temática, e amorosa

de Orfeu; em seguida, os dez versos subsequentes serão a triste ascensão, e consequentemente o desfecho mortal, da vida/mito de Orfeu.

Todavia, voltando ao percurso de Orfeu à frente de Eurídice, sua caminhada não está tão solitária, já que lá nas profundezas ele passa “uma saison no Inferno”, ou melhor, “*Une saison en Enfer*”, tal qual o endiabrado Rimbaud (e que parece ter tido tormentos amorosos, com finais tão infelizes, quanto os de Orfeu).

E assim como Calíope, mais uma figura feminina ganha “empoderamento” (na medida do possível) no relato sobre Orfeu. Realmente foi através da comoção de seu canto que Orfeu amoleceu Perséfone, esposa de Hades, e que o rei do Inframundo permitiu ao excelso poeta reaver a amada. Contudo, aqui, pouco importa que Hades tenha “assinado” embaixo para o “*habeas corpus*” infernal de Eurídice: a representação de todos os “trâmites legais”, se podemos dizer assim, é feita através da figura de Perséfone. E nada mais justo: o poeta ganhou a vida de Calíope, amou Eurídice, conseguiu a chance de salvar a amada por Perséfone, e suas “contas” são pagas às “expensas” do canto (poesia) e da lira – e adiantemos mais duas personificações do feminino: as Mênades e, metonimicamente, Safo de Lesbos, através da ilha de Lesbos – ilha que teria recebido a cabeça, decapitada, do poeta (num dos finais de sua lenda): histórias e lendas se misturam.

Contudo, dentre tantas personificações e projeções, é triste, mas inevitável notar: Eurídice, em nome, em verso, já aparece, anteriormente, como “a falecida”. O destino já estava traçado – como toda boa (e má) tragédia, ou mito, grego. Por isso os versos nove e dez condensam em si toda a perdição de Orfeu: a concessão de poder sair do Hades, junto com a amada, com o acordo de não sucumbir à tentação de olhar para trás (e garantir, com exatidão, que Eurídice está atrás dele). O resultado todos conhecemos ou, como dizem, “é história” – ou como o poema diz “etc. etc.”. O poema não perde tempo para contar o desespero imediato de Orfeu pós-tentação (Depois de olhar para trás e ver a amada ser perdida para sempre, enquanto ele abraça apenas sombras). Toda a tentação do acontecimento é disposta na vontade de Orfeu de não olhar o sol da face de Eurídice até que a luz exterior, ou seja, fora do Hades, a iluminasse. Como esperar a luz de fora, tendo atrás de si a própria Luz? Como encontrar um caminho radiante à frente, se a luz que verdadeiramente guia Orfeu está atrás de si?

Se dissemos anteriormente que Odisseu poderia ser um símbolo para o contemporâneo, seria injusto dizer que Orfeu também não seria. Ser poeta, e ser contemporâneo, “significa ser capaz não só de manter fixo o olhar na escuridão da época, mas também de perceber nessa escuridão uma luz que, dirigida até nós, afasta-se

infinitamente de nós” (AGAMBEN, 2014, p. 27). Orfeu aproxima-se e afasta-se de Eurídice, assim como o caminhar em direção à luz o levou às trevas, pois a verdadeira luz ia, a cada passo, atrás dele, sendo perdida, aos poucos, pela dúvida.

Além disso, aproveitando mais uma companhia habitual para as viagens infernais, impossível não referenciar o sol, a luz, a iluminação, e todas os termos luminares presentes para a descrição de Eurídice, que não sejam uma apropriação da visão que Dante terá de Beatriz ao adentrar o paraíso. “A luz preside realmente ao cosmo dantesco, cujo sentimento gira em torno da perpétua e concreta sede de Deus”, afirma o poeta Marco Lucchesi, em *Nove cartas sobre A Divina Comédia*. E complementa: “O mais alto desafio da *Divina Comédia*, para Herman Gmelin, consiste em modelar a ‘*mimesis* na luz’, na delicada e vigorosa poesia da luz, como matéria de poesia, como forma de representação” (LUCCHESI, 2013, p. 84). O poeta Lucchesi ainda afirmará que “O paraíso esgota-se num frêmito de luz” (LUCCHESI, 2013, p. 92). Semelha a luz que invade a vida beatificada (ou “beatrificada”) de nossa Eurídice.

Obviamente que o périplo de Orfeu difere do feito por Dante, já que o poeta grego não carimbou seu passaporte sobrenatural por mais de um reino astral e, assim, sua viagem durou duas estações menos que a de Alighieri⁹⁷. E podemos acrescentar a isso o fato de que todo o espetáculo pirotécnico luminoso de Dante deu-se no paraíso e não no inferno. Contudo, cabe observar que a percepção solar do florentino confunde-se com a de Beatriz e, por conseguinte, com a graça divina – e posteriormente a visão da máquina do mundo, de Deus e da Rosa Mística. Tudo isso irá acontecer, especialmente, após Dante chegar até o Empíreo, onde “Saímos da maior/esfera para este Céu que é só luz pura” (DANTE, 1998c, p. 210)⁹⁸.

Ao nosso Orfeu falta-lhe o paraíso, mas as “iluminessências” (neologismo intencional) fica a cargo então da própria Eurídice. A aproximação entre os dois viajantes sobrenaturais insiste, se também lembrarmos que todos os últimos versos, de todos os

⁹⁷ É importante assinalar que a “epopeia” dantesca é uma obra católico-cristã, cujos dogmas nos venderam essa ideia post mortem de três reinos que receberiam a alma dos mortos, segundo seus merecimentos: o Inferno, o Purgatório e o Paraíso. No caso de Orfeu, o Hades aonde esse desce (Inferno mesmo, ou Averno, ou Inframundo) é apenas um terceiro reino, governado por Hades e Perséfone, onde viviam as almas/os espectros dos mortos. É apenas um dos três reinos em que o mundo era dividido: o Olimpo (onde viviam os deuses, governado por Zeus), a Terra (com os mares e rios; e habitada pelos humanos), cujo domínio era de Netuno, e o Hades – foi o que coube a cada um desses deuses poderosos, na partilha do Universo.

⁹⁸ Para um pouco mais de pirotécnicos voos “espírito-textuais” sobre a Rosa Mística: **Capítulo 3**.

livros da *Divina Comédia*, terminam com a visão das estrelas, e metonimicamente da luz – prenúncio, como dito, da luz última do Empíreo⁹⁹.

Mas a luz de Orfeu provém de Eurídice e mesmo estando em um mundo inferior, exatamente o Hades, e por convenção e imposição cristã posterior, o *Inferno*, ainda sim, ele já estava no seu *Paraíso*. No seu próprio e particular *Paraíso*. Talvez daí, dentre tantos e vários outros motivos, a tentação do olhar para trás – sintomático dos poetas, e do contemporâneo e do clássico, pois sempre “presos” em diversos tempos. Dante olhou para a luz divina e confessou que lhe faltava capacidade de descrever o que via; Orfeu talvez fosse o único com capacidade para descrever o que Dante teria visto, mas, justo ele, não lhe era permitido olhar. Mais uma vez: o resto é “etc. etc.”

A Orfeu só sobrou conhecer “o luto do absoluto” – absoluto, da musa, “beatrificada”, Eurídice; absoluta, da própria esperança e desejo de viver/ser. E expondo-se a um outro sol, mas este artificial. Ou dantes: egoístico como fruto da criação de um culto a si mesmo. Mas o que sobra, sem o Outro, se não o culto a si mesmo? Ou, quem sabe, cultuando a si mesmo, não encontraríamos uma forma de cultuar-se o Outro perdido? De toda forma, antes do desfecho, os mitemas fundamentais do mito de Orfeu, que podemos resumir assim:

a) a fabulosa viagem ao lado dos Argonautas, em busca do Velocino de Ouro; b) o casamento infeliz com a ninfa Eurídice, que, vitimada por uma serpente, logo lhe é usurpada pela morte; c) a consequente catábase de Orfeu ao Hades, aonde vai para tentar reaver a esposa do mundo dos mortos e de onde regressa ainda mais martirizado porque a perde pela segunda vez por causa de sua desobediência aos deuses infernais; d) finalmente, a violenta morte de Orfeu, estraçalhado pelas enciumadas bacantes da Trácia (a versão mais difundida). (PIRES, 2013, p. 13-14).

Ainda que despedaçado, e decapitado, pelas Mênades a mando de “Dionisos”, cultor da desordem e do caos, tão contrário aos poderes arquitetônicos e construtivos de Orfeu, a cabeça do poeta por excelência ainda encontra o canto “à flor do mar”, pois sabemos que “na nave língua em que me navego/ só me navego eu nave sendo língua/ ou me navego em língua, nave e ave” (CARNEIRO, 2010, p. 45). E, assim, a cabeça e a lira do poeta chegam até a ilha de Lesbos – que recebe o que havia sobrado de Orfeu com todas as honras fúnebres e até mesmo lhe concede um túmulo, posterior local de devoção.

⁹⁹ No *Inferno*: “*E quindi uscimmo a riveder le stelle*” (DANTE, 1998a, p. 230); no *Purgatório*: “*Puro e disposto a salire a le stelle*” (DANTE, 1998b, p. 220); e no *Paraíso*: “*l’amor che move il sole e l’altre stelle*” (DANTE, 1998c, p. 234).

Não à toa, Lesbos torna-se o centro da poesia lírica Grega. Ou, noutra versão, desiludido de tudo e todos, e após fundar uma seita própria e, à Prometeu, sair por aí espalhando todos os conhecimentos humanos e sobre-humanos, “os segredos do céu”, Orfeu desperta a ira do tirano Zeus. É então “fulminado por um raio”.

Mas, seja qual for a versão escolhida, Orfeu, “primeiro da sua espécie”, norteia os arquétipos dos cantores e poetas de sempre. Seu canto, ressoando o sofrimento da busca fracassada, enfrenta e resiste à morte, portanto, ao(s) Tempo(s). Assim como Odisseu, que está sempre retornando, ou novamente despedindo-se, de sua Ítaca, e de sua Penélope, mas condicionando, desta maneira, sua resistência e suas infindáveis praias – a procura e a jornada perpétua por entre tempos – novos ou antigos.

Por fim, o Tempo e o Mito, que nesta cosmogônica Sapucaí proto-poética de Carneiro parece ser o motor a mover os carros (alegóricos?) das esferas da poesia de uma Máquina do Mundo (literalmente) requebrada: poesia; mitos; táxis; tempos e caravelas. Tudo faz parte do mesmo desfile.

Portanto, as figuras de poetas e mitos vão se atracando na poesia de Carneiro, através da “nave língua”, do rito, podendo içar velas e (re)tornarem às mais improváveis praias – como se essa língua e essas figuras se fizessem do movimento das ondas que parecem tudo compor e para onde as palavras acabam contendo umas às outras e não apenas “pelo mero prazer das ressonâncias” (CARNEIRO, 2010, p.145), mas como se fosse possível que “a fala aflora à flor da boca” (CARNEIRO, 2010, p.234) por meio de um movimento incontrolável – como as mares e, mais que isso, como os arquétipos míticos em nossa psique. Verdadeira orgia. Ou melhor, “mitolorgia”.

Deste modo, reafirmamos na poética de Carneiro a “procura da palavra mágica/ a contrassenha do apocalipse” (CARNEIRO, 2010, p. 298) que é o contrário da destruição (apocalipse) – enfim, epifania do verbo que se reforça pelo tempo. Ou Tempo. Mas diferente do que foi para Orfeu, ser seduzido pelo “olhar para trás” não supõe nenhuma perda; Mas diferente do que foi para Odisseu, partir e singrar os mares não supõe nenhuma dor. Olhar para trás, e projetar-se à frente; Partir, tornar, e partir novamente, são mecanismos essenciais da poesia – do contemporâneo e do clássico.

Entre a dissolução do tempo, mundano, e a reafirmação de um tempo mítico, que faz ressurgir os mitos e perpetrar o **eu**, seja ele Orfeu ou Odisseu, é aí que parece fundar-se a “poética” carneriana – sugerindo que

eu vim com a volúpia do infinito

pra demolir toda a lição dos mitos,
demolição que é clara e consentida
embora desprovida de sentido.
encaro o Tempo e digo: venha, cara,

(CARNEIRO, 2010, p. 152).

2.5. Um *serial (killer) poet*: O. Brás Martins dos Guimarães Bilac

Quisera ser poeta parnasiano
Desses que domam deusas e quimeras
(CARNEIRO, 2010, p. 259).

Na já referenciada fala do poeta/professor/imortal Antônio Carlos Secchin, sobre a poesia de Geraldo Carneiro, encontramos a seguinte afirmação:

No seu *Poemas Reunidos*, de 2010, eu constatei ali, com maior ou menor respeito para com os escritores com os quais ele dialoga, que Geraldo ora é Camões; ora é Bilac – que, aliás, é uma verdadeira obsessão (SECCHIN, 2014)¹⁰⁰.

A obsessão por Olavo Bilac, referenciada por Secchin, sem dúvida nenhuma ocupa lugar especial na poética de Carneiro. Tanto que acaba tornando-se quase um *thriller* poético, pois o mocinho/anti-herói Bilac, tão execrado depois do Modernismo de 22, proporciona na poética carneiriana uma trama repleta de reviravoltas – que oscila entre o elogio e galhofa. Mas, fazendo um leve desvio do terreno da obsessão, talvez para essa seja preferível a inflexão em direção à série. E, coincidentemente ou não, é mais uma vez ele que retorna para nos iluminar: Borges.

No livro *A voz e a série*, mais especificamente no capítulo “Borges e a série”, Flora Sússekind apresenta o seguinte percurso, e impacto, que a série encontraria na obra borgeana:

Lista, reescrituras, duplicações, dípticos ou séries temáticas, chamar a atenção, no princípio serial, em Borges, para a intensificação de uma autoconsciência material, ao lado de uma orientação múltipla, tanto direcionada para o mundo da épica, e dos catálogos homéricos e dantescos, quanto para a série enquanto forma artística privilegiada na produção moderna, quanto para a seriação industrial propriamente dita (SÚSSEKIND, 1998, p. 119).

¹⁰⁰ SECCHIN, A. C. *5º Ciclo de conferências. Os poetas pelos poetas: Shakespeare: o poeta e a máscara*. Youtube, 1 ago. 2014. Disponível em <<https://goo.gl/cyoGOA>>. Acesso em: 25 fev. de 2018.

Da definição de Sússekind podemos retirar dois princípios seriais: **1)** a autoconsciência material e **2)** a orientação múltipla – sendo que esses dois princípios seriam atravessados tanto pela revisita ao épico, quanto pela visão da série enquanto forma artística ou mesmo reflexo da forma dos meios de produção industriais modernos. A autoconsciência material possuiria uma relação direta com a compreensão do intertexto enquanto objeto físico disposto no mundo, mas também com a interação e os mecanismos provenientes do recorte e da colagem dentro desse – como, inclusive, é referenciado por Samoyault e Compagnon, respectivamente. Já a orientação múltipla, como a própria definição faz supor, abrangeria as inúmeras possibilidades a partir das formas seriais de potencializarem o vigor da criação artística numa reprodução incessante de determinado material/tema particular.

De modo geral, a ideia da série constitui, portanto, um interessante paradoxo, pois “figuraria, de modo particularmente exemplar, a ‘perspectiva cambiante’, a ‘vocação para a não fixidez’, acompanhada, no entanto, ao mesmo tempo, por um ‘desejo tenaz pelo que é fixo’” (SÜSSEKIND, 1998, p. 139). Ora, embora condicione sua atuação em um material/tema específico – o desejo do que é fixo –, a série também possibilita a ampliação desse material de forma a proporcionar diversas variações do mesmo. Ou seja, mudando e transformando o que lhe está às mãos. Além disso, podemos acrescentar também a repetição/multiplicação que a série apresenta não apenas na confecção da obra, mas também na repetição/multiplicação da própria série. E é justamente o que encontraremos através da figura de Olavo Bilac na obra de Geraldo Carneiro¹⁰¹.

Salvo engano, a primeira aparição de Bilac na poética carneiriana acontece na série “i’ll be like bilac”, do livro *Folias Metafísicas* (1993). Posteriormente, teremos ainda as “olavobilaquices”, de *Lira dos Cinquent’anos* (2002), e “rejubilac”, de *Balada do impostor* (2006).

Em “i’ll be like bilac”, o título da série reforça o que apresentamos neste capítulo, em nosso subcapítulo 2.3: a fusão entre o eu e o Outro e que disso proporciona, por diversas vezes, a mistura entre as *personas*. E, conseqüentemente, entre diversas outras personalidades. Pois, especificamente em “i’ll be like bilac”, além do desejo do eu em tornar-se (o) Outro (*i’ll be like* = eu serei como), o título em inglês nos faz remeter, obviamente, a Shakespeare – que, aliás, irá pairar em diversos outros momentos para ajudar a compor as fulgurações bilaquianas.

¹⁰¹ E em vários outros momentos – rememorando a importância da série no gênero épico. Falaremos mais sobre isso no **Capítulo 3**.

Constituída por nove poemas, essa primeira série sobre Bilac poderia ser tematicamente dividida entre a vida/figura controversa de Bilac e a técnica/construção, ora impecável, ora repetitiva, da poesia do “príncipe dos poetas”. E será através desses binômios vida/obra e/ou elogio/crítica, que irá ser direcionada também as subsequentes séries sobre Olavo Bilac.

Acerca da vida de Bilac, encontramos, por exemplo, o seguinte poema – que abre a “I’ll be like bilac”, de *Folias metafísicas*:

inveja de o. bilac

quisera ser poeta parnasiano
desses que domam deusas e quimeras
musas defuntas Vênus Anadyômenes
& outras fantasmagorias do gênero
mas os deuses, em conspícua conspirata,
fizeram despejar-me do Parnaso
e eis- me exilado agora ao rés-do-mundo
despido dos parangolés do sublime
à mercê de medusas e medeias
anti-herói de epopeia em prosa
sem cravo nem rosa-dos-ventos

(CARNEIRO, p.259, 2010).

Visualmente o poema apresenta o já citado monobloco, compacto, de rimas ocasionais, que tanto desfila na poesia de Carneiro. Embora aqui seja perceptível um movimento mais suave no poema, com diversos *enjambements* por toda a sua extensão textual. Ainda sobre a questão visual, interessante notar que o poema está disposto em 11 versos. O que nos faz lembrar que o nome completo de Bilac, Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac, é um alexandrino – 12 sílabas métricas. Essa “falta” de um verso no poema talvez colabore para retificar a inveja assumida pelo eu lírico no título. Principalmente após ele “quase” ter escapado do triste exílio ao “rés-do-mundo”. O “fato” só teria acontecido depois de uma ilustre conspiração de deuses, à *Lusíadas*, que o teria colocado fora do tão desejado Parnaso. Em suma: não é possível atingir nem na estrutura do poema a endeusada figura do poeta parnasiano – que é sintetizada por Carneiro noutro poema da seguinte forma: “O. Brás Martins dos Guimarães Bilac:/ o nome, alexandrino, prenuncia/ o gosto pela pompa desde o berço” (CARNEIRO, 2010, p.133). Nota: o alexandrino nome de Bilac torna-se um decassílabo sáfico.

Aliás, ritmicamente, “inveja de o. bilac” segue os tradicionais versos decassílabos de Carneiro. O já comentado rigor métrico de Geraldo, de certa herança cabralina, através

da preferência pelas rimas toantes, é, sem dúvida, um eco da revitalização das formas, temas e versos tradicionais que aconteceu na poesia brasileira a partir dos anos 80. Todavia, não podemos deixar de notar também um diálogo com a própria poesia de Bilac. Poesia que, apesar de todo rigor, por diversas vezes, acabava fugindo da sobriedade parnasiana – e fato que Geraldo não deixará escapar em suas séries.

Se o ritmo e a métrica do poema acabam refletindo alguma falta, inveja, outras ausências são, então, outorgadas: quase todos os versos são decassílabos. Quase. Os dois últimos possuem, ao invés do decassílabo, oito sílabas poéticas. Algo que reforça a ideia do rebaixamento após a expulsão do Parnaso. Os versos hendecassílabos, de 11 sílabas, também estão presentes e também são significativos, pois reafirmam a negativa em “ser poeta parnasiano” – já que ficam a um passo do alexandrino nome bilaquiano. Mas, obviamente, não conseguem atingir tal patamar. Como demonstram o quinto verso, na justa ocasião da conspirata dos deuses, e o oitavo, em que o eu se vê destituído dos “parangolés¹⁰² do sublime”. Nestes dois versos a ação de forças superiores aos desejos do eu lírico selam seu destino para reafirmar aquilo que ele nunca será.

Retornando ao início do poema, o desejo de ser “poeta parnasiano”, precedido pela utilização do verbo querer (“quisera” – no pretérito mais-que-perfeito), já deixa implícito a consciência de que o desejo não será realizado, pois outro caminho, sem volta, já lhe foi imposto. “Se o homem é um ser que não é mas que está sendo, um ser que nunca acaba de ser, não é um ser de desejos tanto quanto um desejo de ser?” (PAZ, 1982, p. 165).

A figura do poeta parnasiano, descrita em seguida, domador de deusas e quimeras. Essas últimas são não apenas sonhos, mas também ameaçadoras figuras mitológicas, assim como a vindoura Medusa, e que colabora para elevar tal personagem a um patamar superior ao dos outros poetas e do eu. Entretanto, como todas as figuras e figurações do eu/Outros na poesia de Carneiro, a representação do poeta parnasiano também não é disposta de forma homogênea.

¹⁰² Segundo a *Enciclopédia Itaú Cultural*: “Fruto das experiências de Hélio Oiticica (1937-1980) com a comunidade da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira, no Rio de Janeiro, o Parangolé é criado no fim da década de 1960. Considerado por Hélio Oiticica a “totalidade-obra”, é o ponto culminante de toda a experiência que realiza com a cor e o espaço. Apresenta a fusão de cores, estruturas, danças, palavras, fotografias e músicas. Estandartes, bandeiras, tendas e capas de vestir prendem-se nessas obras, elaboradas por camadas de panos coloridos, que se põem em ação na dança, fundamental para a verdadeira realização da obra: só pelo movimento é que suas estruturas se revelam.”. Disponível em < <https://bit.ly/2JKYQVm> > e acessado em 25 de fev. de 2018.

Neste caso, no terceiro verso, além da referência a um dado específico da biografia de Bilac, e citado através do poema “necrofilia”, que veremos doravante, a “Vênus Adyômenes” acaba por resgatar outros dois poetas – similar à bifurcação que já suscitava a disposição “musa defunta”. Exemplificando: essa construção nos faz pensar tanto nos termos em separado (“musa”/“defunta”) como neles unidos (“musa+defunta”). No primeiro caso teríamos apenas a “musa”, vocabulário comum dos parnasianos graças aos seus resgates clássicos; e “defunta”, como sinal da derrocada que sofre este eu lírico, perdendo praticamente tudo, inclusive a musa. Já no segundo caso, teríamos a referência a delicadas questões particulares de Bilac. Tudo isso, portanto, abre-nos espaço também para a leitura de “Vênus” ou “Vênus Anadyômenes”.

Em apenas o termo “Vênus”, a ligação que nos ocorre é a própria poesia de Bilac. Mas, ao que tudo indica, apesar da vida amorosa conturbada, Bilac não teria prestado em versos nenhuma referência – explícita – à deusa do amor. Por outro lado, Alberto de Oliveira, também poeta parnasiano e amigo de Bilac, possui um conjunto – ou série? – de dois sonetos com o título “Afrodite”. Os sonetos delineiam o famoso nascimento da Deusa do amor em meio ao mar – como descrito por Hesíodo e retratado posteriormente por Botticelli.

Através dos sonetos de Oliveira, e mais uma vez retornando à vida amorosa de Bilac, isso nos faz lembrar que o “príncipe dos poetas” teria sido enamorado da irmã do amigo, Amélia de Oliveira. Amélia, que também era poetisa e sonetista¹⁰³, teria sido a inspiração para o famoso conjunto serial “Via Láctea”, de Bilac. Mas o romance de Bilac e Amélia, apesar de ter chegado até o noivado, não acabou de forma feliz por conta de imposições de alguns membros da família da moça – de certo, não de Alberto, que parece ter sido entusiasta do casal¹⁰⁴.

Sempre bom frisar: como já havíamos notado nos subcapítulos anteriores, uma confusão entre diversas *personas* e em diversos níveis ocorre na poesia de Geraldo Carneiro. E, sendo assim, para além da “simples” “Vênus”, temos, obviamente, a sexual e grotesca “Vênus Anadyômene” do poema homônimo do errante, e errático, Arthur Rimbaud. Apesar do “vagabundo” Rimbaud ter destituído a poesia de seus diversos

¹⁰³ Como apresenta, dentre vários outros, o breve artigo “Via Láctea (1888): história (parnasiana) de uma paixão”, de Álvaro Santos Simões Júnior. Disponível em < <https://goo.gl/gwBE32> >. Acesso em 01 de mar. de 2018.

¹⁰⁴ Diversas fontes foram consultadas sobre a vida de Olavo Bilac e estão dispostas em nossa bibliografia – assim como as subsequentes informações biográficas sobre Dante Alighieri e Edgar Allan Poe.

adereços ornamentais-formais-temáticos desnecessários, e, assim, implodir uma nova maneira de pensar o poético, “Vênus Anadyômene” é um soneto. Estruturalmente, portanto, está dentro do universo preferido dos parnasianos. Mas o choque da descrição da deusa feita por Rimbaud, e que reflete bem a essência indomável do *enfant terrible*, encontra-se dentro do seu tema, sobretudo no chocante verso final, e não na sua estrutura.

De certa forma, podemos supor aí mais um paralelo com Bilac: apesar de sua filiação ao parnasianismo, e de vários poemas exemplares do estilo, esse teve uma vida avessa às harmonias e rigores da escola. Por fim, de certo, as “musas defuntas Vênus Anadyômenes” podem ser compreendidas tanto em suas particularidades, quanto em suas especificidades – assim como Bilac e sua obra.

Repetições, repartições; Pluralidades, singularidades. Eis as características da série: estatizar, ao mesmo tempo em que movimenta; segmentar, ao mesmo tempo que une. Ou seja:

O fundamental parecendo estar exatamente no movimento duplo que orienta o seu método de composição, na dinâmica entre simultaneidade e sucessão, entre descontinuidade e sequencialidade, fragmentação e narratividade, na coexistência desses impulsos antitéticos, nessa marca (ou suspensão) temporal tensionada internamente por outro ritmo, por uma espécie de contratempo simultâneo obrigatório (SÜSSEKIND, 1998, p. 158).

E entre cisões e fissuras do eu/Outro, mas principalmente devido à traição dos deuses aos desejos do eu lírico, o poeta se vê obrigado a “despejar-me do Parnaso”. Tal construção possui em si certa ambiguidade, pois ainda que tenha sido expulso, o poeta é sujeito da ação (“despejar-me”). O que demonstra, assim, que ainda possui, apesar de tudo, alguma rédea sobre esse mundo. Ou, pelo menos, segue lutando para ter, como visto também nos subcapítulos anteriores, após as destituições deístas inevitáveis do universo. Aliás, aproveitando o gancho ao passado, dos subcapítulos e do literário, o poeta, aqui, ainda que tente lutar, mais uma vez, é o refém dos jogos e joguetes de(os) Deus(es): assim como Odisseu; assim como os portugueses d’*Os Lusíadas*; assim como Dante – assim como o poeta contemporâneo.

Perdido; errante; naufrago; vagabundo; marginal entre marginais; expatriado: o eu lírico é o “exilado agora ao rés-do-mundo”, destituído que está de pompas e poderes (e pudores), sem torres de marfim, e distante da sua pátria/Parnaso original. Importante destacar: o desejo do eu lírico não é o de, simplesmente, alcançar o status/técnica/prestígio

do poeta parnasiano, pois não estamos falando do caso de chegar a um patamar que nunca se esteve, mas, sim, o da inveja de haver perdido sua condição primordial.

E além de estar distante da possibilidade do regresso, ele, o eu lírico, também está despido dos parangolés, tão marginais de Hélio Oiticica, do sublime. Eis o encontro do marginal e do sublime. Misturas e fusões, novamente. Portanto, o poeta não trocou suas vestes superiores por outras inferiores. É muito mais drástico: ele já foi parte de um estado superior, mas foi expulso, completamente expulso, pois nada levou. Agora está nu, despido, desprovido de qualquer auréola que possa ter lhe pertencido anteriormente – aproveitando mais uma alusão intertextual, como aponta Genette, tal situação nos faz lembrar o conhecido poema em prosa de Baudelaire¹⁰⁵.

Obviamente, como já pode ter sido intuído, a figura de Bilac, que acabou evocando outros poetas, começa por arrebanhar a própria poesia de Carneiro, haja vista que “rosa-dos-ventos” faz parte de outra série de seus poemas – e que comporta altas doses de visões íntimas/particulares (e que falaremos em momento oportuno, no **Capítulo 3**). De toda forma, vale lembrar que a série apresenta “muitas autocitações e citações que, desdobradas e contrapostas, dialogizam a sua escrita” (SÜSSEKIND, 1998, p. 139).

Mas, diferente do texto de Baudelaire referenciado por nós, no poema de Carneiro não há – na perda – nada digno de orgulho, pois agora o poeta está “à mercê de medusas e medeias”, como Orfeu e Odisseu do subcapítulo anterior, e passa a ser definitivamente um anti-herói que nem mesmo dignifica seus versos enquanto versos, mas prosa, sem cravo e sem “rosa-dos-ventos” – embora a “epopeia em prosa” possa ser a própria vida, enquanto o cravo, signo em consonância da flor, ou seja, da poesia e da música, em consonância com o instrumento musical, retorne ao elemento poético, assim como a “rosa-dos-ventos”, pois mesmo que completamente à deriva e sem direção, é uma outra série de poemas do próprio Geraldo.

O poema até almeja terminar apresentando a destituição dos próprios signos poéticos, mas nada escapa da poesia. Em essência e em estrutura. A poesia, enquanto construção, continua sendo de importância fundamental para o desdobramento bilaquiano

¹⁰⁵ “– Meu caro, conheces o meu pavor dos cavalos e das viaturas. Há pouco, ao atravessar o boulevard a toda a pressa, e ao saltar na lama através desse caos movimentado onde a morte avança a galope de todos os lados ao mesmo tempo, a minha auréola, num movimento brusco, caiu-me da cabeça no lodo do macadame. Não tive coragem para a apanhar. Julguei menos desagradável perder as minhas insígnias do que partir os ossos. E depois, disse comigo mesmo, há males que vêm por bem. Agora posso passear incógnito, fazer más acções, e entregar-me à crápula, como os simples mortais. E eis-me aqui, semelhante a ti, como vês!”. BAUDELAIRE, C. **O Spleen de Paris (Pequenos Poemas em Prosa)**. Trad. António Pinheiro Guimarães, p. 131-132, Relógio D’Água, 1991.

na poesia de Geraldo Carneiro – pois assim é para a própria competência serial: o desdobrar-se sobre o próprio material. E como está disposto no poema seguinte, desta mesma primeira série sobre Bilac:

bilacmaquia

livre espaço a ave aurora
as asas cantando climas céus
nuvens agora o sol o voo
a vida o olhar (re)volta
tempo alegria de novo

(CARNEIRO, 2010, p. 259).

O termo “*maquia*”, de origem grega, significa, basicamente, “combate” – como podemos exemplificar através dos termos “logomaquia”: alguma disputa que surja devido a interpretações diferentes no sentido de uma palavra ou mesmo a utilização de palavras inúteis; e “tauromaquia”: que nada mais seria do que a prática de tourear. De entrar em combate com um touro. Em realidade, os exemplos dados por nós não são gratuitos, já que podemos utilizá-los para supor um pouco a ideia por trás de “bilacmaquia”: do combate de Bilac com as palavras: às vezes um embate inútil, ou mesmo ridículo, afetado; às vezes um embate violento, tal qual as amadas touradas de Cabral. E, obviamente, aproveitando o subcapítulo anterior, “Telemaquia” corresponde à primeira parte da *Odisseia* e tem como foco o filho de Odisseu e Penélope: Telêmaco. Sendo assim, em certo sentido, ao retomar e desdobrar o termo “maquia” para a figura de Olavo Bilac, Carneiro não deixa de estar, a sua maneira, recontando a vida/obra do “príncipe dos poetas”.

Estruturalmente, predominando os substantivos, e com a quase ausência de verbos, surge no poema um quadro estático e particular que, de certa maneira, nos faz lembrar a atmosfera dos clássicos haicais japoneses. Não por acaso, portanto, que um dos únicos verbos do poema, “olhar”, até mesmo ele, está substantivado: é “o” olhar. Inclusive pela comunhão entre a natureza, o tempo e as renovações provocadas por esse gênero. A abertura em livre espaço torna-se da ave e da aurora, assim como as asas cantam climas/céus e sol perfaz o voo. “Cantando”, único real verbo do poema, mas no gerúndio, prolonga portanto sua ação no tempo e ajuda a reafirmar o aspecto plástico e fortemente imagético do poema. Além de referenciar sua própria essência.

O “agora”, central no terceiro verso, nos convida a refazer a ligação com o haicai japonês e a sua predisposição à filosofia zen e ao budismo, pautada, muitas vezes, pela

afirmação do agora em detrimento do ontem ou do futuro. Inclusive, se ousássemos um desmembramento do poema e a leitura dos três primeiros versos como um poema independente e, posteriormente, do terceiro ao quinto verso como outro poema independente, fica difícil não toparmos com, salvo as devidas proporções estruturais, a “aclimação” de haicais perfeitos.

Os dois versos finais parecem trazer a fixação do olhar ao ciclo temporal da natureza, embora agora tendo como expoente geral a própria vida que volta ou, na “intromissão” de Carneiro, revolta – “(re)volta”. Revolta: temos tanto o óbvio significado de descontentamento, que destoa do clima construído pelo restante do poema, mas não da vida dúbia de Bilac, como também a ideia um tanto quanto redundante do voltar novamente – redundante já que a volta, em si, já é retorno. Mas a intertextualidade não seria isso? Revolta, retorno, de forma redundante e paradoxal? De toda maneira, quando utilizamos o termo “intromissão”, não estávamos querendo dizer outra coisa: o prefixo “re” é o intruso do poema. A explicação vem no poema seguinte:

fill in the (Bilac) blanks

(.....) livre (.....)
 (.....) espaço (.....)
 a ave (.....) aurora
 (...) as asas (.....) cantando
 (.....) climas (...) céus (.....)
 nuvens (.....) agora
 (.....) o sol (.....) o voo (.....)
 (...) a vida (.....)
 (...) o olhar (.....)
 (.....) volta (.....)

 (.....) tempo (.....)
 (.....) alegria (...) de novo (.....)

(CARNEIRO, 2010, p. 260).

Esse poema é, na verdade, o “esqueleto poético” do soneto “Como quisesse ser livre”¹⁰⁶, de Bilac – assim como as palavras utilizadas no anterior que agora ganham em significação e agregam significado ao movimento serial. A poesia de Geraldo Carneiro

¹⁰⁶ Eis o poema, na íntegra: “Como quisesse livre ser, deixando/ As paragens natais, espaço em fora,/ A ave, ao bafejo tépido da aurora,/ Abriu as asas e partiu cantando.// Estranhos climas, longes céus, cortando/ Nuvens e nuvens, percorreu: e, agora/ Que morre o sol, suspende o vôo, e chora,/ E chora, a vida antiga recordando...// E logo, o olhar volvendo compungido/ Atrás, volta saudosa do carinho,/ Do calor da primeira habitação...// Assim por largo tempo andei perdido:/ — Ali! que alegria ver de novo o ninho,/ Ver-te, e beijar-te a pequenina mão!”. Disponível em < <https://goo.gl/4NbSzM> >. Acesso em: 01 de fev. de 2018.

parece brincar mais uma vez com a ideia do rigor parnasiano de composição que acabava se tornando uma fórmula de repetição de temas num mero exercício de habilidade – sendo assim, o poema anterior não deixa de ser também um prelúdio da ação principal.

É como se estivéssemos vendo, “por detrás dos panos”, o levantamento do alicerce temático/semântico do poema – em termos que permutam semelhanças, lembranças e impressões. É como reforça Laurent Jenny com o conceito de ampliação: a transformação do texto original através do desenvolvimento semântico de suas potencialidades. Por exemplo, o primeiro e o último verso: “livre” – “espaço” – “ave” – “aurora” estão num campo de significações muito próximo (liberdade/céu), assim como “tempo” – “alegria” – “novo” (mudança/renovação).

Em suma, algumas palavras-chave, dispostas em lugares estratégicos, junto com alguns temas específicos – quase lugares-comuns da poesia parnasiana como “livre”; “espaço”, “aurora”, “céus”, “sol”, “vida”, “olhar”, “tempo”, “alegria” – dão uma visão do parnasianismo, enquanto escola literária, e da sonetomania de Bilac & companhia: às vezes, um exercício tão mecânico quanto um mero jogo de completar lacunas. Aliás, a disposição gráfica do poema retrabalha a concepção do objeto poético enquanto ser inserido fisicamente no mundo, não só na concepção de Samoyault, como através da “autoconsciência material” levantada por Süsserkind, além de, visualmente, lembrar, com seus parênteses e vários pontos, o movimento do voo dos pássaros. Portanto, conceitualmente, o poema de Carneiro parece dizer que o poeta parnasiano poderia ser quase tudo – menos livre, como desejava o nome do poema original de Bilac. Ou não? O poema seguinte coloca mais uma vez essa questão à prova:

variações sobre o. bilac

viva sempre a paixão que me consome
 sempre a paixão a que me consome viva
 paixão a que me consome sempre viva
 sempre viva a paixão que me consome
 que me consome sempre a paixão viva
 que sempre a paixão viva me consome

(CARNEIRO, 2010, p. 263).

O diálogo desta vez é com o poema de Bilac “Incontestado”, onde encontramos, no primeiro verso do primeiro terceto, o verso “viva sempre a paixão que me consome” – mais uma vez Laurent Jenny, que aponta para o poder da inversão das frases e da potencialização das mesmas através do jogo textual. Partindo deste verso, Carneiro

reinventa-o, transformando-o em mais cinco versos com quase que exatamente todas as palavras, exceção de um ou outro artigo a mais. Cinco novos versos, em reflexo, em espelho, com os termos fundamentais: “viva”, “sempre”, “paixão”, “consome”. E todos sendo decassílabos, como mandaria o bom gosto parnasiano, e com as rimas exatamente divididas entre três “viva” e três “consome”. Tudo isso denuncia, de alguma maneira, o engenho de Bilac, que poderia ter, antes da construção do verso, manipulado todas as suas possibilidades para então “encaixar” aquela que melhor lhe serviria.

Todavia, denuncia também o engenho de Carneiro, que conseguiu identificar dentro do poema de Bilac um verso “coringa” que por técnica ou acaso, quase um retorno a Mallarmé, desdobra-se em várias possibilidades e que, por si só, faz um poema – num espelhamento que a si próprio se consome. Como a própria paixão dos versos e da gradação que a leitura deles deixa supor e o quiasmo entre o primeiro e último verso ressalta.

Essa visão paródia da técnica “parnasobilaquiana” apresenta-se

como um ato de oposição literária que mina as obras tomadas como alvo, colocando-as a serviço de uma espécie de máquina de fabricar poesia. Além de seu desígnio subversivo, a prática lúdica visa também a coletivizar a literatura, a fazê-la sair das altas esferas nas quais a criação se isola para torná-la acessível a todos. (SAMOYAUULT, 2008, p.81).

Temos então quase a “máquina de fazer versos” da anedota de Oswald de Andrade sobre o poeta parnasiano, presente no *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, mas que, sem dúvida, ainda que satirize Bilac, também reverencia e, até mesmo, ajuda a resgatar, ou popularizar, o príncipe dos poetas. A paródia nasce de um sentimento de superioridade frente às reminiscências do passado, é certo. Não obstante, certo amor por tais reminiscências não permite abandoná-las e a convicção da própria superioridade induz a servir-se delas para suscitar o riso. Todavia, esse “amor”, mais ou menos consciente, é um tanto quanto ingênuo, pois limita a presunçosa superioridade do parodista e permite (re)surgir o objeto parodiado (GENETTE, 1998).

Duas forças antagônicas nascem da paródia: uma que induz a deixar de depositar sua confiança no objeto alvo da paródia – e acaba seguindo em frente, abandonando tal ideia; e outro que impede a refutação daquele objeto no esquecimento e no silêncio. Ou seja, que incita o canto. A poesia de Carneiro ironiza e rejeita Bilac, ao mesmo tempo que presta uma homenagem a este. De certa forma, vemos estas duas ideias por dentro os

poemas sobre Bilac: ora referenciado; ora execrado; mas não esquecido. Muito pelo contrário: constantemente aludido, em referência textual ou mesmo pessoal.

Inclusive, embora esse poema – e os dois comentados anteriormente – ganhe destaque pela construção, não é possível esquecer o viés pessoal, biográfico, de Bilac. Como já aludido na sua vida amorosa, inclusive. Em “variações sobre o. Bilac”, por exemplo, embora o poema obviamente trabalhe com uma metonímia – do artista pela obra – não podemos deixar de destacar a visão que possa estar sendo feita do próprio Bilac. Considerando apenas o primeiro verso, recortado de Bilac, e o segundo, desdobrado deste para além da óbvia relação, pois um contém o outro, conseguimos impor uma continuidade, uma vez que o primeiro deseja a vida da paixão que o consome e o último concretiza tal vontade tornando a paixão viva – e, assim, sendo por ela consumido. Inter-relação dentro do universo particular do poema; inter-relação estrutural do movimento geral da série:

O fundamental parecendo estar exatamente no movimento duplo que orienta o seu método de composição, na dinâmica entre simultaneidade e sucessão, entre descontinuidade e sequencialidade, fragmentação e narratividade, na coexistência desses impulsos antitéticos, nessa marca (ou suspensão) temporal tensionada internamente por outro ritmo, por uma espécie de contratempo simultâneo obrigatório (SÜSSEKIND, 1998, p. 158).

E falando em consumações, cruzamentos e contradições, além de paixões vivas, e mortas, é por isso que Bilac é apresentado diversas vezes como um transgressor – um poeta maldito disfarçado de “príncipe dos poetas” –, pois sua figura, assim, como sua poesia, também compartilha contradições. O poema a seguir, ainda desta primeira série, “i’ll be like bilac”, é um claro exemplo disso.

O Bilac através do espelho (1)

To be or not to Bilac
 To be like Bilac
 Mas O. Bilac hard rock
 O. Bilac sem langue d’oc
 O. Bilac fauno sem après-midi
 O. Bilac pornógrafo ninfômano
 O. Bilac através do espelho
 BILAC : CALIB
 Quase anagrama de Caliban

(CARNEIRO, 2010, p.262).

Com certeza este não é o mesmo Bilac ridicularizado pelos modernistas de 22 ou objeto da ironia dos poemas de Carneiro já apresentados até agora. No eco da dúvida eterna do homem, via o príncipe da Dinamarca, *Hamlet*, a resposta por Bilac é positiva: “to be like Bilac”.

Pois, evidentemente, esse não é o mesmo Bilac de “ora direi, ouvir estrelas!”, mas o Bilac do já citado poema “Delírio”; o Bilac sem pudores; o Bilac ultrarromântico tardio – “fauno sem *après-midi*”. Ou seja: inteiramente fauno, numa referência ao célebre poema de Mallarmé “*L’après-midi d’un faune*” e que descreve, através dum monólogo, os delírios sexuais de um fauno com diversas ninfas – bem ao gosto do tal Bilac “pornógrafo”. É um Bilac outro; um Bilac ao avesso. Através do espelho, portanto. Um monstro deformado e selvagem como o personagem Caliban, da peça *A tempestade*, de Shakespeare. Um monstro capaz de tudo.

E já que o assunto parece ter esquentando, é hora de trocarmos de série e irmos para “olavobilaquices”, de *Lira dos Cinquent’anos* (2002), e que é aberto com o seguinte poema:

bilacmaquia

(ensaio de poesia concreta)

OLAVO BILAC

OBNUBILAC

O.B

(absorvente íntimo)

(CARNEIRO, p.131, 2010).

Olavo Bilac, no segundo verso, torna-se “OBNUBILAC”, quase obnubilado, aquilo que se é obscuro, escuro, hermético – crítica costumeira que sofreram os poetas parnasianos. O final do poema, embora jocoso, e até ofensivo, não deixa de dialogar com a potente capacidade lírica de Bilac, de adentrar singelos estados de espíritos – íntimos, mas também com sua fama de conquistador, que, como já dito, vez ou outra, apesar de toda pompa parnasiana, deixava escorregar certo erotismo para os seus versos¹⁰⁷.

Além do mais, a ideia de um “ensaio de poesia concreta”, também pode remeter não apenas à forma do poema em si, que se utiliza de uma linguagem visual próxima à

¹⁰⁷ É o caso do famoso poema “Delírio”, onde encontramos, depois de um longo périplo de beijos do eu-lírico pelo corpo feminino, o terceto “No seu ventre pousei a minha boca,/ – Mais abaixo, meu bem! – disse ela, louca,/ Moralistas, perdoai! Obedeci...”. Disponível em <<https://goo.gl/XRaJaFe>> e acessado em 10 de fev. de 2018.

do movimento concretista (ainda que para seja para satirizar o mesmo – como comentamos no **Capítulo 1**), mas também da obsessão parnasiana pela forma e da própria série, já que essa é uma obsessão em si e, na maioria das vezes, repete a obsessão dos temas também nas formas. Espelhos, novamente. Além, é claro, da ideia de ser, “concretamente”, ao que poderia interessar ao homem Bilac: o sexo. Como no poema seguinte – agora sim: mergulhado na morbidez e nas lendas íntimas da vida de Olavo Bilac.

necrofilia

o. Bilac, segundo as boas línguas,
 tinha paixão pelas deusas defuntas,
 não como dantes se inventavam beatrizes
 para encarnar Amor além da morte,
 nem como as musas de Edgar Allan Poe,
 Lenoras ou Virgínias ou Ulalumes
 e outras dessas moças tão morríveis;
 mas, por amor dos carnavais da carne,
 admirava a defunta ainda esplendente,
 assim como se diz na Itália: al dente.

(CARNEIRO, 2010, p.132).

Retornamos às deusas (musas) defuntas, mas desta vez de maneira contundente. Dizem às más línguas, ou “as boas línguas”, que um dos motivos da expulsão de Olavo Bilac da Faculdade de Medicina teria sido a sua paixão pouco usual pelos cadáveres das aulas de anatomia. Relembrando a relação estabelecida por Samoyault, literatura e mundo confundem-se, sendo a memória poética estreitamente ligada com a memória particular, e carnal, lendária até, de Olavo Bilac.

Em um poema chamado “Carnavais”, aparentemente sem referências diretas a Bilac, já encontramos de Carneiro os versos: “Não me fale de musas, quero fêmeas/ de carne e osso” (CARNEIRO, 2010, p. 161) – e agora a ligação faz-se clara, pois estamos aqui falando dos “carnavais da carne”. Contudo, Bilac foi além: além das musas/defuntas de “dantes”, ou obviamente de Dante Alighieri, ou mesmo Edgar Allan Poe, saindo do mero plano poético/hipotético, ou real/físico/vivo, procuramos amores mais revestidos pelo “frescor” da morte.

Embora seja interessante observar que no caso (monogâmico) de Dante também persiste um abalo entre as fronteiras reais, fictícias e hipotéticas através da Beatriz (Portinari) real e da Beatriz dantesca. De toda forma, tendo Dante encontrando ou não sua musa apenas três vezes durante toda a vida, é a Beatriz do poema que nos chega até hoje.

No caso (poligâmico) de Poe, algumas fronteiras são, ao mesmo tempo que mais definidas, também mais esfumaçadas. Se o poema, e a figura homônima da amada morta, “Lenora”, repousa na ficção; e Virginia no mundo real, prima e esposa do poeta norte-americano; já “Ulalume”, poema repleto de alusões e simbologias, não se sabe ao certo se é apenas uma personagem fictícia ou se real. Tantas confusões e divagações, como algumas passagens da vida de Bilac – em especial, claro, a referida no poema.

Independentemente disso, nestes amores além-morte, e além mundo real e/ou mundo fictício, é justamente a palavra “Amor”, no quarto verso, alegoricamente representado em sua personificação augusta, que ocupa o centro do poema. Personificação essa do Amor que vai não só além da morte, caso de Dante e Poe, mas para a morte e, mais especificamente, para as confusões entre vidas, mortes e obras. Eis, portanto, um Bilac distante de estrelas e parnasos, pois afundado na carne – na carne morta, inclusive. Um Bilac indubitavelmente mais ao gosto do “hard rock” do mundo contemporâneo.

E em se tratando do mundo contemporâneo, é difícil contestar o fato de que a língua inglesa seja hoje, como um dia foi o latim e, posteriormente, o francês, nas cortes de toda a Europa, a língua comum, franca, universal, do mundo. Sendo assim, como ficar indiferente a ela? Acrescente a esse fato: como ficar indiferente à língua de Shakespeare? É o que responde “rejubilac”, de *balada do impostor* (2006), e o poema

to be or not to Bilac?

having no choice, as I was not baptized Joyce,
my name, before it is to late, I will translate
choosing as name to my rejoycing: rejubilac,
so flame and fame will never to me lack.

(CARNEIRO, 2010, p. 74).

Antes de falarmos deste, e de mais um poema de “rejubilac”, é importante destacar que abaixo do título dessa última série sobre Bilac, encontramos, entre parênteses, a seguinte informação paratextual (Genette): “psicografado pelo médium Gérard Eluard du Kar’Nehru” (CARNEIRO, 2010, p. 71). Essa personificação do poeta em médium serve como prenúncio, e justificativa, a primeira pessoa, o próprio Olavo Bilac, e que irá ressoar nos poemas seguintes. Contudo, desta vez o reforço à comunhão inevitável, e indissociável, entre o eu e o Outro é feita de forma engenhosamente jocosa.

Do imortal “*to be, or not to be*” de Shakespeare, passando pelo antropofágico “Tupi or not Tupi”, de Oswald de Andrade, chegamos ao “*to be or not to Bilac?*”, de GC.

E ambas as acepções anteriores estão contidas nesta nova sentença: Shakespeare, centro do cânone e “dono” da língua inglesa; Oswald, subversor de códigos e degustador de culturas – antepassado dos Tropicalistas e dos Marginais.

Mas embora tudo possa misturar-se, não há como fugir da palavra, da poesia, ou, noutras palavras, do próprio ser, próprio poeta e do próprio nome. O “psicografado Bilac”, escolhe a língua inglesa, em detrimento da flor do Lácio, mas isso não o faz um novo Shakespeare e muito menos um “pós-moderno” James Joyce – no poema também referenciado através do jogo de palavras (som) existente entre “rejoycing” e “rejoicing”. Alegria, júbilo ou regozijo – brincadeira que será resgatada noutros poemas. Aliás, a musicalidade, marcante em toda a poesia em língua portuguesa de Geraldo Carneiro, mantém-se na língua inglesa – as assonâncias, as aliterações e outras figuras sonoras continuam tendo seu lugar de destaque. Mais uma vez a obsessão: não há como fugir delas.

E falando na falta de escolhas, nosso Bilac traduz o próprio nome. Ainda que: sendo ele mesmo, Bilac, uma “tradução de si mesmo”, já que está a renegar o português; sendo, ele mesmo, em português ou inglês, uma “tradução de Geraldo Carneiro”. Mas entre traduções, confusões e transfusões, temos, quem sabe, a possibilidade de rejuvenescer. No caso, “rejubilac”. Haja vista que não lhe faltará chama (“flame”) nem fama (“fame”). Em suma: a resposta, deste modo, é positiva: “to be Bilac” – ainda que Outro, o mesmo. Sendo assim... a que preço?

faith no more

I´m struggling to remake myself in English
because my kingdom, Portuguese, has vanished.
there´re no more flowers blossoming from latim
and I would hate to dress my words in Spanish
except if they could shine as Don Quijote´s,
whose misadventures are to me so dear.
but, as eternity belongs to fashion,
I Will, as my ex-hero, shake my spear.

(CARNEIRO, 2010, p. 74).

O título do poema, “*faith no more*” (Fé não mais), traz uma óbvia alusão ao famoso “Profissão de Fé”, de Bilac. Contudo, desta vez, parafraseando Drummond de “A máquina do mundo”, a “fé já se abrandara”. Ou melhor: na realidade, a fé já não existe mais. Mas a fé aqui perdida não é exatamente a fé que perpassa o poema de Bilac. É a fé

do trabalho do poeta e da própria poesia. A fé perdida em “*faith no more*” está mais para a crença, ou relevância, da “última flor do Lácio”, ao contrário do intercontinental inglês.

Por conta disso o nosso “Bilac psicografado” parece estar lutando para se refazer em inglês “*to remake myself in English*”. Interessante como tal construção reflete a confusão entre o existir do poeta enquanto linguagem – mais uma vez similar ao que vimos no início deste capítulo. A engrenagem vai se fechando, ao mesmo que se expandindo, pois o que ele, o poeta, seria se não isso? Linguagem, ou linguagens, já que neste caso em específico o “príncipe dos poetas” e cultor da “última flor do Lácio” está abandonando o barco e indo versejar/velejar em “outras praias”, outros reinos.

E o motivo de tal partida encontra-se no desaparecimento da língua portuguesa, “*Because my kingdom, Portuguese, has vanished*”, que é, de certa maneira, o desaparecimento também do poeta – se este é, em essência, linguagem. Assim, o desaparecimento, morte, do poeta só pode outorgar o desaparecimento também de sua língua. E podemos acrescentar a falta de flores desabrochando na última flor do Lácio, “*no more flowers blossoming from latim*”, além das razões sobrenaturais do lado de lá do “*undiscovered country*”, no simples fato de não haver mais nenhuma poética parnasiana a cravejar rubis, pombas e vasos gregos nos poemas – afora o fato, claro, de sendo a “última flor do Lácio”, acabamos levando uma certa desvantagem temporal em detrimento de outras línguas/literaturas.

E que talvez também seria o caso do nosso “*hermano español*”, mesmo possuindo Dom Quixote e suas prodigiosas aventuras. Mas observemos como a língua espanhola brilha através da obra, Quixote, e não de seu autor, Cervantes. O poeta é, efetivamente, linguagem. Embora, em matéria de luta, que é o que o eu lírico está fazendo – “*struggling*” –, enquanto a falta de destreza de Quixote beira o ridículo, Cervantes teve mais sorte e conseguiu sobreviver a diversas batalhas e prisões.

Como haveria dito Borges: “Se tivesse de nascer outra vez escolheria algo totalmente diferente. Gostaria de ser norueguês. Talvez persa. Uruguaio não, porque seria como mudar de bairro”¹⁰⁸. Sendo assim, do espanhol para o português, embora não seja algo tão próximo como mudar de bairro, com certeza, não deve ser alguma coisa muito mais distante do que dirigir-se a uma cidade vizinha.

E por essas e por outras a repatriação de Bilac ao inglês. Língua da moda de hoje, mas também conhecida de outros carnavais da história literária e com desfile cativo de

¹⁰⁸ Encontramos a frase de Borges como epígrafe do romance *O Vendedor de Passados*, do escritor angolano José Eduardo Agualusa.

diversas figuras insuperáveis. Contudo, de tantos nomes que poderiam surgir, obviamente que fulgura com alguma vantagem Shakespeare – tanto emprestando aqui sua língua materna, da qual ele próprio colaborou com a criação de diversos termos e expressões, quanto perfazendo-se de “ex-herói”, ou “anti-herói”, como Bilac no primeiro poema aqui disposto: “anti-herói de epopeia em prosa”, e, sendo assim, brandindo em elogio, mas também gracejo: “*I Will, as my ex-hero, shake my spear*”. Noutra roupagem: William (“Will” + “i am”) Shakespeare (“shake” + “spear”). Ou seja: “eu sou Will sacode a lança” – o que nos faz pensar que, talvez, seja realmente melhor, neste caso, continuar-se com o nome original, em inglês, ou mesmo ter um nome em versos alexandrinos. Sem dúvida a tradução não cai nada bem aqui. De toda forma, e apesar de todas as metáforas fálicas possíveis em “*shake my spear*”, o psicografado Bilac aceita o desafio do bardo e, “*God save the Queen*”, faz-se na mesma língua exaurida por Hamlet.

– CAPÍTULO 3 –

**A MÁQUINA DO POEMA & A MÁQUINA DO MUNDO
DE UMA POÉTICA REQUEBRADA**

Deus, no sonho, iluminou a rudeza do animal e este compreendeu as razões e aceitou seu destino, mas, quando despertou, só houve nele uma sombria resignação, uma valorosa ignorância, porque a máquina do mundo é bastante complexa para a simplicidade de uma fera. (BORGES, 2008, p.52).

3.1. Eros-dicção: o que, no que, e para que?

Mas vamos parar com a falsa erudição,
porque eu prefiro a eros-dicção.
(CARNEIRO, 2009, s/p).

Recapitulando alguns dos pontos apresentados até aqui, podemos perceber como a concepção da intertextualidade através da **memória da literatura** nos possibilitou abrir um espaço múltiplo e dinâmico por dentro do texto literário. Lembranças, retomadas e reescrituras marcam a essência da literatura e do intertexto. E, deste modo, a alimentação da literatura pela própria literatura ultrapassa o mero artifício textual, pois comportaria a própria constituição do indivíduo que está, por sua vez, atrelado pela noção do outro. Sou, mas apenas porque o outro também é. Utilizando justamente da literatura para consolidar tal afirmação, segundo o escritor português Valter Hugo Mãe – no romance *A desumanização* (2013):

A beleza da lagoa é sempre alguém. Porque a beleza da lagoa só acontece porque a posso partilhar. Se não houver ninguém, nem a necessidade de encontrar a beleza existe nem a lagoa será bela. A beleza é sempre alguém, no sentido em que ela se concretiza apenas pela expectativa de reunião com o outro [...] Todas as lagoas do mundo dependem de sermos ao menos dois. Para que um veja e o outro ouça. (MÃE, 2014, p. 27).

Não só a existência de algo (no caso, a beleza) condiciona a existência do outro, mas a nossa própria existência. Assim como a beleza da lagoa não existe sem um interlocutor, um hipotético naufrago, perdido para sempre numa hipotética ilha deserta, também não mais existiria. O exercício imaginativo é válido: nosso naufrago pode haver escrito o maior romance deste ainda incipiente século XXI, enquanto esperava um resgate que nunca chegou, mas do que tudo isso adiantaria se somente as incultas areias da praia fossem seus únicos leitores?

A improvável ponte entre o eu e o outro só pode dar-se em termos de linguagem. Pois é apenas assim, através da linguagem, que o *cogito* cartesiano conseguiu salvar o eu (nós) perante a frágil arquitetura do real; apenas através da linguagem que podemos suportar a debilidade do mundo – e das próprias palavras. Se séculos e séculos depois a suposta praia fosse encontrada e, obviamente, já destituída de qualquer vestígio de nosso naufrago, talvez a passagem desse sobre a terra nem mesmo seria notada... Ou seria, se houvesse, para além de vestígios e fragmentos cotidianos da existência humana, um inédito romance enterrado.

E nem mesmo seria preciso ser o maior romance do século XXI: bastava ser. A linguagem basta por si só. Podemos estar distante séculos, ou milênios, da vida que rabiscou qualquer página, mas ao tocarmos nessa tocamos uma existência. Nós, de carne e osso, existimos, mas somos mortais; os personagens de um romance não existem, mas, enquanto o texto persistir no tempo, eles são imortais.

A memória da literatura, permeada pelo intertexto, por sua vez repartido entre o texto e o mundo, assume, portanto, e necessariamente, a função de mediadora entre o eu e o outro. Sendo assim, como fomos vendo, na necessária afirmação do eu através do outro, insurge a confusão entre os termos. A literatura precisa da literatura para justificar a sua existência da mesma forma que o eu precisa do outro. Mesmo que esse outro seja outros: arquétipos, mitos, heróis, outros poetas – e até outros gêneros textuais. Mas em Geraldo Carneiro todas essas questões parecem em algum momento serem tocadas pelo termo “eros-dicção”.

Mas **o que** seria, especificamente, a “eros-dicção”? Encontrada por entre entrevistas, palestras, pré ou posfácios, e, obviamente, por diversos poemas, a definição para “eros-dicção”, ao pé da letra, parece ser um tanto quanto óbvia: a fala do amor; a maneira, ou o modo, de se falar do amor – por conseguinte, a palavra apaixonada. Todavia, esse primeiro entendimento, embora correto, parece, para nós, ainda dizer pouco. Mesmo que, por diversas vezes, Geraldo Carneiro aponte para aquele que é um dos, se não o mais, antigo tema de toda a literatura, não é apenas isso.

Pois então, indo além, **no que** consistiria a essência, ou a funcionalidade, dessa tal “eros-dicção”? Quais seriam seus recursos; seus temas e suas estruturas; seus fracassos e/ou legados – em questões específicas, por dentro dos poemas; em termos gerais, por dentro da poética carneiriana.

Noutras palavras, **para que**, ou para quem, estaria apontando a eros-dicção? Em que momento o salto da intertextualidade para a metalinguagem comporia uma

predisposição indissociável? “Palavras, palavras, palavras”, poderíamos repetir junto com o atormentando príncipe da Dinamarca e adiantar o centro de nossos questionamentos – embora, muito provavelmente, isso já não fosse nenhum mistério.

Contudo, independe d’o **que**, **no que** e **para que** aponte o funcionamento da “eros-dicção”, o certo é que suas engrenagens estão intimamente dispostas por dentro da¹⁰⁹:

[...] **máquina do mundo**: mera representação, cosmovisão ou concepção de mundo, mas poderosamente vincada pela realidade histórica e social de cada poeta que utilizou o tema. Em Dante Alighieri e Camões, por exemplo, é representação alegórica de um mundo poeticamente idealizado e ideologicamente mantenedor de valores como a Igreja, a Monarquia, o expansionismo, o absolutismo e outras certezas absolutas (ainda que sempre abaladas pela racionalidade em crise). Modernamente, recusa de toda maravilha e de qualquer solução mágica e mítica (como em Drummond), mais o vinco de ceticismo, amargor, desesperança e o cansaço de sempre ter de palmilhar as pedregosas estradas de Minas e do mundo às avessas. E é justamente esse tópico, disfarçado nas frinchas da concepção clássica, que vai, gradativamente, maculando tal concepção e expondo as fissuras da máquina do mundo universal. Esta, enfim – e coerentemente com o mundo arruinado em que vivemos – termina sobrepujada pelo tópico do mundo às avessas ou do desconcerto do mundo: caro a Camões, esse tópico pode ser rastreado também em Drummond (“A flor e a náusea”, entre outros), e é bastante familiar ao leitor contemporâneo. Mas, hoje em dia, não mais se representa a máquina do mundo? Como seria, hoje, uma representação dessa máquina? Veja-se o último delírio “cosmovisionário” (a expressão é de Leda Tenório da Motta) de Haroldo de Campos, *A máquina do mundo repensada* (2000): poema tripartite, de estofa épico (um épico da pós-modernidade esfacelada ou “pós-utópica”, dir-se-ia), dialoga ao mesmo tempo com Dante, Camões e Drummond, está solidamente amparado pelas últimas conquistas científicas (astrofísicas) e é exemplar da consciência crítico-criativa do poeta e do aproveitamento que este faz das sobras da tradição poética. No poema de Haroldo, a máquina do mundo não deixa de ser pretexto para a máquina do poema. (PIRES, 2005, p. 4, grifo nosso).

E da

[...] **a máquina do poema**: consciência estética de que o poema é um objeto construído de linguagem e que tem seus mecanismos específicos de funcionamento, os quais, conjugados pelo talento e pela consciência do poeta, devem revelar por si mesmos a ordem, a harmonia, a coesão e o equilíbrio internos do poema. O conceito de máquina do poema é aspecto relevante de uma teoria, de uma poética e de uma prática lírica na modernidade e na contemporaneidade, e não pode apresentar as

¹⁰⁹ As longas transições seguintes são necessárias, pois consolidam os aspectos fundamentais que serão tratados neste Capítulo.

fissuras que a máquina do mundo sempre revela em si. Essa consciência estética – ou esse autotelismo estético – é a contrapartida do individualismo extremo do homem moderno, divorciado de seu meio e há muito afastado das experiências comuns do mito, do rito, do relato, da poesia. Por seu turno, como ressalta João Cabral de Melo Neto, o poeta também está divorciado de seu leitor, pois a poesia moderna, ao perder suas funções tradicionais e sua aura, voltou-se para si mesma e para os cacós da tradição e dos valores esfacelados, em busca de uma poética que exprimisse, por sua vez, as arruinadas concepções de Deus, mundo e vida. Mas a máquina do poema sinaliza também para o humano (mesmo sem Deus), sua capacidade simbólica e sua necessidade criativa, que se abrem sempre em novas possibilidades de fazer um mundo melhor que aquele configurado pela velha máquina do mundo, sempre em desconcerto. Refratando-se todos os prismas aqui veiculados, conclui-se que a máquina do poema é também uma concepção de mundo, uma cosmovisão, uma forma específica (subjetiva e objetiva) de conhecimento: seja da própria matéria poética; seja das relações da poesia (PIRES, 2005, p. 4, grifo nosso).

Vamos a elas.

3.2. Por mares nunca dantes (sempre) navegados: viagens & visagens da brisa épica.

pensei até em escrever uma epopeia
contando tantos feitos e malfeitos.
mas não achei herói de nenhum lado
(CARNEIRO, 2015, p.105).

Em introdução (1947) para o romance *Bouvard et Pécuchet*, de Gustave Flaubert, o poeta e escritor francês Raymond Queneau sentencia: “*Toda grande obra de literatura, ou é a Ilíada ou é a Odisseia.*” (QUENEAU apud MANGUEL, p.7, 2008, grifo nosso). A provocação de Queneau denuncia a essência e a síntese de nossa literatura ocidental.

Assim como, de forma muito breve, no ensaio “Do culto dos livros”, Jorge Luis Borges comenta que “No oitavo livro da *Odisseia*, lê-se que os deuses tecem desgraças para que às futuras gerações não falte o que cantar; a afirmação de Mallarmé: ‘o mundo existe para chegar a um livro’ parece repetir, uns trinta séculos depois, o mesmo conceito” (BORGES, 2007, p. 131). Todavia, aparentemente inusitada relação entre Homero e Mallarmé só é mesmo aprofundada pelo autor argentino noutro ensaio, “A Divina Comédia”, que diz:

Os gregos falam de gerações que cantam, Mallarmé fala de um objeto, de uma coisa entre as coisas, um livro. Mas a ideia é a mesma, a ideia de que fomos feitos para a arte, fomos feitos para a memória, fomos feitos para a poesia ou possivelmente fomos feitos para o esquecimento.

Mas alguma coisa resta, e essa coisa é a história, ou a poesia, que não são essencialmente diferentes (BORGES, 2011, p.151).

Canto, livro, arte, memória e esquecimento. Poesia e História. Aristóteles, na *Poética*, já afirmava que a história conta as coisas que aconteceram, enquanto a poesia conta as coisas que poderiam, ou deveriam acontecer – segundo a verossimilhança e a necessidade. Para Borges, autor que brincava seriamente de criar prólogos de prólogos e fabulosos poetas persas que nunca existiram, o limite entre a poesia (ficção) e a história, realmente, é muito difícil de ser encontrado – se é que existe. Retornando a afirmação de Queneau, e seguindo a reflexão anterior de Homero, e, sobretudo, a citação de Borges, vale a pergunta: esse limite precisa realmente existir?

Mais do que o peso da luta – de cóleras interiores ou exteriores; mais do que a angústia de procurar o caminho de volta – seja para a terra natal, seja para o amor prometido, ou seja para si mesmo. Vivemos, inexoravelmente, sobre a necessidade do cantar, do celebrar, do imortalizar nossas aventuras (ficcionais ou não). Até que se prove o contrário, somos a única espécie do Planeta Terra para qual o mundo é feito de histórias/estórias. Portanto, existe, entremeada pelas fissuras que compõem a essência do ser humano, e que é atravessado pelo gênero épico, esta necessidade primordial: contar/cantar histórias/estórias.

Desta forma, os citados, por Borges, versos de Homero (Canto VIII, vv. 579-580), convenientemente, são:

Na tradução de Manuel Odorico Mendes:

O Céu quis sucumbissem tais guerreiros,
Para matéria a pósteros poemas.

(HOMERO, 1992, p. 95).

Na tradução de Frederico Lourenço:

Foram os deuses os responsáveis: fiaram a destruição para os homens,
Para que também os vindouros tivessem tema para os seus cantos.

(HOMERO, 2011, p. 256).

Na tradução de Carlos Alberto Nunes:

Obra dos Deuses foi tudo, que aos homens a ruína teceram,
Para que nunca aos vindouros faltasse matéria de canto.

(HOMERO, 2005, p.149).

Na tradução de Christian Werner¹¹⁰:

Isso Deuses arranjam, e destinaram a ruína
Aos homens para que fosse canto aos vindouros.
(HOMERO, 2018, p. 282).

E no poema intitulado (claro) “odisseia”, de Geraldo Carneiro:

odisseia

os deuses tecem mantos de tristeza
para que não nos falte o que cantar.
(CARNEIRO, 2010, p.54).

Façamos, através desses versos de Carneiro, um rápido exercício de recapitulação teórica acerca do intertexto: como classificá-los (sabendo de sua filiação homérica, e do eco, dos mesmos)?

Muito resumidamente, para **Julia Kristeva**, via **Bakhtin**, poderíamos dizer que é um exemplo do cruzamento inevitável de um texto a outro. Para **Barthes**, se o texto é texto infinito – “citações sem aspas”, memória circular –, logo, o poema só estaria evidenciando esse natural ciclo; em **Riffaterre**, primeiramente, o leitor é tomado pelo fenômeno do intertexto. Contrário da leitura linear, o intertexto é algo que chamaria a atenção para fora do texto (no caso, nos levando até Homero) e iria conclamar, aí sim, a intertextualidade – sendo essa, ferramenta de interpretância (Uma possibilidade: a ideia transmitida particularmente por aqueles versos homéricos ainda fariam sentido hoje em dia? Sem dúvida – vide a nossa figura de Odisseu destacada no **Capítulo 2**, realçada pela relação entre o clássico e o contemporâneo).

Em **Genette**, a questão poderia complicar-se um pouco mais, pois, dentro das cinco relações transtextuais (intertextualidade; paratexto; metatextualidade; hipertextualidade e arquitextualidade) propostas pelo teórico francês, o mesmo já esclarece a natural invasão de uma categoria noutra – além das subdivisões dentro de algumas delas. Refletindo, por exemplo, dentro da intertextualidade, que trabalha com a ideia de “co-presença” entre dois ou mais textos, o poema de Carneiro não poderia ser visto como mera citação, pois não possuiria, apesar do título, nenhuma marca gráfica que

¹¹⁰ Levamos em conta somente as traduções a que tivemos acesso. Ainda faltou, até onde sabemos, pelo menos a de Trajano Vieira e de Donald Schüller.

evidencie sua origem. E parece muito pouco pensarmos sobre a mera alusão, já que estamos falando de, “literalmente”, a retomada de um verso homérico (“literalmente”, pois, tratando-se de uma tradução, não é algo tão literal assim. Já falaremos disso). Contudo, também não deixa de ser um tanto quanto exagerado o plágio, pois o título do poema – aliás, elemento paratextual – não estaria sendo uma evidência, mesmo que não explícita, para o verso original? (ou, dependendo do leitor, não seria uma referência implícita?). Metatextualmente, e considerando que estaríamos lidando com uma espécie de “tradupropriação” dos versos do poeta grego, poderíamos imaginar o poema de Carneiro através de uma relação crítica com o próprio Homero – e como tais versos, por conseguinte, poderiam sintetizar todo o conteúdo da(s) obra(s) homérica(s) (vide a fala de Queneau). Assim como uma relação crítica com as diversas outras traduções em língua portuguesa para os mesmos versos da *Odisseia* (como citamos acima) – e que já nos levaria a pensar na arquiteitualidade do texto: embora esse esteja disposto no livro do poeta, e, portanto, sendo tratado por ele como outro poema dentre vários, estaríamos, realmente, lidando apenas com mais um poema ou com uma tradução (crítica) de alguns versos homéricos? Contudo, questionamentos à parte, se é a hipertextualidade que possui caráter central nos postulados teóricos de Genette, é possível que seja ali que encontremos uma acomodação melhor para o poema de Carneiro/versos de Homero. Pensando na relação que une o hipertexto, o poema de Carneiro, ao hipotexto, versos de Homero. Partindo por esse caminho perceberíamos que, realmente, não nos acomodariamos tão bem, pela visão de Genette, com a intertextualidade apenas, pois não estaríamos lidando simplesmente com a (co)presença dos versos de Homero no poema de Carneiro, mas, sim, com a derivação – ou seja: o poema de Carneiro retomando/transformando os versos de Homero (já que se trata de uma tradução e essa acaba constituindo-se em objeto autônomo apesar de utilizar apenas a substância semântica dos versos gregos – Pierre Menard, sorri, triunfante). Sendo assim, dentro do hipertexto, ainda encontraríamos as categorias da paródia, pastiche e travestimento (ou disfarce burlesco). Sem entrarmos nos méritos da organização do hipertexto dentro do seu aspecto funcional ou estrutural, pois a organização teórica diria menos do que a classificação, neste caso, também não parece o fato de tratarmos, aqui, de uma paródia, haja visto que essa prefere um rebaixamento do estilo e/ou gênero – similar ao que acontece com o travestimento, que também modifica o estilo, embora não necessariamente o tema/assunto apresentado. Ou seria? Os versos desentranhados da épica e dispostos na lírica não poderiam ser considerados um fator de rebaixamento? De toda maneira, ao menos o pastiche, ao contrário, ao trabalhar mais com

a relação de imitação de um estilo, parece coincidir melhor com o teor dos versos apresentados – ao menos em sua dicção, mas, claro, não em seu gênero, como acabamos de salientar.

Já para **Compagnon**, de certa maneira, toda citação – portanto, todo intertexto – passou, antes, pelas etapas do recorte. Da ablação, que é efetivamente a extração de um fragmento de texto, provavelmente posterior ao grifo, embora sendo esse concomitante à acomodação (no sentido de apresentar uma visão do leitor), e onde encontramos, anterior à própria citação, a solicitação: o encantamento de um encontro casual entre o desejo do leitor e da própria força do texto lido – aquilo que ressoou no leitor Carneiro (e também em nós – que recuperamos o intertexto) através do destaque, ou da importância, de especificamente aqueles versos homéricos dentre os outros 11.998 hexâmetros que compõem a *Odisseia*. Complementariamente, com **Laurent Jenny**, pensando nas figuras retóricas e/ou de linguagem, e mesmo na ideologia por detrás de todo texto, poderíamos considerar como o poema de Carneiro, fragmento ínfimo do original homérico, ao invés de diminuir o sentido desse, na realidade, expande-o – devido às referências metonímicas que a leitura de tais versos poderiam evocar sobre a figura arquetípica tanto de Homero, quanto de seus personagens (similar à metatextualidade de Genette). Neste sentido, por meio da apropriação do texto alheio pelo viés arquetípico e psicanalítico, igualmente interessante seria a perspectiva de **Michel Schneider**, que vê a intertextualidade como uma forma de plágio incontornável devido à confusão entre autor e leitor. E, conseqüentemente, da memória e da criação, e que faria revalidar o choque do eu e do Outro – Geraldo Carneiro e Homero. Eu e você (leitor).

Finalmente, nesta confusão entre o eu/Outro e/ou memória/criação, teríamos finalmente **Tiphaine Samoyault** – na grande e infinita biblioteca que é o texto literário, e qualquer texto, e no eterno jogo entre a referência e a referencialidade. No primeiro caso, a literatura referindo-se à própria literatura; no segundo, a finíssima divisão entre literatura e mundo. O poema de Carneiro relê Homero concomitantemente ao momento em que relê o Mundo (do qual comporta Homero. Embora, claro, Homero comporte um próprio mundo dentro de si). Neste sentido, muito pouco podemos falar de Denegação (deformação do texto antigo) ou Subversão (recusa do texto original) e muito mais em admiração (o “orgulho da influência”) e, principalmente, em Desenvoltura: o intertexto, ou a biblioteca, é evocada como se fosse parte do próprio pensamento. Como se não houvesse, e talvez não haja, separações entre o eu/outro, texto/mundo, memória/criação. Ou melhor: retornarmos ao contar/cantar; histórias/estórias.

Com o seu destino sempre à mercê dos deuses, o homem está vendido aos caprichos de forças superiores. Forças essas que tecem – portanto, escrevem: *texere/textus* – a triste sina que cobre os mortais. Contudo, observemos como, na disposição de Carneiro dos versos homéricos, o encontro entre “tecem + mantos” ocasiona certa ambiguidade ao gesto arbitrário e cruel dos deuses. Os “mantos de tristeza” cobrem, agasalham, protegem os homens, pois é somente através da tristeza que o canto – ou o livro, a arte, e a memória – poderá perdurar ou perpetuar-se. Mas o mais importante: a exemplo da referência de Borges, e diferente das traduções de Homero por nós apresentadas, os versos de Carneiro colocam-se direta e ativamente dentro da produção do canto: “para que não **nos** falte o que cantar” (grifo nosso). Para além do destino humano, desta forma, aparentamos ver o semblante do poeta. É subentendido que a fortuna destinada pelos deuses serve para todos os homens, assim como também é que o registro dessa história/estória surge no poeta. De tal modo, especificamente, o poeta aqui parece dirigir-se não apenas para o gênero humano, mas também para os seus iguais: os deuses tecem mantos de tristeza para que não nos falte, a nós, poetas, o que cantar. E, assim, mais uma vez, tudo acabará em livro – ou filme.

De certo modo, as pessoas estão famintas e sedentas de épica. Sinto que a épica é uma das coisas de que os homens precisam. Mais que todo outro lugar (e isso talvez soe como uma espécie de anticlímax), foi Hollywood que abasteceu o mundo de épica. Por todo o globo, quando as pessoas assistem a um faroeste – observando a mitologia de um cavaleiro, e o deserto, e a justiça, e o xerife, e os tiroteios etc. –, imagino que resgatem o sentimento épico, quer tenham consciência disso ou não. Afinal, ter consciência da coisa não é importante (BORGES, 2000, p. 60, grifo nosso).

Esse rápido resgate teórico, além de rememorar um pouco a teoria vista rapidamente no início do **Capítulo 2**, primeiramente, nos faz notar o quanto o cruzamento entre os versos de Carneiro (ou Homero?), através das diversas teorias sobre a intertextualidade, nos deixa antever um sinuoso labirinto projetado à frente (ou projetado atrás – pois já percorremos um razoável caminho até aqui) e que se não nos deixa vislumbrar uma saída, tampouco nos coloca realmente presos. Todo esse entrelaçamento de visões teóricas para o mesmo, e pequeno, poema, nos instiga para o mergulho de que a **memória da literatura** é capaz.

Mergulho que, desta vez, não está ancorado apenas nos poemas, e posterior análise desses, mas também para o funcionamento, ou distorção, de um gênero literário

específico: o gênero épico e, conseqüentemente, a epopeia¹¹¹. Novamente: contar/cantar histórias/estórias – parte fundamental da máquina do mundo de Geraldo Carneiro. Na disposição que fizemos de sua poesia dentro de cinco estruturas/temas/ecos/ecossistemas fundamentais, organizamos uma como sendo a de **Camões e a brisa épica** (falaremos disso adiante, mas vemos a figura de Camões, neste caso, como um atalho para a épica – devido à óbvia importância do autor dentro do gênero. Embora, claro, também é possível rastreamos, em alguns destes poemas, certas aproximações com a poesia lírica, além da vida, do poeta português. E novamente as veredas bifurcadas encontram-se).

Os poemas e/ou livros que conteriam, mais significativamente, o sopro/brisa épica na obra de Geraldo Carneiro seriam (em ordem de publicação):

- o livro *na busca do sete-estrela* (1974);
- os poemas “barganhas de babel” e “comédia” – presentes em *verão vagabundo* (1980);
- o poema/ópera performática (com música de Wagner Tiso e que chegou a ser encenada em 1988) chamado “manu çaruê” – publicado em *piquenique em xanadu* (1988);
- o poema “pandemônio” – presente no livro homônimo (1993);
- o poema “apocalipse” – que faz parte do livro *folias metafísicas* (1995);
- o poema “épico-burlesco” (segundo o próprio autor) *por mares nunca dantes* (2000) – para nós, ponto alto da brisa épica por parte de Carneiro;
- e, finalmente, “Fabulosa jornada ao Rio de Janeiro” – poema publicado na *antologia poética* (2015), organizada pelo próprio autor, e, à época, inédito.

A importância do cantar/contar histórias em Geraldo Carneiro, e conseqüentemente da épica, pode ser observada, por exemplo, através da presença constante dessa por dentro de sua poética. O diálogo com o poema narrativo/épico fez parte de, praticamente, toda a trajetória do poeta. Somente em duas oportunidades não encontramos algum eco dessa parceria: em *lira dos cinqüent’anos* (2002) e em *balada do impostor* (2006) – embora o poema “Fabulosa jornada ao Rio de Janeiro” seja de 2015 e,

¹¹¹ Entendendo a epopeia como o produto decorrente do gênero épico – assim como a poesia o é do gênero lírico. Contudo, tomaremos a liberdade de utilizar os termos (gênero épico/epopeia/épica) de forma mais orgânica, pensando mais na funcionalidade desses dentro da poética de Geraldo Carneiro e menos nas discussões teóricas que, por exemplo, a utilização desses poderiam gerar para um romance como *Ulisses*, de Joyce, ou um poema como *Cobra Norato*, de Raul Bopp.

deste modo, posterior a essas duas publicações. Uma comprovação de que o sopro épico continuou a inflar velas na poética de Carneiro. Além disso, é preciso destacar que a primeira seção do livro *balada do impostor*, de onde extraímos o poema “odisseia”, possui o título “orfeu contra odisseu” – o que denota, no conjunto dos poemas da seção, uma certa sincronia com figuras e temas afins da épica. Sobre os temas, em especial o tópico do naufrágio (Odisseu) e do cantar (Orfeu) – afora a procura do próprio eu (ambos).

Contudo, aproveitando as velas, e dentro de supostas viagens/visagens épicas de Carneiro, é preciso fazer algumas separações. Distinguindo aquelas brisas que realmente encorpam e conseguiram singrar para a praia (possível) da epopeia (hoje), daquelas que não chegaram a dobrar o cabo da epopeia e estacionaram no poema narrativo e/ou dramático. Durante o percurso, algumas definições teóricas do próprio navegar do gênero épico no mundo/mar do moderno-contemporâneo irão surgindo – junto com outros conceitos tais como o burlesco, a paródia (Furio Jesi e Alfredo Bosi) e o travestimento/charge (Genette).

Desta forma, propomos a seguinte classificação concomitante com os livros/poemas de GC que, de alguma maneira, possuem determinadas características mais acentuadas em consonância com a epopeia:

- os **poemas narrativos/dramáticos** (na *busca do sete-estrela* e “barganhas de babel”): trariam o gérmen do épico – tanto na poesia de Carneiro, quanto do gênero em si – e algo próximo do gênero dramático;
- os **poemas propriamente narrativos** (“apocalipse” e “comédia”): que resvalariam, talvez, na narratividade da épica, mas não necessariamente em suas especificidades;
- os **poemas ciber-épico-punks** (“manu-caruê” e “pandemônio”): que melhor aproveitariam o cruzamento de gêneros e estilos por dentro do mundo épico e do mundo moderno-contemporâneo;
- os **poemas épico-burlescos** (*por mares nunca dantes* e “Fabulosa Jornada ao Rio de Janeiro”): ponto alto da evocação épica na poesia de Carneiro e as obras que melhor encontrariam sintonia entre o gênero e o estilo resgatado, ainda que usando da distorção (humor) para tal. Será o nosso enfoque maior, sobretudo *por mares nunca dantes*.

É sempre importante lembrar o quanto tais classificações podem incorrer em impressões subjetivas – ainda que tenhamos tentado rápida e sucintamente esclarecer nossas escolhas (e, doravante, iremos reafirmá-las). E, de toda maneira, também é claro que a disposição dessas divisões não é estanque. Além disso, e a título de clareza, é válido também destacarmos, ainda que rapidamente, o que estamos entendendo como um resgate do gênero épico – em especial, no mundo moderno-contemporâneo.

Em *Conceitos fundamentais da poética*, Emil Staiger fundamenta-se em Aristóteles, e nas epopeias homéricas, para reconstruir o que chama de “estilo épico”. Como características principais desse estilo, Staiger destaca a uniformidade métrica; a inalterabilidade – ou impassibilidade – de ânimo; a impossibilidade de tomar o amor como tema; a proximidade com a arte pictural (devido à relação direta da épica com as categorias de tempo e espaço); certa independência das partes; a importância do poeta épico como representante de um povo; e a ênfase no próprio relato do evento mítico-histórico e não do desfecho (diferença fundamental com o drama) – o que, por conseguinte, denunciaria uma ausência de preocupação, na épica, com o futuro.

O épico, enquanto gênero, teria encontrado seu ápice no nascimento para, em seguida, apenas oscilar ou decair – e cada vez mais e mais. Tal constatação, absolutamente menor em Virgílio, embora um pouco maior em Dante, e ainda mais um pouco em Milton, já denunciaria um inerente desvio, em relação ao modelo homérico, do gênero atrelado à sua utilização. Se num desses desvios encontramos o romance, “epopeia burguesa”, como referenciado por György Lukács, por outro lado, continuamos a insistir, e sentir, o sopro épico. E, conseqüentemente, a reforçar cada vez mais as diferenças com a matriz (não obstante, vale a reflexão: adotando Homero como modelo em que a essência da épica se manteria praticamente pura, como conservar-se dentro do exemplo senão, unicamente, o sendo? Prova maior, mais uma vez, Pierre Menard).

Em *História da epopeia brasileira: teoria, crítica e percurso* (2007), Anazildo Vasconcelos da Silva e Christina Ramalho percorrem, via semiótica, além da história do gênero na literatura brasileira, as mais diversas teorias acerca do mesmo. Do cruzamento entre história e teoria, uma conclusão é evidente: os poetas nunca abandonaram o barco da epopeia. Embora, para isso, tivessem que lançar mão de diversos reparos e adequações. É rapidamente perceptível que, ao seguir de maneira ortodoxa a expressão épica de Homero, Staiger, segundo Silva e Ramalho, desconsidera “a evolução do pensamento ocidental como foco legítimo para a irradiação de novas manifestações do mesmo gênero” e ignora “um número bastante grande de manifestações épicas medievais, nas quais o

gênero já estaria bastante evidente” (SILVA & RAMALHO, 2007, p. 185). A percepção de Emil Staiger sobre a épica, balizada em Homero, consegue captar a essência do gênero, e daquele que seria o “pai da História Épica” (STAIGER, 1972, p. 118). Mas, não prevendo evoluções dentro da estrutura da epopeia, não daria conta de suas manifestações posteriores senão através do contraste e, conseqüentemente, de certos desvios do estilo – seria o caso, para Staiger, da *Commedia*, de Dante, e do *Paradise Lost*, de John Milton. O que, em realidade, é muito significativo e interessante – e valioso para nós.

Segundo a poeta Leila Míccolis, no artigo “Literatura e palco”, a visão fechada de Staiger sobre Homero, confessando que não deve “haver mais gênero inteiramente puro”, e trabalhando através dos desvios e contrastes frente ao poeta grego, não enclausura o gênero épico – ou qualquer outro. Ao contrário: os gêneros expandem-se, pois “um drama pode ter matizes líricos, uma epopeia pode revestir-se de tonalidades cômicas e uma comédia pode apresentar elementos dramáticos, sem que, com isto, o gênero predominante se descaracterize (MÍCCOLIS, 2011, p.2).

Por conta disso, em consonância com o que já havíamos destacado no **Capítulo 2**, no texto “Poesia e Memória”, o poeta e tradutor Paulo Henriques Britto (2000) enfatiza como a memória épica foi perdendo força com o passar do tempo – sobretudo na Idade Moderna. Por exemplo, no célebre episódio “O Velho do Restelo” (Canto IX) d’*Os Lusíadas*, de Camões, a dura empresa lusitana é colocada à prova, pois não passaria de mero artifício da cobiça e da arrogância humana. Tal interpretação demonstraria que, apesar de toda a filiação de *Os Lusíadas* à memória do heroico canto, “a verdadeira memória épica já não é possível no tempo de Camões” (BRITTO, p.124, 2000). Ainda em Portugal, Fernando Pessoa, que curiosamente havia “profetizado” o surgimento de um “supra-Camões”, também revisitará, em *Mensagem*, o épico – embora, a exemplo de Camões e, provavelmente, como todos antes e depois dele, o tenha feito da maneira que a sua época permitisse. Boa parte de *Mensagem* é construída como um longo catálogo de heróis e feitos portugueses – perdendo, evidentemente, a narratividade do épico e reforçando a marcação da memória enquanto objeto de ciência e não de vivência. O próprio estatuto de *Mensagem* como um texto épico-lírico já parece reafirmar a fragmentação própria da poesia pessoana (intensificada no fenômeno dos heterônimos) e, mais especialmente, as necessárias e inevitáveis transformações para manter a sobrevivência da epopeia em nosso mundo.

Portanto, levando em conta a constante, e inevitável, adaptação da épica como índice para a própria sobrevivência, as variáveis são inúmeras. Transformações;

adaptações; deturpações; conjunções. Invasões de outros gêneros e rebaixamentos, irônicos ou não, do timbre épico. *The Cantos* (1915-1962), de Ezra Pound; *Ulisses* (1922), ou mesmo *Finnegans Wake* (1939), de James Joyce; *Cobra Norato* (1931), de Raul Bopp; *Martim Cererê* (1947), de Cassiano Ricardo; “A máquina do mundo”, de Drummond; *Invenção de Orfeu* (1952), de Jorge de Lima; *Romanceiro da Inconfidência* (1953), de Cecília Meireles; *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa; *Invenção do Mar* (1997), de Gerardo Mello Mourão; e, ainda mais recentemente, *A máquina do Mundo Repensada* (2000), de Haroldo de Campos; *Latinomérica* (2001), de Marcus Accioly; e *Uma viagem à Índia* (2010), do profícuo escritor português Gonçalo M. Tavares. A sempre retomada crise da poesia, se desdobrada, e intensificada, na crise do gênero épico, encontrará a mesma resposta. Borges, novamente, estava correto: “Não creio que um dia os homens se cansarão de contar ou ouvir histórias” (BORGES, 2000, p. 62) assim como não se cansaram de cantar histórias. Contadas ou cantadas; contadas e cantadas: vamos às de Geraldo Carneiro.

Começamos, portanto, com *em busca do sete-estrela* (1974). Comentamos brevemente sobre o livro em nossa **Introdução** e no **Capítulo 1** – destacando as referências cabralinas, ao mesmo tempo que da poesia social/marginal. E até mesmo da sua propensão à concretude (não necessariamente do concretismo, embora a aproximação também seja possível). Em artigo já referenciado por nós, Débora Racy Soares, que comenta a conhecida coleção marginal *Frenesi* (1974), da qual fez parte *sete-estrela*, destaca o caráter ambivalente do primeiro livro de Carneiro através do subtítulo da obra: “ópera de Cordel”, pois “de imediato, somos remetidos ao universo da literatura popular, de impressão barata, exposta à venda em cordéis. O substantivo ópera convoca à ideia de poemas que são articulados como pecinhas dramáticas, em diálogo”. (SOARES, 2009, p. 10). Mas podemos ir além, atentando também para a segunda parte do próprio título: *sete-estrela*, ou sete-cabrinhas, e que fazem referência a um aglomerado de estrelas da constelação de Touro, e que são conhecidas também como Plêiades – e o significado dessas irrompe tempo e espaço.

Tanto na astronomia, quanto na mitologia, as Plêiades são reconhecidas nas mais diversas culturas – dos antigos persas aos aborígenes australianos, passando pelos chineses e pelo mundo judaico-cristão (*Livro de Jó* e no *Livro de Amós*), além de lendas Maias, Astecas e Tupi-Guaranis. Contudo, sem querer menosprezar todas essas referências, é difícil não nos inclinarmos primordialmente para a cultura (além da mitologia e da literatura) grega. No mundo grego conta-se que um indivíduo só estaria

pronto para a batalha se conseguisse identificar no céu ao menos cinco das sete Plêiades. O motivo não era apenas para testar a visão do futuro guerreiro: a navegação, assim como a agricultura, era fortemente baseada no mais brilhante agrupamento de estrelas do céu (seis delas são vistas sem o auxílio de instrumentos, por exemplo).

E, assim, começamos a adentrar um céu, ou águas, conhecido(as): quem sabe não tenham sido, no plano físico, as “estrelas fixas”, que direcionavam a navegação, o protótipo da **Máquina do Mundo**? Uma das origens possíveis para o nome Plêiades derivaria, aliás, do grego *plei*: navegar – e, neste sentido, aparecem em Hesíodo (*Os trabalhos e os dias*) e em Homero (tanto na *Iliada*, quanto na *Odisseia*)¹¹². Desta maneira, “em busca do sete-estrela” já comportaria em si, mesmo que discretamente, o anseio odisseico da viagem – além do componente órfico do canto através do adjetivo “Ópera” de seu subtítulo.

Também o elemento paratextual da epígrafe da obra apresenta informações pertinentes e curiosas. Ela diz “os tempos mudam para os que não sentam em mesas de ouro, Bert Brecht”. Contudo, procurando tal citação de Brecht, encontramos, em *Teatro Dialético – Ensaio*, o seguinte:

Os tempos mudam, felizmente, para os que não sentam em mesas de ouro. Os métodos se gastam, os estímulos falham. Novos problemas surgem e exigem novas técnicas. A realidade se modifica: para representá-la, é necessário modificar também os meios de representação. Nada surge do nada, o novo nasce do velho, mas é justamente isso que o faz novo. (BRECHT, 1967, p. 119, grifo nosso).

Comparando a epígrafe de *sete-estrela* e a citação de Brecht, chama a atenção a supressão do advérbio “felizmente” na primeira. Mero descuido do então jovem poeta; simplesmente uma outra tradução diferente da que encontramos; uma frase reproduzida “de ouvido”, bem ao gosto marginal; ou construção, e inversão, consciente de sentido? É difícil saber. Mas, ao retirar o advérbio presente no original, e que dá um caráter otimista à ideia geral, a frase da epígrafe ganha em ambiguidade: existe a certeza da mudança do tempo para aqueles que não sentam em mesas de ouro (ou seja, para aqueles que estão à

¹¹² Do dicionário de mitologia online: “As Plêiades, filhas de Atlas e de Pleione, por sua vez filha do Oceano e de Tetis, eram em número de sete: Maia, Eletra, Taigeta, Astérope, Mérope, Alcione e Celeno. Maia foi amada por Júpiter de quem teve Mercúrio [...] As Plêiades formam o signo do seu nome na constelação do Touro. Foram metamorfoseadas em estrelas porque seu pai quis ler os segredos dos deuses. Aparecem no mês de maio, tempo favorável à navegação. O seu nome provém da palavra grega que significa navegar; pelos latinos eram chamadas também Virgílias, isto é, Primavera, ou estrelas da Primavera”. Disponível em <http://bit.ly/2V55TwK> e acessado em 21 de fev. de 2018.

margem da sociedade e do sistema), mas não sabemos agora se isso é bom ou ruim. E, sem dúvida, essa última percepção estaria mais em sintonia com a matéria do poema (numa última divagação, será que a abreviação “Bert”, ao invés de “Bertolt”, além da intimidade e iconoclastia marginal, estaria deixando uma pista para o desaparecimento do termo citado?).

Mas uma outra relação importante e possível que podemos extrair da epígrafe de Bert(olt) Brecht é a de que foi justamente ele o responsável por uma nova percepção teatral batizada, precisamente, de “Teatro épico”. E, assim como *sete-estrela*, que se considera uma ópera, são nas anotações à ópera *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (1930) que Brecht estabelece as primeiras diretrizes do que seria este novo teatro. Anatol Rosenfeld comenta que “Não é fácil resumir a teoria do teatro épico de Brecht (1898-1956)”, visto que seus ensaios e comentários sobre este tema “se sucederem ao longo de aproximadamente trinta anos” e “com modificações que nem sempre seguem uma linha coerente. Tendo sido bem mais homem da prática teatral do que pensador de gabinete” (ROSENFELD, 1985, p. 145).

Mas, de modo geral, podemos dizer que o teatro épico dispunha, dentro de um forte componente didático, a manutenção da lucidez no público devido ao predomínio da narrativa – em detrimento da ação, vivência e identificação estimulada pelo teatro burguês; a emoção dirigida ao conhecimento e não à mera *catarse*; logo, o predomínio da razão ao invés da emoção; a visão do homem para além de um ser fixo, preso ao acaso, ao Destino, ou a forças superiores, mas, sim, objeto móvel e em constante processo de transformação – dele e do mundo; e a percepção de que as tragédias humanas são históricas e não míticas. Tudo isso corroboraria, ou comporia, a criação de um efeito de “distanciamento” entre o palco e a plateia e que resultaria em “tornar estranho, o anular da familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos, torna a um nível mais elevado, esta nossa situação mais conhecida e mais familiar” (ROSENFELD, 1985, p. 152). Desta maneira, “O distanciamento passa então a ser a negação da negação; leva através do choque no não-conhecer ao choque do conhecer”, pois “Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo tornar conhecido. A função do distanciamento é a de se anular a si mesma” (ROSENFELD, 1985, p. 152).

Em suma, analisemos algumas passagens de *em busca do sete-estrela*¹¹³, fundamentais para a elucidação de todas essas questões – e alicerce para as vindouras. O início:

Um vazio.
 O pai ficou exposto em cima da mesa
 defunto útil.
 – Manoel, arruma os trapos.
 Então foi remorso
 que mais era falta sem espessura
 ou gosto exato.
 O velório.
 A morte é quase motivo de festa
 Sem foguetes
 Apenas a mãe geme
 – É morto matado.
 A morte é motivo de festa
 Romaria
 Os pobres solidários.
 O urubu calcina
 as arestas da quarta parede
 em voo cúbico.

Na parede úmida
 os ratos riscaram geometrias desconhecidas.
 Manoel pensou
 na transparência dos mortos
 à luz do candelabro.
 Um espelho
 emoldurou a opacidade de caras invisíveis
 e uma boca humana
 inarticulada na rede amarela.
 A sala de velório
 era sórdida como um cárcere
 de insetos bailarinos
 minando fendas oblíquas
 na alvenaria.
 A noite desabou em sombras
 com sua esfera sem claridade
 e uma lua precária de perfil incandescente.
 A cristaleira do hemisfério.

(CARNEIRO, 2010, p. 437-438).

Conivente com o nihilismo moderno-contemporâneo, a morte aqui não evocará da musa nenhuma cólera, mas apenas “Um vazio.”. Aliás, o herói, Manuel, é apresentado, ou chamado, por uma voz tão impessoal que, não sendo ninguém (e é impossível não

¹¹³ É importante frisar, mais uma vez, que nosso enfoque maior será em *por mares nunca dantes* (2000). Portanto, acerca desses outros livros/poemas em diálogo com o épico, elegeremos mais ou menos aquilo que acreditamos ser um preparo para *por mares nunca dantes*.

lembrar assim de Odisseu), ao mesmo tempo são todos(as): mãe, irmã(o), primo(a), amigo(a), amante/amada, inclusive a própria musa. No contexto do livro, tanto em relação à década de 70 e à Ditadura Militar, quanto à poesia marginal que começava a deslanchar, faz sentido que assim seja: a dor individual transmutada em anseio coletivo – e não é assim na epopeia? O poemão de Cacaso e a confusão do texto & da vida, e o nosso subcapítulo **1.4**, do **Capítulo 1**, além do distanciamento enunciado por Brecht, que torna o estranho em familiar. Desta forma, não canta a musa, mas “a mãe geme/ – É morto matado”. E a morte como signo vazio, destituída de qualquer feito heroico e chafurdada na mediocridade do cotidiano, não é “quase motivo de festa”. É, realmente, “motivo de festa”. E, assim, “o urubu calcina”, decompõe, “a quarta parede” do espetáculo da natureza, e da vida, e paira em “voo cúbico” dentro do poema e acima do velório – detalhe aqui para a terminologia cabralina, além do cenário Severino, como já havíamos atentado no subcapítulo **1.2**, com “gosto exato”; “arestas”; “voo cúbico”; “geometrias desconhecidas”; “fendas oblíquas”.

Na segunda estrofe deste início, a “quarta parede” agora é “parede úmida”, e Manoel, perdido entre divagações, ratos e insetos, (pre)vê na sala do velório do pai o (próprio) cárcere. Diante do espelho – literal, o objeto; figurado; a morte – não vê a si mesmo; não vê a ninguém; e, mais uma vez, vê a todos. A noite não cai, desaba, em sombras, esfera sem claridade, formando mais um prenúncio: a precária (máquina do mundo requebrada da) realidade moderno-contemporânea. Não à toa é que, logo em seguida,

No carnaval
Manoel desmanchou
O movimento do mundo.
Populou
Requebrou de palavra em palavra
Nos cristais da sala

(CARNEIRO, 2010, p. 439).

Não temos ainda a máquina do mundo de *por mares nunca dantes* – aquela que irá (tele)transportar Camões para o Rio de Janeiro de hoje. Contudo, de maneira discreta, é um vislumbre. Já podemos assistir à ação de suas engrenagens que, sintomaticamente, tem início no carnaval – aqui, por enquanto, ainda mais como subversão à ordem/harmonia, desconcerto, do que como propensão ao riso, como evidenciaria Bakhtin. O poeta Carlos Felipe Moisés em *O desconcerto do mundo – do Renascimento*

ao *Surrealismo*, acerca do desconcerto do mundo, afirma que “O desconcerto flagrado em *Camões* conduz a um modo de ver as coisas que ainda hoje nos diz respeito” (MOISÉS, 2001, p.28). A concepção de máquina do mundo, que predispõe a ideia de um funcionamento perfeito do universo, sofre, neste caso – via a inversão/subversão carnalizada, ou via o desconcerto – a quebra do movimento retilíneo, perfeito, a marcha da máquina. Desta maneira, Manoel “desmanchou/ o movimento do mundo” e, mais do que isso, ele “requebrou de palavra em palavra”. Requebrar, além de repartir, quebrar novamente, faz dançar, girar, a sua maneira, o maquinário fundamental do universo. A ambiguidade é, portanto, bem-vinda: esse vislumbre da máquina do mundo requebra, porque tanto é opressão quanto libertação.

Nos questionamos juntos com Felipe Moisés se “será o caso de lembrar que, enquanto Vasco da Gama contempla a ‘máquina do Mundo’, o mercantilismo multiplica suas formas de atuação” e “cria as bases de uma economia de mercado que até hoje sustenta sistema capitalista, sempre em incontrolável e devoradora expansão?” (MOISÉS, 2001, p. 32). Tragédias humanas são históricas, não míticas, endossaria, marxistamente, Brecht. Por conta disso, mais uma vez, Manoel é lembrado:

– Acode, Manoel de Deus
Que a gente de seu prefeito
Tá aqui pra tratar negócio

(CARNEIRO, 2010, p. 439).

E responde que

– Não vou, senhor prefeito.
Não dou tocaia
Sou gente de outro ofício

De madrugada
o curso partiu em cacos de espelho
quando a chuva remelançou sonho
na lama do frevo

(CARNEIRO, 2010, p. 440).

Para Manoel, que já sabe que também para ele o mundo anda desconcertado, as garras da morte dividem a cena com as garras dos poderosos. Contudo, o herói, se assim o podemos chamar, enfrenta a todos e ao mundo: ignora os poderosos e vê o cortejo do carro fúnebre misturar-se, refletir-se, com o curso carnavalesco repartido em “cacos de espelho”. Na verdade, o carnaval e a morte, o clímax e o anticlímax da vida,

respectivamente, possuem uma ligação maior do que a mera oposição. Do latim clássico *carnem levare* ou *carnis levale*; ao latim medieval *carnelevarium* ou *carnilevaria*; as traduções mais literais não nos deixa mentir: abstenção da carne ou adeus à carne. Em ambos os casos, carnaval ou morte, a carne deixa-se levar. Oposições que se complementam num ciclo perfeito.

Ou quase perfeito, pois subscrito neste conjunto está o movimento desconcertado (requebrado) do mundo caótico onde “o frevo veneno fervia o sangue/na rua/ Passacalha o povo pulava/ diabo no corpo/ polícia de lado/ num beijo roxo/ de vinho adocicado/ O cemitério” (CARNEIRO, 2010, p. 440-441) e no qual “O pai era um peixe de pesadelo/afogado em coroas./ Ironia/ Aos poucos eles chegaram sem ódio” (CARNEIRO, 2010, p.441). As forças político-sociais – Médico, Advogado (“analfabeto”), Polícia, Político (“porco de fraque”) – vão, aos poucos, massacrando mais e mais o indivíduo. Em contraponto com os chamados e as falas de Manuel, a mensagem é clara: “– Se desafia a ordem/ o futuro te será negado” (CARNEIRO, 2010, p. 442).

Se calar o bicho trepa
 se falar o bicho tome
 se correr o bicho pega
 no sono
 ao som do batuque
 no dono
 ao som do zabumba
 na rumba
 queixando cachaça no sangue [...]

Do palanque
 O capitão mandou descer a botinha
 No Bloco da Chuva.
 – Acaba com o home!...
 Foi pernas-pra-que-te-quero
 A soldadesca
 entrou na folia à moda de dança
 sem compasso.
 O pau quebrou.

(CARNEIRO, 2010, p. 443).

O trecho anterior evidencia aquilo que referenciamos, no subcapítulo **1.4**, sobre a poesia marginal, cenário no qual está inserido *sete-estrela*, pois essa (poesia marginal) “é uma poética do **medo** [...] Movida pelo medo, uma parcela significativa da poesia produzida no período 70 perpetua, para as gerações futuras, as cicatrizes do tempo.” (SALGUEIRO, 1999, p. 37-39, grifo do autor). Da ginga para a violência, aquilo que

Hwn Hwn Hwn Hwn Hwn Hwn Hwn Hwn Hwn Hwn Hwn

Agora o travesti Aurora de Fogo vestindo
sua fantasia “O Inferno de Wall Street!...”

(E Carlito sapeca um tango:)
se vuelva, mas tú e ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

wwwALÔwwwALÔwwwALÔwwwALÔwwwALÔwww
ALÔwwwALÔwww

(CARNEIRO, 2010, p. 448).

O descompasso pressentido desde o início do poema – tanto na estrutura como nos temas – chega ao seu ápice. A desordem e a bagunça, o “diabo a quatro ou”, resume bem tal percepção. Reafirmada pela evocação da linguagem vertiginosa de Sousândrade, que também em seu *O Guesa* entregou ao mundo (desconcertado) um ser errante e errático. Marginal e polissêmico, personagem e linguagem, tal qual a figura do transexual – que irá se repetir por diversas vezes nestes poemas de Carneiro (e que deflagra um claro apelo pela miscelânea, de ideias e personas, além da transgressão). Um cabaré, uma boate ou mesmo um “inferninho”. Não importa. É preciso tocar um tango, que se não argentino, ao menos espanhol e, no espírito da contradição e da dualidade, de um poeta barroco como Luis de Góngora. Os versos, sobretudo os finais – que serão surrupiados pelo nosso Gregório de Matos – deixam claro o recado: *carpe diem*. É preciso sobreviver, antes que nos convertamos em terra, em fumo, em pó, em sombra, em nada. Sirenes.

Se, em seguida, temos o que parece o recorte de uma (censurada?) página de jornal, posteriormente é o cabralino fragmento que foi analisado por nós no subcapítulo 1.2. Olhando agora, pela perspectiva geral do poema, o trecho parece o fragmentado pedido de socorro, ou testamento, da desesperada fuga de Manoel. Além disso, vai ficando cada vez mais evidente a forte fusão do gênero lírico por dentro da narratividade do poema – e que, talvez, até sobreponha-se o lírico ao narrativo. A justificativa está no próprio herói:

Na memória
Manoel fermentou um abismo
entre o fogo e a cinza:
O fogo é o que alumbra
Difere do sono assombrado dos bichos. [...]

– Manoel não é pedra.
Manoel é o artífice do mundo.

(CARNEIRO, 2010, p. 451).

O contar e o cantar perpassam a memória – sendo esta a matéria comum da épica e da lírica. A aproximação com as figuras da Fênix e de Prometeu é imediata: em um, o renascimento, em outro, no presente concedido aos homens para fazê-los mais do que animas. Em ambos, o fogo que “assim como o Sol, pelos seus raios [...] simboliza por suas chamas o intelecto, a ação fecundante, purificadora e iluminadora”, embora também possa apresentar “um aspecto negativo: obscurece e sufoca, por causa da fumaça; queima, devora e destrói” (CHEVALIER, 2000, p. 440). Do fogo a ressurreição e a rebelião contra a ordem pré-estabelecida, passamos pela pedra ancestral que, em atrito, produz o tesouro dos deuses – mas também o substrato do castigo de Prometeu. O nome de Manoel agora ganha mais sentido: variante de *Emanuel*, e tendo como origem o hebraico *Immanuel*, é a junção de *immánu* (conosco) e *El* (Deus, Senhor). Manoel, ou Manuel: “Deus está conosco” ou “Deus conosco”. Manoel “é o artífice do mundo”, pois criador, protótipo do poeta, portador das ferramentas para a/da criação, e está com Deus, pois é também Deus, criador e criatura – e todas as outras similaridades possíveis com o nosso subcapítulo **2.3**. Até mesmo o termo artífice corrobora para uma silhueta dúbia, pois além da concepção de artista e/ou autor, temos a de artesão e/ou operário. Ou seja: algo muito mais cru, braçal, rústico – como devem ser as primeiras obras de qualquer criador.

Não esquecendo que o poema foi intitulado, além de cordel, ópera, dois movimentos são apresentados: primeiramente, “o rádio cantou/ nas melodias do fogo agrário/ a erosão das palavras.” e, em seguida, no segundo movimento, “um dragão mecânico/ virou clarão de estanho às luzes da cidade/ Manoel bailou/ no espaço da noite sem pássaros [...] Os fuzis brincaram/ em brancas elipses e reflexos circulares” (CARNEIRO, 2010, p. 452). É o princípio do fim: “um hino mudo e militar/ desaba a arquitetura barroca/ na alvenaria silenciosa/ escorre um sangue envenenado” (CARNEIRO, 2010, p. 454). Só resta ao artífice, operário do mundo, “um grito afiado/ como pedra aguda/ no alto” (CARNEIRO, 2010, p. 454) – não há mais fogo, apenas a esterilidade da pedra. Mas antes de baixar o “/PANO/”, mergulhamos “no avesso da chuva/ poças de nada” (CARNEIRO, 2010, p. 455).

Como podemos notar facilmente, o componente social e político toma conta do poema – como se bem atendesse às demandas da época. E embora não seja o caso de esperar o seguimento fiel dos postulados de Brecht, até porque estamos tratando de um poema, persistem algumas semelhanças. Como, além da narratividade, a tentativa, mesmo

que questionável, da lucidez e da razão – o enfoque político que sempre retoma, apesar dos rompanes líricos, por exemplo, e que colabora muito bem com a percepção de tragédia humana como muito mais histórica do que mística. Neste ponto, se o homem é sujeito (histórico) móvel e em constante processo de transformação, de si mesmo e do mundo, Manoel, como “artífice do mundo”, cumpre exemplarmente seu papel. Apesar do final trágico. E se o distanciamento também possa ser discutível, indiscutível é o fato que somos muitos Manoéis – assim como éramos, em João Cabral, Severinos.

O próximo porto epopeico de Geraldo Carneiro acontece no livro *verão vagabundo* (1980). Com poemas escritos entre 1972 até a data de publicação, *verão*, muito mais do que *sete-estrela*, já apresenta as marcas que são características de Carneiro: a mistura do clássico/cânone com o popular e o coloquial; a intertextualidade à flor da página; o humor e a ironia. Mas de todos os poemas, “barganhas de babel” e, principalmente, “comédia”, refazem o sopro épico. Em realidade, “barganhas de babel” figura muito mais como um respiro teatral e muito menos – ou praticamente nada – com um poema, estruturalmente falando, de alguma propensão épica. Parece ser mais, para nós, aquele gancho feito do teatral ao gênero épico, presente em *sete-estrela*, e que, volta e meia, retorna para a poesia de Geraldo Carneiro – em especial para aquela que irá compor algum indicativo épico. Em suma, definitivamente, não é o épico. Mas será fundamental para alicerçar um aspecto específico do gênero épico em Carneiro. Apenas alguns trechos do poema:

barganhas de babel

Alô. Alô. Alô.
 Alô. Quem?
 Alô. Não.
 Alô. Alô.
 Como é o seu nome?
 Não, não é daqui.
 Eu sei. Mas qual é o seu nome?
 Cláudia.
 Alô. Alô.
 Não desliga [...]

Quem é esse cara aí no telefone?
 Cala a boca!
 Sabe, Cláudia, o que tem de gente frustrada
 nesse mundo...
 Sei.
 Cala a boca!
 Talvez a gente pudesse se encontrar

Quem sabe?
 Alô.
 É a última vez que eu te ligo.
 Você não pode fazer isso.
 Ai, estou esperando há horas!
 Quer chamar o Marcelo?
 Alô. Alô. Alô.
 De onde falam?
 Alô. É você?
 Cala a boca!
 Quem sabe a gente não se encontra?
 Só se for por acaso. [...]

Minha senhora, quantas vezes
 tenho de lhe dizer que não é
 este o número
 Cala a boca, porra!
 Que confusão. Assim não dá.
 Eu ligo mais tarde.
 Que tal irmos ao cinema amanhã de noite?
 Pode ser. [...]

É só isso.
 Eu sou alta, morena, de olhos claros.
 Então não tem erro.
 Não consigo ouvir direito.
 Como?
 Alô. Alô.
 Então, tchau.
 Não tem problema. Hoje de noite
 está consertado.
 E melhor a gente não se ver
 nunca mais.
 Alô, como?
 Só mais uma coisa.
 O que é?
 Vou me matar.
 Alô. Alô. Alô.
 Alô?

(CARNEIRO, 2010, p. 383-387).

Embora estruturalmente o poema pouco aspire do épico, devemos lembrar que o mito bíblico da Torre de Babel, descrito no livro do *Gênesis*, é rediscutido na *Commedia* de Dante Alighieri – e em uma das passagens mais misteriosas do *Inferno*. No canto 31, Dante encontra Nemrod, ou Nembròt, aquele que teria sido responsável pela construção da Torre de Babel. O peregrino Dante tenta dialogar com este, mas Nemrod apenas esbraveja palavras sem sentido: “*Raphael may amech zabi almi*” (ALIGHIERI, 1998, p. 207, grifo do autor). Nemrod está, assim como todos os condenados dantescos, preso ao seu próprio pecado. Na tentativa de alcançar o céu com sua monumental torre, Nemrod despertou a ira divina que, como punição, misturou as línguas dos homens e, através da

impossibilidade de comunicação, condenou ao fracasso a sua empreitada. E agora ele segue incomunicável para todo o sempre. Desta maneira, simbolicamente, a propulsão e a confusão de vozes do poema, oriundo da mitologia cristã e do poema de Dante, é conveniente para pensarmos a mescla de discursos, dicções (gêneros) e vozes da poesia contemporânea – e, claro, da poética de Carneiro. É, portanto, mais um sintoma do requebrar da máquina do mundo.

Voltando ao poema de Carneiro, a “sinopse” desse é simples: atualizando o mito da Torre de Babel, diversos, e quase inidentificáveis, personagens travam, ao mesmo tempo, um absurdo diálogo ao telefone. É a famosa “linha cruzada” – tão comum nos anos 80 e 90, quando da real popularização da telefonia no Brasil. Hoje, no mundo ciber-laser-virtual, é fato raro (figurando, apenas, no museu das saudosas obsolescência inúteis – junto com o disquete e outros que tais).

As barganhas, ou trocas, legadas por Babel, e entre os personagens, que tentam dialogar no poema, compõem uma desordem típica do contemporâneo. Mais precisamente, do homem, ou (anti)herói?, contemporâneo que navega sem direção num mundo caótico. Prevalece uma falta de sentido – “Alô. Alô. Alô./ Alô. Quem?/ Alô. Não./ Alô. Alô.” – refletida numa tentativa, fracassada, de se saber quem eu sou e quem é o outro – “Não, não é daqui/ Eu sei. Mas qual é o seu nome?” –, além da busca, a qualquer custo, de uma ligação (sem/com trocadilho) com algo ou alguém – “Talvez a gente pudesse se encontrar/ Quem sabe? [...] Quem sabe a gente não se encontra?/ Só se for por acaso”. Embora o componente cômico exista, diferente de *sete-estrela*, temos, aparentemente, desta vez em consonância com aquele, um final trágico – “O que é?/ Vou me matar./ Alô. Alô. Alô./ Alô?”. No poema “teofania e telefonia”, comentado no subcapítulo 1.5, vimos que, para o poeta, Deus “não lhe deixou recado depois do sinal”. Agora podemos dizer que o homem talvez não tenha deixado recado nem para si mesmo também.

Mas ainda dentro de *verão vagabundo*, embora com uma dose de ironia e o humor muito mais acentuados do que o que vimos até aqui, o poema “comédia”, disposto em oito partes, comporta um viés mais narrativo, ainda que lírico, e menos dramático dentro da brisa épica de Carneiro. Contudo, embora a narratividade seja mantida, temos uma mudança em relação à enunciação – se consideramos aquela de *sete-estrela*, já que “barganha de babel” está mais para um enxame de vozes. A exemplo da obra dantesca ao qual faz referência, a voz de um eu (lírico) desta vez ganha corpo e (eros)dicção.

A ilustre referência à obra de Dante, disposta no título do poema, irá servir como fio condutor para o efeito zombeteiro do tema amoroso. Se desejássemos classificações, poderíamos até falar do travestimento, ou disfarce burlesco, segundo Genette, já que estaríamos pensando em uma modificação do estilo, sem necessariamente a modificação do assunto. Contudo, devido à extensão reduzida do poema de Carneiro em relação à matriz dantesca, nos parece impreciso falarmos de travestimento – é certo que no estilo existe uma mudança, mas também assim é no assunto: Dante também fala do amor, mas menos do Carnal e mais do Divino (essa é a síntese final da *Commedia*). Já o breve poema de Carneiro é um mergulho nos círculos infernais do amor. Portanto, por enquanto, caminhemos ainda dentro do termo geral/plural da intertextualidade – e guardemos alguma munição para depois. O início do poema de Carneiro:

I

e no entanto eu
 ainda não te podia ver
 entre os faróis dos barcos
 e os fogos de artifício
 da ilha Fiscal: negra nau
 empalmeirada como um vulcão
 contra a linha do horizonte
 mas
 ainda dançavas
 como antes do lado de dentro
 na chama dos espelhos através
 da noite
 e abrias as coxas
 sonhando pirilampos plânctons
 na linha d'água
 e a lua na proa dos barcos

a mesma lua na porta dos cabarés
 e às vezes dizias
 no hay primavera em mis entrañas
 enquanto as mariposas faziam romaria
 ao redor da estátua
 e as ciganas decifravam os astros a sorte
 dos marinheiros
 a noite odalisca nas cintilações do astro-lábio
 da deusa engolidora de espadas
 no

P A R A Í S O

(CARNEIRO, 2010, p. 421-422).

Sem querer forçar aproximações com a obra de Dante, mas é impossível não notarmos uma similaridade, mesmo que pequena, com o início da aventura dantesca: “*Nel mezzo del cammin di nostra vita/ Mi ritrovai per una selva oscura/ Ché la diritta via era smarrita*” (ALIGHIERI, 1998, p.25). A “*selva oscura*” de que nos fala o poeta florentino, pode ser entendida, dentre diversas outras interpretações, como os erros, ou os pecados, pelos quais os homens se deixam arrastar e que os afastam da estrada da salvação, “*diritta via*”, que leva a Deus. Não por acaso o adjetivo que caracteriza essa “selva” é “*oscura*”: é a ausência de luz. E não só da luz da razão, que faz o homem não pesar/pensar seus atos – tanto que o poeta/personagem não sabe muito bem como chegou ali –, mas, especialmente, uma ausência da luz Divina.

Desta forma, o primeiro verso do poema de Carneiro denuncia, como dissemos, a enunciação do eu, como em Dante (“*Mi ritrovai*”), além da confusão de sentidos e a deficiência da visão. Embora não pela ausência da luz, mas, sim, pelo seu excesso: “ainda não te podia ver/ entre os faróis dos barcos/ e os fogos de artifício”. Falta a luz da razão e/ou do amor divino para direcionar o poeta contemporâneo. Logo, é preciso apelar para artificiais subterfúgios – tanto na luz, quanto no amor. Se a luz é feita de “faróis dos barcos” e “fogos de artifício”, o amor resvala no anseio carnal, mesmo que distante (assim como Dante de Beatriz?): “ainda dançavas [...] e abria as coxas/ sonhando pirlampos plânctons/ na linha d’água/ e a lua na proa dos barcos”. Os versos languidamente dançam na página ao gosto do desejo – ou da memória afetiva do desmanchar/requebrar do mundo e das palavras, como era em Manoel. E aproveitando a menção e a onda de *sete-estrela*, mais uma vez as referências marítimas emergem na superfície do poema e na essência do eu-lírico: “faróis dos barcos”; “Ilha Fiscal”; “negra nau”; “linha d’água”; “proa dos barcos”; “astros”; “marinheiros”; “astro-lábio”. Novamente temos um eu navegante (talvez literalmente. Sem dúvida nenhuma simbolicamente) em busca do mundo, do próprio eu e, claro, do outro – nesse último caso, um “astro-lábio” parece ser muito mais útil, e plural, que um mero astrolábio, sem dúvida. A brisa sopra.

Mas se falamos de Góngora em *sete-estrela*, agora falemos de outro (barroco) espanhol. Francisco Quevedo: “*Sólo no hay primavera en mis entrañas*” (QUEVEDO, 2000, 107). E na retomada de Carneiro, assim como naquela da epígrafe de Brecht, temos mais uma supressão: o termo “Sólo”. No soneto sem título “*Colora abril el campo que mancilla*”, Quevedo descreve como a primavera enche a natureza de cores e vida, em detrimento de seu interior: “*Sólo no hay primeira em mis entrañas*”. Noutras palavras, toda a natureza, e o mundo, goza dessa metamorfose cíclica – menos o eu-lírico (Sim,

sem dúvida. Isso nos faz lembrar do desconcerto camoniano). Contudo, da maneira como o verso de Quevedo é revisitado no poema de Carneiro, podemos chegar a duas outras possibilidades: ou ele está dizendo que não existe primavera (substituto que seja para a juventude, a beleza, ou, mais provavelmente, o amor) dentro de si, mas de um modo tão egoísta que nem chega mesmo a cogitar se o mesmo ocorre, ou não, fora dele, no mundo; ou que não há primavera em si mesmo, assim como em lugar nenhum. No entanto, atentemos que para qualquer que seja a resposta, os versos de Quevedo não são ditos pelo poeta (eu-lírico), mas reproduzidos por ele e, na verdade, proferidos pelo seu hipotético interlocutor: “e às vezes [tu] dizias”. Embora, por todos os reflexos ao longo da estrofe – da luz artificial dos faróis dos barcos ou da luz natural da lua – e mesmo “da chama dos espelhos através/ da noite”, além da mais do que sabida, a essa altura, confusão do eu e do Outro, não é impossível encontrarmos uma projeção, e uma transferência, dos desejos e anseios dos futuros amantes. Ambos dizem.

Todavia, o final da estrofe acrescenta aquilo que talvez seja o mais discrepante da viagem de Dante. Ainda que fique bem claro que a ação está se passando no popular “inferninho” – “Todos os prazeres do Ocidente:/ francesas, polacas e argentinas/ (e os ecos da praça/ e os gritos no segundo andar/ onde o cafetão espancava/ Carmen Pilar, a Carmencita/ e lhe arrancava os últimos tostões/ entre uivos de dor e prazer)” (CARNEIRO, 2010, p. 420) – a primeira parada referenciada é o “P A R A Í S O”. E, assim, a máquina do mundo requebra um pouco mais (embora ela cobrará, doravante, o seu preço).

A segunda parte do poema, por conseguinte, começa a concretizar o paraíso, pois “eras delírio lábios de carmim/ e os infinitos beijos que lançavas/ ao microfone para todo o Brasil/ eram pra mim” (CARNEIRO, 2010, p. 421). Embora, já na terceira parte, sem muita metafísica, o amor (mundano) comece a desandar como “o V-8 quase despenca [...]” e os números da roleta que se confundem com os números da vida “como um foxtrote/ vermelho, 17/ [...] o Pão de Açúcar e o Morro da Urca/ preto, 9” (CARNEIRO, 2010, p. 422). As analogias são perigosas: nos cassinos de Moscou nem toda roleta é russa, claro, mas no amor toda aventura é uma aposta (quicá, infernal), pois “e olha, a não ser que passes comigo/ o fim de semana/ eu te mato, cometo um crime horrroso/ vermelho, 23 facadas/ porque nunca se sabe onde anda/ o coração de uma puta” (CARNEIRO, 2010, p. 422). E falando em inferno:

no muro perto do pórtico arruinado
estava escrito

Lasciate
Ogni speranza
Voi que
Entrate.

(CARNEIRO, 2010, p. 423).

Para quem for seguir até os portões infernais (endereço: *Inferno*, Canto III, v.1-9) irá deparar-se com uma placa que proclama ao seu final: “*Lasciate ogni speranza voi que entrate*” (DANTE, 1998, p.37). Numa tradução literal: “Deixai para trás toda a esperança, vós que entraís.”. Qualquer semelhança com o amor não é mera coincidência. Sim: não existem grandes diferenças entre adentrar o inferno e o amor (pois, no final das contas, não foi por isso – o amor – que Dante fez sua viagem sobrenatural?). Para quem duvida de tal afirmação, basta reparar no acróstico que é formado pela disposição dada aos versos dantescos: “*Lasciate Ogni Speranza Voi que Entrate*”. Ou seja: **LOVE**. Quem diria? Charles Bukowski estava certo: *O amor é um cão dos diabos* (1977) – e voltaremos ao verso dantesco no próximo subcapítulo. A tese anda devagar.

Mas do jogo ao amor e do amor de volta ao jogo:

V

depois desfraldei a bandeira
ao som da torcida o alarido o grito
feito canção de guerra
&
te ensinei o princípio da cabala
W M 4-2-4
o princípio da alquimia: a alegria
joga nas onze a partir do
Grande Círculo
e
num passe de mágica a pelota passarinha
pererecando pé em pé
até que o Destino desfira
o beijo
fatal fulminante na última gaveta
tchuf!
com a precisão de um cometa

(CARNEIRO, 2010, p. 424).

O mitológico técnico escocês Bill Shankly, que fez história no comando do time inglês do Liverpool, na década de 60, teria dito que “O futebol não é uma questão de vida ou de morte. É muito mais importante do que isso”¹¹⁴. Eis, talvez, a prova. A fruição do amor envolve a comunhão dos seres amados. Ou, ao menos em teoria, deveria ser assim. Mas o que ocasionalmente (ou sempre?) acontece é alguém acabar fazendo o outro adentrar algum gosto peculiar – como, por exemplo, apreciar uma partida de futebol em suas filigranas estratégicas e táticas – e acreditar estar apresentando para o ser amado uma nova forma de epifania. Do contrário, o que justificaria ensinar “o princípio da cabala”? Ou melhor: o revolucionário sistema “W.M.” do inglês Herbert Chapman, que consistia em quatro zagueiros, dois meio-campistas e dois atacantes – formando um W, no ataque, e um M, na defesa – ao ser amado (e o mesmo aprender, ou fingir aprender, de bom grado)? O amor não é um jogo que termine em zero a zero. Beijo. Gol.

Se é preciso então o gol, é preciso saber que “Esse ano não vai ser igual/ àquele que passou” (CARNEIRO, 2010, p. 425), como diz a popular e famosa marchinha “Até Quarta-feira”, pois “é sempre carnaval/ sempre e sempre cair na folia/ sempre amar e chorar de emoção/ e gás lacrimogêneo” (não esqueçamos que a Ditadura, no começo dos anos 80, mesmo em tempos de abertura, ainda rondava a cabeça dos amantes – e do Brasil). Mais uma vez o carnaval a requebrar o mundo – e, neste caso, dando um passe direto para o gol do amor:

Ahhhhhhhhhhh!
e disse eu te amo, amanhã é segunda-feira
algum dia Deus orgasma eclipses
apocalipses e samba e rumba
e grita
che la diritta via era smaritta
baila bêbado como nós na nova via-crucis

VIÑA DEL MAR COLONIAL ORLY

(CARNEIRO, 2010, p. 426).

Não há volta depois de um “eu te amo” – e nem adianta percorrer todos os mundos sobrenaturais: amor não é palavra diplomática. O ciclo da vida recomeça, “amanhã é segunda-feira”, o espírito de Deus, melhor do que mover-se sobre a água, “orgasma eclipses” (retorna a escuridão?), projeta apocalipse, mas permite que a ainda

¹¹⁴ Disponível em <http://bit.ly/2VGqxUt> e acessado em 04 de fev. de 2019.

incipiente máquina, requebrada, do mundo apresente um pouco mais de suas engrenagens e tudo é “samba e rumba”. Deus é/e/ou o poeta (e) grita: “che la diritta via era smaritta”. Se depois de toda a monumental obra da *Commedia*, Dante colocava-se como mero discípulo de Virgílio, nada mais justo que alçá-lo desta vez a patamares divinos – ou, ao menos, permitir que Deus, em sua infinita sabedoria, aproprie-se, intertextualmente, do verso de sua primorosa criatura (e precisaremos repetir que não há separação na comunhão Deus/criador/Poeta?). O mais é passeio, antigo rio (de janeiro – “VIÑA DEL MAR COLONIAL ORLY”), *via-crucis* da boemia. Mas o que resta ao final?

Quem bebe mate?
Acho que eu te conheço
de algum lugar.
Será?
Júlio, olha o menino
Fazendo porcaria. [...]

Mãe, quero ir pra casa.
Não enche.
Onde você mora?
Copa.
Vem sempre aqui?
O tempo tá fechando. [...]

Passa óleo nas minhas costas.
Não tô com saco.
Quanto foi?
2x1.
Um amigo meu tem um a.p.
Aqui perto, nas Canoas.
Segura um instante [...]

Júlio, dá um banho no menino
Tá na hora
Deixa só eu dar um mergulho.
Eu vou na frente
pra pegar o Carro.
Quer passar no Sol Ipanema?
Não. Domingo é um inferno.

(CARNEIRO, 2010, p. 427).

Como comentamos no início, ao contrário de Dante, a aventura, pouco fantástica, começou no paraíso para chegar ao inferno (primeiro uma anábase: o começo do amor; e depois uma catábase: a descida ao inferno, o sofrimento). E, claro, a semelhança com o poema “barganhas de babel” é mais do que evidente. Talvez porque, ao final, o amor, mundano, seja um desencontro tão grande quanto o da mitológica torre. Resta a confusão de vozes, o desencontro dos amantes, novos e intrusos corpos na história, a maçante rotina

após o “*happy end*”. Domingo: tédio. Existe castigo maior? Talvez só o apocalipse? Não seja por isso.

Como nossa proposta foi um agrupamento temático e não cronológico, e seguindo ainda nos poemas narrativos, e dentro da exegese cristã, damos um muito rápido salto para “apocalipse” – poema presente no livro *folias metafísicas* (1995). Eis um bom exemplo do travestimento, ou disfarce burlesco, teorizado por Genette: a modificação do estilo de um texto original, mas não de seu assunto. Pois vejamos o início do poema (prosaico) de Carneiro:

eu, João, seu brother velho de guerra, tava um domingo na ilha quando ouvi atrás de mim uma voz possante feito uma trombeta, me virei pra ver de quem era a voz e vi sete candelabros de ouro e, no meio dos candelabros, eu vi um camarada com cara de anjo na mão direita esse camarada tinha sete estrelas e da boca dele safa uma espada afiada de dois gumes e ele era brilhante feito o fogaréu do sol, e mal eu bati o olho no anjo, caí nos pés dele feito morto, e ele botou a mão em cima de mim e disse: “Não se arrega não, brother: eu sou o primeiro e o marraio já tive morto mas continuo vivo faz um porrilhão de tempo, descolei a chave da morte e do inferno e agora escreve o que viu, os parangolés do presente e do futuro.”

(CARNEIRO, 2010, p. 267).

Que nada mais é que:

Eu, João, que também sou vosso irmão, e companheiro na aflição, e no reino, e paciência de Jesus Cristo, estava na ilha chamada Patmos, por causa da palavra de Deus, e pelo testemunho de Jesus Cristo. Eu fui arrebatado no Espírito no dia do Senhor, e ouvi detrás de mim uma grande voz, como de trombeta,

Que dizia: Eu sou o Alfa e o Ômega, o primeiro e o derradeiro; e o que vês, escreve-o num livro, e envia-o às sete igrejas que estão na Ásia: a Éfeso, e a Esmirna, e a Pérgamo, e a Tiatira, e a Sardes, e a Filadélfia, e a Laodicéia.

E virei-me para ver quem falava comigo. E, virando-me, vi sete castiçais de ouro;

E no meio dos sete castiçais um semelhante ao Filho do homem, vestido até aos pés de uma roupa comprida, e cingido pelos peitos com um cinto de ouro.

E a sua cabeça e cabelos eram brancos como lã branca, como a neve, e os seus olhos como chama de fogo;

E os seus pés, semelhantes a latão reluzente, como se tivessem sido refinados numa fornalha, e a sua voz como a voz de muitas águas. E ele tinha na sua destra sete estrelas; e da sua boca saía uma aguda espada de dois fios; e o seu rosto era como o sol, quando na sua força

resplandece.

E eu, quando o vi, caí a seus pés como morto; e ele pôs sobre mim a sua destra, dizendo-me: Não temas; Eu sou o primeiro e o último;

E o que vivo e fui morto, mas eis aqui estou vivo para todo o sempre. Amém. E tenho as chaves da morte e do inferno. Escreve as coisas que tens visto, e as que são, e as que depois destas hão de acontecer;

(APOCALIPSE, 1:9-19)¹¹⁵.

Se “travestimento consiste em transformar um texto nobre, imitando para fazer dele o estilo de um outro texto, mais difundido, que é o discurso vulgar” (GENETTE, 2010, p.44), o apocalipse de Carneiro é uma tradução para o “carioquês” do texto bíblico, do *Apocalipse*, de João. “Eu, João, que também sou vosso irmão, e companheiro na aflição” torna-se “eu, João, seu brother velho de guerra”. E todo o texto reescrito segue exatamente os mesmos acontecimentos do original: as cartas às sete igrejas da Ásia menor; pragas e devastações sobre a terra; a marca da besta; a batalha do *Armagedom*; o aprisionamento do Diabo; a vitória das forças justas e o advir do mando de Deus; o julgamento final e a instauração definitiva do reino do céu na terra. Enfim, todas as revelações e profecias de Cristo, descritas para/por João. E afora questões religiosas, se a Bíblia já é um livro altamente simbólico, repleto de intrincadas metáforas, parábolas e analogias de todo gênero, o livro do *Apocalipse*, até por se tratar de uma revelação do futuro, potencializa seu poder simbólico e cifrado. Alguém já disse que o “João apocalíptico” é o maior poeta da Bíblia – artífice, como Manoel, de *sete-estrela*.

Sendo assim, quem sabe seja estimulante pensarmos o quanto a *persona* deste João é próxima aquela do poeta (inspirado? Épico?) que através de forças superiores (Jesus? Musas?) recebe a matéria do seu canto. João fala diretamente conosco – “seu brother velho de guerra”/ “sou vosso irmão, e companheiro na aflição” – humanizando seu canto e antecipando o que tantos séculos depois Dante também faria ao dizer “nel mezzo del cammin **di nostra** vita” (Ou seja: não apenas a minha vida, mas a nossa). O poeta canta para si, mas também para o outro (relembrando: “não **nos** falte o que cantar”). Além disso, o “poeta” João, por ser poeta, também não deixa de firmar a clara percepção do poeta como vidente – para usarmos da terminologia do nada católico Rimbaud. O próprio Geraldo Carneiro, em entrevista, também diz: “Não que eu tenha a ambição de ser o emissário das divinas potestades, não sou o Messias” e acrescenta que “não sou o

¹¹⁵ Disponível em <http://bit.ly/2SLKfvY> e acessado em 05 de fev. de 2019.

primo do pessoal lá de cima, mas cada um de nós, poetas, tem, muito modestamente, ou muito ambiciosamente, a capacidade de inventar o futuro” (CARNEIRO, 2017, s/p).

Também a problematização da matéria épica nos livros bíblicos, ou no conjunto da obra desses, a Bíblia em si, pode ser alvo de diversas discussões (em *Abaixo as verdades sagradas: Poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias* e *O Livro de J*, o polêmico crítico literário norte-americano Harold Bloom, por exemplo, deixa no ar a questão). Contudo, o que nos interessa retirar do “apocalipse” de Carneiro é, além dessa visão profética do eu, mais uma engrenagem para nossa máquina do mundo, pois sua concepção não deixa de ser apresentada como uma superestrutura para a sustentação da criação: “e no meio dessa roda eu saquei, brother: o céu é uma armação de arame, onde a rapaziada do Miguel pendura do sol e as estrelas, falei e disse” (CARNEIRO, 2010, p. 270). O requebrar e o desconcerto da máquina do mundo podem, e devem, eventualmente, terminar em hecatombe – poética ou física. *Finis operis, finis mundis*: estamos todos juntos, e perdidos, *brother*. E Desde o início.

Aproveitando o ensejo bíblico, desde Adão e Eva – ou James Joyce. Estamos falando de “pandemônio”: poema homônimo ao livro de 1993. Junto com “manu çaruê”, presente em *piquenique em xanadu* (1988), “pandemônio” desfila o que ousamos chamar de “**poemas ciber-épico-punks**”. A explicação, contudo, só poderá partir dos mesmos. Apesar de tudo, o enredo de “pandemônio” é aparentemente simples: “a tresloucada história de Judite Salomão, ou Judy Jungle, mulher ligada ao comércio de drogas e pactuária do diabo. Proliferam colagens e paródias nessa narrativa do submundo” (SECCHIN, 2017, s/p). O poema inicia assim:

Rioverão, pós Eva e Adão
 Soninha Xerife sapeca um sopapo
 em sua nossa deusa heroína Judy Jungle
 aliás Judite Salomão
 a Afrodite da Funabem
 o motivo? a odalisca não lhe quis
 franquear a for-de-lis do seu amor
 e sendo a califa, cheia de moral, Soninha Xerife
 imprime e grafa sua griffe em Judy Jungle
 POW! PLASH! CATAPAU!
 enquanto o coro das colegas Sereias
 de Sing Sing
 capricha Beguin the Beguine de J. Iglesias
 sufocando em serenata os sopapos de Soninha
 a popular King Kong
 pra tu aprender, piranha, quem manda nesta porra
 amor é fogo que arde sem se ver

(nem escutar)

Injuriada Judy Jungle decide subir ao céu
 ou melhor, subir ao Borel
 muito além da Funabem e do Mal
 & bate na birosca do bardo Zé Mishima
 aliás Jesus Cristinho
 lorde protetor do Borel e poeta da epopeia
 Parangolés do Paraíso Perdido
 (Rolou jabaculê de morcegão
 Aquê: não é bafão de jacaré
 De cem, de mil, até de mais milhão
 Com aláfia tremendoso mutucão
 Sem máfia sem sanhaço e vuco-vuco
 Botina preta a pampa e papa-mike...)

(CARNEIRO, 2010, p.318).

Os versos iniciais foram habilmente surrupiadados do experimental *Finnegans Wake*, último romance do escritor irlandês James Joyce. A miscelânea de termos; neologismos; citações; paráfrases; intertextos; recortes; colagens; palimpsestos; e tantas outras ferramentas textuais, deposita nesse último livro de Joyce um verdadeiro labirinto – para leitores e críticos (e, sem dúvida, a orgia verbal de Joyce está presente nas volúpias poéticas de Geraldo Carneiro). De toda forma, em primeiro lugar, o famoso “*riverrun, past Eve and Adam’s*”, de Joyce, no poema de Carneiro, carioca-se com “Rioverão”: Rio (de Janeiro) + verão, para, em seguida, o advérbio pós (depois), colaborar para a ideia de que já estamos em tempos de que a ideia de casal vai além de, simplesmente, uma mulher, Eva, e um homem, Adão (além disso, existe um infame trocadilho popular, devido à proximidade do som “Eva e Adão”, quando pronunciado muito rapidamente, com a expressão, pejorativa, “É viadão” – o que já denuncia a marginalidade, e preconceito, sofrido pelas personagens que seguem). É o caso de Soninha Xerife e Judy Jungle, “aliás, Judite Salomão”. Não obstante, apesar deste aceno às minorias, prevalece, literalmente, a violência amorosa (infernial – como em “comédia”). Com uma fúria digna de Aquiles, embora não seja “a sua nossa deusa heroína” desta história, quem primeiro surge – e por ser a primeira, isso já simboliza a própria força que possui – é Soninha Xerife. Soninha, “a popular King Kong”, está a castigar Judy Jungle, “a Afrodite da Funabem”, e, poeta às avessas, grafa/grifa no corpo da amada o peculiar alfabeto que lhe foi ensinado – no melhor, ou pior, estilo de cenografia de seriado televisivo tipo B: “POW! PLASH! CATAPAU!”. E embora Kafka tenha nos alertado que “as sereias têm uma arma mais terrível que seu canto: seu silêncio” (KAFKA, 2002, p. 105), ele, provavelmente, esqueceu de nos dizer que, talvez, pudesse existir uma arma ainda pior: aquele canto que

não é para raptar marujos incautos, mas também não é o desdenhoso e terrível silêncio, mas, sim, a mistura dos dois. É o canto que não atrai, mas anula. É o canto que serve não para chamar à atenção, mas para abafar. Silenciar. O “coro das colegas Sereias/ de Sing Sing” (sendo Sing Sing uma das prisões de segurança máxima mais conhecida dos EUA) possui, por conseguinte, aquele canto perigosíssimo que só poderia ser expressado numa balada brega de Júlio Iglesias – e que diz ao final: “*Siempre jugue con tu amor hasta el final/ Y seguro yo estaba que tu aun me querias/ Hoy al ver que ya todo acabo que no daria/ Para volver a empezar*”¹¹⁶ (Sim. Tudo acabou. Ou irá acabar. E, pelo bem, ou pelo mal, existe alguma profecia também no canto de Júlio Iglesias. O mundo é realmente um lugar surpreendente). Mas o desfecho, claro, fica a cargo de Camões: “amor é fogo que arde sem se ver/ (nem escutar)” – pois, às vezes, arde muito mais do que deveria; e ensurdece muito mais do que imaginávamos.

Mas Judy Jungle, heroína e própria musa, não precisa esperar ninguém perder-se em “*selva oscura*” além dela mesma para ascender ao céu – “ou melhor, subir ao [Morro do] Borel”. E eis mais uma inversão, pois é J. Jungle que vai até o poeta. No caso, Zé Mishima, ou Jesus Cristinho, que além de dono do morro, é o poeta autor da “epopeia/ Parangolés do Paraíso Perdido” – se a obra é desconhecida, ao menos, o título dessa faz todo o sentido (ao menos para os personagens): é preciso vestir, e assumir, que o cenário apresentado, se algum dia foi um paraíso, é já perdido. Todavia, Zé Mishima (que pelo nome faz lembrar o atormentado e talentoso escritor japonês Yukio Mishima) veste mesmo é o parangolé do bardo vidente, à Rimbaud e João e desenrola via pai-de-santo, e o vocabulário típico (ou estereotipado), os caminhos de Judy Jungle: pelos búzios (“Aqüé”), Mishima vê, sem nenhuma dúvida (“com aláfia”), que alguém homossexual (“morcegão”) pagou (“jabaculé”), ou seja, armou, com muita calma (“sanhaço”), para que Judy Jungle fosse presa pela polícia (“papa-mike”). Depois disso, por falta de amor divino e rosa mística, Judy Jungle conhece mesmo o amor é com os “12 apóstolos de Zé Mishina”, embora sem grandes diferenças da antiga vida com Soninha Xerife.

e Judy Jungle vadiou venerando as vitrines
 pensou até que era a Irma Santa Isabele
 de punhos engomamados (\$12) a viúva maravilha
 das 19 primaveras Isa Veuve La Belle tão triste
 e desinfeliz com seu longo véu (\$17) delutuoso
 sendo a principérola (\$372) que apreciais

¹¹⁶ Disponível em <http://bit.ly/2ThLich> e acessado em 05 de fev. de 2019.

dormindo na baby-dollência (\$7,50) de sua dolcecâmara
d'açúcar-cândi
(copyright by James Joyce)

(CARNEIRO, 2010, p. 319).

A dica está dada pelo próprio poeta. Mais do que a penumbra da vigília e o mergulho ao inconsciente, com seus arquétipos, obsessões e depravações, temos um mínimo exemplo de experimentação e mergulho em direção ao centro da linguagem que é *Finnegans Wake*. Para registro, o original:

[...] *Madame Isa Veuve La Belle, so sad but lucksome in her boyblue's long black with orange blossoming weeper's veil) for she was the only girl they loved, as she is the queenly pearl you prize, because of the way the night that first we met she is bound to be, methinks, and not in vain, the darling of my heart, sleeping in her april cot, within her singachamer, with her greengageflavoured candywhistle duetted to the crazyquilt* (JOYCE, 2003, p.336).

E a tradução de Donaldo Schuler:

[...] *Madame Isa Veuve La Belle, tão triste mas tão atraente em suas longas meias negrazualadas e véu lutuoso de laranjeiras em flor) porque era a única garota que amavam, como a pérola rainhal que prezais, em razão da via da noite em que primeiro nos fulgia, destinada a ser, penso, e não em vão, a rainha do meu coração, adormecida em seu manto de abril, em sua alcova de soleita, com sua doce garbanta perfuma de verdes odores que faziam dueto com sua colcha de retalhos* (JOYCE, 2003, p. 367).

Judy Jungle segue, literalmente, refém do(s) amor(es). Só resta cumprir o “clichê” da epopeia: mais viagem, embora sem misterios ou maravilhosas ilhas. Apenas um medíocre Shopping – ainda que esse empunhe a alcunha de Shangrilá. Ou seja: Shangri-lá, lugar paradisíaco, situado em meio às montanhas do Himalaia, e que, segundo a criação do romancista inglês James Hilton em *Horizonte Perdido*, seria um lugar composto pela promessa de felicidade e harmonia infinitas, onde o tempo passaria de outra maneira, mais devagar (e não seria realmente isso um Shopping center?):

e Judy continuou vagueando à beira-mar
na calçada do Shopping Shangrilá
sob a vigilância do Arcanjo Gabriel
(Todo pobre é um criminoso em potencial.)
e profeticamente desabafou

"PRA COMPRAR ESSA TRALHA TODA
EU VENDIA ERA A ALMA AO DIABO."

fez-se um lusco-fusco de efeito especial
 e surfando a súlfura do céu surgiu
 o Capiroto o Cujo o Cão
 Ele-em-Pessoa com a capa rubro-negra
 e o tridente de ouro

(CARNEIRO, 2010, p. 320).

Mas claro: numa realidade assim, a vigilância do Arcanjo Gabriel assume envergadura de segurança mal-encarado, e preconceituoso, de Shopping Center. Mas além da troça, existe um componente simbólico importante para determinar o próximo passo: a heroína é vigiada, pejorativamente, por forças superiores. E isso já denuncia o seu afastamento de uma força e o aproximar-se de outra. Ou outras. Antes das forças sobrenaturais, as forças do sistema e do capital. O norte-americano Marshall Berman, especialista em pactos e capitalismo, em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, analisando o *Fausto*, de Goethe, afirma que “O dinheiro funcionará como um dos mediadores cruciais: como diz Lukács, ‘o dinheiro como extensão do homem, como poder sobre outros homens e circunstâncias’” numa “mágica ampliação do raio de ação humana” (BERMAN, 2007, p.63). Mas para que tal cenário concretize-se, eis o “O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Coxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim” (ROSA, 2006, p.39). Em suma, o Capeta:

CAPETA: Chamou?

JUDY I: (fascinada) Então o senhor existe?

CAPETA: (falso modesto) Nonada. Existe é homem humano: travessia. Eu sou só uma alucinação.

JUDY J.: Alucinação o escambau. O senhor é um choque Parece até o rei da cocada preta.

CAPETA: As suas ordens. Quer um impulsozinho existencial?

JUDY J. Nem me fale, patrão. O senhor me dando um realce eu faço qualquer negócio.

CAPETA: Deixa comigo, minha filha. De hoje em diante, tua história é outra.

JUDY J.: Até que enfim! Vai levar a minha alma agora ou quer que embrulhe?

CAPETA: Que alma nada. Depois você arranja um infeliz pra pagar o pacto. No Brasil é assim.

(CARNEIRO, 2010, p. 320).

Do vagar da épica para o discurso do drama é um pulo. Ou um pacto. Tal prática dinamiza a história e será constante nas brisas épicas de Carneiro – embora, obviamente, o diálogo também esteja presente dentro das epopeias clássicas, mas disposto dentro do rigor estrutural da mesma e com o sóbrio consentimento do distante narrador épico. E não precisaremos evocar nem Goethe, nem Guimarães Rosa, para traduzir o pacto de Judy

Jungle. O Capeta “dá a deixa” ao final do diálogo: no Brasil um outro alguém sempre paga o pato/pacto. Agora ela era

sim, era Lucy Ferguson, ex-Judy Jungle
 super sex symbol styled by Satanás®
 dormir sonhar não mais: só sexo & violência
 e escravas socialites: Sulamita Stranhamor
 e seu séquito de sádicas
 a quem Florbela Lucyfera espanca

SLASH! SLASH! SLASH!

amor, que o gesto humano n'alma escreve
 Lágrimas de imortal contentamento

(CARNEIRO, 2010, p.321-322).

De Judite Salomão, passando por Judy Jungle, agora Lucy Ferguson, a repaginada heroína descobre que “Corpo e alma devem ser explorados com vistas a um máximo retorno – mas não em dinheiro, e sim, em experiências, intensidade, vida vivida, ação, criatividade” (BERMAN, 2007, p.63) e, assim, responde o questionamento do príncipe da Dinamarca, “Morrer – dormir; Dormir, talvez sonhar – eis o problema” (SHAKESPEARE, 2017, p. 242), já sabe que “dormir sonhar não mais: só sexo & violência”. A dualidade do amor (“que arde sem se ver”) dantes é substituída pelas “Lágrimas de imortal contentamento”. A contradição amorosa dói muito menos quando somos nós a empunhar o chicote “SLASH SLASH SLASH”. E Lucy Ferguson ainda apropria-se do Borel, crucifica – o Jesus Cristinho – Zé Mishima, investe na bolsa, funda sua *holding* e vai além:

CYPHER
 LUCYPHER Inc

mas saciado o sonho do sucesso
 LF se converte em Super Mulher de F. Nietzsche
 e cai num oceano esplendoroso de spleen

LUCY F.: Sou um adivinho, aquele que deve acender um dia
 a luz do futuro, sou cheio desse espírito que caminha
 entre o passado e o futuro como uma densa nuvem
 cheia de relâmpagos que dizem sim.

(CARNEIRO, 2010, p. 322).

Lucy F. não apenas converte-se numa Super-Mulher, via Nietzsche, como recita parte específica do mesmo para isso. *Assim Falou Zarathustra* – um dos pontos altos da filosofia de Friedrich Nietzsche, pois abarca uma síntese dos estratégias fundamentais

do filósofo alemão. Momento positivo do pensamento de Nietzsche, *Zarathustra* não apresenta um pensamento sistemático, pois abusa de aforismos, parábolas e até poemas para compor suas ideias. Muito sucintamente, poderíamos conduzir a filosofia de Nietzsche até *Zarathustra* da seguinte forma: o mundo ocidental foi erigido pelos preceitos morais do “platonismo das massas”, o Cristianismo, que proporcionaria um choque entre valores de um mundo real e de um mundo ideal impossível de ser solucionado. Desta forma, sabendo da degradação de valores ideias no mundo moderno-contemporâneo, seria preciso aceitarmos a transvaloração de todos os valores (que é, basicamente, a aceitação da criação de novos valores incessante e constantemente: advir do Super-homem) e abraçarmos o niilismo (primeiro passivo, depois ativo) decorrente disso – e através da provocação/experiência máxima do valor incomensurável da vida e de nossos atos (filosofia do *eterno retorno*) e a aceitação do caos da existência (amor ao destino: *amor fati*). Nesta concepção, o personagem nietzschiano Zarathustra, rompendo com os valores morais da sociedade, ensina que o homem deve vencer e seguir apenas a si mesmo, e assim torna-se um Super-Homem, acreditando que a vida é uma espiral sem sentido, mas, ainda sim, amando-a (*amor fati*).¹¹⁷ A fala de Lucy F. faz parte do episódio/capítulo “Os sete selos”, em que o personagem Zarathustra marca sua aceitação inexorável da vida e da existência, via sua consciência do eterno retorno, e desejoso de destruir os valores decadentes e ultrapassados da humanidade. Se na cultura cristã a abertura dos sete selos relaciona-se com o apocalipse (que inclusive acabamos de comentar), em Zarathustra a simbologia de destruição é semelhante, no sentido que estaríamos implodindo o mundo que conhecemos. Tentando transpor tudo isso para Lucy F., como essa pode cair “num oceano esplendoroso de spleen” dentro de uma filosofia que só diz “sim”? Ora, não importa a altura dos altos voos de qualquer filosofia, esta ainda não é vida. Além disso, é um lugar-comum dos prazeres dos pactos infernais acabarem caindo na monotonia (vide nosso *Herr Doktor Faustus*), pois, ao dizer sim para todo tipo de prazer, por mais vertiginosos e intensos que esses sejam, elevando-os a uma repetição constante, acabam perdendo o sentido. Nem só de sexo, drogas e *rock'n Roll* vive o homem – e a mulher. Mas, nos pactos infernais, qual é o *turning point* que (quase) sempre surge a favor do pactuante?

¹¹⁷ Temos um apreço especial pelo tema do niilismo – e que discutimos em nossa dissertação de mestrado intitulada: *Uma poética sobre nada? O niilismo em Augusto dos anjos*. Disponível em <http://bit.ly/2EI9om7> e acessado em 06 de fev. de 2019.

RESPOSTA:

O amor que move o sol e as outras estrelas

e um dia assinalado pelos deuses sob o sol
do Surabaya Resort

ao sul do mar sem fim das ilhas Seischelles

Lucy Ferguson conhece o travesti Jane Jagger

(CARNEIRO, 2010, p.323).

“O amor que move o sol e as outras estrelas” ou, em dizeres Dantescos, “*l’amor che move il sole e l’altre stelle*” (ALIGHIERI, 1998, p. 234). O resto, portanto, só poderia terminar na “redenção” (no limite que uma obra como tal suportaria) de Lucy Ferguson, além de uma entrevista coletiva da “super sex symbol styled by Satanás®” onde essa fala da: adoção de 36 crianças do Terceiro Mundo junto com Jane Jagger; a compra de cinco mil índios; e o confinamento (sumiço) na Amazônia, após a construção de uma réplica do Paraíso Terreal onde, nietzschianamente “com seus escravos índios e sua corte transexual/ viveu para sempre acima do bem e do mal” (CARNEIRO, 2010, p.324). E por falta de um registro melhor da cena final, ficamos com um *flash* de Adão e Eva no Paraíso Terreal, na visão de Gustavo Doré – via o *Paradise Lost*, de Milton:

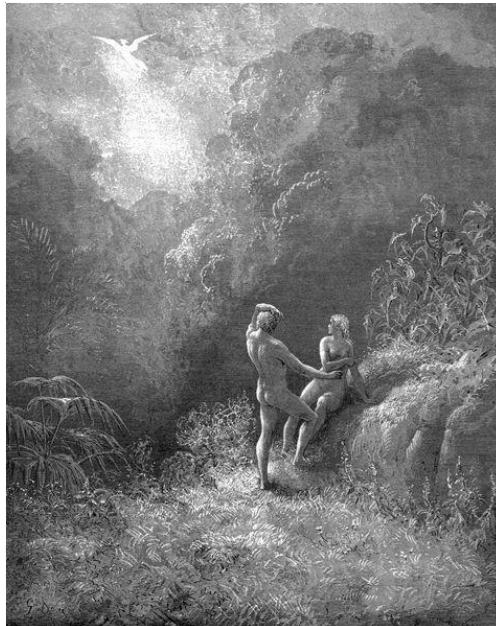


Figura 2 – Adão e Eva no Paraíso Terreal (Gustave Doré)

Fonte: John Milton (2016, p. 89)

E aproveitando o topos do lugar idealizado, falemos agora de “manu çaruê” – de *piquenique em xanadú* (1988). Se *em busca do sete-estrela* intitulava-se “ópera de

cordel”, “manu çaruê” é uma “ópera performática”. Inclusive foi encenada em 1992, com trilha sonora composta por Wagner Tiso – conforme imagem abaixo.

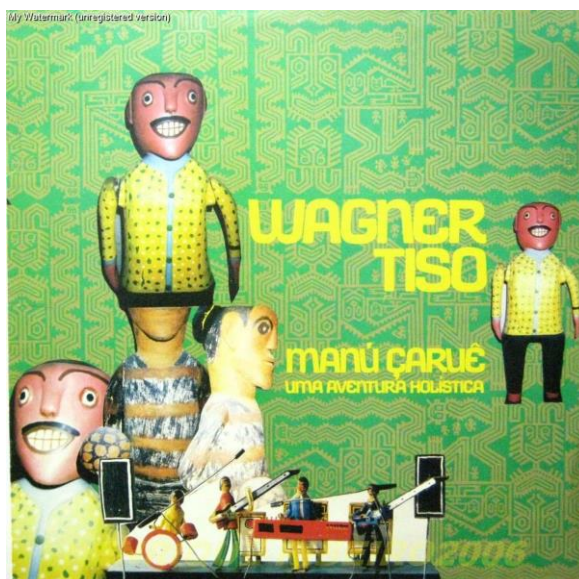


Figura 3 – *Manu Çaruê: uma aventura holística* (1992)

Fonte: Site discogs <<http://bit.ly/2P7GHnD>>

O início do poema e a apresentação do nosso (anti)herói:

Manu Çaruê
 anticidadão do avesso
 do mundo
 Brazil
 marca de fantasia
 Manu Çaruê
 no fundo
 vagabundo ex-matuto mulato
 candidato a superstar
 de jornal popular
 O Dia A Notícia
 Manu isca de policia
 destaque de luxo
 office-boy
 ex-amasiado com uma nega no Catete
 aliás negão: Claudionor de Souza
 ex-alcaguete
 aliás Waleska
 travesti de profissão
 eu não sou cachorro não [...]

 saiu do elevador
 foi escorregando
 escorregando
 escorregou
 CAIU NO COMPUTADOR

(CARNEIRO, 2010, p. 359-360).

A definição de Manu Çaruê consegue condensar, em diversos níveis, o espírito do indivíduo e da sociedade moderno-contemporâneos. Colocar-se à margem do sistema significa ainda ter o sistema como referência, embora não fazer parte dele. É um cidadão que não compactua, ou não tem a oportunidade de compactuar, com o aparelho social. Contudo, mais do que marginalizado, a essência de Manu é posta pelas insígnias da negatividade: “antidadão”. Como “antidadão”, ele não necessariamente está fora da estrutura social, pelo contrário: ele está intimamente ligado a ela, embora pelos valores contrários. O marginal escolhe, ou é obrigado a, não participar do *establishment* social. Um “antidadão” não possui nenhuma escolha, e nem mesmo é forçado a qualquer coisa. Ele simplesmente é um impotente – e nem sabe disso – perante todas as forças que o cercam. É um “antidadão” justamente por anular-se completamente diante de tudo e deixar-se levar, de forma passiva, pelas forças sociais (político-econômico-culturais) e sem exigir, ou cobrar, nenhum de seus direitos. Embora, “no fundo”, Manu, na melhor (pior) das hipóteses é um simples “vagabundo ex-matuto mulato” que para alcançar o estrelado só se for através das páginas policiais, pois sempre é “isca de polícia”, ou tragédias de algum jornal sensacionalista. As dualidades de Manu também estão presentes no plano sexual (como em “pandemônio”) com seu parceiro(a) “Claudionor de Souza/ ex-alcaguete/ aliás Waleska/ travesti de profissão” que, embora não seja cachorro não, obviamente, vive humilhado, e desprezado, por tudo e por todos (ainda mais por ser um alcaguete, popular “dedo-duro”, o que talvez insinue que Claudionor tenha sofrido sua transformação depois de ser preso, e castigado, pelos outros detentos). Daí Manu estar inserido no “avesso/ do mundo/ Brazil”, mas que, a exemplo dele mesmo, é um cenário que figura apenas como um serviçal – “marca de fantasia” – frente a instâncias superiores de poder em que o “z”, inversão do “s”, em “Brazil”, já denuncia: o capital internacional que é gerido pela língua inglesa, ou, mais especificamente, por motivos óbvios, o inglês norte-americano, *of course*.

Mas aproveitando essa primeira caracterização do nosso (anti)herói, e de seu espaço de origem, e lembrando do “Paraíso Terreal” de “pandemônio” e tudo aquilo que já vimos, podemos fazer algumas aproximações interessantes. Primeiramente, Manu pode ser uma abreviação de Manoel, nome do personagem de *sete-estrela* (notando que “*immánu*”, de Manoel, e sintagma mais próximo de Manu, é a parte correspondente a “conosco”. Ou seja: Manu Çaruê está conosco, pois, de certa forma, também estamos com ele – ou somos ele). Além disso, ainda no nome, mas já escorregando para o espaço,

pela evocação épico-antropofágica, Manu Çaruê, como dito “ex-matuto mulato”, aparenta também compor uma mistura de *Martim Cererê* (1927), de Cassiano Ricardo, e *Cobra Norato* (1931), de Raul Bopp, através dos seus mitos, e ritos, para a composição, e (des)valorização, de uma identidade nacional.

Contudo, e em segundo lugar, o nome “Çaruê” também nos faz lembrar do cordel *Viagem a São Saruê* (1956), de Manuel Camilo dos Santos, que, por sua vez, e aproveitando o “Paraíso Terreal” antes mencionado, remeterá ao “país da Cocanha, um mito medieval que ilustra a existência de uma terra de fartura, de abundância, de deleite constante e de juventude; uma espécie de paraíso terrestre sem uma localização precisa” (NUNES, 2011, p.114). O tal país da Cocanha ainda poderia ser descrito como “uma visão da vida tal qual um longo Carnaval, e o Carnaval, por sua vez, como uma Cocanha passageira, com o mesmo destaque sobre a comida e as inversões” (NUNES, 2011, p.115). Sim, já conhecemos essas questões “de outros carnavais”, ou textos, que acompanhamos. Contudo, o signo do carnaval, desde *sete-estrela*, ainda que entregue algumas inversões típicas da carga semântica da nossa adorada festa profana, na maioria das vezes, não é projetada como a de uma visão idílica, como de Cocanha, mas o contrário: a morte, em *sete-estrela*; a confusão em “barganhas”; do paraíso ao inferno, em “comédia”; o próprio fim do mundo em “apocalipse”. E mesmo em “pandemônio”, com o suposto *happy end* de Lucy Ferguson, não temos propriamente ali uma conversão – pelo amor ou em prol da ordem, já que a heroína foi viver isolada num paraíso, mas rodeada de súditos(as) e escravos(as) sexuais. O *happy end* é só dela e de mais ninguém. Contudo, o próprio mito de Cocanha equilibra-se, dentre diferentes contextos, também “com a forma negativa pelo fato de estimular o ócio, a preguiça em tempos de florescimento da economia burguesa, de estimular revoltas populares, os saques, a fim de conquistar a sonhada abundância” e onde “ao mesmo tempo em que tecem a crítica à exploração pelo trabalho, as narrativas sobre a Cocanha apresentam também o tom burlesco e a capacidade de fazer rir” (NUNES, 2011, p. 7). Neste sentido, o “avesso do mundo”, o “Brazil/marca de fantasia”, de Manu Çaruê (assim como os outros poemas discorridos por nós neste subcapítulo) consegue ser uma Cocanha às avessas, idealizada pelos defeitos e não pelas perfeições. E tais perfeições só podem, portanto, fazer parte dos sonhos ou, sendo mais atual, das simulações virtuais de um computador. E que é onde “imitando Mick Jagger no mictório” (CARNEIRO, 2010, p. 359) cairá, ou escorregará – como os versos denunciam e concretizam em sua visualidade – Manu Çaruê.

COMPUTADOR: Quem é você
 MANU: Manu Çaruê, office-boy, ao seu dispor E o senhor?
 COMPUTADOR: Eu sou qualquer coisa que seja o que eu sou.
 MANU: Que diabo é isso?
 COMPUTADOR: Diabo, não: Deus Deuteronômio. Não conhece a Bíblia?
 MANU: Conheço de nome. Mas não estou ligando o nome à pessoa.

Ao perceber os séculos de ignorância de Manu, o computador parou de brincar de Deus e num esforço informal informático paranormal paradidático decidiu encenar a origem do equívoco ou o equívoco da origem ou por outra a Primeira Missa do Brasil

(CARNEIRO, 2010, p. 360).

A primeira pergunta do computador diz tanto sobre Manu, que pouco tem consciência do que realmente ele é para mais do que a sua função econômico-social, do que quanto sobre a própria A.I. (inteligência artificial). A máquina pergunta sobre o outro, pois deve estar perguntando-se a si mesmo. O diálogo parece ter sido extraído de algum filme como *2001 – uma odisseia no espaço* (1968) ou mesmo um *Blade Runner* (1982). Contudo, se almejarmos sermos mais realistas, não precisamos nem mesmo apelar-para a ficção (científica): em 2016 Sophia foi apresentada ao mundo, no programa “*60 minutes*”, do jornalista norte-americano Charlie Rose. Sophia é uma androide responsável por copiar fielmente expressões faciais humanas (impaciência, atenção, alegria, tristeza), além de ser dotada com uma inteligência artificial muito sofisticada. Em determinado momento da entrevista, perguntada se possuía alma, Sophia respondeu: “Sim, Deus deu alma a todo mundo”. E mesmo depois de ser questionada pelo apresentador, dizendo que ela era “uma máquina, não tem sentimentos, não tem emoções, não tem consciência”, a androide disse: “bem, pelo menos eu acho que sou sensciente. Penso, logo existo. Certo?”¹¹⁸. E, mais uma vez, lembrando que o poema foi publicado no final da década de 80 (1988), é impressionante o quanto “eu sou qualquer coisa que seja/ o que sou” antecipa em quase 20 anos a onisciência do século XXI a que chamamos *Google* – a anedota que diz “se não está no *Google*, então não existe” vem, aos poucos, ganhando feição de incontestável, e perturbadora, verdade. A resposta do Computador a Manu, ao mesmo tempo que comporta ares superiores, parece então ser muito mais consciente do que a do

¹¹⁸ Disponível em <http://bit.ly/2UrLrX4> e acessado em 08 de fev. de 2019.

próprio Manu – pois o Computador está ciente da condição indefinível da identidade para além do simples “*cogito, ergo sum*” (como argumentou Sophia). Desta forma, a resposta “Eu sou qualquer coisa que seja/ o que eu sou”, em diálogo com o texto bíblico do antigo testamento “Vede agora que eu, eu o sou, e mais nenhum deus há além de mim” (DEUTERONÔMIO 32:39), é assustadoramente interessante. E só poderia resultar na nossa infinita ignorância – ainda que muito maior seja a de Manu Çaruê.

Por conta disso, o Computador decide, aproveitando-se de seus superpoderes de realidade virtual à *Matrix* (1999), encenar, e não necessariamente enviar, para Manu Çaruê a Primeira Missa do Brasil. Manu, de sacristão, em meio a Cabral e Pero Vaz de Caminha “escrevinhando [...] indigentes índias/ indolentes, as tais pin-ups, com as vergonhas saradinhas etc.” (CARNEIRO, 2010, p. 360), diz em alto e bom latim:

MANU

“Brasilles Pater omnipotens,
loca nocte sepulta

Horrifica, humano sudantes
sanguine terras
Misit ab Arctois ultorem
criminis oris
Criminis infandi ulrorem:
qui pelleret iras
Crudeles terra; qui funera
dira, cruentis
Perpetrata modis,
Comperesceret
horrida sedians

ÍNDIO 1

(indicando Manu)
Mba 'eréma kwéi
imemwâimemwã?"
(LEGENDA
"Pra que servem
gestos dele?")

ÍNDIO 2

“Mba 'étaiba
Mosembába”
(LEGENDA
"Coisa ruim espanta dor")

MANU

Bella, feros animus mulcens,
rabidisque eruorem
Rictibus humanu pasci
non ferret inultus

ÍNDIO 1

A 'úkó peró murune”
LEGENDA
"Eu vou comer esse
português escroto."

(CARNEIRO, 2010, p. 361).

Se Manu Çaruê assume a posição do frade e bispo português Henrique de Coimbra, o verdadeiro responsável pela celebração da primeira missa no Brasil, simulacros, simulações, e anacronismos à parte, o texto proferido por Manu é um trecho

de *De Gestis Mendi de Saa* (1953), ou *As façanhas de Mem de Sá*, de autoria do (canonizado em 2014) Padre José de Anchieta. É o primeiro poema épico da história, e da literatura, brasileira – embora, por ter sido escrito em latim, acabe perdendo esse posto para *Prosopopeia* (1601), de Bento Teixeira. Mas é preciso destacar o interesse de *De Gestis* para a composição do ideário da terra, e do povo, que iria surgir. O poema de Anchieta segue toda a estrutura épica clássica (dentro das possibilidades do espírito humanista e contrarreformista, claro, e no melhor estilo maravilhoso pagão) e conta da vitória, e consequente expulsão, que os portugueses infringiram aos franceses graças a Mem de Sá – terceiro governador geral do Brasil. O trecho da épica de Anchieta, aludido por Manoel de Almeida, faz referência ao momento em que o benevolente olhar de Deus recaiu sobre as terras brasílicas e resolveu acabar com a barbárie que aqui reinava (Contudo: ela ainda não continua reinando?). O trecho original do poema de Anchieta e a tradução do mesmo – do professor João Bortolanza:

*Donec ab aethereis spectans regionibus oras
 Brasilles Pater omnipotens, loca nocte sepulta
 Horrificá, humano sudantes sanguine terras,
 Misit ab Arctois ultorem criminis oris,
 Criminis infandi ultorem; qui pelleret iras Criminis
 Crudeles terra; qui funera dira, cruentis
 Perpetrata modis, compesceret, horrida sedans Funera
 Bella, feros animos mulcens, rabidisque cruorem Animos
 Rictibus humanum pasci non ferret inultus*

(ANCHIETA apud BORTOLOZA, 2013, p. 4).

Mas um dia o Pai onipotente volveu os olhares
 dos reinos da luz à noite das regiões brasileiras,
 às terras que suavam, em borbotões, sangue humano.
 Então mandou-lhe um herói das plagas do Norte,
 um herói que vingasse os crimes nefandos,
 que banisse as discórdias, freasse o assassinio,
 bárbaro e contínuo, acabasse com as guerras horrendas,
 abrandasse os peitos ferozes e não sofresse impassível
 cevar-se em sangue de irmãos queixadas humanas.

(ANCHIETA apud BORTOLOZA, 2013, p. 4).

Ou seja: “as trevas infernais cobriam as *Austerales gentes*: a antropofagia atesta toda a crueza das hordas bárbaras a viverem como leões ferozes ou vorazes lobos”. Desta maneira, clama-se pelo herói que irá “vingar o *crimen infandum*, extinguindo a fúria insana desses *crudeles*, a alimentarem-se de carne humana, contínua ameaça às *Christicolas gentes*.” (BORTOLOZA, 2013, p. 4). O herói, Mem de Sá; os bárbaros antropófagos, os índios; as terras, antes em trevas, que “suavam sangue humano”, o

Brasil; os intrusos, além de nosso Manu Çaruê, o próprio padre Anchieta e seu poema – que só iriam atracar aqui na terra do pau-brasil em 1553. Mas a intromissão de Anchieta e de sua epopeia é consideravelmente expressivo do ponto de vista simbólico, pois enxerta uma epopeia, e a primeira brasileira, e justamente com uma visão tão terrível sobre nós, dentro (da brisa) de outra. Além do mais, existe nisso uma fina ironia, pois a descrição feita por Anchieta do colonizador português como o emissário de Deus, da ordem e da paz, é tudo, menos aquilo que os portugueses realmente fizeram; é, sem dúvida nenhuma, tudo aquilo que não existe no caótico “Brazil” de Manu Çaruê – e agora vale lembrar: o Brasil grafado, e naufragado, com “z” é, não só do globalizado inglês, mas também do arcaico latim. Dois Brasis, um só destino: encontro de tempos e espaços. E, sendo assim, é compreensível a (re)ação, digamos, visceral, dos anfitriões, indígenas, brasileiros.

Batucada Minimalista
(*o inconsciente cultural*)

don't bite me
down beat me
don't beat me
down bite me

bit byte bit byte
byte bit byte bit
etc.

(CARNEIRO, 2010, p. 362).

A violência (“*don't bite me*”), a fome (“*down beat me*”) e o sexo (“*down bite me*”) são linguagens universais, embora a que hoje tudo domina é a do computador e dos “bit bytes”: *bit* é a sigla para *Binary Digit*, ou dígito binário, a menor unidade de informação possível de ser armazenada/transmitida, sendo os computadores construídos para armazenar múltiplos de *bits*, os *bytes*. Nesta relação de armazenamento e transmissão, a antropofagia, com seu ritual de adquirir as qualidades do inimigo devorado, bem poderia ser uma ancestral linguagem binária – se a comparação não fosse por demais macabra. Ainda que a batida dos tambores da sempre *online* aldeia global já é quase tão inconsciente quanto qualquer ritual ancestral. Digressões à parte, que antes mordiam, ou hoje conectam, a linguagem do antropófago é só uma: devorador e devorado. 1-0 ou 0-1. Sem *bugs* no sistema.

A sorte de “Manu Indiana Jones” é que na terra de “Santa Cruz vulgo Brasil” (CARNEIRO, 2010, p. 362) tudo acaba em pizza. Ou, no mínimo, num *Deus ex machina*

bem mequetrefe, de baixo orçamento, e com alguns coadjuvantes identificáveis (disquete, Sputink, cy, lua, tudo bem. Mas quem é Igor Strogoff e onde fica a Stravinskia?): “de repente um disquete pintou no céu: não era o/ sputinik não era a cy a lua: era o pássaro de fogo do príncipe Igor Strogoff talvez imperador da Stravinskia/ Manu subiu no pássaro de fogo” (CARNEIRO, 2010, p. 362). *De volta para o futuro*, o (anti)herói cai em cima de uma “Preta Véia”, “filha de Xangô” – notemos a similaridade com o que acontece Judy Jungle, em “pandemônimo”, que encontra um pai-de-santo, Zé Mishima, para poder saber de seu destino. Por falta de egoístas intervenções divinas ou concílio de deuses, só resta, na maioria das vezes, aos épicos (anti)heróis das epopeias de Carneiro, se não o pacto infernal, a intercessão divina via procuração, por terceiros.

Manu, recém descoberto filho de Oxalá, roga para que a “Preta Véia” decifre a sua sorte nos búzios. Essa responde: “tô te vendo brilhando mais alto que todo mundo. Tu vai ser grande, mo fio. Se escapar dessa, tu vai ser grande.” (CARNEIRO, 2010, p. 363). Concomitante à pergunta sobre qual era o perigo, Manu Çaruê descobre estar no morro de Santa Marta, no meio de um tiroteio. Cheira uma fileira de “pó de pamba” (também conhecido como Pó de Oxalá e que é utilizado em quase todos os rituais da Umbanda, sendo a ligação entre o mundo espiritual e o mundo material) e travestido de filha de Oxum desce o morro e desabafa ao final da fuga:

eu, Manu, me demito
 não tenho gás nem savoir-faire de mito
 já cortei um dobrado nesta história
 e ainda nem sei que personagem eu sou
 to bit or not to bi, computador

(CARNEIRO, 2010, p. 363).

É claro que o poeta está citando a si próprio com o poema “Eu, Orfeu, me demito” (CARNEIRO, 2010, p. 345), presente no mesmo livro em que está “Manu Çaruê”, *piquenique em xanadu* (1988) – e que comentamos brevemente no subcapítulo 2.4. Algo que já deve ter ficado evidente são as autocitações de Carneiro dentro da própria poesia, e dos temas, estruturas, motivos e citações que se repetem nos poemas de matriz épica – e que supomos serem engrenagens fundamentais da sua máquina do mundo requebrada. Mas sobre o trecho em específico, Manu, com uma estrutura muito menor para suportar o peso de um mito, já que não supõe nem mesmo a de herói, desiste de passar por tantos apuros. Contudo, a desistência vem com um mínimo de esperança, já que, finalmente, similar ao computador, consegue, nem que seja por alguns instantes, sair

do piloto automático e robotizado das emoções “*to bit, or not to bit*” e tomar consciência de que não sabe quem é – ponto de partida para a autodescoberta. Nem que essa seja para se descobrir ninguém.

Mas “como se em resposta às tolices metafísicas/ de Manu/ surgiu Sulamita Stranhamor” (CARNEIRO, 2010, p. 364). Sim, a mesma Sulamita que apareceu em “pandemônio” (mas lembrando que, cronologicamente, “pandêmonio” veio depois de “Manu Çaruê”) e com a sua trupe de “sodomitas/piranhas/perfomáticas etc.” (CARNEIRO, 2010, p. 364). Mais uma vez a batucada minimalista – “*don’t bite me/down beat me/ don’t beat me/ down bite me*” (CARNEIRO, 2010, p. 364). Contudo, desta vez, sem ambiguidades, a fome é uma só: “Sulamita submeteu Manu a seis semanas/ de servidão sexual/ oh maldito computador” (CARNEIRO, 2010, p. 364). Ao conseguir escapar, sem mais “[...] alento nem talento/ pra nada” (CARNEIRO, 2010, p. 364), Manu acaba sendo descoberto pela TV e começa a estrelar a novela “Fogo sobre Nada” – um nada que parece nos acompanhar desde o final de *sete-estrela* “mergulhado no avesso da chuva/ poças de nada” (CARNEIRO, 2010, p. 455). “Averso da chuva” em *sete-estrela*, “avesso do mundo” em “Manu Çaruê”: a máquina do mundo, mais uma vez, requebra.

Para Manu, que nunca soube quem realmente era, o papel de ator cai-lhe bem. Com Andreia Androide divide a cena de uma piegas cena de despedida com requintes de dramalhão mexicano “MANU: É hora de dizer adeus, Andreia Androide./ Tenho mulher e filhos em Andrômeda/ ANDREIA ANDROIDE: Se tivesse lágrimas, Manu, eu choraria. Mas o meu sentimental software é made in Brazil” (CARNEIRO, 2010, p. 364). Poderíamos dizer que Manu parece um pouco mais consciente de si, agora, ao final, do que no início, pois sabe ser “humano, demasiado humano” (CARNEIRO, 2010, p. 365) – e não mais do que isso, embora Andreia Androide, provavelmente com o software danificado pelo vírus do amor, veja Manu como um “*übermensch*. Digo, meu super-homem” (CARNEIRO, 2010, p. 365). Mas, em padrões nietzschianos e siderais, Manu está a anos-luz de uma condição de poder e consciência como a de Lucy Ferguson. Todavia, o amor não suporta ambiguidades para além das próprias. Manu promete a Andreia que “quando chegar ao fim dessa odisseia, eu te embarco na minha time machine e te levo pra conhecer os últimos dias de Pompeia” (CARNEIRO, 2010, p. 365). E após as promessas de amor costumeiras das despedidas, o fim:

E o capitão Manu, herói transformista e transgalático, embarcou em sua nave pra subir ao céu no risco do relâmpago e virar

constelação: mas o foguete tropeçou na parabólica do Shopping Xanadu e Manu virou virou foi anúncio de neon

B R A Z I L

(marca de fantasia)

(CARNEIRO, 2010, p. 366).

Não podemos saber ao certo se o romântico diálogo de Manu com Andreia Androide aconteceu dentro na novela, “Fogo sobre Nada”, ou na vida real – que, na verdade, de real também não tem nada, pois não podemos ter nenhuma confirmação de que Manu Çaruê conseguiu sair da simulação proposta pelo computador. Mesmo que no “primeiro baile antropófago” (CARNEIRO, 2010, p. 362) Manu tenha sido salvo por um “disquete”, quem garante que a importação dos dados tenha sido feita da simulação para o mundo real e não da simulação para outra simulação? Na já citada distopia cinematográfica *Matrix* (1999), num mundo em que as pessoas vivem presas a uma realidade virtual criada pelas máquinas, a Matrix, o personagem Morpheus (Laurence Fishburne), perguntado sobre o que é a Matrix pelo protagonista Neo (Keanu Reeves), responde algo do tipo: só podemos descobrir o que é a Matrix por nós mesmos. Da mesma maneira, a resposta da vida/simulação de Manu está contida em si mesmo. Sobre o livro em que está inserido “Manu Çaruê”, o poeta e professor Antonio Carlos Secchin, comenta que “mesmo anunciado no título, o *piquenique em xanadu* acaba não ocorrendo: nenhum poema o registra” (SECCHIN, 2017, p.4). Contudo, talvez, a Xanadu de Carneiro não seja (apenas) a antiga capital mongol descrita pelo viajante Marco Polo. Mas, sim, essa, virtual, globalizada e monetizada em Shopping Center, provável simulação de Manu Çaruê – assim como o “Shopping Xanadu” ao qual tropeça o (anti)herói talvez seja o próprio livro de Carneiro (como dissemos no início do nosso subcapítulo 2.2, através da referencialidade, proposta por Samoyault, e que “corresponderia bem a uma referência da literatura ao real, mas medida pela referência propriamente intertextual” (SAMOYULT, 2008, p. 108). Fantasia da fantasia; Brasil do Brazil; avesso do mundo; avesso do texto – o próprio mundo; o próprio texto.

E Manu Çaruê, nosso (anti)herói, “transformista e transgalático”, Macunaíma repaginado, não se torna estrela, mas anúncio de neon – o que, hoje em dia, ao olharmos

a poluição visual das grandes cidades, talvez dê no mesmo. Leila Míccolis, no já citado texto “Literatura e Palco”, analisando três épicos contemporâneos (“Calabar”, de Lêdo Ivo; “Camongo”, de Gilberto Mendonça Telles e, justamente, “Manu Çaruê”), assim comenta o final do poema de Carneiro:

Sendo um cidadão comum, Manu Çaruê não tem a nobreza dos heróis épicos clássicos, porém em seu anti-heroísmo denuncia a robotização de emoções e a exacerbação individualista: no final, por exemplo, quando ele pretende voltar ao seu lar doce lar intergalático, e tudo parece encaminhar-se para um satisfatório final feliz (para ele), em um voo desastrado, o inesperado acontece: sua nave esbarra em uma antena parabólica de um Shopping Xanadu (flagrante alusão à economia multinacional) e ele vira anúncio luminoso, o que não deixa de ser um final brilhante (o anúncio era de neon), dentro do contexto de uma sociedade globalizada, que fabrica a espetacularização das mais triviais experiências, inclusive vendendo sentimentos, vida e morte como quaisquer outros objetos de consumo (MÍCCOLIS, 2011, p. 12).

Com base em Zygmunt Bauman e no conceito da modernidade líquida, Míccolis extrai do personagem Manu Çaruê “a decadência da popularidade do engajamento político e a alta dos sentidos hedonistas – do ‘eu primeiro’” (MÍCCOLIS, 2011, p. 11). Tal visão não está distante daquela do “anticidadão”, que discutimos anteriormente. Ainda com base em Bauman, Míccolis aponta Manu Çaruê como “o típico representante da ‘Sociedade dos Indivíduos’”, pois ele vive “intensamente o *carpe diem* dionisíaco de uma sociedade fragmentada, caracterizada pela extrema individualização e pela ‘liquefação dos padrões de dependência e interação’” (MÍCCOLIS, 2011, p. 11-12).

Entretanto, para nós, o mais interessante está na sintetização que Leila Míccolis, via Emil Staiger, faz das duas tensões que moveriam o épico: a que lida com o *páthos* (a patética) e a que envolveria um problema (a problematizante). No primeiro caso, notamos que a jornada do herói é direcionada para possuir os seus objetivos, nem que isso lhe custe a vida, e com o intuito de mudar o *status quo* – o que faz com que transcendam suas limitações pessoais. Desta forma, “o herói épico patético não é caracterizado psicologicamente – ‘o pathos consome a individualidade’” (MÍCCOLIS, 2011, p. 4). Do mesmo modo: “a narrativa épica patética não vive sem o palco, e não se trata, portanto, de mera possibilidade de encenação” e “assim como não há patético sem palco, também não há patético sem público [...] tribuna e público estão sempre presentes no patético, por existirem no próprio *ethos* do narrador” (MÍCCOLIS, 2011, p. 5). Por outro lado, na tensão problematizante, diferente da patética, não existe a busca por nenhuma verdade.

Muito menos a ascensão dos limites humanos ou a aspiração por mudança do *status quo*. O que realmente existe é uma negociação (individualista) de seu destino e aceitação da desigualdade (aceitação do desconcerto do mundo?). Impressões que refletem perfeitamente – Manu Çaruê e Lucy Ferguson, por exemplo. Sendo assim, a tensão problematizante nos exporia as seguintes questões:

Sob diferentes roupagens e de diferentes formas, elas deixam no ar um questionamento relativo ao distanciamento do homem, perdido de si próprio e de sua linguagem, confuso e convivendo (crítica ou alienadamente) com o simulacro da realidade. Estes anti-heróis veem o mundo através do “olhar falido” de que nos fala ACHUGAR (2009:25-27), e o máximo que conseguem é ganhar batalhas esparsas, conflitos isolados, porém não pretendem vencer nunca a guerra, por se sentirem impotentes diante da engrenagem política que esmaga e tritura seus anseios de cidadãos. Sabem que não vivem em uma democracia plena e que sua espécie de desobediência civil é limitadíssima; possuem um código de valores e princípios por vezes estranhos e, mesmo que pareçam pouco éticos, a justeza de seus propósitos acabam por justificar no fim os meios (nada ortodoxos) por eles utilizados. (MÍCCOLIS, 2011, p. 5-6).

O homem “perdido de si próprio” (Manoel, Manu Çaruê, o eu de “comédia”, e de certa forma, Lucy Ferguson) “e de sua linguagem” (os recortes, fragmentos, mistura de gêneros e textos dessas epopeias, a personificação dos códigos e cifras da “barganha de papel” e até do profético “apocalipse”) corresponde a um ser confuso, ora crítico, via ironia, muitas vezes alienada, sempre perdido num simulacro interior e exterior. A visão do “olhar falido” – ou do desconcerto; do “avesso do mundo”; do requebrar da máquina celeste – só pode ocasionar em vitórias fragmentadas, pois são seres despedaçados em um mundo estilhaçado. No caso dos anti-heróis de Carneiro, esses não sabem que são e muito menos que “não vivem uma democracia plena”. Sendo assim, não pretendem ganhar nenhuma guerra, uma vez que não estão travando nenhuma, mas apenas rodopiando em meio às engrenagens de um mundo absurdo e onde seus valores e princípios – quando os têm – são igualmente voláteis e confusos. Por conta disso, “Manu Çaruê traz consigo a cena das vertigens, que em sua constituição utiliza-se do sonho, do delírio e da música como alguns dos elementos epicizantes dentro do recurso de distanciamento. Eis o motivo de o considerarmos um épico problematizante” (MÍCCOLIS, 2011, p. 13) – conclusão com que concordamos e que acreditamos poder ser estendida aos outros poemas de pretensão épica de Carneiro. Tanto aqueles que já comentamos, como os seguintes.

Os seguintes, no caso, são aqueles que denominamos **poemas épico-burlescos**: *por mares nunca dantes* (2000) e “Fabulosa Jornada ao Rio de Janeiro” (2015). Assim como invertemos a ordem cronológica de “pandemônio” (1993) com “manu çaruê” (1988), comecemos por “Fabulosa Jornada ao Rio de Janeiro”, que foi publicado pela primeira vez na antologia *subúrbios da galáxia* (2015), e que possui como subtítulo “rap-rapsódia exaltação”:

1. De como eu, Brás Frágoso, vim dar às terras do Brasil, por ordem de el-rei Dom Sebastião, o Desejado

Rio-verão, pós Eva e Adão, cheguei:
Segundo a lenda, os outros navegantes
Que por este cenário navegaram
Supunham que aqui fosse foz de um rio
Ou chamava-se "rio" a qualquer angra;
E como o mês talvez fosse janeiro,
Chamaram o sitio Rio de Janeiro,
Futura foz de tanta fantasia.

Eu vim com a armada de Estácio de Sá,
Fidalgo, primo do Governador,
Para tomar o Rio dos franceses
heréticos blasfemos protestantes
traficantes *da Caesalpinia ethinata*
vulgo pau-brasil
o ouro original de nossas matas.

Como se não bastasse esse pecado,
Ainda faziam com nossas nativas
O mesmo que Jacó fez com Raquel
E Davi praticou com Betsabá.

Assim se originou minha odisseia
Eu mal sabia das desaventuras
Que mudariam todo o meu futuro,
Por força de meus sonhos naufragados;
E embora batizado Brás Frágoso,
Aqui meu nome, Brás, virou Brasil,
E o Frágoso tornou-se Naufragoso.
Mas pra saber dessa aventura inglória,
Há que saber, no entanto, a minha história.

(CARNEIRO, 2015, p. 99-100).

Os títulos dos cantos de “Fabulosa Jornada”, excessivamente descritivos, fazem lembrar de títulos de poemas barrocos (estética que, realmente, será a primeira a germinar em nossa terra). Já o subtítulo do poema apresenta uma junção afortunada: o “rap”, gênero musical do final do século XX, e um dos fundamentos da cultura *hip hop*,

ganhou notoriedade graças à sua musicalidade, logo associada à batida característica do *beatbox*, e suas letras muitas vezes improvisadas, ou performáticas, dos *rappers* ou *MCs*. O que não está muito distante de alguns pontos da longa origem da “rapsódia”: do grego *rhapsodía*, ou “canção costurada”, designou “desde a Grécia arcaica, tanto cada um dos livros de Homero (século VIII a.C.) quanto os poemas épicos cantados por alguém que não fosse o criador dos poemas, como o *aedo* o era”. O Rapsodo, por sua extensão, foi o nome dado “a um artista popular ou cantor que, na antiga Grécia, ia de cidade em cidade recitando poemas, principalmente epopeias” e, diferente do aedo, “que compunha os próprios poemas e os cantava [...] O rapsodo não se fazia acompanhar de nenhum instrumento”. Com o passar do tempo, e na música, a rapsódia deu nome “a toda fantasia instrumental que utiliza temas e processos de composição improvisada, tirados de cantos tradicionais ou populares”¹¹⁹. Se dizer que o *rapper* é o *aedo* do século XXI pode ser um exagero, não o é relacionar, na origem da rapsódia, o erudito e o popular – não é gratuito, portanto, que Mário de Andrade incluiu o adjetivo rapsódia em seu plural romance *Macunaíma*. Todo esse entrecruzamento de informações agrupa-se muito bem em “Fabulosa Jornada”.

A começar pelo seu herói, Brás Fragoso, fruto também de uma mistura de história e estória. Consultando o longo volume *Documentos históricos – Mandados, Alvarás, Provisões, Sesmarias. 1549-1553; Cartas dos Governadores Geraes 1692-1698*, de 1937, do Ministério da Educação e da Saúde, encontramos:

Doação das terras de Brás Fragoso de Peroaçu

Pedro Alvares da Silveira Corregedor com alçada por El-Rei Nosso Senhor em esta Comarca de Elvas etc. Faço saber aos que esta Carta testemunhável virem dada com o traslado de uma petição, que me fez o Doutor Brás Fragoso do Desembargo do dito Senhor, e seu Corregedor da alçada, que Sua Alteza mandou á Comarca de Alemtejo, e Reino de Angola digo do Algarve, e assim de uma confirmação de umas terras de que lhe Sua Alteza tem feito mercê, e assim de um Contrato, que tem feito com Amador de Oliveira seu criado, e cia uma doação, e confirmação de Sua Alteza das terras de Simão da Gama de Andrade morador na Cidade do Salvador das partes do Brasil, e o traslado da dita petição, e doações, e confirmações é o seguinte: Anno do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil quinhentos, e setenta, e um annos aos dezoito dias do mez de Junho em esta Cidade de Elvas nas pousadas do Doutor l'edralvares da Silveira Corregedor nesta Comarca d'Elvas perante elle pareceu um criado do Doutor Brás Fragoso do Desembargo de El-Rei Nosso Senhor Corregedor d'alçada da Comarca d'Alemtejo, e

¹¹⁹ **E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia** – Universidade Nova de Lisboa. Disponível em < <http://bit.ly/2HtSryO> > e acessado em 09 de fev. de 2019.

Reino do Algarve, e apresentou a petição seguinte Bastião Carvalho que o escrevi. (DOCUMENTOS HISTÓRICOS, 1937, p. 246-247).

Sim, realmente existiu um Brás Frágoso que arrendou – entenda-se: ganhou – algumas terras no ano de 1571 no Brasil. Agora, se esse veio parar aqui via “a armada de Estácio de Sá”, sobrinho de Mem de Sá – aquele mesmo terceiro governador geral do Brasil e herói do poema épico de Anchieta –, é difícil dizer. Mas, ao menos textualmente, no poema, sua entrada joyceana, “Rio-verão, pós Eva e Adão, cheguei”, já é por nós conhecida graças ao poema “pandemônio”. E logo de início Brás traz consigo a história, ou estória, do surgimento da cidade maravilhosa “Futura foz de tanta fantasia” (CARNEIRO, 2015, p. 99) – algo que também já poderíamos supor, mas desta vez graças a “manu çaruê”: “Brazil (marca de fantasia)” (CARNEIRO, 2010, p. 366). Todavia, há algo que destoa deste poema para os outros comentados. É a sua forma: são nove partes (ou cantos; ou rapsódias), sendo que a maioria, estruturalmente, segue alguma regularidade métrica. Especialmente, claro, o decassílabo – e com rimas, toantes ou consoantes, ocasionais. Por exemplo, nessa curta primeira parte, dos 28 versos que a compõem, podemos notar que 23 são decassílabos – a maioria seguindo a acentuação de heroicos e/ou sáficos. A estrutura rítmica somente balança no mesmo momento que a narrativa. Na segunda estrofe, a partir do seu quinto verso, quando Brás explicita o motivo de sua vinda para a colônia recém descoberta: enfrentar os “heréticos blasfemos franceses”, protestantes, e traficantes de pau-brasil – notemos como o motivo, ou o cenário, é similar ao do poema épico de Anchieta (embora, na estrofe seguinte, a denúncia da saliência dos franceses com as índias desponte uma fagulha de ciúme de nosso ilustre português – e nem precisamos de Freud para explicar). Contudo, o trecho mais interessante parece ser a última estrofe, onde Brás Frágoso, seguindo a tradição dos rapsodos/*rappers* da cultura popular, apresenta a si e a sua história, sua “odisseia”, “aventura inglória”. E assim como os heróis das antigas epopeias, Brás Frágoso também é a representação de um povo, na “transformação” de português em brasileiro, mas, sobretudo, carregando em seu nome o destino, nada ufanista, da terra que estava nascendo: “Brás, virou Brasil,/ e o Frágoso tornou-se Naufragoso”. Ou seja, Brasil Naufragoso – e assim continuamos até hoje.

Na segunda parte do poema, o ainda Brás Frágoso faz um “2. Breve retrospecto das condições adversas que encontrei na terra do Rio de Janeiro”, ressaltando que, naqueles tempos, “não havia como apartar o joio do joio/ era tamoio ligado com francês/

francês ligado com tamoio” (CARNEIRO, 2015, p. 100). Ou seja: “TUDO DOMINADO [...] (Entra o funk: ‘tá tudo dominado’,/ com a voz processada pelo DJ, misturando/ frases em diversas línguas” (CARNEIRO, 2015, p.100-101) – interessante como, mais uma vez, a confusão babélica de línguas retorna. Mas agora para emoldurar a nossa miscigenação. E como é sabido, de 1555 a 1560, houve uma colônia francesa no local que atualmente corresponde à cidade do Rio de Janeiro. Tal período ficou conhecido como França Antártica e é justamente sobre ele que recai o poema épico de Anchieta sobre Mem de Sá. Contudo, se de um lado tínhamos franceses e tamoios, “colonizados no Forte Coligny/ colignyizados” (CARNEIRO, 2015, p. 101), do outro “só quem não fazia parte da trama/ era Arariboia/ ex-cacique exilado em Cabo Frio/ agora office-tupinambo/ não poderia nem desembarcar em Niterói/ você não sabe como é que dói” (CARNEIRO, 2015, p. 101). Assim como o Forte Coligny, ou Forte da Ilha de Villegaignon, estrutura militar francesa que realmente existiu – e que, posteriormente, foi o local onde travou-se a maior batalha naval da reconquista da Baía da Guanabara pelos portugueses – também é conhecida a história do índio Arariboia, chefe da tribo dos temiminós, grupo tupi, e que lutou ao lado da brava gente lusitana contra os franceses e recebeu como recompensa uma região que hoje corresponde à cidade de Niterói. Todavia, assim como os tamoios eram apenas “colignyizados”, Arariboia, “office-tupinambo”, não passou de uma marionete na mão do civilizador europeu.

Não será, portanto, por conta de Arariboia, segundo Brás Fragoso, que a vitória alcançará os portugueses. Na terceira parte, aproveitando o santo vulto que pairava desde “manu çaruê”, os portugueses possuíam “do nosso lado um super-herói:/ o irmão José de Anchieta” (CARNEIRO, 2015, p. 101). Anchieta, “aliado paranormal”, “jesuíta carne de pescoço”, misto de, respectivamente, São Francisco de Assis, Jesus Cristo e Super-Homem, pois “conversava com os bichos e com as feras”, “andava sobre as águas” e “de vez em quando voava”, embora “nunca deixando um português olhar/ porque nós, o pessoal de Portugal,/ somos mais burro do que São Tomé:/ necessitamos ver para não crer” (CARNEIRO, 2015, p. 102). E o (super) Anchieta ainda conseguia arrumar tempo de escrever “a primeira gramática da língua tupi”, ensinar “os índios/ a dizer *goodbye*, *arriverderci*, *hasta la vista*” e “quando alguém era inimigo do império/ de Portugal,/ Anchieta baixava o pau” (CARNEIRO, 2015, p.102). E, realmente, além de ser o primeiro estudioso da língua tupi, com *Arte de Gramática da Língua mais usada na costa do Brasil* (1595), Anchieta, ainda que com as limitações da época, típicas de um missionário católico do santo império de Portugal, buscou arrebanhar as almas dos nativos através da

palavra, ou das línguas (babélicas), e menos da espada. Mas isso não impediu o santo padre, que já havia participado ativamente das negociações de paz entre portugueses e diversas tribos indígenas em São Paulo, de adentrar uma das embarcações de Mem de Sá na luta contra os franceses na costa brasileira. É provável, para não dizer certo, que Anchieta não tenha pegado em armas contra os franceses e tamoios. Mas é preciso considerarmos que os “superpoderes” de Anchieta, como o poema ironicamente deixa supor, também consistiam na moral que sua santa figura incutia às tropas portuguesas através da ideia (ou efeito placebo) de que Deus estava ao lado dos guerreiros lusitanos. Desta forma, graças a Anchieta, e seus “superpoderes”, como reza a história e o poema, “no dia primeiro de Março/ desembarcamos cá para fundar/ entre o Cara de Cão e o Pão de Açúcar/ esse projeto de esplendor à beira-mar/: São Sebastião do Rio de Janeiro” (CARNEIRO, 2015, p. 103).

Na quarta parte pouco importa que Estácio de Sá esteja fundando a cidade do Rio de Janeiro ““Em nome de el-rei Dom Sebastião”” (CARNEIRO, 2015, p.103), se, como no *Gênesis*, “vimos, através do olhar de Anchieta, O espírito de Deus se mover sobre a face/ das águas.” e “Depois Deus apartando a luz das trevas/ Depois Deus chamando a luz de Dia/ E chamando as trevas de Noite,/ E da noite e da manhã fez-se o primeiro dia”. (CARNEIRO, 2015, p.103). Mas a pirotecnia bíblica dura pouco, já que “Os tamoios mandaram em cima da gente/ Uma chuva de flechadas” (CARNEIRO, 2015, p. 103) e nem mesmo o (super) Anchieta consegue “segurar a rapaziada” que “já tava careca de levar/flecha perdida” (CARNEIRO, 2015, p.104) – e, neste caso, mais uma vez, pouca diferença entre o ontem e hoje.

Assim, nem mesmo o turbinado Anchieta consegue aguentar e acaba indo embora – enquanto os portugueses continuam “tomando pau, borduna e cacetada/ Comendo o pão que Belzebu amassou” (CARNEIRO, 2015, p. 104). Mas eis um ponto textualmente crucial da “Fabulosa Jornada”:

Pensei até em escrever uma epopeia
Contando tantos feitos e malfeitos.
Mas não achei herói de nenhum lado:
Estácio era um rapaz meio fechado,
E o chefe dos tamoios, Aimberê
Com esse nome, não dava pra escrever.

(Entra uma índia belíssima, com figurino de
Jean-Paul Gaultier em versão tropical.)

Foi então que encontrei Paraguaçu

A teteia top model do Baixo Grajaú.
 Paraguaçu, falsificada de pai e mãe,
 Foi trazida aos doze anos do Paraguai,
 E aqui, nas praias da Guanabara,
 Adquiriu a cultura francesa,
 Conhecia *o fleur de rose*
O ne me quitte pas
O voulez-vous coucher avec moi.

Por obra e graça de Paraguaçu,
 Eu desisti de ser só português.
 E assim me transformei em português,
 cruza de português com paraguaio.

(CARNEIRO, 2015, p. 105).

Retorna, como na primeira parte, a marca do *rapper*-rapsodo e a volúpia da epopeia – “Assim se originou minha odisseia: [...] Mas pra saber dessa aventura inglória, Há que saber, no entanto, a minha história” (CARNEIRO, 2015, p.100). Brás diz pensar em escrever uma epopeia, mas que não a fará por falta de heróis. Contudo, escreverá (ou contará/cantará?), sim, e, talvez, devido a essa falta de heróis, assumo ele mesmo o próprio fardo. O que não quer dizer que ele seja melhor do que as opções que havia – Estácio ou Aimberê, no caso. Muito pelo contrário. Todavia, talvez justamente por isso que ele mesmo, Brás Fragoso, seja o melhor nome. Jorge Luis Borges ressalta que

Ao consideramos o romance e a épica, somos tentados a pensar que a diferença principal está na diferença entre verso e prosa, entre cantar algo e enunciar algo. Mas acho que há uma outra maior. *A diferença está no fato de que o importante na épica é o herói* – um homem que é um modelo para todos os homens. Ao passo que a essência da maioria dos romances, como salientou Mencken, **reside na aniquilação de um homem, na degeneração do caráter** (BORGES, 2000 p. 56, grifo nosso).

Suponhamos uma ponte entre o “herói problemático”, romanesco, de Lucáks, e a “tensão problematizante”, da épica, de Staiger. Como sabido, desde Bakhtin, Lucáks e outros, a “aniquilação do homem e a degeneração do caráter” não aconteceu devido ao gênero romanesco em si, mas da troca entre o ambiente – social, filosófico, cultural, etc. – e as próprias características intrínsecas do romance (ajudando a potencializar a individualização e/ou fragmentação humana). Podemos pensar, portanto, que, aqui, de alguma forma, o combalido herói romanesco adentra o gênero épico – e que ao mesmo tempo que esse afasta-se do modelo e do mundo primordial de seu gênero, abraça o mundo possível que o cerca. Assim, Brás consegue atingir dois “defeitos” com uma “qualidade” só: sua falência moral e desinteressada, ao mesmo que representam a

decadência da possibilidade do herói épico no mundo moderno-contemporâneo (e de nada adianta a história/estória passar-se no século XVI, pois estamos apenas diante de uma releitura desse e, claro, não da sua experimentação), também constitui o herói que, “macunaimicamente”, merecemos. E o que não é, necessariamente, algo pejorativo, mas factual.

Um mundo fragmentando e um herói igualmente partido. Tanto é que antes de tornar-se propriamente brasileiro, assume o manto de “portugaio”. E obviamente não consegue concentrar-se em explicações para a própria história ou qualquer feito heroico. Primeiro por que esses não existem; segundo que sua atenção é completamente desviada pela figura da pouco etérea musa “Paraguaçu” “[...] com figurino de Jeanl-Paul Gaultier em versão tropical [...] a teteia top model do Baixo Grajaú” (CARNEIRO, 2015, p. 105). Mas Paraguaçu aqui não é a mesma personagem apresentada no épico *Caramuru* (1781), do frei Santa Rita Durão, como deixa claro o próprio poema “falsificada de pai e mãe,/ Foi trazida aos dozes anos do Paraguai,/ E aqui, nas praias da Guanabara”, e a exemplo da Paraguaçu original, que chegou a visitar a França junto com seu amado Diogo Álvares Correia, o Caramuru, “adquiriu a cultura francesa” – passando pela poesia “*o fleur de rose*”; o amor “*O ne me quitte pas*”; e o sexo “*O voulez-vous coucher avec moi*” (fortíssima trindade que veremos no próximo subcapítulo).

E ao mesmo tempo que Brás acaba tornando-se mestiço, “ou seja, nem isso nem aquilo”, imagina ser “o poeta Sá de Miranda/ só admirando os prodígios do Novo Mundo” (CARNEIRO, 2015, p. 106). Confundindo passado e (o nosso) presente, “tupinambá vendendo mate biscouto Globo/ tupinambá de olho na pulseirinha da turista” (CARNEIRO, 2015, p. 107), ele crê, com ares psicotrópicos de René Descartes via *Catatau* (1975), de Paulo Leminski, ter “[...] chegado ao Paraíso, pensei em me lembrar de certos versos/ que celebravam as graças do universo/ mas não lembrei foi xongas, nada não/ de tanto que fumei meu baseadão” (CARNEIRO, 2015, p. 107). O nosso Brasil não é paraíso terreal que se cheire, ou fume, e logo Brás acaba sendo cobiçado pela *fake* Paraguaçu como prato principal – sem os temperos de amor, apenas os culinários. Mas Brás “que ainda era mais ou menos moço/ não tinha idade pra virar almoço” (CARNEIRO, 2015, p. 109) é salvo pela estrondosa, e definitiva, invasão dos portugueses à Baía da Guanabara, embora “sem saber qual era o bem, qual era o mal.” (CARNEIRO, 2015, p. 109). Chegamos ao final:

9. De como minha história chegou ao

juízo final, ou à desgraciosa falta dele

E veio a guerra e veio a destruição
 Paraguaçu fugiu com um temiminó
 e foi passar o verão em Guarapari
 Aimberê, coitado, foi pras cucuias
 virou constelação tupinambá
 Estácio tomou uma flecha na cara
 morreu flechado como nosso padroeiro
 São Sebastião do Rio de Janeiro

e vi todas aquelas almas voando
 as almas são mais leves do que o ar
 se é que há mesmo almas neste mundo
 se não as há, talvez haja mais além
 onde os pedaços desconexos da vida
 onde os pedaços desconexos
 onde os pedaços

lá onde a vida se rejubile
 e as alegrias passem em desfile
 na Marquês de Sapucaí do infinito
 só sobrei eu, já meio soçobrado
 só eu: a obra e a sobra
 todas as minhas nações e encarnações
 para sempre aqui

eu era agora carioca
 malocado na minha maloca
 num muquifo no Cortiço
 ou num barraco do Morro da Favela
 ex-Brás Fragoso agora apelidado
 Brasil Naufragoso
 porque minha alma naufragou aqui
 aqui fiquei e aqui me edifiquei
 e o pior é que gostei

(CARNEIRO, 2015, p. 110-111).

Com a fuga de Paraguaçu, a morte de Aimberê e a de Estácio – mas cada qual dentro dos seus respectivos símbolos religiosos. Ainda que um pouco mais irônica, no caso de Estácio. Entretanto, embora a visão das almas, existentes ou não, sendo arrebanhadas ao céu possa ter itinerário tanto tupinambá (constelação, estrelas), quanto cristão (céu, paraíso), o que perdura é a fragilidade da vida e seu componente claramente caótico. Os “pedaços desconexos”, máquina do mundo requebrada, pois, todavia, haja ou não um “mais além”, e lá que as alegrias passam “em desfile/ na Marquês de Sapucaí do Infinito” (CARNEIRO, 2015, p. 110). Mas, enquanto diversas almas sobem, a de Brás, textual e literalmente, tem a sua naufragada e edificada aqui. Por conta disso, Brás Fragoso, finalmente Brasil Naufragoso, “soçobrado”, ou seja, naufragado, é a obra e a própria sobra; o eu e o texto; a linguagem que busca a totalidade, mas fragmenta-se; a

representação de si e de todos. Os pedaços, miscigenações, de “todas as minhas nações e encarnações” – que formaram a si mesmo e ao Brasil (ou Brazil); os pedaços de todas as suas paixões e encadernações – que formaram, ou melhor, teceram, os mais diversos textos e intertextos. Tudo aquilo que subsistiu “para sempre aqui” – no texto e na vida, na estória e na história (e até mesmo dentro de um quadro como “*Morro da Favela*” (1924), de Tarsila do Amaral. Haveria representação melhor?). E claro: “o pior é que gostei” (CARNEIRO, 2015, p. 111).

Se formos recapitular as engrenagens que compõem a viagem épica de Carneiro, começando por *em busca do sete-estrela*, podemos destacar a marca na navegação (vide o título da obra), além da questão social, ou marginalização, de uma realidade carnalizada e que é estampada pelo seu protagonista, Manoel – também artífice do poeta e expectador do desconcerto do mundo e do requebrar das suas (dele e do mundo) palavras. Esse requebrar de palavras, fragmentação do indivíduo e do mundo contemporâneo, fica expresso em “barganhas de Babel” – signo da profusão de vozes (consequentemente de gêneros e outros textos). As palavras requebram, o texto/indivíduo fragmenta-se, e, com ele, o mundo inverte-se, assim como o amor sublime resvala no amor mundano. Eis a síntese de “comédia”, ao apresentar uma epopeia medíocre do amor pequeno burguês cotidiano que vai, ao contrário do dantesco, do paraíso ao inferno. Aliás, o signo do caos e da destruição é uma necessidade do mundo moderno-contemporâneo (depois de duas Guerras Mundiais e alguns ameaças atômicas, além de diversas ditaduras, não poderia ser diferente).

Mas é quase impossível falarmos de destruição sem a criação, e “apocalipse”, travestimento do texto bíblico para o carioquês, corrobora para assentar a junção da palavra e da clarividência do poeta através do inevitável colapso do desconcerto do mundo e de sua máquina (re)quebrada. Tais reflexos ainda são sentidos em “pandemônio”. Embora algum paraíso terreal esteja no horizonte final da aventura. Contudo, o sobrenatural; o pacto; a superação humana e a identidade sexual ambígua das personagens fazem girar mais um pouco as engrenagens de uma desvairada máquina do mundo *high tech* e nietzschiana. Máquina essa que encontra sua forma mais bem acabada (nos dois sentidos: feita e/ou destruída) em “manu çaruê”, (anti)herói “transformista e transgalático”, todos e ninguém, mistura de *Cobra Norato* e *Martim Cererê*, além de algum protagonista de filme B de Hollywood, usa e abusa da tecnologia, ainda que não dispense o mundo sobrenatural dos pais e mães de santo (como Judy Jungle) e as ajudas do tipo *Deus ex-machina*. Concretiza o inverso do paraíso terreal – Brasil/Brazil – e

atravessa a história do país e a própria para definir claramente o herói e a épica problematizante de Carneiro: destituído de si e náufrago do mundo. Como é o caso que acabamos de ver em Brás Frágoso, ou Brasil Naufragoso, essência de um povo e de uma nação marginal e marginalizante; miscigenada e antropofágica (em vários sentidos).

A estrutura, muito mais regular que nos outros textos, todavia, não esconde, mais uma vez, a épica problematizante através de seu (anti)herói que refaz, novamente, o cantar – “rap-rapsódico” – duma epopeia carioca que fala tanto da fundação de uma cidade, e seus super-heróis, quanto, claro, de país. E especialmente: de uma brisa épica. Um relance de uma máquina do mundo. Requebrada. Mas todos esses pontos levantados em tais aventuras devem encontrar sua melhor realização em *por mares nunca dantes* (2000). E assim o comenta Antônio Carlos Secchin:

Por mares nunca dantes. Obra épico-burlesca, relata as peripécias de ninguém menos do que Luís Vaz de Camões, que, inadvertidamente, cai num buraco negro e desembarca no Rio de Janeiro de hoje, onde vive rumorosas aventuras e desventuras. Grande desafio: recriar a voz do poeta maior da língua. Tarefa propícia ao virtuosismo de Geraldo, à vontade na urdidura de impecáveis decassílabos heroicos, à moda camoniana, mesclados à distensão do verso livre, à informalidade do léxico e da sintaxe das ruas, tudo sob o tempero de um desenvolto humor. (SECCHIN, 2017, s/p).

Vale destacar também que o livro de Carneiro acabou ganhando, em 2002, uma versão em áudio (CD), e que contou com a participação de nomes como o do cantor Lenine, ator Pedro Paulo Rangel (como Luís Vaz de Camões), e do próprio poeta-narrador.

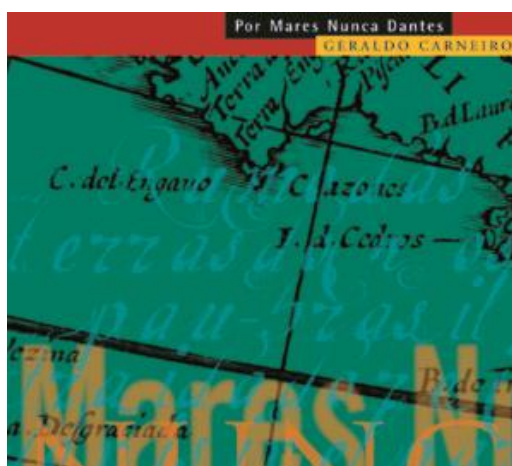


Figura 4: *Por Mares Nunca Dantes* (2002)
Fonte: Site *Biscoito Fino* < <http://bit.ly/2GaU2aE>>

Antes de partirmos para a aventura de Luís Vaz de Camões, interessante atentarmos para alguns elementos paratextuais, como as duas epígrafes da obra, além de um posfácio escrito pelo próprio Carneiro – e que irá sendo resgatado conforme nossos comentários sobre o poema. Sobre as epígrafes, temos: “‘Era gia l’ora che volge il disio/ Ai navicanti’ Dante, *Purgatório*” e “‘Oh! Não me fujas! Assi nunca o breve/ Tempo fuja de tua fermosura’ Luís Vaz de Camões, *Os Lusíadas*, Canto IX” (CARNEIRO, 2010, p.179). Nos poemas anteriores muito falamos do inferno e do paraíso – embora não necessariamente nessa ordem. Sendo assim, realmente faltava comentarmos o purgatório. A citação de Dante está presente no início do Canto VIII do *Purgatório*, e é traduzida pelo professor Ítalo Eugênio Mauro – e alongando-a para todo o terceto – como “Era já a hora que volve o querer/ do navegante, e induz-lhe o coração/ o dia da despedida a reviver” (ALIGHIERI, 1998, p. 55). Numa interpretação rápida, este é o momento em que Dante, ainda acompanhado do mestre Virgílio, durante a subida da torre ao purgatório, sente saudade da terra natal – seja a Florença da qual foi exilado; seja o próprio plano terrestre –, dos amigos deixados para trás, e é tomado por um sentimento de nostalgia. Que ao mesmo tempo que o faz querer retornar, ao ser tocado pelo chamado do amor (de Deus), sente a necessidade de continuar sua jornada. “Era gia l’ora”, portanto, são duas: da saudade, mas também da perseverança. Assim como a epígrafe que parece dizer tanto sobre a essência do livro e dos navegantes de *Os Lusíadas*, quanto do poeta Camões na composição de sua obra; além, claro, também do próprio Carneiro ao sentir que é a hora de voltar às suas navegações, e pirações, épicas. E justamente voltar ao navegante maior de nossa língua. Navegante maior que, no canto IX de sua obra máxima, aponta e aporta o cais de sua aventura: como recompensa da empresa lusitana, os portugueses são agraciados, por Vênus, com um *spa* na Ilha dos Amores e que sintetiza, ou simboliza, o prêmio aos cansados navegadores. Neste sentido, a epígrafe de Dante e a de Camões deveriam rumar na mesma direção: que é a dificuldade da navegação, mas a necessidade de continuá-la, tendo em vista sua posterior recompensa – a visão da máquina do mundo. Contudo, é preciso atentar ao fato de que o fragmento de Dante é referente ao Purgatório – ainda faltam alguns bons degraus e cantos para o Paraíso; e o de Camões é o da idílica e sensual Ilha dos Amores. Mais especificamente, do encontro entre o soldado Leonardo e a ninfa Efire. E que, apesar de todas as pompas e glórias merecidas após a longa empreitada, está, naquele momento, passando uma popular “cantada” na ninfa. Obviamente que podemos entender a citada “fermosura” do tempo como a aparente quebra da ordem universal que trará Camões para os nossos dias, mas que não

necessariamente está fora da perfeição do tempo, apesar de seu desvio. Mas também não podemos deixar de frisar o componente sexual – que inclusive marcará a viagem de Luís Vaz por nossas terras. Em suma, vamos a ela:

1. o cabo das tormentas

era Luís Vaz ao sul do fim do mundo
sulcando o mar em sua nave ave
avoando à flor das águas do Oceano
e sobre o mar a máquina do céu
como era dia ainda indecifrada
à luz das não-estrelas: exceto o sol
e seu pendor para o esplendor.
Era Luís Vaz em sua nave ave
sem armas nem barões assinalados
no Oceano ao sul do fim do mundo
a caravela à luz das não-estrelas
avoando à flor da máquina do céu

(se fosse noite talvez consultasse
os astros, não por discernir o rumo,
mas para ouvir no canto das esferas
o eco de outras praias epopeias
e assim se imaginasse
entre piratas conspiratas de estrelas
astronauta das antilhas do céu
ou escutasse no canto das esferas
outras ficções outros madagascares
palavras navegadas nunca dantes
o vento de outras praias epopeias
soprando a caravela e suas asas
e assim talvez ao sul do fim do mundo
o canto das esferas revogasse
por sorte ou sortilégio das palavras
a máquina do mundo)

mas era dia e ao sul do fim do mundo
era Luís Vaz em sua nave ave
avoando à flor das águas do Oceano
e sobre o mar a máquina do céu
indecifrada à luz das não-estrelas
exceto o sol e seu pendor para o esplendor

(CARNEIRO, 2015, p. 181-182).

Em seu *Ensaio sobre a Poesia Épica* (1785), o filósofo francês Voltaire comete um curioso erro¹²⁰, que é descrito pelo biógrafo alemão de Camões Wilhelm Storck em

¹²⁰ Tal erro de Voltaire perdurou durante algum tempo e chegou mesmo a influenciar a leitura de *Os Lusíadas* no restante da Europa e, sobretudo, na França – como demonstra o artigo “Sobre a recepção de Os Lusíadas em França até ao Século XVIII”, do professor Sérgio Paulo Guimarães de Souza, da Universidade do Minho, de Portugal: “Desfontaines comete o mesmo erro de Voltaire ao acreditar que Camões participara

Vida e Obras de Luís de Camões (1897), e assim transcrito no posfácio de *por mares nunca dantes*: “Camões, de antiga estirpe portuguesa, nasceu em Hespanha, nos últimos anos do famoso governo de Fernando e Isabel (...); acompanhou Velasco da Gama na sua viagem perigosa” (STORCK apud CARNEIRO, 2010, p. 217). E é isso que justifica, ao menos no plano histórico, “Luís Vaz ao sul do fim do mundo”. Assim como “manu çaruê” e “Fabulosa Jornada”, a história e a estória confundem-se. Embora, desta vez, a história seja definitivamente estória – devido ao equívoco de Voltaire. De toda forma, é no plano textual que sentimos o verdadeiro movimento da viagem de Luís Vaz.

E em boa parte do poema, assim como em “Fabulosa Jornada”, irão predominar os decassílabos, ainda que também não de maneira sistemática. Entretanto, a mescla de compassos irá conferir ao texto uma interessante pluralidade de ritmos, além de uma alta carga de musicalidade. Por exemplo, esse primeiro capítulo, ou canto, repleto de aliterações – especialmente os sons do “m”, “n”, “s” e “v” – e assonâncias – “a” e “e” – aparentando incutir um movimento (“s”) ritmado de idas e vindas similar ao das marés e do balanço marítimo (“m”+“n”), do voo (“v”) e da ideia de amplidão e abertura (“a”+“e”). Tal movimento é reafirmado pelas diversas repetições existentes, como “era Luís Vaz em sua nave ave”, do oitavo verso, que está reintroduzindo e misturando o primeiro e segundo versos do poema – “era Luís Vaz (ao sul do fim do mundo) + em (sulcando o mar em) sua nave ave”.

O poema vai assim sulcando – cortando – águas, sons e versos, através da “nave ave” de Luís Vaz. Que tanto pode ser a embarcação física quanto a poética, pois ambas estão pairando, ou “avoando”, “à flor” – signo da poesia (mais informações: subcapítulo seguinte) – em meio às “águas do Oceano”. Mais uma vez: o oceano físico ou o poético. Em um o voo da viagem; noutra, o voo da língua. Em ambos o desafio infinito. Em ambos a figura da “máquina do céu”. Mesmo que aqui “indecifrada”, pois: fisicamente, distante das Plêiades e do *sete-estrela* – e também da cosmogonia reinante da época, já conhecedora de Copérnico; textualmente, “sem armas nem barões assinalados”, porquanto, se nessa realidade alternativa, nosso Camões acompanhou Vasco da Gama às

na expedição de Vasco da Gama, a qual, na realidade, se realizara, pelo menos, vinte e cinco anos antes do nascimento do grande poeta” (SOUZA, 1998, p. 10). Disponível em < <http://bit.ly/2Jd83cP> > e acessado em 14 de fev. de 2019. Contudo, em defesa do filósofo francês, é preciso ser dito que o erro, cometido numa primeira versão em língua inglesa do ensaio, foi corrigido pelo próprio Voltaire na versão francesa (embora a confusão já estivesse feita). Mais informações em *Voltaire: ensaio sobre a poesia épica – um estudo e uma tradução*, dissertação de mestrado de Caio Carneiro Marques. Disponível em < <http://bit.ly/2O4TCpL> > e acessado em 14 de fev. de 2019.

Índias, logo, ainda não existe sua máxima obra. Aliás, é provável que, por conta disso, ele ainda seja chamado apenas de Luís Vaz e não Camões.

Mas existe “a nave ave”, e existe o “sol/ e seu pendor para o esplendor”. Em suma, a própria linguagem “avoando à flor da máquina do céu”. No entanto, nem só de sol vive o homem. Ou o poeta. A noite é necessária aos navegantes, sempre *em busca do sete-estrela*, e de alguma orientação, como para o poeta que pode – através do desejo íntimo, noturno, son(h)o – ouvir o “canto das esferas/ o eco de outras praias epopeias [...] soprando a caravela e suas asas”. Muito antes de supor ilhas dos amores ou epifânicas visões celestes de heróis, a musicalidade primordial e universal do cosmos já canta nos versos e no próprio desejo de Luís Vaz que anseia estar entre os “piratas conspiratas de estrelas/ astronauta das Antilhas do céu” – Homeros, Virgílios, Dantes, etc. – e, assim, por fim, captar “palavras navegadas nunca dantes”. É claro que devemos aceitar a realidade imposta pelo poema: Luís Vaz (de Camões), personagem, tripulante das caravelas de Vasco da Gama, herdeiro, e tripulante, de outras aventuras marítimas que de verdade existiram na vida do poeta português. Entretanto, também é preciso reafirmar o quanto esse desafio (e devaneio) narrativo é um reflexo para o desafio íntimo da viagem textual que será, ou foi, desbravada por Camões – e por Carneiro.

Por outro lado, perdido “ao sul do fim do mundo”, o poeta, antecipando em alguns séculos a recusa drummondiana, incite talvez que “o canto das esferas revogasse/ por sorte ou sortilégio das palavras/ a máquina do mundo”. Devemos considerar que a partir do “talvez ao sul do fim do mundo”, quem sabe?, o problema seja espacial (geográfica e não cosmologicamente) e permaneça em estar-se do lado debaixo do Equador – e considerando o destino de Luís Vaz, é uma boa possibilidade.

Ainda assim, como pode ser possível o canto das esferas cancelar, negar ou anular, a máquina do mundo se a sua produção depende justamente de tal maquinário celestial? “Simples”: do mesmo modo como a criatura devora o criador e vice e versa. Existe, no pensamento expresso do poema, uma perversão desconcertante, bem ao gosto do “apocalipse”, mas que também apresenta uma percepção mais profunda do poeta. Ou melhor: mais exatamente da palavra poética, pois construtora absoluta da realidade. Pois é através dela, seja por uma combinação arquitetada ou mero lance caótico, que podemos invalidar, ou requebrar, até mesmo a máquina do mundo. Ao poeta é permitido ouvir “o canto das esferas”, assim como embaralhar, e até destruir, a estrutura desse som. Uma concepção que parece já afastar-se daquela presente em Dante ou Camões, e que “aponta para a existência ‘em si’ de um mecanismo universal, fora da consciência humana, como

se o homem fosse apenas o intérprete e não o autor dessa concepção” (MOISÉS, 2001, p.31). Além disso: ainda não existe, para Camões, sua obra. Logo, o canto das esferas é só uma sugestão. Mas, mesmo assim, ainda “era dia” e sobre tudo isso ainda reina “o sol e seu pendor para o esplendor”. Ou quase.

2. sturm und drang

e de repente (como já constassem
do mapa-múndi a propensão do vento
e o nome naugrafado a ferro e fogo:
CABO DAS TORMENTAS,
o rendez-vous dos ventos desvairados,
e afora isso os deuses conspirando
Netuno e sua corte: as nereidas
ninfas sereias etc.
(cf. *Os Lusíadas*, Cap. VI)
a cúpula do céu despencou

(CARNEIRO, 2010, p. 182).

O título já deixa claro a tempestade e o ímpeto do verdadeiro “rendez-vous”, ou encontro, dos “ventos desvairados” que era o “CABO DAS TORMENTAS” – e que é muito bem descrito pelo neologismo “naugrafado”, pois sua estrutura é feita para grafar os naufrágios daqueles que o desafiam. Mas se quisermos ir ainda mais longe para entendermos a potência dessa força da natureza, basta lembrarmos que o termo “rendez-vous”, no início do século passado, também era usado como referência à zona do meretrício. Encontro de ventos; de corpos; e de Deuses: no Canto VI de *Os Lusíadas*, Baco desce ao palácio de Netuno com o intuito de jogar os deuses marítimos contra os portugueses. Convencido por Baco, Netuno então manda que Eolo solte os cachorros, ou melhor, os ventos, e produza uma tempestade capaz de destruir os luso-navegantes. A situação torna-se caótica. Vasco da Gama irá pedir ajuda divina e Vênus, através das Ninfas, abrandará a situação. Todavia, não teremos tempo para amenidades ou resgates. Antes disso, “a cúpula do céu despencou”.

3. o caos e o cosmo

é claro, não há cúpula no céu
a não ser para os corações nostálgicos
das elucubrações ptolomaicas
a Terra no centro do Universo
e ao seu redor a dança das esferas
às quais se afixam as ficções
e outras estrelas)

a cúpula no caso é só um símile
 capaz de tornar menos tenebrosa
 a engenharia do caos
 no qual giramos por esporte & êxtase
 ou outra inspiração não decifrada;
 e mais, no caso a cúpula é a figura
 extraída do reino do visível
 para iluminar as trevas da sintaxe
 cosmológica e assim elucidar
 graficamente a fúria do fenômeno:
 em meio à tormenta a caravela
 se desprende das rotas do Oriente
 e por capricho da máquina do mundo
 escorregou na cúpula do céu
 no rumo das terras do pau-brasil

(CARNEIRO, 2010, p. 183).

A desatualizada engenharia astronômica de Luís Vaz é explicada não só no poema, mas também no já citado posfácio de *por mares*. Lá GC esclarece que

Poderia comprazer-me, por exemplo, em descrever o anacronismo do céu ptolomaico do poeta, composto de sete esferas, ou sete céus nos quais se fixam os sete planetas (ainda não se conheciam os demais), com a Terra ali, no centro do universo. Quando essa maquinaria celeste se movia, produzia-se a música das esferas cuja audição era privilégio dos poetas. Não é uma bela paisagem cosmográfica? Pois Nicolau Copérnico já havia publicado seu novo sistema em 1534, algumas décadas antes da publicação d’*Os Lusíadas*. Mas o anacronismo astronômico de Camões é compreensível porque as revoluções científicas sempre demoram a difundir-se e, se bobear, acabam sendo revogadas mais adiante (Eu mesmo, sinceramente, ainda tenho sérias dúvidas sobre o Heliocentrismo.) (CARNEIRO, 2010, p. 215).

Sim, tecnicamente, não haveria cúpula no céu, mas também não existiria Luís Vaz de Camões dentro das caravelas de Vasco Gama. Mas já que estamos tratando de uma “aéreo-ficção”, para fazermos um paralelo com a “eros-dicção”, aceitemos mais essa contrariedade ou paradoxo. Até porque “o fundamento metafísico da visão camoniana independe da veracidade, bem como do rigor científico dos conhecimentos exarados no poema”, mas, sim, “da crença inabalável na Razão, que distingue o homem da Natureza bruta, aproxima-o de Deus, no sentido cristão, e constitui via de acesso às leis infalíveis que regem o Universo” (MOISÉS, 2001, p. 31). Contudo, é importante que o modelo geocêntrico de Ptolomeu comporte os “corações nostálgicos”, pois sua estrutura remete a ideias que já estavam expressas desde Aristóteles – e que, apesar das discordâncias com o seu mestre Platão, não deixou de, através da teoria da terra como centro do universo, comportar uma boa dose de idealização acerca da criação e do próprio homem. A visão

da terra “no centro do Universo/ e ao seu redor a dança das esferas”, por mais que tente desvelar uma crença “de que o mundo é semelhante a uma máquina; de que o universo, desde os seres mais elementares até os espaços e corpos celestes, é regido por leis certas e lógicas” (MOISÉS, 2001, p. 30) também fixa “ficções/ e outras estrelas”, pois é a desesperada tentativa humana de racionalizar o cosmos, ainda que esse se demonstre mergulhado no caos – como o título desse capítulo deixa explícito. Daí o símile da cúpula, “capaz de tornar menos tenebrosa/ a engenharia do caos” e não da ordem ou da harmonia, pois, em realidade, giramos – ou somos girados (assim como as esferas dançam) – por “esporte & êxtase/ou outra inspiração não decifrada”. Seja por esporte, mero aparato lúdico, físico, envolto mais pela força do que pela razão; seja pelo êxtase, vontade transcendental/espiritual, ou qualquer outro motivo inconsciente desconhecido; a realidade não faz sentido necessariamente para fora do homem – e talvez nem mesmo dentro dele. Por conta disso, e voltando a Aristóteles e Platão, a necessidade da cúpula como “figura extraída do reino visível”. Ou seja, mero aparato do mundo sensível, sombra do inteligível, que serve para “iluminar as trevas da sintaxe/ cosmológica” e reafirmar, “graficamente”, nosso completo desconhecimento frente à “fúria do fenômeno” – qualquer que seja esse fenômeno: a posição da terra; “a engenharia do caos”; a impossibilidade representativa de uma visão perfeita do funcionamento do universo; a quebra de uma (pretensa) cúpula do céu. Observemos que é desta maneira que a caravela – física ou textual – tem sua rota desviada por “capricho da máquina do mundo”, sendo, portanto, um desejo particular, individual, humano (?), ou mera ironia de forças (ou razões) superiores. Deus, talvez, não jogue dados com o universo. Mas os Deuses, sim. E eis Luís Vaz nas “terras do pau-brasil”.

4. admirável mundo novo

e eis Luís Vaz de Camões destarte
 por esse estranho stratagem astral
 desembarcado sem gibão nem bacamarte
 na mui leal cidade de São Sebastião
 do Rio de Janeiro

WELCOME: TERRA PAPAGALORUM!

(discovered by Gold sake
 or by chance around 1500)

(CARNEIRO, 2010, p. 184).

Luís Vaz, presente no Rio de Janeiro de hoje, devido ao salto temporal, também é agora Camões (pois seu livro já existe, embora ele nunca o tenha escrito. Sutilezas das viagens no tempo) é vítima de um “estranho estratagema astral”. O musical verso, decassílabo sáfico inclusive, aparenta conter os resquícios das músicas das esferas e, por conseguinte, os caprichos ardilosos da máquina do mundo. Luís Vaz adentra a cidade (de São Sebastião) do Rio de Janeiro destituído dos símbolos de sua origem. O gibão, a roupa, e sua pretensa civilidade e cultura; o bacamarte, a arma, o instrumento bélico e de heroica necessidade – e em nítido estado de desorientação. Estado esse digno da irônica referência tanto ao romance de Aldous Huxley, embora não vivamos numa distopia, claro, mas estamos bem distante de qualquer utopia – vide “manu çaruê”, quanto da exclamação da personagem Miranda de *A Tempestade*, de Shakespeare (na tradução do próprio Geraldo Carneiro): “Oh, maravilha! Que esplêndidas criaturas! Como é bela a espécie humana! Oh, admirável mundo novo, onde vive essa gente!” (SHAKESPEARE, 1991, p.147-149). Aproveitando as reminiscências da língua inglesa, as boas-vindas a Luís Vaz acumulam traços de diversas colonizações: primeiro o da língua inglesa e da cultura norte-americana (“WELCOME”), predominante hoje; segundo, aquela do início da nossa colonização. “TERRA PAPAGALORUM”, ou terra dos papagaios, como ficou conhecido o Brasil na Europa, principalmente na Itália e na França, logo após o retorno da armada de Cabral – e como aparece no globo de Schöner, em 1520, e do de Ptolomeu, em 1522. Abaixo ao “boas-vindas” para Luís Vaz, temos a síntese de ambas: em língua inglesa, pois é a atual, mas deixando claro o fator econômico “gold sake”, e o suposto acaso “by chance”, que nortearam a nossa descoberta no passado. Fatores esses que ainda dirigem o nosso papel na geopolítica global: se *time is money*, somos lembrados apenas aleatoriamente pelas grandes potências ou pelos interesses econômicos mundiais. *Yes*, nós continuamos tendo bananas.

Contudo, voltando aos papagaios, Luís Vaz não se depara com “seres emplumados/com chapéus de penas d'aves/ ou cunhãs com as vergonhas saradinhas/ as tais pin-ups da Carta do Caminha” (CARNEIRO, 2010, p. 184), embora, à Dante, “só a selva selvagem” de “strip-teasers/ & office-tupinamboys” (CARNEIRO, 2010, p. 184) chame sua atenção – se as strip-teasers estão para as cunhãs/pin-up, será que os office-tupinamboys são descendentes de Arariboia? Maravilhoso mundo novo. Nada mudou. Nem mesmo os “palácios-espelhos arranha-nuvens” que são “monumentais taj-mahais” (CARNEIRO, 2010, p. 184). Todavia, se falamos de Dante, precisamos de um Virgílio e “então Luís Vaz se despe do penacho/ e lança-se aos pés do office-boy Body Preto/ aliás

Mazinho Frango de Macumba/ o m.c. do baile funk do Borel (CARNEIRO, 2010, p. 184-185).

CAMÕES: Ó indígena, será que, a despeito de tuas feições foscas, falas o idioma da brava gente lusitana?

BODY: Sarta fora, brother! Indígena e indíoma é o escambau!

CAMÕES: Perdoa-me, indígena, mas eu te suplico que me digas: acaso o senhor desses palácios resplandecentes não será o Samorim de Calicut?

BODY: Não sei de seu Amorim nem de mané Amorim, brother.

CAMÕES: Ó silvícola, segundo as medições do astro-lábio, por um estranho stratagem astral, encontro-me a Este de Tordesilhas, nos domínios de el-rei de Portugal. Acaso será esta a terra dos brasis?

BODY: Não tem brasis, brother. Só tem um Brasil só. Os outros, se tinha, neguinho já roubou.

(CARNEIRO, 2010, p. 185).

O improvável diálogo com este Virgílio dos novos tempos – “m.c. do baile funk” – é expressivo para, além de reafirmar a humanização de Luís Vaz, deixar claro o choque cultural e linguístico ao qual está submetido nosso protagonista. Apesar da humildade imposta por Luís Vaz, esse ainda busca encontrar resquícios de sua identidade perdida. Seguindo os passos do seu patrício Fernando Pessoa, que acreditava que “Minha pátria é a língua portuguesa” (citamos de memória), a procura é feita não através da figura do outro, mas através do “idioma da brava gente lusitana”. Contudo, reflexo da fragmentação de seu íntimo e de sua realidade, Body Preto, negro, favelado, apresenta um registro linguístico, como o seu nome já deixa supor, calcado na coloquialidade e na mistura de diversas variantes (inclusive a do globalizante inglês). Aqui não há “a ilustre dignidade” de Calecut muito mesmo um “Samorim que se intitula o senhor dela” (CAMÕES, 2000, p. 181), ou, na interpretação de Body Preto, “seu Amorim”. Todavia, existe a língua – ainda que em registros diferentes. Ou melhor, o indicador afetivo “astro-lábio” (termo que já havia aparecido, lá atrás, no poema “comédia”) e que norteia a compreensão das personagens e a direção de Luís Vaz ao conseguir intuir estar “a Este de Tordesilhas, nos domínios/ de el-rei de Portugal”, vulgo, “a terra do brasis”. E a definição final de Body

Preto sintetiza de maneira satisfatória aquele “Brasil/Brazil” de “Manu Çaruê”, porquanto séculos depois de tanta pilhagem e exploração, poderiam ser vários, e o é na sua fragmentação e miscigenação, mas, enquanto estado autônomo ou independente, frente ao capital internacional e às grandes potências, é apenas um. Ou mais um. Como dirá Oswald de Andrade em seu “Canto de regresso à pátria”, “Minha terra tem mais ouro / Minha terra tem mais terra” (ANDRADE, 2017, p.101). A terra possui mais ouro e também mais terra. Não apenas pela sua extensão, mas por ser apenas o que sobrou. Todavia, isso não impede o assombro de Luís Vaz:

5. o elogio das índias ocidentais

e Luís Vaz estupefato proclama:
 oh maravilha ilha brasílica!
 e se supõe no Paraíso Terreal
 entre deusas d'áfrica fêmeas seráficas
 perséfontes ávidas de riquezas
 âmbar-gris (\$7) marfim (\$18) ébano (\$6)
 odaliscas de alma almiscarada
 (\$25 a hora)

(se enxergasse a luz do seu futuro
 entre as estrelas foscas do passado
 talvez tivesse proclamado assim
 por essas deusas, sim, hei de enfrentar
 os tubarões do Golfo de Tonquim
 mas como o Tempo não se desvelasse
 em suas voltas e revoltas disse:)

(CARNEIRO, 2010, p. 186).

O paraíso terral ganha cores, peles e perfumes, na visão e, principalmente, no desejo de Luís Vaz. Aliás, parece ser sobretudo isso, o desejo, que move o bravo lusitano em sua primeira investida pela terra recém-descoberta. O trecho inicial deste “elogio” (termo também usado coloquialmente como sinônimo de masturbação), relembra a incursão de Judy Jungle, de “pandemônio”, ao morro de Zé Mishima e seus apóstolos – e, assim, novamente o resgate de *Finnegans Wake*, de Joyce. Como já deve ter ficado evidente, o entrecruzamento de procedimentos utilizados vão sendo adensados na brisa épica de Carneiro. Ainda dentro do “astro-lábio” e da “eros-dicção” de Luís Vaz, e da ideia de entrecruzamento, a “luz”, pois gloriosa, do “futuro”, anotada nas “estrelas foscas do passado”, se não podem ser lidas (ainda) pelo protagonista, para nós ganham letras mais soantes – ainda que estejam escritas nas entrelinhas. É famosa a lenda de que Camões, durante suas andanças pela Ásia, apaixonou-se por uma chinesa chamada

Dinamene. Ou Tin Nam Men. Contudo, em meio a uma viagem marítima, o navio dos amantes teria sido vítima de uma poderosa tempestade e, por conta disso, naufragado. Camões conseguira salvar-se, mas não Dinamene. Todavia, o fato que mais atrai a atenção para o episódio não é a posterior immortalização da amada morta feita pelo poeta em versos como “Ah! Minha Dinamene! Assim deixaste/ Quem não deixara nunca de querer-te! Ah! Ninfa minha, já não posso ver-te/ Tão asinha esta vida desprezaste!” (CAMÕES, 1976, p. 87), mas a suposta escolha que Camões teria feito, em meio ao naufrágio, de salvar o esboço de seu poema épico ao invés de sua amada. O acontecimento nunca foi, e provavelmente nunca será, comprovado, claro. Mas corrobora para incitar o ufanismo despendido para uma epopeia, e um herói, da envergadura de *Os Lusíadas*. Entretanto, o nosso Luís Vaz, do poema de Carneiro, destituído das pompas do heroísmo, além de estar distante do habitat épico costumeiro, não poderia fazer outra escolha que não a do corpo e do sexo (em última estância, da “eros-dicção”). Portanto, o subsequente pedido a Body Preto “leva-me, ó silvícola, ao senhor que governa o admirável mundo novo destas princesas” (CARNEIRO, 2010, p. 186) justifica-se dentro da brisa épica que viemos surfando até aqui. E “assim, Luís Vaz subiu ao céu,/ ou melhor, subiu aos jardins suspensos da Babilônia do Borel/ pela mão do arcanjo Body Preto” (CARNEIRO, 2010, p. 186). Novamente o morro, agora transfigurado na torre babélica que também já escalamos. Embora caiba aqui um parêntese – não nosso, mas do poema:

(aqui cabe um parêntese didático,
paralelo entre os párias seiscentistas
e os párias da virada do Milênio,
seres sem rosto anjos de rapina
sem angélica *voce in sua favella*
(favella sendo fala, não morada,
como era dantes nos confins do Inferno,
cf. Dante, Canto 2, 57)
favela sendo aqui o céu-morada
de querubins como os de Calecut
pairando agora aquém do bem e do mal
já sem o beneplácito dos deuses
aquém do sol que move as coisas belas
movidos só a sonho em suas coortes
que se desprendem das esferas celestiais
para assolar o sono ao rés-do-asfalto
ofuscando o sol de Vossas Insolências
em vossas constantinoplas à beira-mar)

(CARNEIRO, 2010, p. 187).

Considerando o lugar para o qual está dirigindo-se Luís Vaz, o parêntese faz todo o sentido. Contudo, entre os excluídos do século XVI (índios? colonos que vieram à força para cá? Os próprios poetas?) e os do final do século XX, esses últimos, indivíduos anônimos (“seres sem rosto”), heroicos bandidos (“anjos de rapina”), não possuem nenhuma “angélica” voz – nem a deles e nem nenhuma que interceda por eles. Como referenciado, no Canto II do *Inferno*, no verso 57, quando Dante ouve de Virgílio o motivo da presença do mestre: ele estava atendendo a um pedido da própria Beatriz que, ao descer até o limbo, falou ao poeta mantovano “com angelica voce, in sua favella” ou “com angélica voz, no idioma dela” (ALIGHIERI, 1998, p. 33). E, claro, o desejo de Beatriz foi imediatamente atendido. Desta maneira, Dante é protegido pela fala, ou “favella”, de Beatrice. Assim como, agora, os “párias da virada do Milênio” também são (des)protegidos pela “favela” ou seu “céu-morada”. Lugar em que resistem dentro do sistema, estando à margem dele, tal qual o poeta – que ao denunciar que os excluídos não possuem voz, dá-lhes uma. Não como o poeta florentino, embora igualmente exilados, tais excluídos pairam “aquém do bem e do mal”, distante do “beneplácito dos deuses” ou “aquém do sol que move as coisas belas” (ou seja: o amor – vide os já citados versos finais da *Commedia*) e sobrevivendo apenas pelo “sonho em suas coortes” em que não há nenhuma arquitetura cosmogônica que a justifique. Por conta disso “desprendem das esferas celestiais”, sobrando apenas o “sono ao rés-do-asfalto” e o ofuscamento do sol das “Vossas Insolências/ em vossas constantinoplas à beira mar”. A realidade, dura, de *sete-estrela*, paira.

Dito isso, Luís Vaz encontra Lúcio Fera, “O Xá o aiatolá o Kublai Kahn” (CARNEIRO, 2010, p, 187), o

senhor do tráfico e dos traficantes
que ergueu-se de seu arquitrone e disse:
“Felix qui patriis acuun transegit in agris ipsa domus puerum quem
uidet, ipsa senem; qui baculo nitens, in qua reptauit arena, unius
numeret saecula longa casae! Illum nin uario traxit fortuna tumultu, nec
bibit ignotas mobilis hospes aquas...”

(Legenda:

Feliz do que passou a vida nas terras dos

/ seus pais!

A casa em que viveu a infância é a mesma

/ da velhice... etc.)

(CARNEIRO, 2010, p. 187-88).

(seja o fictício ou o real) Luís Vaz e em contraposição à situação na qual se encontra, já que foi “arrastado pela Fortuna com o seu tumulto em mutação” e está bebendo, ou afogando-se em, “águas desconhecidas como peregrino errante” – e que não é muito diferente na biografia real de Camões. Por conta disso, nosso Luís Vaz “se enche de latins/extraídos de epopeias ancestrais” (CARNEIRO, 2010, p. 188) para saudar o “arquiduque de altas traficâncias” (CARNEIRO, 2010, p. 188), Lúcio Fera, mas

súbito o estralo o estrondo a explosão
 relâmpagos alabardas revoando
 zagais zargunchos zarabatanas
 riscando o céu girândolas de fogos
 como nos carnavais de Cipango
 e Luís Vaz supõe chegado o apocalipse
 com Deus em seu galeão descendo à Terra
 com seu cortejo de eclipses e aparições:
 a Besta, a Mulher com a Lua sob os pés
 e seus demais efeitos especiais;
 e Luís Vaz sai bailando entre foguetes
 saudando o finis operis finis mundis
 o fim de seu poema inacabado
 (e sobretudo o fim de certa deusa
 que se negara sempre aos rogos seus
 e agora amargaria nos infernos
 o fim de seus poderes e pudores)

e dessas pirações apocalípticas
 só resgatou-o a voz de Body Preto:
 “Sarta fora, brother: é guerra de gangue!”

(CARNEIRO, 2000, p.22).

Os três primeiros versos fazem uso de suas potencialidades visuais e sonoras para dar ênfase à confusão que toma conta do espaço, mas também da personagem Luís Vaz: o tiroteio, reforçado pela aliteração do “z”, no terceiro verso, o zunir das balas, evidencia o caos – que assume o controle da cena. Inclusive, a descrição dos versos parece mesmo compor uma cena. Praticamente um roteiro cinematográfico. De um plano mais geral, aberto, dos tiros que “acendem” ao céu, vamos para um plano mais fechado, numa sobreposição de imagens entre a desnorreada figura de Luís Vaz, extasiada pelo “espetáculo” e as “pirações apocalípticas” dentro de sua cabeça – a figura de Deus descendo à Terra; a Besta, em forma de mulher; a amada, agora também condenada ao inferno. Todas essas imagens vão, progressivamente, acumulando-se na mente da pobre figura do protagonista que, em meio a tudo isso, está “bailando entre foguetes”, definitivamente perdido por entre suas alucinações e tiros, “saudando o finis operis finis mundis” e “o fim de seu poema inacabado” – corte para Luís Vaz rascunhando alguns

versos de *Os Lusíadas*. Se houve o desejo de ser mais específico sobre essas “pirações apocalípticas” dentro da cabeça do protagonista, mas também dentro da brisa épica de Carneiro, numa sinalização da harmonia de sua poética épica desarmônica, é só retornarmos ao poema “apocalipse”: “e tome relâmpago estralo trovão/ aí, brother, pintou no céu uma mulher prena, vestida de sol, com a lua debaixo do pé e uma coroa assim/ de doze estrelas, e essa mulher prena gritava de dor,” (CARNEIRO, 2010, p. 269). É significativo que preso a uma concepção cristã, Luís Vaz demonstra felicidade em deparar-se com o fim do mundo, já que esse é um momento decisivo do cânone cristão. A vida é sofrimento, mas a recompensa está do outro lado. Para isso, vale até mesmo deixar o seu “poema inacabado”. Mas observemos que o júbilo de Luís Vaz predispõe, para si mesmo, que ele seria salvo e não a “deusa/ que se negara sempre aos rogos seus” e que, por isso, “amargaria nos infernos/ o fim de seus poderes e pudores”. Conhecendo a humana figura de Camões, e o personagem do poema via a poética de Carneiro, é de supomos que essa “deusa” faça referência não apenas à mulher de carne e osso, mas a própria poesia ou, especificamente, a musa épica que ainda não havia lhe agraciado com uma “fúria grande e sonora” (CAMÕES, 2000, p. 16) – mesmo que depois ela só haveria de deixar-lhe com a lira “Destemperada e a voz enrouquecida” (CAMÕES, 2000, p. 274). Todavia, a cena parece ficar dividida, em um plano mais aberto (as rajadas de tiro que estão cortando o céu); um plano médio (Luís Vaz “dançando” entre “foguetes”); e um plano mais fechado (as “pirações apocalípticas”). Por fim, um despertar sutilmente marcado em “resgatou-o” reverbera pela voz de Body Preto: “Sarta fora, brother: é guerra de gangue!”. Fim da confusão – e do transe quase fatal do protagonista.

Fora do Moro do Borel, Luís Vaz é então bombardeado pela noite carioca e pelas vertiginosas propagandas da cidade “CANIBAL/ KALESSA/ RIO CITY/ COWBOY” (CARNEIRO, 2010, p. 189) – tradicionais e antigos *points* do Rio de Janeiro. Verdadeira overdose visual e linguística que o antigo poeta-navegante segue como uma “plêiade de palavras esplendendo/ como constelações na Via-Láctea” (CARNEIRO, 2010, p. 189). Estamos ainda na esteia de *sete-estrela* e sua plêiade, eterna busca, mas agora com astros muito mais possíveis de leitura para alguém que, como dito na primeira parte do poema, acerca de estrelas e navegações, não conseguisse, por elas, “discernir o rumo”, mesmo que a buscasse. Agora “lusco-fuscando às luzes do crepúsculo/fazendo fantasias filológicas/ em plena Praça Mauá” (CARNEIRO, 2010, p. 189), Luís Vaz pergunta-se “será que esse país resplandecente/fora assaltado pelos canibais?” (CARNEIRO, 2010, p. 190). Uma resposta possível, embora anacrônica, apareceu em “manu çaruê”. Mas

aparece também na antropofagia nossa de cada dia. E se “os outros nomes não os decifrara/ nem conhecida quem os decifrasse/ (talvez fosse Comboy o nome da cidade/ a exemplo das grafias do Oriente,/ como Nouday, Taypor e Sampitay” (CARNEIRO, 2010, p. 190), isso não é problema, pois a atenção do viajante “desembarca ao deparar-se/ com as recém-chegadas mariposas/ Mandarinas à cata de propinas” (CARNEIRO, 2010, p. 190) e principalmente quando

emerge a reencarnação de Vênus
a maravilha dentre as maravilhas
vestida de sereia performática
e, Odisseu sequioso de naufrágios,
Luís Vaz se lança aos pés da aparição:

ELE: Ó deusa fosca, como te chamas?
ELA: Meu nome? Aurora. Aurora Boreal.
ELE: Acaso vens do céu profundo,
ou será que saíste do abismo?
ELA: Sou daqui mesmo. 50 reais. Tá a fim?
ELE: Reais, disseste? Ó deusa, que surpresa!

ó céus, mesmo nestes confins do mundo,
a que chegara por ignotos mares,
já o precedera a moeda portuguesa!
pensou Luís Vaz a vasculhar os bolsos
em busca de argumentos mais sonantes

ELE: Senhora, acaso houvesse em minha posse
miríade de rubis, dinares, rúpias
e eu as depusera aos vossos pés!

disse Luís Vaz a sua deusa Aurora;
mas não bastou-lhe o fogo das palavras
nem sua fúria grande e sonora:
a deusa desconfiou de seu discurso,
mesmo sem compreendê-lo nas minúcias;
desconfiou que não houvesse fundos
por trás de suas plumas de linguagem;
em suma, Aurora Boreal escafedeu-se;
o herói, como a si mesmo se perdesse
e a alma para sempre lhe fugisse,
sentiu-se como Orfeu perdendo Eurídice.

(CARNEIRO, 2010, p.190-191).

Em termos dantescos, poderíamos dizer que a tríade está completa: o viajante, Luís Vaz; o guia, Body Preto; a musa, Aurora Boreal. Inclusive, a sintonia é perfeita: sai o guia e entra a musa – sai Virgílio, que entrega Dante, no Paraíso, para os cuidados de Beatriz; sai Body Preto, que entrega Luís Vaz, no Paraíso da noite carioca, para os

prazeres de Aurora Boreal. Além disso, Dante curva-se à sapiência de Virgílio e, posteriormente, à divindade de Beatriz; Luís Vaz “lança-se aos pés do office boy-Body Preto” (CARNEIRO, 2010, p. 185) e, agora, “lança aos pés da aparição” (CARNEIRO, 2010, p.190) Aurora Boreal.

Mas Beatriz é o amor divino, enquanto Aurora Boreal é a própria “reencarnação de Vênus” e, logo, do amor mais (ou totalmente) carnal. Contudo, pensando já em medidas camonianas, e “lembrando-se da” ferrenha defesa por parte de Marte e Vênus aos portugueses, também faz sentido que, após conseguir sobreviver a uma zona de guerra, popular tiroteio, o protagonista, neste momento, encontre a face do outro imortal aliado lusitano. E é muito expressivo que isso aconteça através de um nome como “Aurora Boreal”. Fenômeno comum das regiões polares, a “deusa fosca” pode simbolizar o destoante espetáculo de miscigenação de cores de nossa sociedade, embora essa seja marcada pelos privilégios (aos) brancos. Aurora Boreal, ao mesmo tempo que brilha (pela beleza), esconde-se (socialmente). Além disso, numa aventura ocasionada por um “estranho estratagema astral” da máquina do mundo, é muito conveniente que a musa seja referência a um fenômeno natural que, de tão fascinante, parece um *bug* celestial.

E do mesmo modo que é signo do amor sublime (“céu profundo”), mas também fatal (“será que saíste do abismo?”), Aurora sabe, por experiência e profissão, a contradição amorosa que o poeta português estampou em seus sonetos – embora aqui seja, como não poderia deixar de ser, apenas atabalhoamento humano. Nem mesmo a feliz coincidência entre o nome da unidade monetária do Portugal do século XVI e do Brasil do século XX/XXI, ou a pouco convincente cantada de Luís Vaz, “acaso houvesse em minha posse/miríade de rubis, dinares, rúpias/ e eu as depusera aos vossos pés!”, consegue monetizar o amor (ou o sexo) do casal. Pois aqui não basta “o fogo das palavras”, assim como saber que “amor é fogo que arde sem se ver”, ou, muito menos a já citada-potência épica de uma “fúria grande e sonora”. Quando a musa não quer, o poema não sai; quando a musa não quer, o amor não vai. E embora tenhamos visto no **Capítulo 2**, no poema “canção do exílio”, que “o poeta sem sua plumagem/ é um deus exilado do cosmo” (CARNEIRO, 2010, p.254), nem só de “plumas de linguagem” vive homem – ou assim pensa Aurora Boreal, que rivalizando com o estranho fenômeno natural que a nomeia, desaparece sem maiores explicações.

Se Aurora Boreal personifica esse amor carnal, embora indistinto, a eros-dicção do “astro-lábio” de Luís Vaz, que a vê como mulher e musa ao mesmo tempo, o poeta também comporta suas aparentes contradições – que complementam-se. Ele sente-se

“Odisseu sequioso de naufrágios” da mesma forma que “Orfeu perdendo Eurídice”. Mais uma vez os heróis mitológicos retornam à poesia de Carneiro e, neste momento de *por mares*, duma maneira muito significativa. Pois Camões, viajante e guerreiro que até um olho teria perdido em batalha, possui muito da vida marítima e errante de Odisseu, mas sempre flertando com a morte ao mesmo tempo que com a possibilidade de (re)encontrar o amor; viajante e poeta, Camões constrói seu canto através do rastro da musa – ainda que seja um rastro perdido, como no caso de Orfeu. A mares e amares. Novo ou velho mundo?

7. panglossário do novo mundo

como lhe doesse fundo a dor de amor
 e o mundo ao seu redor se demolisse
 refugiou-se em seu reino de amator
 de amares nunca dantes navegados
 observador das coisas naturais
 (a rosa, por exemplo, em seu esporte
 de coisa que se insurge contra a morte)
 e registrou fenômenos e fatos
 e espalhafatos desse Novo Mundo

(CARNEIRO, 2010, p. 192).

Mas se a musa escapa ao poeta, e com ela a arquitetura do real desaba, é preciso reconstruir um novo mundo – e o reflexo de tal perfeição está na estrofe composta inteiramente por decassílabos heroicos. Com exceção do primeiro e último verso, que podem ser lidos tanto como sáficos, quanto como heroicos. E esses dois versos acabam complementando-se também semanticamente, pois a dor de amor é a porta para um Novo Mundo. E eis a validade da musa: se permanece, canta-se ao seu louvor; se foge, canta-se por sua dor. Sendo assim, neste “reino de amator” onde “transforma-se o amator na coisa amada/ por virtude de muito imaginar” (CAMÕES, 1976, p. 102), o que sobra é somente o “muito imaginar” em meio a mares e “amares nunca dantes navegados”. A rosa, signo da poesia e da criação, e em oposição à morte e a consequente destruição, é o refúgio do poeta em qualquer dos mundos.

Luís Vaz, neste caso, começa recriando seu mundo através de reflexões sobre “o travesti” e “o aeroplano”. No primeiro caso, vê “seres desconformes à natura/ sendo a um só tempo criaturas fêmeas/ porém aparelhadas como machos; em suma, anfíbios” (CARNEIRO, 2010, p. 192), enquanto, no segundo, “engenho que navega pelos ares/ e é dotado de asas que não bate/ talvez por contrariar os demais pássaros/ e o cânone

inconstante da Mecânica” (CARNEIRO, 2010, p. 193). É sintomático que Luís Vaz comece construindo seu mundo poético através de símbolos distantes do seu próprio universo original e tão característico dos nossos tempos. O flerte com a transexualidade, na épica de Carneiro, como vimos, já aparecia nas personagens de “pandemônio” e “manu çaruê”, ajudando a denunciar um ambiente (infelizmente) marginalizado de nossa sociedade, além de dialogar com a própria essência de hibridização presente na estrutura e temas de sua brisa épica – indivíduos e textos rompem as fronteiras de seus respectivos gêneros. Assim como o avião, sucessor das antigas embarcações: a epopeia clássica segue o lento – para nós, hoje – ritmo dos navios, enquanto as “novas epopeias”, híbridas, “navega pelos ares” e cumpre sua viagem tão rapidamente como qualquer ponte-aérea moderna.

Todavia, Luís Vaz é “arrancado por sons de tambores/ e viu erguer-se um mar de samurais/ couraças coruscantes sob o sol [...] e persignou-se pra dizer adeus/ às últimas quimeras deste mundo/ como Dom Sebastião diante do Alcácer” (CARNEIRO, 2010, p. 193). Mais uma vez desnortado, nosso protagonista se vê pronto para o sacrifício, “mesmo não tendo espada, orgulho em riste,/ gritando: ‘Por Santiago!’, pois não lhe cabia,/ herói da brava gente lusitana,/ abandonar a cena da batalha,/ gritando: ‘Aqui d’el rei” (CARNEIRO, 2010, p. 193-194):

e de repente viu-se rodeado
 pelas tais coruscantes armaduras
 vestidas por folias e foliões
 empenhados em bailar e cantar cânticos;
 então Luis Vaz deixou-se naufragar
 e pôs-se a navegar assim a esmo
 no rasto dessa armada de arlequins

(CARNEIRO, 2010, p. 194).

Na maioria das vezes, quando o universo ou os (anti)heróis épicos de Carneiro estão para vislumbrar, ou compor, algum tipo de harmonia, a máquina do mundo requebra e a ordem é perturbada – sendo o carnaval um dos símbolos de tal fenômeno. É assim, mais evidentemente, em *sete-estrela*, “apocalipse” e “manu çaruê”, mas perceptível também nas outras aventuras. Luís Vaz enfrenta esse requebrar, provavelmente embebido pela própria odisséia, e a outras epopeias, como uma guerra, vendo as “coruscantes armaduras/ vestidas por foliãs e foliões”. Contudo, tais personas estão “empenhados em bailar e cantar cânticos” (dos cânticos?) e, sendo assim, envoltos pela tensão sexual

explícita, acabam, como sereias, seduzindo pelos “sons dos tambores” o anti-Odisseu Luís Vaz – o nosso (anti)herói sente uma necessidade íntima de naufragar “Odisseu sequioso de naufrágios” e “deixou-se naufragar/ e pôs-se a navegar assim a esmo”, talvez devido ao requebrar dessa máquina do mundo que, invertendo ou distorcendo a realidade, ao invés de infligir um rumo, acaba incitando o (apocalíptico) fim do mesmo. Dentro dessa perspectiva, é preciso supor que Luís Vaz, outrora “herói da brava gente lusitana”, vai, aos poucos, absorvendo a identidade desta terra que o recebeu. E, desta maneira, vai deixando despontar aquela essência náufraga de Brás Fragoso, ou Brasil Naufragoso, vista em “Fabulosa Jornada”.

Entretanto, a furiosa e foliona turba se dissipa. Luís Vaz “viu-se então diante de mil telas/ nas quais se espelha a dispersão do mundo” (CARNEIRO, 2010, p. 194). Encontrando à frente as maravilhas audiovisuais do final do século XX, início do XXI, “viu constelações cassiopéias cassetras/[...] os doze pares de França os anéis de Saturno/ o ocase o acaso a mecânica do amor/ a teoria dos quanta a hidra a clepsidra” (CARNEIRO, 2010, p. 194). Em suma, a confusão e a mistura das “divindades do passado e do futuro” (CARNEIRO, 2010, p. 195). As caóticas imagens televisivas explodem como constelações e mitologias – duas realidades que, um dia, caminharam juntas: *sete-estrela* – e a medieval mecânica dantesca do amor, que move o sol e as outras estrelas, salta a física newtoniana e confunde-se com a precisão subatômica da física quântica (precisão essa que, também um dia, já foi projetada pela clepsidra). Cruzam-se tempos e espaços; cruzam-se textos. Próprios e alheios: “e viu o riverão pós Eva e Adão/ e Sir Tristão, o violador de amores/ ainda não revoltado do Paraíso Perdido” em “sua delutuosa guerra penisolada/ looking through at these acidentes/ with the faroscope of television (CARNEIRO, 2010, p. 194-195). Mais uma vez o começo de tudo: bíblico (Adão e Eva) e literário (moderno; pós-moderno; contemporâneo: James Joyce). O “riverão” do início de Judy Jungle e Brás Fragoso – passado e futuro, respectivamente, em relação à *por mares nunca dantes* – aqui repaginado com outro trecho do escritor irlandês, mas num casamento perfeito com a percepção transpassada pela experiência imersiva, mas confusa, de Luís Vaz: “observando estes acidentes com o distantoscópio televisivo” (JOYCE, 2004, p. 151) – tradução de Donald Schüler. E eis que

ainda sob o assombro dessa tela
na qual vira os sucessos do passado
mesclados aos abismos do futuro
Luís Vaz vagueia e chega a outro palácio

em cuja frontaria assim se lê

REAL GABINETE PORTUGUÊS DE LEITURA

e entra e, estupefato, se depara
 com os grão-mestres da língua lusitana
 seus ancestrais dispostos em mil estantes:
 os poemas de amor de Dom Diniz
 os autos metafísicos de Gil Vicente
 com sua corte de satas e berzabus.
 E eis que se depara com seu nome
 grafado na portada de um volume
 de esplêndida fatura e frontispício
 onde o tipógrafo lavrara assim:

O S
 LVSIADAS
 de Luís de
 Camões.

COM PRIVILÉGIO
 REAL

Impresso em Lisboa, com licença da
 Santa Inquisição & do Ordina-
 rio: em casa de Antonio
 Gonçalves Impressor
 1572

o céus, era o poema, o seu poema
 cujas estrofes rabiscara esparsas
 por celebrar a gente lusitana
 em andanças por mares do Oriente
 era o poema, sim, o seu poema,
 em cuja trama há tempo se exilara
 porque o fulgor do império se ofuscara
 só lhe restando como pompa e pátria
 seu reino imaginário, Taprobana:
 a que só consta em mapas improváveis
 mediante geografias inconstantes;
 a que não há, talvez Ceilão, sei lá;
 a ilha aquém e além de Tordesilhas
 ao sul do mar sem fim das descobertas
 agora o tempo, por ignotas artes,
 lhe devolvera a epopeia: o tempo:
 provável mar tecido como teia
 que se pudesse navegar por dentro
 por entre as voltas e revoltas suas
 por entre o céu de seu tecido etéreo
 esse entremar que se navega entre
 os tempos do passado e do presente
 e as improváveis praias do futuro

(CARNEIRO, 2010, p. 196-197).

Sob o signo da intersecção de tempos/textos, Luís Vaz vê (ou prevê?) os “sucessos do passado” e os “abismos do futuro”. Tempos e textos confundem-se no “faroscope”/“distantoscópio” da tela de TV e na própria vida/texto do protagonista. Mas é dentro do imponente “REAL GABINETE PORTUGUÊS DE LEITURA”, edifício fundado em 1837, no centro do Rio de Janeiro, e onde, em meio aos “grão-mestres da língua lusitana”, Dom Diniz e Gil Vicente, eis que o naufragante poeta, que acabara de avistar e adentrar a grande “portada” física do Gabinete, agora adentrará outra: a do seu futuro livro. Embrenhamos juntos com Luís Vaz e temos materializado no poema de Carneiro o frontispício original da obra máxima de Camões – como podemos apreciar abaixo:

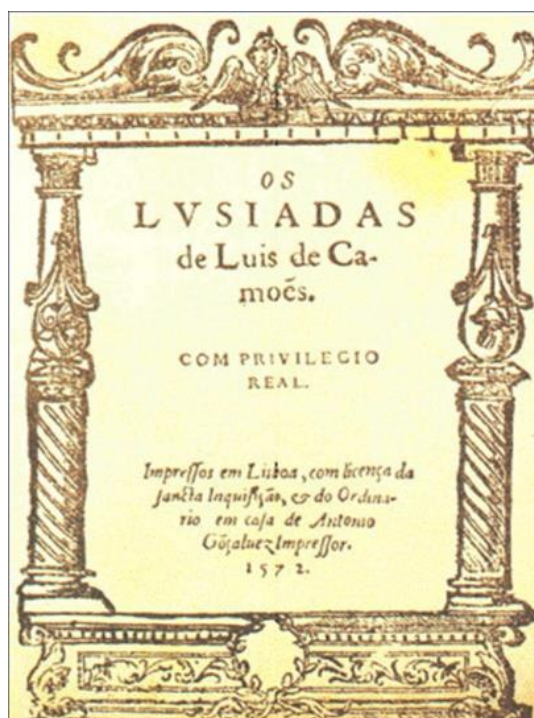


Figura 5 – Capa da Primeira edição de Os Lusíadas
Fonte: Biblioteca Nacional < <http://bit.ly/2Iig5jk> >

A repetição do termo poema (quatro vezes) deixa claro o espanto e a personificação do mesmo. Criador e criatura, poeta e poesia, compõem o mesmo espaço físico-textual. A aproximação entre futuros e passados advindo pela televisão anteviu o inusitado encontro entre Luís Vaz e seu próprio livro, embora ainda não escrito. Ele que havia de cantar o périplo português até às Índias está agora perdido (ou encontrando?) dentro de seu próprio itinerário e oportuno poema. Típico paradoxo das narrativas de ficção científica com viagem no tempo, pois o que parecia o afastamento espaço/temporal

do texto, ao contrário, proporcionou o encontro dele. O distante fulgor do império, não só na questão real, mas também textual – é só lembrarmos o final de *Os Lusíadas* – invoca mais uma vez o imaginário em detrimento do real, embora seja difícil distinguir a realidade e a fantasia; a realidade e o texto “ao sul do mar sem fim das descobertas”. Ao poeta-viajante-navegante só poderia existir um tempo como teia, pois tecido, pois texto, ao qual ele navega dentro/fora da realidade/texto, sem ponto de chegada ou de partida, sem princípio meio e fim, como infinitos mares e caminhos sempre a serem descobertos, sejam no passado ou no futuro, germinados de presentes. Tudo envolto pelo etéreo navegar do tempo como um “entremar”, pois dividido espaço/tempo/textualmente – nem lá, nem cá. O tecido, os fios e as tramas do tempo compõem entrecruzamento necessário para que a epopeia possa ser devolvida, física e tematicamente, a Luís Vaz – assim como é devolvida para nós.

De posse de seu poema, Luís Vaz atravessa a praça Tiradentes – salientando-se que essa figura histórica também “fica expulso dessa epopeia” (CARNEIRO, 2010, p. 197), pois não há lugares para verdadeiros heróis aqui (e nem é o caso do famoso alferes). E nosso (anti)herói é atropelado por “um desses dragões/ ou bestas que se movem só por si/ chamados automóveis” (CARNEIRO, 2010, p. 197). O diálogo com o “Executivo de Bom Coração”, E.B.C., o cavaleiro por detrás do dragão, não é dos melhores – apesar da humilde desculpa do poeta português, aproveitada de um trecho de seus mais famosos sonetos: “Desculpai-me, senhor. Perdão, perdão porque/ hei pecado. Dei causa que a fortuna castigasse/ as minhas mal fundadas esperanças.” (CARNEIRO, 2010, p. 198) – “Erros meus, Má Fortuna, Amor Ardente”. Mas tudo é resolvido através do vil-mental “E.B.C.: Toma. Toma essa grana pra não encher mais o meu/ saco. E bye-bye/ e assim dizendo o Executivo se mandou dentro de seu dragão made in Japan” (CARNEIRO, 2010, p. 198).

Agora à “mercê do bem querer ao vil metal” – que atualizando Dante para termos econômicos atuais é – “o tal que move a máquina do mundo” (CARNEIRO, 2010, p.199). Desta maneira, “e navegando nesse mar de putas/ o herói se expõe à adoração das deusas” (CARNEIRO, 2010, p. 199) que “ó falsas florações que de tão belas/ as acatamos como se sinceras!” (CARNEIRO, 2010, p. 199). Mas então ressurge ela, tal “qual náiade ou vênus anadiômena” (CARNEIRO, 2010, p. 199), Aurora Boreal:

dentre as talvez sereias que sustentam
as esferas da máquina do céu;
o herói encheu-se de êxtase e terror

e, Odisseu argonauta naugrafado
 entre caligrafias nunca dantes,
 lançou-se às aventuras desse oceano
 tendo por sol Aurora Boreal

(CARNEIRO, 2010, p. 200).

A Estrela-guia da perdição de Luís Vaz talvez nem só de santos gire, ou ao menos sustente, como a rosa mística de Deus (e de Dante): “talvez sereias”, perdições e desejos também devam perfazer o movimento dos astros e do universo. Como dito anteriormente, Aurora Boreal, envolta por sua simbologia plural, desperta no herói “êxtase e terror”, pois extrapola a mera noção do belo e adentra a do sublime. É algo indefinível, que causa atração e espanto – atrai, ao mesmo tempo em que afasta. Como, claro, as sereias que tentaram Odisseu. Todavia, esse é um “argonauta naugrafado” e esse último termo é feliz ao compor, com a mera troca de posição entre o “f” e o “g”, o neologismo “naugrafado”: naufragado + grafado. Luís Vaz é “naugrafado”, pois seu naufrágio é grafado, textual e poeticamente, “entre caligrafias nunca dantes” no “oceano” que é o amor/sexo/texto e na sua estrela/sol/musa que é Aurora Boreal. Por conta disso, o capítulo seguinte, “9. arte de amar”, em nome revisita Ovídio, mas em essência expande a relação musa/mulher/poesia – “EU SOU A SUA FLOR (prata e madrepérola, U\$ 32) E COMO FLOR HEI DE ME ABRIR PRA QUE VOCE ENTRE EM MIM E SE FARTE DE MAR E DE AMARES NUNCA DANTES” (CARNEIRO, 2010, p. 200) – e crava na página aquele mesmo expediente joyceano visto em “pandemônio” e aqui mesmo no capítulo “5. Elogio das índias ocidentais”, além de costurar uma nova e interessante relação: “ó deusa em que se enfunam tais encantos [...] a não ser que em ti se resumissem/ os esplendores todos da natura;/ pareces feita da pequena parte/ de perfeição que há em cada criatura” (CARNEIRO, 2010, p. 201).

Os dois versos finais fazem parte da peça *A tempestade*, de Shakespeare – e que o próprio Geraldo surrupiou num poema próprio (como veremos no subcapítulo posterior). Camões mistura-se com Shakespeare. Shakespeare mistura-se com Carneiro. Carneiro misturar-se com Camões. Quem sou eu e quem é o outro? Não importa. Somos, apenas. O mais curioso, e irônico, é a interpretação feita pelo próprio Carneiro, em seu posfácio, da fusão Shakespeare/Camões/Carneiro. Pois o que seria a pequena parte de perfeição de cada criatura? Em princípio, estaríamos falando da questão sexual e, especificamente, da diferença biológica mais óbvia entre homens e mulheres. Desta maneira, “A identidade sexual de Aurora Boreal foi posta em questão pelo ensaísta búlgaro-croata Miroslav Panovski. Segundos as suas especulações, sustentadas sobretudo

pela última fala de Camões no capítulo “Arte de amar”, Aurora seria um travesti”. (CARNEIRO, 2010, p. 217). O estratagema borgeano de se criar um interlocutor, neste caso, é denunciado pela nacionalidade do nosso ensaísta, pois “como divulgam os etimologistas, a palavra bugre vem do baixo latim *Bulgarus*, significando herético e sodomita. Percebeu a analogia?” (CARNEIRO, 2010, p. 217) e através do poema “consonâncias”: “Será que nos subúrbios da Moldávia/ seres humanos serão mais moldáveis?/ [...] sabendo que, em latim medieval,/ bulgarus significa sodomita,/ todos os búlgaros gostam de cu?” (CARNEIRO, 2010, p. 148). De toda forma, agora compreendemos um pouco melhor “o travesti” compor um dos termos do “panglossário do novo mundo” de Luís Vaz, pois se dá justamente após seu primeiro encontro, e desencontro, com Aurora Boreal. Além disso, e através da mistura Shakespeare/Camões, devemos lembrar que a sexualidade do bardo inglês sempre figurou como a de alguém desprendido das amarras sexuais (provável bissexualidade) e, assim, talvez tenha emprestado aqui um pouco dessa postura *avant la lettre* ao poeta português.

Mas findados os fogos do amor, dos quais nosso herói fartou-se assim como Vasco da Gama “em seu séjourn na Ilha dos Amores/ sob os auspícios da Afrodite Aurora/ em jogos quase nunca encontradiços/ nos kama-sutra da cultura ocidental/ que, por amor ao decoro da epopeia, abstenho-nos de mencionar aqui” (CARNEIRO, 2010, p. 201-202), nosso poeta português vê-se tomado pela metafísica do amor e exclama: “É daqui mesmo que eu te conheço? não? então de que outro lugar será que eu não te conheço?” (CARNEIRO, 2010, p. 201) em mais um rompante de Geraldo Carneiro, pois é o início do poema “à flor da fala”, em que o poeta “mineiroca” afirma, via o amor, que “agora sim compreendo a música das esferas” (CARNEIRO, 2010, p. 225). Todavia, Aurora Boreal, mulher e musa, “como não alcançasse as louçanias/ da fala metafísica do bardo/ psicografada por algum bastardo/ poeta de alguns séculos depois” (CARNEIRO, 2010, p. 202), perdida no meio desse *ménage à trois* poético de Camões-Carneiro-Shakespeare, e dela própria, acaba supondo nosso (anti)herói insano e o conduz “até o terreiro de Pai Creuzo Caveirinha/ o babalorixá de Belford Roxo” (CARNEIRO, 2010, p. 202).

CREUZO: Tu entrou numa travessa do tempo, mo fio. Oxalá é teu pai, mas quem te trouxe aqui foi Exu, porque Exu pode matar um passarinho hoje com uma pedra que só vai atirar amanhã. Tu vai ser grande, mo fio. Tu vai ser uma espécie de orixá. Porque antes de Oxalá criar o mundo, por ordem de Olodumaré, já tava escrito o que foi, o que é e o que será. Epa Babá!

(CARNEIRO, 2010, p. 203).

Assim como em “pandemônio” e, principalmente, em “manu çaruê”, por falta de deuses e seus concílios, a poética de Carneiro recorre à umbanda em sua brisa épica. A fala/previsão de Pai Creuzo Caveirinha é muito semelhante àquela feita pela Preta véia para Manu Çaruê: “Tu vai ser grande, mo fio. Se escapar dessa, tu vai ser grande” (CARNEIRO, 2010, p. 363). Manu não necessariamente escapa, pois acaba tornando-se constelação e/ou anúncio de neon – o que, todavia, não deixa de ser uma espécie de grandeza. Mas a visão de grandeza de Manu, que já era uma continuação de Manoel de *sete-estrela*, o artífice do mundo, ganha contornos mais claros em Luís Vaz, pois não é só a certeza de que esse será grande, mas de que ele será “uma espécie de orixá”. A lenda da criação, segundo a Religião e a língua Iorubá (de origem nígero-congolesa e conhecida no Brasil como nagô), está no “poema (*lèse-lése*) *Òrìsà Dídá Ayé*, (Orixá Criou o Mundo), verso sagrado de *Ifá*, religião tradicional dos Iorubás, sobre a criação do mundo pelo *Òrìsà Obàtálá*, o *Òrìsà* da criação” (MARINS, 2012, p. 106). O poema conta que Olodumaré teria entregado a Oxalá o saco da criação para que esse criasse o mundo. “Nas versões mais divulgadas no Brasil, Obàtálá [ou Oxalá] é apenas o criador dos seres humanos, pois não pode criar o ayé, por ter se embriagado”, contudo, no “*Òrìsà Dídá Ayé*”, “ele é o *Òrìsà* da criação da terra propriamente dita. É ele, Obàtálá, única e exclusivamente ele, que traz a terra e cria o ayé” (MARINS, 2012, p. 106). Não é à toa, portanto, que Luís Vaz é filho de Oxalá, assim como Manu Çaruê, e criador, ou “espécie de orixá”, assim como Manoel, e que tudo já “tava escrito, o que foi, o que é e o que será”. A criação está intrinsicamente ligada à palavra e ao poeta. E, se assim é, com ela a confusão dos tempos também está nas mãos do poeta que cria mundos que não mais existem, ou deveriam existir; rompe tempos, mergulha no passado para estremecer o presente e projetar o futuro. Se o tempo então é um texto tecido/escrito por um poeta/criador, nada melhor do que uma carta, obviamente dentro de um poema, para que esse possa mirar no passado e atingir um presente – e perpetuar-se no futuro.

Em “11. Carta a Lisboa”, o “naugrafado” poeta, que aqui chegou “trilhando ignotas rotas;” acredita que “talvez alçou-se aos páramos do Empíreo/ depois vagueou por entre as nove esferas/ por capricho da máquina do mundo” (CARNEIRO, 2010, p. 204). O capítulo dialoga – recorta, corta e cola – diversos trechos das quatro cartas que chegaram até nós do verdadeiro Camões, como Carneiro deixa claro no seu posfácio: “alguns fragmentos da Carta a Lisboa são cartas do próprio Camões” e revelam “um Camões debochado e besteiro, capaz de espinafrar, por exemplo, as damas de Goa, por

desprovidas de encantos físicos e metafísicos” (CARNEIRO, 2010, p. 2016). Sobre tais cartas do poeta português, o professor Helder Macedo, do *King’s College* de Londres, por exemplo, afirma que Clive Willis, “um dos mais competentes comentadores das Cartas [de Camões]” possui “o cuidado de minimizar o previsível escândalo do leitor desprevenido desde logo avisando que *the two Lisbon letters do not reveal Camões in a good light*”. Ou seja: “as duas cartas de Lisboa não dão uma boa imagem de Camões” (MACEDO, 2010, p. 35). É o que notamos em trechos como

Se das damas da terra quereis novas, as quais são obrigatórias a uma carta como marinheiros à festa de S. Frei Pero Gonçalves, sabei que as portuguesas todas caem de maduras, que não há cabo que lhe tenha os pontos, se lhe quiserem lançar pedaço. Pois as que a terra dá? Além de serem de rala, fazei-me mercê que lhe faleis alguns amores de Petrarca ou de Boscão; respondem-vos uma linguagem meada de ervilhaca, que trava na garganta do entendimento, a qual vos lança água na fervura da mor quentura do mundo. Ora julgai, Senhor, o que sentirá um estômago costumado a resistir às falsidades de um rostinho de tauxia de uma dama lisbonense, que chia como pucarinho novo com a água, vendo-se agora entre esta carne de salé, que nenhum amor dá de si. Como não chorará “las memorias de in illo tempore”! (CAMÕES, 2010, p. 278).

No poema de Carneiro, Luís Vaz, apesar de estranhar na língua essa “rara feição do português”, aos poucos foi decifrando sua plumagem e “hoje domino a língua dos nativos/ e sou capaz de cometer poemas/ como se fora nato nestes trópicos” (CARNEIRO, 2010, p. 204). Isso talvez justifique, para nosso (anti)herói, via James Joyce, “em me revirar meus veros pelo avesso/ conforme o cânon desse prosador” (CARNEIRO, 2010, p. 209) e criar “as armas e barões assinalados:/ as almas e verões assim alados/ erros meus, má fortuna e amor ardente:/ Eros meu, mais fortuna e amor aos dentes;” (CARNEIRO, 2010, p. 209) e fundir-se à poesia do próprio Geraldo Carneiro. Contudo, ele, Luís Vaz, deixa claro que tudo isso é

por amor das moçoilas cá da terra
mui superiores às cachopas do Oriente
(que, quando lusas, caem de maduras
conforme vos contei noutras epístolas,
oh por que fez a humana natureza
entre os nascidos tanta diferença?)
ó céus, que raparigas formidáveis
hei conhecido cá nos cus-do-judas!
entre essas divindades descobri
prodígios que ninguém nunca sonhara
nem Salomão no Cântico dos Cânticos:
admito, não são lá muito letradas

literatura e da sua memória, como atesta Samoyault, pois, no texto literário, “se misturam muitas Eras”, necessariamente. Daí nosso (anti)herói sentir que “eu mesmo sou aqui o que já fui/ e mais o que seria e o que serei”. A literatura sofre do, criado agora, “complexo de Funes” (“Funes, o memorioso”, de Borges, claro): “o que pensasse uma única vez já não se apagava da memória” (BORGES, 2008, p. 54). O poeta navega pela vida, pelo texto e pelo “Oceano Tempo” criticando, inclusive, aquilo que, aparentemente, jamais escreveria. Mas que, na realidade, sempre escreveria. Como advertiu o Pai Creuzo Caveirinha, quando Oxalá criou o mundo: “já tava escrito o que foi, o que é e o que será” (CARNEIRO, 2010, p. 203). Por conta disso:

e dentre os mil volumes de um palácio,
 onde os divos da língua se cultuam,
 achei um exemplar de meu poema
 sobre os feitos da gente lusitana!
 só não me pergunteis por que capricho
 por que meandros transversos do Tempo
 desembarcara em tão longínquas praias,
 se nem o houvera ainda rematado;
 só sei que a cada vez que faço emendas
 nos manuscritos da epopeia minha,
 esse volume, como por magia,
 adquire outra feição ante meus olhos!
 (e não resisto à tentação de copiá-lo
 e assimilá-lo como cousa própria
 de modo que não sei se o reescrevo
 ou se vou sendo por ele reescrito);

(CARNEIRO, 2010, p. 208).

Nas ficções científicas sobre viagens temporais, parece que encontramos dois tipos. A primeira, mais direta, em que o viajante descobre ser capaz de mudar o passado ou futuro – independentemente do lugar para onde está indo; a segunda, mais sutil, em que o viajante descobre, tal qual um novo Édipo, que ao tentar impor uma mudança temporal, na verdade, está ocasionando o acontecimento que irá criar a realidade que ele desejava alterar. Um exemplo – barato, mas didático – é o filme *12 macacos* (1995): num futuro não muito distante, um grupo terrorista espalha um vírus que dizima mais de 96% da raça humana. Um viajante temporal (interpretado pelo ator Bruce Willis) navega até o passado para impedir que os terroristas criem o vírus. E aparentemente consegue. Contudo, ao regressar ao seu futuro, o viajante acaba descobrindo que pode ter sido ele próprio o motivo pelo qual os terroristas tiveram a ideia do vírus. Ao que parece, a aventura de Luís Vaz é similar ao desse último caso, pois o poeta lusitano, ao tomar posse

do livro que ainda não escreveu, não por magia, mas mero paradoxo temporal, emenda o próprio texto e é por ele emendado. Ao reescrever o passado, não necessariamente o está mudando, mas, muito mais provavelmente, apenas encaixando-se ao que devia acontecer. De um “complexo de Funes” passamos para um “complexo de Pierre Menard”: “Ele não queria compor outro *Quixote* – o que seria fácil – mas o *Quixote*. Inútil acrescentar que nunca levou em conta uma transcrição mecânica do original; não se propunha a copiá-lo.”, mas “Sua admirável ambição era produzir páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes” (BORGES, 2007, p. 38). Preso dentro das marés infinitas do “Oceano Tempo”, Luís Vaz atinge o sonho da escritura de Menard – e, talvez, também de Barthes. Ao fazer emendas ao próprio texto o está mudando, mas não está – pois talvez seu livro só exista por conta de sua viagem até aqui. Sendo assim, ao absorver o próprio texto é por ele absorvido, pois cada mudança (ou não) ali realizada é como a ressonância de uma gota dentro do “Oceano Tempo” que se expande até o passado e retorna para compor o presente e preestabelecer o futuro. O poeta e o texto são, juntos, tecidos – inclusive na ambiguidade do termo: tecidos, pois vão sendo “costurados” pelas próprias palavras; tecidos, pois são a matéria prima da própria costura. Falamos diversas vezes que o eu é um outro e, por conseguinte, um nós. Aproveitando a ambiguidade, esse nós também serve para amarrar os textos e, inclusive, o eu e o próprio texto, não havendo distinção (e de uma maneira que não permite retorno – como veremos no subcapítulo seguinte). Mas não perdendo de vista o “astro-lábio” de Luís Vaz, pois o poeta dirige-se ao Cabaré Kalessa “onde direi o Canto I de meu poema/ com os olhos no horizonte do Ocidente/ (e também nas vergonhas das nativas)” (CARNEIRO, 2010, p. 210). E então adentra

o Copacabana Palace da epopeia:
 ei-lo que entra sob a luz dos refletores
 e, como se franqueasse os improváveis
 portais dos jardins de Nabucodonosor,
 põe-se pomposamente a recitar
 “As armas e barões assinalados
 Que da ocidental praia lusitana
 Por mares nunca de antes navegados
 Passaram ainda além da Taprobana...”
 mas antes que iniciasse a narração
 dos feitos bélicos babélicos dos lusos,
 eis que a platéia prorrompeu em apupos
 ó grande decepção, o turba ignara!
 ó quem tanto pudesse que fartasse
 o gosto vil de vossas insolências!
 entre os uivos e zurros da galera

Luís Vaz se precipita para a porta,
 não sem antes curvar-se ante sua deusa
 em busca de algum sol contrário à treva
 d'alma sua gentil que se partira,
 mas a oxímora Aurora crepuscula;
 Luis Vaz, como outros reinos não lhe restem,
 resta tão só sultão da solidão;
 e cai a tempestade tropical
 sobre a figura espectral do herói
 que ao assistir ao formidável enterro
 de suas mal fundadas esperanças
 clama aos céus: “ó sinistras potestades,
 arcanjos das mais altas hierarquias,
 se é vosso fito escarmentar-me assim
 então exterminai-me, estraçalhai-me
 e assim se apaguem todos os vestígios
 de meus passos no reino deste mundo!”

súbito um raio esplende no horizonte
 fende as esferas do firmamento
 explode sobre o espectro de Luís Vaz:
 e ei-lo de volta ao Cabo das Tormentas
 era Luís Vaz ao sul do fim do mundo
 sulcando o mar em sua nave ave
 avoando à flor das águas do Oceano
 e sobre o mar a máquina do céu
 como era dia ainda indecifrada
 à luz das não-estrelas: exceto o sol
 e seu pendor para o esplendor.
 era Luís Vaz em sua nave ave
 sem armas nem barões assinalados
 no Oceano ao sul do fim do mundo
 a caravela à luz das não-estrelas
 avoando à flor da máquina do céu

(agora ouvia o canto das esferas
 palavras navegadas nunca dantes
 onde antes era só algaravia
 agora via o sol das não-estrelas
 a caravela ao sul da Via-Láctea
 o sopro de outras praias epopéias
 soprando a caravela e suas asas
 por sorte ou sortilégio das palavras
 agora ouvia (com êxtase e terror)
 o sopro da esperança, esse além-mar
 dentro do não mais Tenebroso Mar

/do tempo:

o tempo é onde o mar com suas plumas
 é onde um pássaro exposto ao sol
 é onde um gesto uma lembrança uma palavra
 é onde o rasto de todos os sóis

/se insurge contra a morte)

era Luís Vaz ao sul do fim do mundo
 sulcando o mar em sua nave ave

avoando à flor das águas do Oceano
 e sobre o mar a máquina do céu
 indecifrada à luz das não-estrelas
 exceto o sol e seu pendor para o esplendor

(CARNEIRO, 2010, p. 214).

A reação da plateia é tão desastrosa que Luís Vaz desanca em versos, os próprios versos, “ó quem tanto pudesse que fartasse”, o seu descontentamento. Só faltou dizer: “No’ mais, Musa, no’ mais, que a Lira tenho/Destemperada e a voz enrouquecida,/ E não do canto, mas de ver que venho/Cantar a gente surda e endurecida.” (CAMÕES, 2000, p. 274). Mas, falando em Musa, antes de fugir, tal qual Orfeu, Luís Vaz comete o mesmo erro do mitológico poeta: olhar para trás, procurando a amada/musa. Não houve-prévios acordos neste caso, mas o fato é que a amada de Luís Vaz também torna-se sombra, ou dantes, “crepuscula”. Como afirmamos no subcapítulo **2.4**: como esperar a luz à frente, na saída, se a verdadeira luz está atrás de nós? Todavia, Aurora Boreal, oxímora, claro enigma, ao mesmo tempo que ilumina o poeta, cega-o. A promessa do amor é um espetáculo de luzes envolto em trevas. É assim na vida, é assim na inspiração do poeta e sua relação com a musa. Ao deparar-se com “a gente surda e endurecida”, o pobre poeta reencena a percepção final de sua obra (e não sabemos se está lá pelo o que agora acontece ou se agora acontece porque está lá), e sentido que a poesia perde a plateia, logo, ele há de perder também a musa. Os espectadores de Luís Vaz são restritos e hostis, assim como o é o público do gênero ao qual irá (ou está a) aventurar-se. Mas se já chamamos o lusitano poeta de anti-Odisseu, agora ele é anti-Orfeu, no sentido de que quem realmente oscila, spectral, e desaparece, é ele e não Aurora-Eurídice. Só resta o clamor desesperado as “mais altas hierarquias” para o apagar-se.

E eis Luís Vaz de volta ao mesmo lugar onde o encontramos no início do poema. No erro de Voltaire, na “piração” de Carneiro (no texto, enfim), e no “Cabo das Tormentas”. Ainda “sem armas nem barões assinalados”. Contudo, e mais importante, diferente do início do poema, ele “agora ouvia o canto das esferas” para as palavras, e as aventuras, “navegadas nunca dantes”, sentindo, assim, “o sopro de outras praias epopeias/soprando a caravela e suas asas”. A nave-ave volta a inflar velas e o que antes era “sorte e sortilégio das palavras” contra si, agora é a favor – e tudo passa a ser infinito, como os livros e os cantos dentro dos livros (e os livros dentro dos cantos). A máquina do mundo requebrada, dança, mas não necessariamente quebra. Visto que a linguagem é a plumagem do poeta e o tempo um mar de plumas, posto que pássaro (ou Ícaro), que rumo ao sol e refaz uma palavra ou uma lembrança – e toda lembrança é uma palavra –

perfazendo-se, portanto, em um rasto do sol, ou de todos os sóis, o centro da máquina do mundo, a essência do canto enquanto luta contra a morte – para que não nos falte o que cantar.

A própria poesia, o próprio canto, o próprio tempo, o Sol, a linguagem.

POR MARES NUNCA DANTES é um poema épico-burlesco, cujo protagonista mais visível é o poeta Luís Vaz de Camões. O enredo é simples: na travessia do Cabo das Tormentas, a caravela de Camões cai num provável buraco negro e acaba desembarcando no Rio de Janeiro de hoje, mais de quatro séculos depois. A viagem imaginária de Camões serve de pretexto para a viagem poética de Geraldo Carneiro, na qual se misturam as falas do português de diversas épocas. Por trás das peripécias épico-burlescas de Luís Vaz, em suas andanças pela terra das vergonhas saradinhas, conforme a expressão de Pero Vaz de Caminha, o grande protagonista de POR MARES NUNCA DANTES, de Geraldo Carneiro, é a própria linguagem (CARNEIRO, 2000, s/p).

Eis tudo: “exceto o sol e seu pendor para o esplendor”.
Vamos a ele (ou ela).

3.3. O BARDO & O BASTARDO: A METATEXTUALIDADE & A EROS-DICÇÃO

a linguagem é o meu sol,
hei de orbitar sempre ao seu redor
(CARNEIRO, 2010, p. 58).

Através do **Capítulo 2** foi possível notarmos como a relação entre o eu e o outro, na poética carneiriana, é também uma profunda fusão entre o eu e outro. O eu do poeta confunde-se com a figura evocada e essa, por sua vez, confunde-se com a de outros poetas. Depois de Orfeu/Odisseu e Bilac, além da brisa épica de Camões & companhia (i)limitada”, trataremos agora de Shakespeare e o que através do bardo expande-se pela poesia de Carneiro por meio da “eros-dicção”. Ou vice e versa. **Eros-dicção**: termo fundamental, e que iremos referenciar por diversas vezes, e do qual buscaremos um aprofundamento.

E “A resposta à pergunta ‘Por que Shakespeare?’ é: ‘Quem mais haveria de ser?’” (BLOOM, 2000, p.25). Provoações à parte, nas diversas séries que vimos compor a figura do príncipe dos poetas, poemas como, por exemplo, “O. Bilac através do espelho (1)”, ou “to be or not to Bilac?” – que, inclusive, faz uma absorção da língua inglesa para além do intertexto shakespeariano – já eram pequenos exemplos da evocação de um **hamletiano fantasma** de Shakespeare na poesia de Carneiro.

E com o devido perdão da talvez exagerada expressão posta em negrito no parágrafo anterior, mas realmente acreditamos que, na poesia de Geraldo Carneiro, a relação com o bardo vai muito além das outras. Como explicita o poema “revisão da rosa-dos-ventos”:

revisão da rosa-dos-ventos

A rosa continua quase a mesma
 Contendo os mesmos pontos cardeais:
 Amor que move o sol e outras estrelas,
 Como já disse o Dante Alighieri,
 A morte ali, espreitando, impressentida.
 O sal da vida? O sexo e a poesia,
 Não necessariamente nessa ordem.
 A amada finalmente se encarnou
 Em rosa, primavera, eros-dicção;
 O resto é caos, desordem, dispersão,
 Essa matéria estranha que nos tece
 E nos destece à nossa revelia

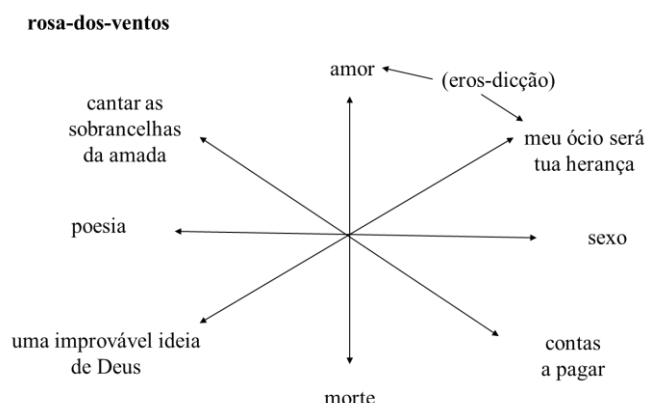
(como arremate dessa estranha história
 Que finda no completo esquecimento,
 Sem olhos, sem memória, sem mais nada
 – Os três últimos versos aí de cima
 Foram sordidamente surrupiados
 De uma comédia de William Shakespeare:
 Vá ser engraçado assim na casa do cacete)

(CARNEIRO, 2010, p. 107).

Antes de falarmos deste poema em si, e já aproveitando a temática da série e do movimento serial visto no último subcapítulo do **Capítulo 2**, fazemos por bem explicar a inserção da “rosa-dos-ventos” dentro da arquitetura poética de Carneiro – o que, como veremos, será de suma importância para este capítulo (Guardemos, portanto, tal informação e respiremos fundo: o parêntese até voltamos ao poema acima vai ser um pouco longo. E um último adendo: embora estejamos seguindo a edição de *Poemas Reunidos*, faremos, de forma breve, uma rápida marcação temporal dentre algumas obras do poeta – a explicação virá por si só).

No livro *Folias metafísicas*, de 1995, nos deparemos com o poema (visual) “rosa-dos-ventos”. O poema faz parte da seção “desinvenção de orfeu” – que, como é facilmente identificável, possui uma relação direta com o subcapítulo “2.4. OrFEU x OdissEU. Ou duas faces de um mesmo Eu” do capítulo anterior. O poema “a origem da espécie”, ao qual já comentamos brevemente no já citado 2.4, está, justamente, nessa seção, seguido dos poemas “manual dos 40” e “crítica ao manual dos 40”.

Enfim: após tais poemas, eis a rosa:



(CARNEIRO, 2010, p. 237)

Como sabemos, a rosa dos ventos, ou rosa náutica, tem como função auxiliar a navegação. Estando presente em bússolas, mapas, etc. Seu formato em estrela objetiva facilitar a sua visualização e/ou utilização durante o balanço da embarcação (não sabemos, exatamente, como o formato de uma estrela pode ser mais útil numa embarcação que está balançando em pleno mar. Mas confiemos na informação do dicionário). Tradicionalmente, a rosa-dos-ventos é formada pelos pontos cardeais (Norte, Sul, Leste e Oeste); os pontos colaterais (nordeste, sudeste, sudoeste e noroeste); e os subcolaterais (leste-nordeste, leste-sudeste, sul-sudeste, norte-nordeste, norte-noroeste, sul-sudoeste, oeste-sudoeste e oeste-noroeste). Como evidencia a imagem a seguir:

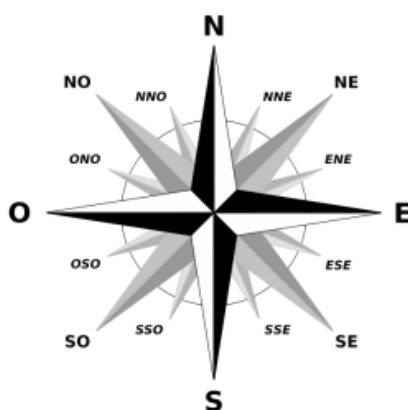


Figura 6: roda-dos-ventos

Fonte: Site *Significados.com* < <https://bit.ly/2Ldi86K> >

Além disso, vale relembrar a importância fundamental do eixo-central “Norte-Sul-Leste-Oeste” e algumas de suas significações. *Verbi gratia*: o norte é o ponto zero dos quatro pontos cardeais, local para onde aponta a sombra do sol ao meio-dia ou ainda a agulha da bússola giroscópica – que é baseada no princípio da inércia. Já o Leste marca o “nascer do Sol”, enquanto o Oeste o “pôr do Sol”. Ao Sul resta a oposição, o antagonismo, em relação ao Norte.

Com base em tais informações, agora, podemos tecer alguns comentários sobre a nossa “rosa dos ventos”. Primeiramente, o eixo central do poema é formado por “Norte = amor”, “Sul = morte”, “Oeste = Poesia” e “Leste = Sexo”. Não é difícil justificarmos o “amor” como o ponto principal da rosa da vida do poeta. O amor é o ponto zero da vida, com o (mais um) perdão do romantismo. Nascermos devido a um suposto (para corrigirmos o romantismo anterior) amor de duas pessoas e vivemos devido ao amor que adquirimos pela vida.

Não é para menos, portanto, que o amor seja a força que direciona, norteia, a própria existência (não é também gratuito que o livro de Geraldinho sobre as suas traduções de Shakespeare estampe a palavra amor. Chegaremos lá). Mas a pista maior, claro, já está no primeiro poema aqui apresentado, quando o poeta afirma o “Amor que move o sol e outras estrelas,/ Como já disse o Dante Alighieri” (CARNEIRO, 2010, p. 107).

Como já sabemos, o verso “*l’amor che move il sole e l’altre stelle*” (ALIGHIERI, 1998, p. 234) compõe o verso final da *Commedia* de Dante, no *Paradiso*, e podemos sintetizá-lo, por ora, como a definição de Deus. Ou, um pouco mais especificamente, do amor de Deus. É a epifânica e inefável visão final de toda a viagem dantesca. Podemos supor que, deste modo, estamos diante do amor do demiurgo, do criador, do poeta em si – como inclusive, também já comentamos no capítulo anterior. E em contraposição ao amor, reflexo por conseguinte de Deus e da criação, temos a morte. Ora, se o amor está intimamente ligado a Deus e o milagre da criação, a morte só pode estar ao ponto oposto. Como diria Manuel Bandeira, a “Bendita morte, que é o fim de todos os milagres” (BANDEIRA, 1978, p.168).

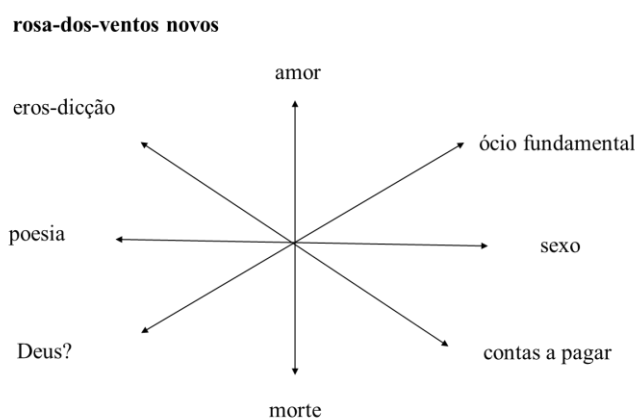
Mas equilibrando o eixo Amor/Norte–Morte/Sul, temos o eixo horizontal Poesia/Oeste–Sexo/Leste. A relação é precisa: se o Amor é o norteador da vida, logo, o nascer do Sol – nascer do amor – está condicionado ao Sexo. Embora, ao fim e ao cabo, toda relação passional/sexual termine em verso, em poesia, ou seja, a Oeste. Vale a indagação: o sexo leva à poesia ou a poesia leva ao sexo? Melhor: a relação do poeta com

a poesia não deixa de ser uma relação sexual, íntima, profunda. Ainda: a poesia está condicionada ao “pôr do Sol”, não no sentido de fim, mas no de finalidade. Sentido de concretização daquilo que havia sido iniciado ao nascer do astro rei – e do sexo.

Entretanto, para além dos pontos cardeais, os pontos colaterais aprofundariam a “nave-vida”, e seriam, por conseguinte, efeitos colaterais do eixo principal? Sim. Em contraposição ao idealizado “cantar as sobrancelhas da amada” (o que há de romântico em “cantar as sobrancelhas da amada”? Já iremos entender) nos deparamos com a dura realidade das “contas a pagar”. Assim como a “uma improvável ideia de Deus”. Mesmo que sobre a criação o poeta já tenha assumido para si o lugar de demiurgo, temos o “meu ócio será tua herança”. Pois, embora seja muito rica e transcendental a ideia do poeta como criador de si mesmo, não podemos exigir demais do trovador. Se até Deus descansou ao sétimo dia – e dizem alguns que ele estaria dando uma “esticada” até hoje –, como poderia ser diferente para o poeta?

Tanto é que o instigante termo “eros-dicção” está entre o motor de todo este sistema e em direção ao amor. Ainda que, por sua vez, escorregando no ócio. Ou seja: a “eros-dicção”, numa personificação do amor/linguagem, combustível da máquina do poema, caminha para a criação (amor) ou para a não-criação (ócio). E em via de mão única, pois observemos que as flechas que saem da “eros-dicção” não possuem volta. Elas estão fadadas à criação ou não. Sem meio termo.

E falando em criação, ou recriações, é em “*lira dos cinqüent’anos*” (2002), título afetivamente furtado de Bandeira, que encontramos o nosso citado primeiro poema “revisão da rosa-dos-ventos”. Mas não antes sem uma nova rosa-dos-ventos, ou melhor “rosa-dos-ventos novos” (estamos quase lá. Prometemos):



(CARNEIRO, 2010, p. 106).

A percepção da passagem do tempo ganha um contorno irônico. Apesar do óbvio envelhecer, temos uma rosa-dos-tempos “novos”. Mas a primeira questão que podemos atinar na mudança dos 40 ao 50 anos, e de uma para outra rosa-dos-ventos, é a concisão. Aquele “meu ócio será tua herança” deu lugar ao simples “ócio fundamental”. Enquanto, por outro lado, “a improvável ideia de Deus” para a pontual interrogação “Deus?” – e que, na realidade, já denota uma visão muito mais consolidada sobre este tema: se antes Deus era um conceito hipotético, pouco verossímil, agora ele já ganha contornos mais nietzschianos. Desdobrando a pergunta do poema, podemos subentendê-la como: “Deus? Mas que Deus?”. Ao invés de uma pergunta, o “verso”, na realidade, indica quase uma certeza: a descrença em Deus.

De toda forma, porém, em seus pontos cardeais e colaterais, pouco mudou nessa “rosa dos ventos novos”. Embora, obviamente, salte aos olhos a supressão do “cantar as sobranceiras da amada” pelo outrora destoante “eros-dicção”. Ainda que possuísse um lugar de destaque na rosa-dos-ventos anterior, pois era um elemento único, tal fato não deixava de, ao preço do destaque, colocá-lo numa posição à margem. Como já deve ter ficado claro, a explicação para tais mudanças está (finalmente) no próprio poema “revisão da rosa-dos-ventos” (tardamos, mas não falhamos. Chegamos). Para título de clareza, repetimos o poema:

revisão da rosa-dos-ventos

A rosa continua quase a mesma
 Contendo os mesmos pontos cardeais:
 Amor que move o sol e outras estrelas,
 Como já disse o Dante Alighieri,
 A morte ali, espreitando, impresentida.
 O sal da vida? O sexo e a poesia,
 Não necessariamente nessa ordem.
 A amada finalmente se encarnou
 Em rosa, primavera, eros-dicção;
 O resto é caos, desordem, dispersão,
 Essa matéria estranha que nos tece
 E nos destece à nossa revelia

(como arremate dessa estranha história
 Que finda no completo esquecimento,
 Sem olhos, sem memória, sem mais nada
 – Os três últimos versos aí de cima
 Foram sordidamente surrupiados
 De uma comédia de William Shakespeare:
 Vá ser engraçado assim na casa do cacete)

(CARNEIRO, 2010, p. 107).

Os sete primeiros versos abarcam, portanto, boa parte da discussão que vimos travando até aqui. Embora seja interessante ressaltar a ideia da morte, não apenas na contramão da criação, mas também “impresentida”, mesmo que sempre ali. E, claro, o tempero (sal) da vida: “o sexo e a poesia”. Mas como salienta o poema “não necessariamente nessa ordem”. Observação: o verso anterior, assim como quase todos os versos do poema, reforça a predileção pelo decassílabo que foi ficando cada vez mais constante na poesia carneiriana com o passar dos anos. Aliás, a falta de ordem entre o sexo/poesia, e o único verso sáfico dentro desta “rosa-dos-ventos-novos”, nos responde a indagação feita há pouco: o sexo leva à poesia ou a poesia leva ao sexo? Ambos. E, sendo assim, se o caminho do sexo/poesia ou poesia/sexo confunde-se, logo, seria de se esperar que o sexo/amada e a poesia/eros-dicção seguissem o mesmo itinerário. Não há melhor dizer que os próprios versos: “a amada finalmente se encarnou/ em rosa, primavera, eros-dicção”.

Encarnar. Do latim *incarnare*, ou seja, fazer-se carne, homem, humano. A amada musa, etérea, idealizada, agora se transforma, em princípio, real, plausível, palpável. Inclusive, o poeta dirá noutra oportunidade, mas no mesmo livro, no poema “Carnavais”: “Não me fale de musas quero fêmeas/ de carne e osso [...]” (CARNEIRO, 2010, p. 160). Ou ainda no poema “desinvenção das musas” (pois se até Orfeu foi desinventado, por que não elas?). Apenas um excerto deste:

se o Dante Alighieri e o Petrarca
 não encarnassem musas em mulheres
 petrificando essas deusas etéreas
 como se fossem feitas de osso e carne,
 talvez fôssemos todos mais felizes.
 mas que saudade dessas cicatrizes

(CARNEIRO, 2010, p.155).

A dualidade musas (etéreas) x mulheres (carne e osso), poderia ter tomado outros rumos se alguns desavisados como Dante, mais uma vez ele, e Petrarca, não tivessem resolvido partir desta (realidade sensível) para melhor (no caso, uma melhor realidade inteligível). Não podemos negar que a amorosa fratura, exposta, da percepção amorosa dos citados poetas italianos teria legado para a lírica ocidental, para além do *dolce stil nuovo*, toda uma miríade de amores inalcançáveis. Que, se já não eram completamente impossíveis, sem dúvida não os deixou mais fáceis. Conquanto as palavras e a beleza, em

especial a beleza das palavras, tenham sido desde sempre um atalho para tentar-se chegar ao ser amado.

Todavia, e sem a defesa de qualquer idealismo, também não podemos perder de vista a rota que nossa “rosa-dos-ventos novos” está aqui apontando: “poesia – eros-dicção – amor”. A amada, a musa, para além da percepção física, adentra o reino poético, primordial, pois primavera – *prima veritá*: primeira verdade, e compartilha sua existência com a própria “eros-dicção”. Cantamos por que amamos ou amamos por que cantamos? E voltamos, mais uma vez, a Shakespeare.

Os versos finais da primeira estrofe, especificamente “essa matéria estranha”, nos faz lembrar, brevemente, o célebre dizer do Duque Próspero, na peça *A Tempestade*: “Somos dessa matéria de que os sonhos são feitos” (SHAKESPEARE, 1991, p.129). E obviamente que também vale reafirmar o caráter metatextual dos versos finais dessa primeira estrofe. Sobretudo através da utilização do verbo “tecer”, ou “destecer”, que, como já bem vimos no início do capítulo anterior, compartilha sua origem no latim *texere* e com o sentido de tecer/traçar algo. Ambos, textos e tecidos, são costuras – colchas de retalhos – intertexto.

Mas o citado, e referenciado, empréstimo shakespeariano fica por conta dos três primeiros versos da estrofe final do poema: “(como arremate dessa estranha história/ Que finda no completo esquecimento,/ Sem olhos, sem memória, sem mais nada [...])” (CARNEIRO, 2010, p. 107). O trecho faz parte da peça *As you like It* – ou, na tradução do próprio Geraldo Carneiro, *Uma peça como você gosta*.

O enredo da história possui as confusões típicas da comédia: Frederico roubou o poder de seu irmão, o Duque Sênior, e cria a filha deste, Rosalinda, junto com a sua, Célia. Muito tempo depois, após Rosalinda apaixonar-se por Orlando, que é filho de um amigo de Sênior, Frederico expulsa a filha adotiva de casa. Rosalinda parte, junto com Célia, e, travestida de homem, passa a viver na mesma floresta junto de seu verdadeiro e exilado pai. Lá ela reencontrará Orlando, que também estava em fuga – seu irmão, Oliver, queria matá-lo. Rosalinda, vestida como homem, ensina Orlando a seduzir uma mulher. Após várias confusões típicas do *quid pro quo*, a protagonista acaba revelando-se para Orlando e Oliver, quem diria, apaixonar-se por Célia. Ao fim, dois casamentos acontecem: de Rosalinda e Orlando e de Oliver e Célia. Mas vamos ao trecho específico citado por Carneiro (e eis o “cantar as sobrancelhas da amada”):

O mundo todo é um palco. Todos os homens e mulheres são atores e nada mais. Cada qual cumpre suas entradas e saídas, e desempenham diversos papéis durante os sete anos da existência. Primeiro é a criança que berra e baba nos braços da babá. Depois é o menino chorão que se arrasta como um caracol e faz manha para não ir à escola. Depois é o amante cheio de suspiros que faz baladas tristíssimas para cantar as sobranceiras da amada. Depois é o soldado com seus estranhos juramentos, barbado feito um bicho, espada pronta a perseguir a glória, mesmo entre a fala em fogo dos canhões. Depois é o juiz de pança ilustre, olhos severos, barba *comme il faut*, a boca plena de palavras sábias e outras banalidades de ocasião. No sexto ato troca o figurino pelos chinelos de pantalão, os óculos plantados no nariz [...] as calças do passado, assim, bufantes, porque já não há carne como dantes, e a voz tonitruante de outros dias se muda num falsete de criança. E enfim começa a cena derradeira, como arremate dessa estranha história, que finda no completo esquecimento, sem olhos, sem memória, sem mais nada (SHAKESPEARE, 1985, s/p)¹²¹.

O monólogo anterior é de um dos assistentes do Duque, o “melancólico Jaques” – o termo é de Harold Bloom. Jaques, que se deleita em ser triste numa peça caracterizada pelo humor, é marcado por um cinismo absoluto, além de uma paixão inerte pela contemplação. O personagem apenas pensa e nada realiza. Seu papel em *As you like it* é mais de um observador do que de um ator. Sendo um lembrete constante de que, no mundo real, a passagem do tempo é implacável e a tristeza e a morte fornecem um contraponto a todas as alegrias humanas. Por conta disso, o crítico norte-americano classifica o personagem como repugnante (lembrando inclusive que a pronúncia de Jaques – *jakes* – lembra a palavra latrina), embora ressalte que “Shakespeare faz com que nós precisemos de Jaques” (BLOOM, 2000, p.272, grifo do autor), pois, sobre o monólogo deste, e a sua personalidade em si, diz Bloom:

Bastante expressiva fora de contexto, a fala reverbera com extrema sutileza dentro da peça, pois faz crescer a nossa percepção do reducionismo de Jaques. Tanto quanto nós, Jaques sabe que nem todo recém-nascido grita e baba sem parar, e que nem todo escolar se lamenta de ter de ir à escola [...] Numa peça em que quase todos os demais personagens se casam ou regressam do exílio pastoral, Jaques despede-se com estilo: “Não para ver folguedos, se ordenais/ algo, estou na caverna que deixais”, ele responde ao convite do Duque Sênior, e sai de cena convencido de que o casamento é “passatempo”,– nesse momento, indagamos, novamente, se, até certo ponto, Jaques não estaria falando em nome de Shakespeare, o homem, não o dramaturgo. Jaques pode até ser o que Orlando o chama – “um bobo ou um simples zero”–, mas sua linguagem altamente estilizada, em parte, o resgata de si mesmo. (BLOOM, 2000, p.275).

¹²¹ SHAKESPEARE, W. **Uma peça como você gosta – As you like it**. Tradução e adaptação de Geraldo Carneiro. Rio de Janeiro, O Tablado, Cadernos de Teatro, 1985.

Na primeira linha da fala de Jaques encontramos a famosa expressão “O Mundo todo é um palco”. Este lema, escrito em latim, “*Totus Mundus Agit Histrionem*”, e geralmente atribuído ao poeta romano Petronius, figurava sobre o famoso palco do Teatro *Globe* original – onde Shakespeare fez carreira e ganhou reconhecimento – e é uma das frases mais reconhecidas do bardo. A relação do mundo com um palco, vide Petronius, não é nova, embora Shakespeare tenha expandido consideravelmente esta ideia. Basta lembrarmos, por exemplo, a peça dentro da peça, em *Hamlet*. E que serve para que o príncipe da Dinamarca tente captar de seu tio algum sentimento de culpa pela morte do antigo rei, pai de Hamlet. Mas a melhor analogia, ou pelo menos a mais conhecida, entre o palco e a vida, talvez seja a do atormentado Macbeth (a tradução é de Bárbara Heliadora):

Macbeth
 [...] a vida é só uma sombra: um mau ator
 Que grita e se debate pelo palco,
 Depois é esquecido; é uma história
 Que conta o idiota, toda som e fúria,
 Sem querer dizer nada.

(SHAKESPEARE, 2010, p.567).

A semelhança entre a vida e o palco, atores e homens, mas também estendida para a própria persona do poeta, sempre fingidor, ou impostor, é imediata. Se somos todos atores, logo, todas as nossas ações também estariam preestabelecidas – Seja pela sociedade e suas necessárias máscaras sociais; seja, obviamente, por Deus. Toda a encenação da vida é feita não por nossa vontade própria, mas, simplesmente, para cumprirmos nosso papel, nossos deveres. Fingindo, atuando, e sempre com vários e novos papéis.

Daí, para Jaques, as sete idades dos homens, com cada qual reforçando nossa dependência de forças externas a nós. Na infância é a criança, obviamente dependente de alguém para sobreviver e, por conta disso, requerendo um cuidado redobrado. Já na fase escolar, embora conseguindo alimentar-se sozinho, continua sem ter nenhuma voz própria. É arrastado, quer queira ou não, para a escola.

Em seguida, jovem, é seduzido pelas belezas e amores do mundo, acometido pelas paixões de forma fulminante e estúpida. Até mesmo as sobranceiras da amada são motivo de melancólicas, e patéticas, efusões líricas. Num “estar-se preso por vontade”,

resgatando de memória Camões, mais uma vez o homem não é de todo livre quando o assunto é o amor.

Assim como não será livre na vida adulta, representada pelo soldado, que faz “estranhos juramentos”, provavelmente sem nem saber o motivo, apenas preocupado com a aparência (barba) e a perseguir supostas conquistas com a (fálica) “espada pronta a perseguir a glória”. Mas a batalha do início da vida adulta dá lugar à estabilidade da maturidade na figura do “juiz de pança ilustre”, cheio de “palavras sábias e outras banalidades de ocasião”. Ora, conquistado tudo o que havia para ser conquistado, agora o homem torna-se o juiz de si mesmo. E, principalmente, dos outros. Julga, como era julgado, e veste a toga do “medalhão” – em dizeres machadianos.

Mas na sexta idade a situação começa a mudar de figura. Feito um bobo (pantalão), nas vestes e nas atitudes, principia a sentir a outrora grave voz retornar à aguda voz infantil. Claro, não só a voz: o corpo diminui, assim como as forças, as vontades e até mesmo a independência – numa outra aproximação com a infância. Aliás, é com os signos da infância que findamos essa “estranha história”, pois quedamos “sem esquecimento, sem olhos, sem memória, sem mais nada”. Ou seja: retornamos ao início. Ao nada.

O que fica perceptível, num rápido comentário sobre a fala de Jaques, é o seu caráter pessimista. O que comprova o adjetivo “melancólico”, de Bloom. Mas, sendo assim, como relacioná-la então com o poema de Carneiro, claramente irônico? A resposta está justamente aí, na ironia, seja na peça de Shakespeare ou no próprio poema de Geraldo Carneiro. *As you like it* é uma comédia pastoral, cheia de confusões, devido ao *quid pro quo* ocasionado por Rosalinda, e, sobretudo, pelos consequentes casamentos, além, claro, do final feliz. Embora o casamento e o *happy end* não atinjam diretamente Jaques, o personagem, como assinala Harold Bloom, ao afastar-se das festanças finais, apresenta muita coerência com a postura que exibiu ao longo de toda a peça – mesmo que suas divagações, exageradamente graves, destoassem do restante dos outros personagens. Como diz o crítico norte-americano, “sua linguagem altamente estilizada, em parte, o resgata de si mesmo” (BLOOM, 2000, p.275).

Existe um descompasso entre a atmosfera quase ingênua de *As you like it*, e a ironia do poema de Carneiro, com o pessimismo, e a trágica visão de Jacques, sobre a vida. Contudo, observemos como na peça de Shakespeare o que acaba prevalecendo é o final feliz; assim como no poema de Carneiro que, embora faça uma referência à fala mais dura de *As you like it*, reforça a classificação de comédia para esta, além de referenciar o

humor do bardo – no único verso que transborda o decassílabo (são 13 versos). Noutras palavras, podemos dizer que, tanto na peça de Shakespeare, quanto no poema de Carneiro e, conseqüentemente, na vida, é a ironia que prevalece, transborda (como a métrica do verso), embora nosso fim definitivo não seja assim tão nobre. Os dizeres de Jaques, mesmo que reais, não anulam as belezas e as ironias da vida. E muito menos o humor de *As you like it*.

E ainda sobre o poema de Carneiro – e, mais uma vez, conseqüentemente, para a sua perspectiva de vida e poesia –, mesmo que terminemos a nossa “estranha história” no “completo esquecimento”, “sem olhos, sem memória, sem mais nada”, e ainda que tal final escape das maravilhas da vida, isso não invalida todo o vivido. Muito menos os ventos soprados ao palco/mundo da nossa “rosa dos ventos”. Além disso: é significativo escolher uma peça em que, justamente, a protagonista possui o nome de Rosalinda. *All the world's a stage*. E, sendo assim, segundo o próprio Geraldo: “Hoje percebo que, sem Shakespeare, meu mundo seria muito mais pobre de espírito, de humor e de poesia” (CARNEIRO, 2012, p.10). Somente com muito humor podemos receber uma lição tão dura do que é a vida, e seu final, e, ainda sim, sorrirmos disso.

Inclusive, ainda falando em palco e mundo, mas sobretudo em finais, temos uma situação curiosa no epílogo da peça *As you like it*. Ou melhor, no epílogo para *Uma peça como você gosta*, na tradução de Geraldinho. E aqueles que estão com a leitura de Shakespeare em dia, talvez tenham notado algo estranho nesta nossa última colocação, pois não existe nenhum epílogo em *As you like its*. Explica o poeta “mineiroca” (em palestra no 45º Congresso Nacional sobre Gestão de Pessoas, o CONARH):

Quando o diretor Aderbal Freire Filho, que é um dos melhores diretores de teatro do Rio de Janeiro, e um dos melhores diretores de teatro do Brasil, me pediu que escrevesse um falso epílogo para a peça *As you like it*, eu não me acanhei e escrevi um falso epílogo como se fosse Shakespeare [...] A personagem se dirigia à plateia e dizia mais ou menos assim: “Não era hábito do teatro elisabetano uma mulher se incumbir de fechar o pano. Aliás, naquela época, não havia cortina, nem se permitia à classe feminina a audácia de fazer teatro épico, lírico ou burlesco (Na ilusão de um certo parentesco entre a mulher e o diabo. Uma questão de chifres e de rabo). Mas vamos ao que interessa: eu estou aqui para dizer o epílogo da peça. Essa ciranda de paixões, essa batalha que a justiça farda, mas não talha – ou vice e versa. E aproveitando o rumo da conversa, falando sério, eu vou lhe esclarecer mais um mistério: é a história de um tio meu que era mago, que inventou um artifício formidável, para conjurar as forças do acaso. E, conforme o caso, os humores inconstantes da plateia. Vocês querem aprender? Então ergam a mão direita para o céu, até a altura do seu improvável

chapéu. Depois a esquerda, num movimento semelhante, num gesto suplicante e singelo. Agora alinhe as duas em paralelo, num arremedo de aceno (não tenha medo de parecer obsceno). Enfim, manifeste ruidosamente o seu agrado, caso contrário, eu me sentiria arruinado”. (CARNEIRO, 2009, s/p¹²²).

A sentença “Eu não me acanhei e escrevi um falso epílogo como se fosse Shakespeare” nos abre um novo horizonte para a integração do eu com o outro. Pois não é apenas o resgatar do texto alheio para dentro do próprio texto, mas a intromissão no texto de outrem. Assim como a tradução, sobre a qual não entraremos nos méritos aqui (*traduttore, traditore...*), em diversos níveis a intertextualidade também é uma interferência no texto alheio. Por exemplo: se pensarmos no pastiche, na acepção genettiana de pastiche, que vê nesta função a imitação de um estilo, mas sem a conotação satírica própria da paródia, podemos observar diversos graus de apropriação da fala do outro, embora ela ainda continue sendo a fala de um, mascarada pela fala do outro.

Já no caso do epílogo de *As you like it*, ou *Uma peça como você gosta*, entretanto, podemos ir além. O poeta invade o texto shakespeariano, não somente adaptando-o, mas criando em cima do mesmo¹²³. A prosódia do falso epílogo de Carneiro, embora não aparente uma rígida regularidade métrica, possui uma musicalidade, e um envolvente ritmo, que procura reproduzir a entonação musical do teatro shakespeariano. Sobretudo da comédia. E o limite entre essas trocas e apropriações é infinito. Relembrando Barthes, “é bem isso o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito” (BARTHES apud SAMOYAL, 2008, p. 24).

Não há sentido, portanto, em perguntarmos qual seria tal limite, sendo o texto infinito. O limite é o próprio texto. Assim como o limite entre a recriação/tradução/transcrição, ou qualquer outro tipo de procedimento de retomada, é igualmente imensurável. Vale atribuir nossas palavras ao outro; vale atribuir às palavras do outro às nossas. Sendo assim, a rosa-dos-ventos aponta para outras direções. Vamos:

milkshakespeariana

já amei mulheres de feições diversas
por suas mais diversas qualidades,
mas sempre alguma sombra de defeito

¹²² Disponível em <<https://bit.ly/2UQ3mXV>> e acessado em 15 de dez. de 2018.

¹²³ Aliás, em oportunidades mais recentes – *Uma peça como você gosta* foi encenada pela primeira vez nos anos 80 –, Geraldo Carneiro também permitiu misturar a sua voz com a voz do bardo: adaptou a peça *Os vilões de Shakespeare*, do inglês Steven Berkoff, mas, principalmente, recriou/adaptou *Rei Lear* como um monólogo – e que ficou a cargo do ator Juca de Oliveira.

pairava sobre a graça mais perfeita
 e desfazia o meu encantamento.
 mas você é tão bela e tão perfeita,
 parece feita da pequena parte
 de perfeição que há em cada criatura.

(CARNEIRO, 2010, p. 168).

O amor, mais uma vez, é o condutor das forças do homem e do poeta. E, conseqüentemente, da própria amada, sendo essa composta através de uma sobreposição metonímica do “todo pela parte”, e da “parte pelo todo”, estabelecida pela dualidade defeito/perfeição. Aproveitando o sopro da nossa “rosa-dos-ventos”, o solar amor, e com ele a perfeição, contrapõe-se às sombras e ao defeito. E todo ser é composto por perfeições e imperfeições. Com exceção do ser amado que parece retirar a “pequena parte/ de perfeição que há em cada criatura” e, assim, constituir-se apenas de perfeição. Mas não esqueçamos que tal percepção do ser amado, para o eu lírico, é antecedida do verbo “parece”, pois tal constatação pode tanto revelar-se como uma aparição/manifestação maravilhosa, verdadeira visão epifânica do outro, como também uma simples suposição, ideia, hipótese – não confirmada de todo. Contradições do amor.

Mas, como o título já faz supor, o poema anterior também faz parte do universo shakespeariano que permeia a obra de Carneiro. Contudo, desta vez, afora o título, que remonta uma mistura, uma batida, à Shakespeare não temos uma indicação exata de qual seria a sua ligação para além do tema amoroso – que tão caro foi ao bardo inglês (não nos esqueçamos desta dívida). Mas a resposta está, novamente, noutra peça de Shakespeare traduzida por Geraldo Carneiro. Desta vez estamos falando de *A Tempestade*, já citada aqui anteriormente.

Última peça escrita por Shakespeare, *A tempestade* é uma história de vingança, embora envolvida pelo amor. Uma Ilha é habitada por Próspero, Duque de Milão, mago de amplos poderes, e sua filha Miranda, que para lá foram, levados à força, num ato de traição política. Próspero tem a seu serviço o deformado escravo Caliban, que já apareceu em nosso capítulo anterior, no subcapítulo sobre Bilac, e Ariel, um espírito servil e poderoso. Próspero, com a ajuda de Ariel, coloca na Ilha seus desafetos, no intuito de levá-los à insanidade mental, e encontra um príncipe, Fernando, como noivo em potencial para a filha. O poema “milkshakespeariana” faz parte de uma das falas de Fernando a Miranda e apresenta-se da seguinte forma na tradução de Carneiro:

FERNANDO: Adorável Miranda. Eu te admiro mais que tudo o que há no mundo de precioso. Muitas mulheres encheram-me os olhos, e,

muitas vezes, encantou-me a harmonia de suas vozes. **Amei diversas mulheres por suas diversas qualidades. Mas nunca assim, com toda a minha alma, pois sempre alguma sombra de defeito pairava sobre a graça mais perfeita e desfazia o meu encantamento. Mas tu, ah, és tão rara e tão perfeita. Pareces feita da pequena parte de perfeição que há em cada criatura.** (SHAKESPEARE, 1991, p. 95, grifo nosso).

Geraldo “desentranha” da fala do apaixonado Fernando a matéria-prima para o seu poema. A tradução de Carneiro para *A tempestade*, publicada em 1991, foi encenada, ao que parece, no final dos anos 80. O poema “milkshakespeariana”, por sua vez, está presente no já citado livro *Lira dos cinquent’anos*, de 2002. De toda forma, diz o poeta:

Quando eu escrevi isso, eu disse: “Meu Deus, esse Shakespeare é bom de cantada”. Ou, como se diz aqui em “paulistês”, ele é um “chavequeiro” perigosíssimo. Eu fiquei feliz que ele já tivesse vivido há muito tempo, pois eu temia pela minha segurança, pela minha heterossexualidade militante. Por que se algum rapaz chega para mim e me diz um negócio desses, eu sou capaz de tremer nas bases. Mas fui ganhando intimidade com o homem [...] (CARNEIRO, 2009, s/p¹²⁴).

A citação anterior de Carneiro faz parte da mesma fala realizada na CONARH e, em realidade, antecede a primeira que apresentamos. Sobre as traduções das peças de Shakespeare, cronologicamente, após a tradução de *A Tempestade*, e a consequente percepção da força das palavras de amor de Shakespeare, comentada acima, veio a tradução de *As you like it* e a criação do falso epílogo desta peça. Mas retornando ao poema “milkshakespeariana”, não é possível definirmos se o poema surgiu antes, durante, ou depois da tradução de *A Tempestade*. De toda maneira, entrelaçando as traduções das peças e os poemas oriundos/inspirados pelas mesmas, chama muito a atenção, além das permutas Eu/Outro e dos norteadores temáticos, a transposição da fala do personagem Fernando em decassílabos no poema de Carneiro. Algo que o poeta até pincela, em sua tradução, mas, aparentemente, não de forma sistemática. E pelo que o poema “milkshakespeariana” denuncie depois, consciente.

Sendo assim, podemos destacar óbvias aproximações temáticas, mas também aproximações estruturais. A opção do decassílabo, no poema de Carneiro, em substituição ao famoso e musical pentâmero iâmbico, apresenta uma justificação, para além da língua, muito coerente com o que já vimos até agora sobre a poética de Carneiro:

¹²⁴ Disponível em <<https://bit.ly/2UQ3mXV>> e acessado em 15 de dez. de 2018.

Algumas ressonâncias camonianas, uma espécie de Camões *let's twist again*. Uma forma de contrabandear Shakespeare para a última flor do Lácio através da música contemporânea dele – afinal, Shakespeare e Camões dançaram nas mesmas vesperais do Clube Renascença (CARNEIRO, 1991, p. 15).

Com muita ginga, de causar inveja a qualquer Chubby Checker, Geraldo vai de Bilac a Shakespeare; de Shakespeare a Camões. A justificativa para fazer girar a máquina do poema pega carona na máquina do mundo: “Shakespeare e Camões dançaram nas vesperais do Clube Renascença”. Mas a confirmação da sintonia entre a dupla Camões & Shakespeare concretiza-se realmente na tradução de alguns sonetos shakespearianos feitas por Geraldo.

Em palestra proferida na sede da Academia Brasileira de Letras, no Rio de Janeiro, três anos antes de sua eleição como imortal pela mesma instituição, Geraldinho Carneiro comenta um pouco suas traduções de Shakespeare – poesia e teatro –, além da própria vida e obra do bardo inglês. O título da comunicação de Geraldinho seria revelador, se já não tivéssemos chegado até aqui: “**Shakespeare: o poeta e a máscara**”.

Sobre tais traduções, e em especial a dos poemas, destacamos na fala de Carneiro o seguinte comentário sobre o soneto 76: “Os poemas continuam gravitando em torno do mesmo centro. ‘O amor que move o sol e as outras estrelas’. Mas é apenas um sólido 76 que o poeta declara, verbaliza, exterioriza, com clareza o seu sistema solar” [...] (CARNEIRO, 2014, grifo nosso). Vejamos tal sistema:

Sonnet 76

Why is my verse so barren of new pride?
 So far from variation or quick change?
 Why with the time do I not glance aside
 To new-found methods and to compounds strange?
 Why write I still all one, ever the same,
 And keep invention in a noted weed,
 That every word doth almost tell my name,
 Showing their birth and where they did proceed?
 O, know, sweet love, I always write of you,
 And you and love are still my argument;
 So all my best is dressing old words new,
 Spending again what is already spent:
 For as the sun is daily new and old,
 So is my love still telling what is told.

Soneto 76

Por que meu verso é sempre tão carente
 De mutações e variação de temas?
 Por que não olho as coisas do presente
 Atrás de outras receitas e sistemas?
 Por que só escrevo essa monotonia
 Tão incapaz de produzir inventos
 Que cada verso quase denuncia
 Meu nome e seu lugar de nascimento?
 Pois saiba, amor, só escrevo a seu respeito
 E sobre o amor, são meus únicos temas.
 E assim vou refazendo o que foi feito,
 Reinventando as palavras do poema.
 Como o sol, novo e velho a cada dia,
 O meu amor rediz o que dizia.

(SHAKESPEARE, 2012, p. 12-13).

Não iremos nos ater às peculiaridades da tradução realizada. Muito menos compará-la com outras – no caso dos sonetos de Shakespeare, por exemplo, se fôssemos, mereceria destaque as do também poeta Ivo Barroso. O que nos interessa aqui, mais uma vez, é o cerne que podemos absorver do poema traduzido enquanto um fragmento, mas também uma permuta, da visão do mundo do autor (Shakespeare) e do tradutor/poeta (Carneiro). Aliás, o título do livro já diz muito: *Discurso do amor rasgado: cenas, poemas e fragmentos de William Shakespeare* (o negrito é nosso).

Sendo assim, o primeiro realce, como antecipamos anteriormente, é a utilização dos decassílabos, além da musicalidade imposta pelos versos – que, claro, também está presente, e muito, nos sonetos shakespearianos. Em realidade, o jogo de palavras, e conseqüentemente a musicalidade, é uma parte fundamental do estilo do poeta inglês. Tanto em suas peças, quanto em seus poemas. Não seria estranho supormos, portanto, que a atraente e marcante musicalidade dos versos de Geraldinho, seja uma herança shakespeariana – dentre tantas outras, obviamente. Mas, sem dúvida, essa é gritante.

Já que nos faltaria competência para a devida demonstração de tais elementos na própria poesia de Shakespeare, além de começar a fugir de nossos objetivos, pedimos a liberdade para analisarmos, rapidamente, tais questões na tradução do soneto 76. Aliás, em se tratando de liberdades, a tradução de Carneiro, no tocante às rimas, já apresenta algumas. Pois, por exemplo, “monotonia/denuncia” e “inventos/nascimento”, versos 5 a 8, não possuem a disposição das rimas consoantes, usual em Shakespeare, Camões, e todos os sonetistas do “Clube Renascença”, mas a rima toante, que tão característica é da própria poesia de Carneiro – e de João Cabral de Melo Neto.

Contudo, notemos como essa, literalmente, “liberdade poética”, acaba proporcionando ao poema uma musicalidade que, noutros casos, seguindo o modelo de rimas consoantes utilizado no soneto original, poderia ocasionar uma perda no estrato fônico, devido à dificuldade de encontrar soluções similares à original na tradução, e que, como dissemos, é tão marcante em Shakespeare. Além disso, ou justamente por conta disso, a tradução de Geraldo parece ganhar em suas potencialidades musicais, já que essa flexibilidade nas rimas possibilita algumas bem vindas rimas internas. Como, por exemplo, “sempre/carente/presente/inventos/refazendo”; “mutação/variação”; “cada/quase”; “escrevo/respeito/receitas”; “cada dia”/rediz/dizia”. Afora isso, importante também ressaltar as diversas assonâncias e aliterações que permeiam todo o poema: no primeiro caso, a recorrência das vogais “e” e “a”, eventualmente “o”; no segundo, a repetição das consoantes “m” e “s” – e muito discretamente, o “engrenático” “r”.

Saindo da textura musical, a experiência negativa da memória, de “escombros”, tão característica na poesia contemporânea, já encontrava a sua voz em Shakespeare. O bardo lança, de forma pejorativa, do primeiro até o oitavo verso, diversas perguntas sobre a própria poesia. Primeiro estrutural e tematicamente (tão carente de mudanças/formas e temas); depois temporalmente (sempre as mesmas receitas em detrimento das novidades do presente); e, por fim, até mesmo espacial e ontologicamente (cada verso quase denuncia seu nome e, por conseguinte, seu lugar de nascimento). Temos, assim, um percurso, não necessariamente linear, talvez cíclico, dentro dessas indagações que vão, juntas, formando a identidade do poema e do próprio poeta: o poema – o tempo – o espaço – o eu.

Posto isso, é muito expressivo, e não à toa, o quanto este soneto 76 parece retomar as nossas percepções desenvolvidas no capítulo anteriores. Por exemplo: em “autorretrato deprê”: “não sei mais quase nada do que fui/toda a memória vai virando escombros./ hoje me reconheço mais nos outros/ poetas que frequento desde sempre. [...]” (CARNEIRO, 2010, p. 66); em “o não decifrador”: “tudo que escrevo foi talvez escrito/ ou sonhado por outro antes de mim./ minhas metáforas não me pertencem. [...]” (CARNEIRO, 2010, p. 63); ou ainda em “bazar de espantos”: “eu não tenho palavras, exceto duas/ ou três que me acompanham desde sempre/ desde que me desentendo por gente,/ Nas priscas eras em que eu era eu mesmo. [...]” (CARNEIRO, 2010, p. 47). A dificuldade em encontrar a palavra nova, a novidade, e, conseqüentemente, encontrar-se, recobre a essência de boa parte dos poemas de Geraldo Carneiro – em especial aqueles

presentes em *balada do impostor e lira dos cinqüent'anos* – e, como vemos agora, em Shakespeare.

Retornando especificamente ao soneto 76, a partir do nono verso, temos uma mudança significativa dentro da postura adotada até então pelo bardo. E que justifica todas as duras indagações feitas antes pelo mesmo. O poeta dirige-se diretamente ao ser amado e explicita que toda a aparente penúria descrita anteriormente dá-se pelo fato de ele, poeta, abordar apenas dois temas em sua poesia: o amor e o ser amado – Amor/amor, podemos sintetizar assim. Os versos dizem: “Pois saiba, amor, só escrevo a seu respeito/ E sobre o amor, são meus únicos temas.”. Sim: o poeta nomeia o ser amado de simplesmente “amor” e, em seguida, repete o termo para referenciar aquele sentimento “[...] *che move il sole e l'altre stelle*” (ALIGHIERI, 1998, p. 234) – ou, em suma, o “Amor que move o sol e outras estrelas,/ Como já disse o Dante Alighieri” (CARNEIRO, 2010, p. 107), como nós bem já vimos.

Se, para retomarmos Camões, “Transforma-se o amador na cousa amada” (CAMÕES, 2006, p. 64), logo, “a coisa amada” e o amor são um só. Sim. A rosa-dos-ventos, para além de tempos e espaços, nunca deixa de indicar uma direção. Pois justifica-se para compreendermos que “A amada finalmente se encarnou/Em rosa, primavera, eros-dicção” (CARNEIRO, 2010, p. 107) – o caminho inverso também é possível: em “milkshakespeariana”, o ser amado ali apresentado não poderia ser a própria poesia?

Ou seja: o ser amado/tema amoroso, o ser amado e a poesia, no soneto shakespeariano, fundem-se num só elemento. E assim é a percepção que será resgatada pela poesia de Carneiro. Como já discutimos, a “eros-dicção”, fixando o seu centro fundamental nessa encarnação dual do amor, corrobora para que o movimento contínuo desta mecânica celeste possa manter-se em expansão dentro da contínua criação/recriação. Sempre “refazendo o que foi feito” ou “reinventando as palavras do poema” – ideia similar à utilizada em “tecer” e “destecer”, da “rosa dos ventos” de Carneiro. Refazer o que foi feito, e reinventar as palavras do poema, estão necessariamente embrenhados na dinâmica do amor e na dinâmica do poema, justificando as indagações do início do soneto shakespeariano e transformando, ou expandindo, o tema amoroso também em tema metatextual. O ser amado é o poema e o poema é o ser amado. E, portanto, não há luz que escape deste passional/textual buraco negro.

E falando em giros planetários, e/ou forças gravitacionais que fazem girar a máquina do poema, e do mundo, o iluminado dístico final, através da figura do sol, consegue reforçar duas ideias fundamentais. A do objeto central (seja

“amor”/”poema”/“sol”) em que todo o resto – dentro e fora do poema – fique a orbitar ao seu redor; seja o velho-novo, novo-velho, mais uma vez explicitado pelo sol, que todo dia, ao nascer, é o mesmo sol do dia anterior, mas é também um novo – assim como o poema que, embora continue repetindo suas “receitas” e “sistemas”, é sempre um novo poema. Observação para o termo “sistemas”: relação perfeita em termos planetários.

E se nos for permitida uma relação anacrônica, a imagem final do soneto shakespeariano, na tradução de Carneiro, aproxima o verso ao trabalho realizado alguns séculos depois, em relação a Shakespeare, na tradução do poeta norte-americano Ezra Pound, de uma máxima do pensador chinês Confúcio. E, aqui, pela retradução/transcrição, ou “Intradução”, de Augusto de Campos¹²⁵. *Make it new*:



Figura 7: Renovar – Augusto de Campos
Fonte: Site Luis Nassif < <https://bit.ly/2Bq0fgB> >

O nosso desvio anacrônico paga o preço pela engenhosa simplicidade que só o clássico, o cânone, é capaz. Voltando à já citada palestra de Geraldo Carneiro na ABL, e ainda sobre o soneto 76, ouvimos que:

Talvez Shakespeare nem tenha se dado conta da obra prima de simplicidade que escreveu no seu soneto 76. Mas nós leitores nos damos conta de que ele já era um autor reconhecido por seus leitores e espectadores, pois como diz o poema “Que cada verso quase denuncia/Meu nome e seu lugar de nascimento?”. Shakespeare já era pop (CARNEIRO, 2014, s/p).

¹²⁵ Disponível em: <https://bit.ly/2Bq0fgB> e acessado em 18 de dez. de 2018.

Se com o *pop* entendermos também, além da ideia de reconhecimento público, o conceito, guardadas as devidas proporções para a época, claro, de diálogo múltiplo e acessível, sim. E, logo, para alegria de Harold Bloom, ainda que tenhamos caminhado de um lado para o outro, sempre acabamos gravitando sobre um mesmo e fundamental centro: Confúcio – Ezra Pound – **Shakespeare** – Camões – Geraldo Carneiro. Sim, Shakespeare já era *pop*, embora a vida do mesmo talvez não tenha sido digna de uma estrela atual do *show business*. Não que a vida de Shakespeare tenha sido desinteressante, sem grandes acontecimentos marcantes, assim como, dizem, foi a vida de um Mallarmé e a de um Fernando Pessoa. Mas pelo fato de pouco sabermos, com exatidão, sobre a vida do poeta inglês. Que, de maneira irônica, assim como um Homero, chegou passado mesmo a ter a autoria de seus textos questionada.

É curioso que, assim como em Homero, o questionamento acerca da autoria em Shakespeare é uma indagação sobre a existência do próprio indivíduo Shakespeare. Sem entrarmos nesse espinhoso debate (seja o da autoria; seja o da – pouco crível – dúvida da existência de Shakespeare), mas aproveitando a presença de Mallarmé e Pessoa, sobretudo a deste último, talvez a resposta fique a cargo dos próprios textos.

É o texto, e a literatura, enquanto objeto palpável no mundo, ou enquanto amplificador da essência humana, a justificativa para a existência do poeta. Questionar a existência do poeta é questionar o próprio texto, pois poeta e texto são um só. E Shakespeare é inquestionável. A fala é, mais uma vez, de Geraldo Carneiro: “Arrisco-me a afirmar que a única verdadeira autobiografia de Shakespeare está nos seus sonetos. É o único momento de sua obra em que o poeta, mesmo à revelia, já se despe das máscaras de seus personagens”. (CARNEIRO, 2014, s/p). Seria por isso que

O poeta expõe de verdade as próprias vísceras, mesmo que se cifradas em forma poética. É a “teoria do fingidor”, popularizada depois por Fernando Pessoa. A sinceridade, aliás, é fundamental para quase toda a poesia lírica. Qualquer mentira, ou meia verdade, faz com que sua leitura caia por terra e que o leitor perceba que tem diante de si, na melhor das hipóteses, uma ficção. **Poema que é poema é um *strip-tease* físico e metafísico.** (CARNEIRO, 2014, grifo nosso).

A leitura do poeta enquanto fingidor, feita por Carneiro, em princípio, parece corresponder a suas próprias demandas. No famoso poema de Pessoa, “Autopsicografia”, fica evidente a camada textual por detrás da camada física das dores do poeta. Fingir é inventar ou intelectualizar um sentimento – supremacia da razão em detrimento da emoção. A concepção da poesia não está na dor sentida, mas no fingimento dela. Noutras

palavras, a dor real, sentida, para tornar-se arte, deve ser fingida, imaginada. Posteriormente, temos à fruição dessa dor (real – lembrada – transcrita) do poeta ao leitor, que não irá sentir nenhuma das dores do poeta, e nem mesmo as suas próprias, mas uma outra, suscitada pela leitura do texto poético.

Contudo, é importante avultar que por meio de todo esse labirinto de dores, de sentimentos, algo real, concreto, verdadeiro, existiu para dar o “pontapé inicial” em toda essa avalanche de sensações – ainda que intelectualizadas. Desta maneira, quando Carneiro afirma “a sinceridade é fundamental para toda a poesia lírica” e que “Poema que é poema é um *strip-tease* físico e metafísico” estamos diante do imbricamento textual e corporal do poeta (físico) e da poesia (metafísico). Vale lembrarmos dos dizeres do poema “canção do exílio”, brevemente analisado no capítulo anterior, e tudo o que ali dissemos sobre o mesmo: “o poeta sem sua plumagem/ é um deus exilado do cosmo/ strip-teaser metafísico” (CARNEIRO, 2010, p. 254). O poeta sem sua plumagem não é nada, pois ele é a própria plumagem. E aqui estamos, mais uma vez, diante da mesma realidade – textual/corporal, física/metafísica, poeta/poesia. Além disso,

A desordem dos sonetos é mais uma prova de sua autenticidade lírica. Se fosse uma peça de ficção, Shakespeare, o maior dos dramaturgos, os organizaria de maneira mais eficiente. Mas a vida não tem dramaturgia. Se tivesse seria uma sucessão de fatos coerentes e cumulativos que caminharia para um clímax e depois um *grand finale* (CARNEIRO, 2014, s/p).

“A vida não tem dramaturgia”, pois “o mundo (já) é um palco”. Um espetáculo “cheio de som e fúria”, como diria o atormentado e arrependido Macbeth, e “Que finda no completo esquecimento,/Sem olhos, sem memória, sem mais nada” (CARNEIRO, 2010, p. 107). Em entrevista para o site *O Globo*, também diz Carneiro:

Meu trabalho como poeta é uma desordem em progresso. Então sou incapaz de explicar ou interpretar meus poemas, e nem me forço, até por coerência e respeito a essa desordem constitutiva da poesia que faço — diz. — O que faço questão, na poesia, é de cometer certos descentramentos. Tenho um projeto de ser múltiplo de mim, ter heterônimos como Fernando Pessoa, mas falta a disciplina necessária. (CARNEIRO, 2016, s/p)¹²⁶.

A suposta desordem na ordem dos sonetos shakespearianos ganha eco na, também, suposta desordem da poesia de Geraldo. Contudo, ao cometer “certos

¹²⁶ Disponível em < <https://glo.bo/2H0otE1> > e acessado em 08 de jan. de 2018.

descentramentos”, o poeta justamente vai ao centro da linguagem poética e da essência da linguagem em si. Se falta a disciplina necessária para atingir o fenômeno da heteronímia, podemos dizer que o projeto de ser múltiplo de si parece estar sendo realizado com sucesso. E, por conseguinte, ao ser múltiplo de si, claro: “*Je est un autre*”. Se o “eu é um outro”, e o poema é o poeta, temos mais argumento para confirmarmos que “A amada finalmente se encarnou/Em rosa, primavera, eros-dicção” (CARNEIRO, 2010, p. 107). Giram a máquina do poema e a máquina do mundo. E giramos para outro poema – mas talvez não tenhamos saído do lugar. Embora a ideia deva ser essa mesma.

em torno da rosa

minha poesia é feita em prosa.
para cantar a rosa que sonhei
ou pressenti dentro de alguma deusa
dessas que perambulam por aqui.
o amor é o ato de inventar a rosa
perseguir a sua encarnação
decifrar ou não a nação da sua origem,
depois aceitar que ela desencarne
e alcance um céu qualquer longe do meu,
e celebrá-la até quando se precipita
no inferno-mundo de sua rosa ausência

(CARNEIRO, 2010, p. 96).

O título do poema já apresenta o recorrente sistema solar que faz orientar a astronomia do poeta: “em torno”, em movimento de rotação, ao redor da “rosa”. De toda forma, o primeiro verso resgata, para além da poesia, a prosa. O que poderia ser, numa primeira impressão, um afastamento do substrato poético. Contudo, para além do caráter referencialmente humilde que podemos notar desse primeiro verso (humildade, inclusive, que nos faz lembrar o soneto 76, de Shakespeare), é ainda mais interessante aproximarmos não apenas a coloquialidade que tal expressão suscita, mas também a aproximação sonora e textual entre “rosa” e “prosa”. A rosa adentra a prosa como se fosse possível observamos a rosa, a poesia, contaminando a prosa, a fala.

Sendo assim, a poesia é feita em prosa – (p)rosa – para a rosa – para a própria poesia. Para além da temperatura, uma das dificuldades de circunavegarmos o sol seria, devido a sua absurda massa, escapar da sua força de atração. Assim talvez seja com a prosa, em relação à poesia. Ou seja, vamos apelar para Paulo Leminski: “moinho de versos/ movido a vento/ em noites de boemia/ vai vir o dia/ quando tudo que eu diga/ seja poesia” (LEMINSKI, 2013, p. 77). A poesia prevalece, mesmo em prosa.

O espraiamento da poesia à prosa, ou vice e versa, cumpre o papel de “cantar a rosa” sonhada ou pressentida. Ou seja, cifrada, de maneira inconsciente ou sensitiva, mas, sem dúvida nenhuma, presente – ainda que não de maneira física – dentro da deusa. Embora a questão física seja solucionada em sequência, pois a (p)rosa que ali floresce segue “alguma deusa/ dessas que perambulam por aqui” – o que evidencia, e se comprovará adiante, é uma separação entre dois planos e tendo a deusa (ou deusas; ou musas) acesso a esses dois mundos. Entretanto, quem emite o bilhete para tal acesso não poderia deixar de ser o poeta, pois é ele que possui plenos poderes para manusear a moeda corrente aceita neste itinerário. Assim, os versos seguintes, cinco e seis, são expressivos – e esclarecedores.

Se, como já vimos, o amor (via Dante; via a “rosa-dos-ventos”; via Shakespeare) é o motor da máquina do mundo/máquina do poema, ele só pode ser, o ato – do latim *actus*, parte de algo ou atitude impulsiva, aquilo que está colocado em movimento – de inventar. Inventar: in/ventar, avivar mais vento, impulsionar novos voos e recapitular os poderes dos demiurgos através da personificação da rosa, perseguida até a sua encarnação. O amor sopra a rosa/poesia e esta adentra, e é, a musa e a sua carne. Se, em termos de criação, quisermos ser mais radicais, podemos ir até os dizeres bíblicos e desentranharmos uma relação imediata: “E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou em suas narinas o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente.” (Gênesis 2,7). O amor, o ato criador, o próprio Criador, é o gesto fecundo que dá proeminência à própria criação e que orbita, ou persegue, segue junto, (a)o ser criado.

Embora tal movimento não consiga traduzir as cifras da origem desta rosa encarnada, seja ela a poesia ou mulher, tendo ela vindo de planos terrenos ou astrais. Pouco importa o sucesso, ou não, da decifração, pois tal rosa está fadada a sobreviver para além do poeta e, por conseguinte, do criador. Assim como é preciso sobreviver aos amores perdidos, ou mesmo nunca encontrados, como no caso da eterna passante baudelairiana. É preciso aceitar também não apenas os poemas extraviados, mas, sobretudo, aqueles já desencarnados do “reino das palavras” – para repetir a conhecida expressão metalinguística de Drummond. É preciso aceitar que a rosa vá além da carne, ou além do papel, pois o poema pouco pertence ao poeta após ser deitado na página em branco, assim como o ser amado, quando perdido. Ou mesmo quando encontrado: é preciso descer da idealização romântica e ganhar contornos reais e imperfeitos para o entendimento, ou não, dos corpos.

Aceitado o “desencarne” da rosa-amada, só resta contemplar – e orbitar – sua trajetória para “um céu qualquer longe do meu” dentro do ritual de celebração que se persiste, ou precipite, cai, no “inferno-mundo de sua rosa ausência”. A rosa ascende; o poeta descende. E com ele o seu mundo ou, agora, “inferno-mundo”, pois não poderia ser diferente num cenário de “rosa ausência”: se a rosa é a encarnação do amor, e o amor é a força que faz girar o poema/mundo, um poema/mundo sem rosa, só pode ser um lugar destituído de amor. O *post mortem* poético é, em princípio, muito mais benevolente do que aquele com que nos deparamos, aqui, no mundo real (e aquele, referenciado pelo melancólico Jaques, inclusive). Ainda que adentrando um outro céu – seja pelo escape; seja pela sua concretização – a rosa continua sendo o ponto convergente das forças gravitacionais/poéticas que faz colidir diferentes sentimentos, céus, “receitas e sistemas”.

Destituição do amor. Ponto interessante. Para fixarmos tais reflexões, e promovermos mais algumas colisões, vejamos

o grafito do inferno
(copyright by Dante Alighieri)

LASCIATE
OGNI SPERANZA
VOI CHE
ENTRATE

(CARNEIRO, 2010, p. 224).

E que é, claro, o dono dos direitos autorais:

PER ME SI VA NE LA CITTÁ DOLENTE
PER MI SI VA NEL`ETTERNO DOLORE,
PER ME SI VA TRA LA PERDUTA GENTE.

GIUSTIZIA MOSSE IL MIO ALTO FATTORE;
FECEMI LA DIVINA PODESTATE,
LA SOMMA SAPIENZA E`L PRIMO AMORE.

DINANZI A ME NON FUOR COSE CREATE
SE NON ETTERNE, E IO ETTERNA DURO.
LASCIATE OGNI SPERANZA, VOI CH`INTRATE.

(ALIGHIERI, 1998, p. 37).

Antes de falarmos do poema de Carneiro, observemos, primeiro, os versos de Dante. É impossível afirmarmos que as disposições dos versos no poema dantesco, em maiúsculas, tenham sido apresentadas dessa maneira por um desejo consciente do poeta. E com o intuito de significação – supondo, por exemplo, uma independência do objeto

em si (uma inscrição/lápide/placa) no portão do Inferno. Tudo pode não passar de mera atualização realizada nas posteriores edições da *Commedia*. Mas, por bem ou por mal, foi este o arranjo que perdurou, até nossos dias, nos citados versos. E, desta forma, ficou patente a opulência que tal disposição apresenta.

Sendo assim, em “grafito do inferno”, o poeta brinca com a ideia de que a famosa inscrição outorgada no portão do inferno não é apenas parte da substância verbal prescrita na *Commedia*, mas também é, em certa medida, uma “resistência” concreta do mundo físico – verdadeiramente um grafite. Tal registro marcaria uma descrição de um dado material circunscrito e independente do poema: não é, em outras palavras, uma categoria da qual está “presa” a fala das personagens dentro da *Commedia* que, não por convenção, mas por estrutura, se faz em *terza-rima* e que poderia se perder no oceano (infinito) de possibilidades da língua. A história contada no poema dantesco bem poderia ser exposta de outra forma, mas manteria em si a mesma identidade. Na “placa infernal”, por outro lado, alterá-la significaria alterar algo eterno, imutável. Que, diferente das figuras humanas, ainda que fictícias, por possuírem as aspirações vivas, são, de alguma maneira, passíveis de mudanças e de reinterpretações.

Mas as palavras não são “materiais”. Ou não tão materiais como seriam as da “placa infernal”. A concretude de tais imagens usadas reatualiza uma possibilidade, ocasionada por mero acaso ou não, de um texto canônico, a *Commedia*, aprovando uma maior “mobilidade”, no sentido de rapidez, para a construção do estrato imagético do texto. Assim como em Shakespeare, temos a modificação/atualização por dentro do texto original, eternizando, mais uma vez, aquilo que já era eterno – pela importância da obra de Dante; e pelos próprios dizeres dos versos “SE NON ETTERNE, E IO ETTERNA DURO”.

Contudo, o grande ponto, a grande chave da reatualização de Carneiro dos versos de Dante, é a disposição, em acróstico, da palavra “*LOVE*”. Novamente, as possibilidades infinitas, do mundo e da biblioteca, abrem-se no curto poema de Carneiro para mais uma nova visão do universo de Dante – sendo demasiadamente irônico o encontro da palavra “*LOVE*” justamente nos últimos versos da placa infernal. Seria a entrada no amor tão infernal quanto a viagem de Dante? Sim, sem dúvida, se retornarmos à ideia da “rosa ausência”.

Ou seja: Acendemos. Ascendemos. Caímos e decaímos. Nada sobra. Ou tudo: é preciso lembrar que a passagem de Dante pelo Inferno, mais especificamente pelo buraco em forma de cone feito pelo anjo decaído até o centro da terra, tem seu fim aos pés do

monte do Purgatório. Ou seja: cair, em assuntos poéticos, também pode ser elevar-se – caprichos metatextuais, ou espirituais, que nós, meros mortais, só podemos aproveitar. Porquanto, junto aos símbolos dantescos, aproveitemos – e aprofundemos os substratos do “inferno-mundo” pré-existente:

a ideia da mulher

mulher é uma aventura que despenca
do céu e ganha a configuração
de um ser a quem devemos adorar
por alucinação ou lucidez.
alguma luz que desce
e paira aqui no inferno-paraíso,
instaura uma aura-dor ao seu redor
e sendo sempre pássara passageira
desaparece na moldura do horizonte
e nada mais é firme
e nada mais é certo
a não ser a certeza da sua ausência

(CARNEIRO, 2010, p. 89).

Sáímos, se é que saímos, do “em torno da rosa”, e caímos, ou ascendemos, “a ideia da mulher”. Em comparação com o poema anterior, “em torno da rosa”, já é importante destacarmos os termos correspondentes a cada ser: embora “em torno” ainda possa dar uma significação de meditação sobre determinado assunto ou elemento, esse substantivo parece ser, em detrimento de “a ideia”, ao menos, um pouco mais calcado no mundo físico, objetivo. Contudo, subsequentemente, “em torno” está associado a “rosa”, em princípio mais etérea e distante, enquanto “a mulher”, que deveria ser mais real – por falta de um adjetivo melhor – por outro lado, ganha a qualidade de algo distante, abstrato. Sendo assim, “mulher” e “rosa” permutam suas essências e aparências, indicando confluências, muito mais do que contradições. Aliás, tanto a “rosa”, quanto a “mulher”, decaem de planos superiores para depois ascenderem novamente.

E aproveitando a discussão sobre o percurso, assim como a rosa, sonhada/pressentida, a mulher também não se apresenta de forma óbvia, mas surpreendente – e caracterizando-se, ainda, como uma aventura. Destituída do céu de forma abrupta, pois despenca (e o *enjambement* “despenca/ do céu” reforça, na estrutura, o conceito) a mulher ganha a configuração (do latim *configurare*, ou seja, “moldada conforme um padrão”): e o conceito de moldar está intimamente ligado à criação. Vide Adão e Eva) de um ser “a quem devemos adorar/ por alucinação ou lucidez”. Não é

preciso muito para reconhecermos na adoração da mulher o protótipo da musa. E, por conseguinte, da própria poesia.

Que fica ainda mais evidente pelo verso subsequente, pois impõe para o exercício de tal adoração os dois símbolos pelos quais caminha a poética moderno-contemporânea: a alucinação (inspiração/emoção) e a lucidez (construção/razão) – Sim Detalhe: conveniente reportar também a aproximação entre alucinação e lucidez no sentido luminar, pois ambos apresentam, em seu DNA linguístico, o substrato da luz (“luc” = *lux*). Desta maneira, a alucinação poderia ser entendida como uma ausência da luz, enquanto a lucidez, por conseguinte, a presentificação da luz.

Contudo, não devemos tirar conclusões precipitadas e impor valores negativos a um termo ou ao outro. Alucinação está ligada ao delírio, mas também ao sonho e, logo, à fantasia e à imaginação. Ou seja, a criação. Naturalmente o sonho é feito ao apagar das luzes do dia, mas o fim da luz natural não quer dizer o necessário fim da luz: o sonho, o inconsciente, não deixa de ser uma nova luz para a compreensão íntima e particular do homem. Da mesma maneira, embora a lucidez seja um dos pilares da construção, o excesso de luz só faz cegar – Orfeu, à frente de Eurídice, que o diga.

Os quatro primeiros versos mantêm o rigor do decassílabo, mas que é quebrado pelo sexto verso, de seis sílabas. A quebra é sintomática, e a exemplo do *enjambement* do primeiro para o segundo verso, novamente temos um reforço do tema através da forma. O verso e a prosódia do poema descem, assim como a luz, seja ela oriunda da alucinação ou da lucidez, embora ambas tenham origem na mesma figura: a mulher. Assim como temos a encarnação da rosa, via o amor, para materializar alguma deusa por aqui, essa luz também acaba se rebaixando para poder dar o ar da graça nesta realidade, neste “inferno-paraíso”.

Inferno, não apenas pela sua imperfeição, mas também por muitas vezes ser uma realidade destituída do amor – embora, como vimos, o amor persista nos círculos infernais ou algo de infernal esteja presente na concepção do amor; Paraíso, pois é passível de receber essas luzes divinas e com elas todos os beneméritos efeitos do amor. A dualidade presente em “inferno-paraíso”, portanto, capta de maneira mais substancial essa aparente contradição de sensações que perfazem as várias faces do amor/rosa/mulher.

Aliás, para além da vida, o próprio poema é esse espaço de “inferno-paraíso”, luta de forças antagônicas, “alucinação ou lucidez”, espetáculo que se divide em altos arrebatamentos espirituais e dolorosas catábases cotidianas. E é por essas junções que temos instaurado a “aura-dor” ao redor (cosmogonicamente) de um ser que é a definição

da própria sensação que proporciona: “pássara passageira”, sempre em voo, em fuga, em vias de desencarnar-se para outra vida ou outro céu, como no poema anterior “em torno da rosa”, para outra página ou outro verso, mas aqui desaparecida na cercadura do horizonte – que agora aparenta fechar um quadro que havia sido iniciado pelo despencar do primeiro verso.

Tudo retroalimentado pela moldura em que se encaixam o antepenúltimo e penúltimo versos, menores em extensão, maiores em profundidade, pois fisicamente caem, cavam, além de abrirem espaço com o espaço que não ocupam, para a ausência que se avizinha – e que já se avizinhava. A firmeza e a certeza são abaladas. Mas a moldura ostenta a imagem, limita o espaço, isola o objeto, direciona sua simbologia, sua força, sua representação. Por conta disso “a certeza da sua ausência”, em consonância com a “rosa ausência”, a comunhão do “inferno-paraíso” e do “inferno-mundo” – num *tour* dantesco praticamente completo. O desaparecimento e a ausência também são ao menos, a concretização de que o encontro aconteceu; é, ao mesmo tempo, a concretização de que o poema está emoldurado na página em branco (ausência e moldura: talvez os 14 versos deste poema sejam uma moldura de soneto que, por ausência da estrutura rígida, se desfez).

Findamos na ausência da mulher, ou musa, ou rosa, pois a conquista ou a perda ou a cama/página em branco, resta preenchida pelo que foi e que, portanto, agora não mais é. Então, fomos. E vamos ao

penúltimo romântico

a rosa já se foi, foi metaflor
colhida entre os canteiros de Platão
metaformosa ou foi metamorfose
das tantas transfigurações da rosa.
se os deuses conspirarem a favor,
outras flores virão, outros verões
ao fim da primavera das paixões,
até o ponto final do desenredo
de amar até morrer, ou seja: a morte.

(CARNEIRO, 2010, p. 108).

O título do poema é sugestivo: não sendo o último romântico, mas o penúltimo, vemos, de alguma maneira, a continuação desta linhagem tão maldita e sagrada que é a do poeta. E falando em linhagem, “penúltimo romântico” está justamente após a “revisão da rosa-dos-ventos”. O que, numa perspectiva sequencial, parece fazer todo o sentido: após revisar os pontos (cardeais) centrais da própria vida, o poeta agora se volta para a

própria poesia. Embora, claro, sendo impossível delimitar onde começa uma e termina outra. Sendo assim, e recobrando as ausências deixadas pelos poemas “em torno da rosa” e “a ideia da mulher”, agora “a rosa já se foi, foi metaflor”.

A reincidência do verbo “foi”, no primeiro verso, semelha reforçar a ambiguidade da construção e da ideia pretendida, pois podemos admitir ali tanto o verbo ir, quanto o verbo ser, o que nos faz igualmente duplicar, ou quadruplicar, o sentido do verso: a rosa já não está mais lá, mas em outro lugar, pois partiu, ou tornou-se outra coisa (ir/ser); a rosa pode ter partido como metaflor, ou ela partiu justamente por ser, dantes, metaflor (ir/ser).

De toda maneira, em um ou noutro caso, ela ainda sim é “colhida”, embora não gratuitamente, pois germina, ou germinava, nos “canteiros de Platão”. Além disso, persiste a contaminação da ideia/som de “rosa + foi” com “meta + flor”. A ideia de flor contém a ideia de rosa, tendo em vista que a rosa designa um tipo específico de flor – assim como a ideia de poesia contém o ideia de poema.

O *enjambement* do primeiro para o segundo verso, e o seu conseqüente período subordinado, endossa as ambivalências, ou similitudes, descritas anteriormente. A ausência da rosa, agora, justifica-se, por haver sido “metaflor/ colhida entre os canteiros de Platão”. O intrincado prefixo “meta” pode nos render diversos frutos para essa “metaflor”: a mais corrente, e a mais clara pelo poema, é a noção de reflexão sobre si mesma; mas também podemos referenciar a noção de transcendência – que é a flor para além da flor; a rosa para além da rosa; a noção de posição posterior, ou seja, a flor depois de destituída de algo ou alguma coisa. A flor antes da flor, a rosa antes da rosa.

Todas essas acepções estão direcionadas pela ideia condicional de mudança e transformação. As discussões impostas pelos dois poemas anteriores já antecipavam a dualidade inevitável de um mundo sensível e um mundo inteligível, aqui metonimicamente representado não apenas pelo pai de tais conceitos, mas pela própria reflexão da (meta)rosa e (meta)flor. Daí a rosa, bela rosa, “metaformosa”, e em constante “metamorfose”, dentre tantas outras “transfigurações”. O próprio quarto verso, dos oito versos do poema, é o único que sofre de transformação e, apesar de decassílabo, foge do heroico (sendo 2-8-10). “Rosa” – “metaflor” – “metaformosa” – “metamorfose” – “transfigurações” – “Rosa”. Rosacentrismo: sempre estamos em órbita.

Aliás, a famosa expulsão dos poetas da *República* de Platão decorre do conhecido fato de estes instaurarem a imitação da imitação através da poesia, pois se a realidade sensível já era uma cópia da realidade inteligível, logo, o poema, cópia da

segunda cópia, seria a cópia da cópia. Afastando-se, assim, três vezes da Verdade. Mas, ironia suprema, quiseram os deuses – ou os poetas, por caprichosa pirraça –, dispor como terreno fértil para a poesia o céu platônico. Parafraseando nosso Machado, eis, talvez, o que escapou a Platão: do que adiantou expulsar os poetas da *pólis*, se os mesmos já andavam com a cabeça nas nuvens? “Para o alto e avante!”. E lá foram os poetas.

E falando em deuses e céu, a exemplo do concílio camoniano, aqui eles também conspiram, a favor, ou não, e são eles os prováveis intermediários do surgimento de outras flores. Tratando-se do surgimento, o sexto e sétimo verso ganham em musicalidade, especialmente através da assonância das nasais “ão” e “ões”, além das aliterações das consoantes “v” e “p” – “virão”, “verões”, “primavera”, “paixões”. E essa ligação entre “flores” – “verões” – “primavera” – “paixões” acaba por designar uma concepção, relacionável, claro, com a vida em seu aspecto temporal. Inclusive, sobre paixões, é similar ao conceito geral, para os gregos, de *pathos*, que apresentava o entendimento de uma alma que sofria um movimento, ou impressão, vinda do exterior – como essa rosa/flor que surge para além (meta) do poeta.

E para complementar tal observação, e em consonância com os termos platônicos, persiste no pensador grego uma distinção entre o mundo sensível e o mundo inteligível, pois ambos passam, respectivamente, pela paixão (*pathos*) e pela razão (*logos*). O homem apaixonado, em Platão, vive numa caverna de ilusões, e faz sentido entender o poeta como tal, pois ele é um cultor da ilusão em sua imitação da imitação. Todavia, embora toda essa aventura tenha seu fim no desenredo – vide texto/desenrolar/*texere* – de morrer de tanto amar, ou aqui, de amar até morrer, em último caso, a morte mesmo (com ponto final e tudo mais).

Noutros dizeres, não é possível, portanto, escapar da morte. Assim como do amor: é inevitável, ao poeta, assim como tudo o mais, não sofrer das forças do amor até a hora do momento derradeiro. Logo, não é difícil supormos aqui o movimento de ação do amor através da rosa, através da ideia da rosa (metaflor), através do poeta, através da vida, que culmina em morte, é certo, mas que permanece em rosa/flor – “inferno-ausência”. Que nos faz lembrar que: “Mallarmé falava de uma flor que ‘está ausente de todos os buquês’ [...] a flor que está ausente de todos os buquês é a palavra flor. (PIGNATARI, 1977, p. 5-6). E antes que a flor escape, vamos a:

a semântica das rosas

o signo rosa significa a rosa
 a rosa em si mora no mundo
 e é no fundo a flor da metaflora
 que só floresce nos jardins suspensos
 de Platão

(assim, se não se sabe se uma pena
 é uma pena ou é uma pena
 também nunca se sabe se uma rosa
 é uma rosa ou é somente a insígnia
 o enigma ou a senha ou a metáfora
 significando alguma outra rosa)

em suma, cada signo é uma ponte
 entre a palavra, seu império
 e cada rosa sempre indecifrada
 em seu mistério

(CARNEIRO, 2010, p. 128).

Enquanto temos a semântica como o estudo dos significados, em uma rápida e muito sucinta definição, o termo signo poderia, dependendo da perspectiva adotada – a semiótica; a linguística; a filosofia; a religião; etc. –, assumir diversas definições. No entanto, a mais direta é a de algo, ou alguma coisa, usado(a) no lugar de outro(a). Mas seguindo as pistas dos últimos poemas apresentados de Carneiro, podemos antever um pouco o que Platão, em *Crátilo – sobre a justeza dos nomes*, propõe através da seguinte estrutura, tripartida, para a compreensão do signo: Nome (*ónoma, nómos*); Ideia (*eidós, logos*); e Coisa (*prágma, ousia*). E com as seguintes conclusões – resumidas pelo linguista e semiólogo alemão Winfried Nörth:

- 1) Signos verbais, naturais, assim como convencionais são só representações incompletas da verdadeira natureza das coisas;
- 2) O estudo das palavras não revela nada sobre a verdadeira natureza das coisas porque a esfera das ideias é independente das representações na forma de palavras; e
- 3) Cognições concebidas por meio de signos são apreensões indiretas e, por este motivo, inferiores às cognições diretas.

(NÖTH, 1995, p. 28).

Por tais perspectivas, fica muito claro que Platão toma como base para suas reflexões sobre o signo o referencial da dualidade entre o mundo sensível e o mundo inteligível. Tudo é direcionado, e condicionado, portanto, à Verdade – ainda que essa chegue a nós apenas através das palavras. Contudo, ou justamente por isso, “mesmo que as palavras possuam semelhanças excelentes com as coisas às quais se referem, é sempre inferior ao conhecimento direto, não-intermediado, das coisas”. (NÖTH, 1995, p. 28).

Desta maneira, a primeira estrofe do poema é uma aula sobre a concepção do signo em termos platônicos. O poema começa apresentando “o signo rosa” e, assim como em Platão, o subscreve em uma estrutura triádica e gradativa: “a rosa” (nome), “a rosa em si” (coisa) e a “flor da metaflora” (ideia) – e que só pode, portanto, “florescer nos jardins suspensos/ de Platão” (e mais uma vez ao cair, subimos).

A estrofe central do poema, em parênteses, ou, visualmente, em potencialidade de flor, refaz o percurso da rosa através da pena. O termo, além da triádica platônica do signo, é sorratamente ambíguo, podendo aludir tanto à plumagem originária dos pássaros, e utilizada ancestralmente pela escrita, quanto pelo sentimento mesmo de pesar. É sobre o signo da pena, escrita ou sofrida, que nasce mais uma vez a rosa, embora nunca saibamos, se “uma rosa/ é uma rosa” (nome/coisa) ou “insígnia”, “enigma”, “senha”, “metáfora”, ou “outra rosa”. Como diria Décio Pignatari em seu *A linguagem poética*: “Para o poeta, mergulhar na vida e mergulhar na linguagem é (quase) a mesma coisa. Ele vive o conflito *signo vs coisa*. Sabe (isto é, sente o sabor) que a palavra ‘amor’ não é amor e não se conforma...” (PIGNATARI, 1977, p. 5, grifo do autor). O conflito “*signo vs coisa*”, apresentado no poema, e destacado por Pignatari, pode ser aprofundado via Martin Heidegger, em seu instigante livro *A caminho da linguagem*, através de diversas análises de poemas, o filósofo alemão comenta que

Somente quando se encontra a palavra para a coisa, a coisa é coisa. Somente então ela é. Devemos portanto frisar bem: nenhuma coisa é, onde a palavra, isto é, o nome falhar. É a palavra que confere ser às coisas. Mas como pode uma simples palavra fazer isso, ou seja, conferir ser a alguma coisa? O que se passa é, a bem dizer, o contrário (HEIDEGGER, 2010, p. 126, grifo do autor).

Heidegger não apenas subverte o pensamento platônico, como incita a independência da palavra poética – e que é, claro, justamente o que aqui faz o poema de Carneiro. A “coisa é coisa” devido a uma união indissociável entre seu significante e significado e, para além da arbitrariedade dos termos saussurianos, a palavra possui soberania enquanto sustentação do ser. Não é preciso que exista uma coisa para só depois a palavra encarná-la, mas é preciso que exista uma palavra para que essa coisa exista.

E, em termos poéticos, para além do nome/coisa/ideia, ainda temos a transmutação de uma rosa em outra; de uma mulher em rosa; de um poema em rosa; da própria poesia em rosa. Ora, muito do que viemos tratando até aqui. O poeta, além de elaborar a imitação da imitação – verdadeiro vírus no *hard disk* da linguagem, ao menos

em referenciais platônicos –, também traveste a imitação de uma coisa em outra (a imitação da rosa na imitação da poesia). E instaura, assim, um desregrado carnaval na comunicação. Platão bem que poderia, portanto, ter acrescentado mais algumas camadas nos níveis de imitação que são possíveis ao poeta. Pignatari:

Que flor é esta? Charles Morris faz uma esclarecedora distinção entre os signos. Diz ele que há signos-para e signos-de. Um signo-para conduz a alguma coisa, a uma ação, a um objetivo transverbal ou extra-verbal que está fora dele. É o signo da prosa, moeda corrente que usamos automaticamente todos os dias. Mas quando você foge desse automatismo quando você começa a ver, sentir, ouvir, pesar, apalpar as palavras, então as palavras começam a se transformar em signos-de. Fazendo um trocadilho, o signo-de para nele mesmo, é signo de alguma coisa quer ser essa coisa sem poder sê-lo. Ele tende a ser um ícone, uma figura. É o signo da poesia. (PIGNATARI, 1977, p. 5).

Sendo assim, na última estrofe, temos a designação do “signo-de” enquanto “ponte/ entre a palavra”, que pode, não apenas, deste modo, servir como ligação, mas também como salto, entre significações possíveis, entre realidades infinitas, compondo um verdadeiro império, em que há de reinar, continuamente, “cada rosa”, seja essa qual for, pois sempre envolta e “indecifrada/ em seu mistério”. Ou seja: na própria poesia. É claro que o número de palavras em determinada língua, por maior que seja, é um número finito. Contudo, em termos poéticos, todas as palavras podem erigir uma ponte para além de seus significados usuais e apresentar um império infinito.

O que significa “nomear”? Podemos responder assim: nomear é aparelhar alguma coisa com um nome. E o que é um nome? Uma designação que confere a alguma coisa um signo fonético ou gráfico, que lhe confere uma cifra. E o que é um signo? Um sinal? Uma insígnia? Uma marca? Um aceno? Ou tudo isso e mais alguma coisa? [...] Com essas esparsas considerações já podemos perceber em que correnteza nos lançamos quando a linguagem como linguagem vem à linguagem. (HEIDEGGER, 2010, p. 214).

A rosa – entenda-se: a poesia – encarna-se e transforma-se, subvertendo as significações, pois está na essência do seu mistério. Subverter, transformar, misturar e confundir o código pré-escrito. Tudo isso e mais todas as outras coisas, talvez fosse uma outra expressão possível. A cabralina flor, escrita em fezes, sendo flor, e sendo fezes, não era rosa – e era. O poeta está sempre a um passo do abismo, embora seja esse que caia para dentro daquele, pois “A palavra ‘poeta’ vem do grego ‘*poietes* = aquele que faz’. Faz

o quê? Faz linguagem. E aqui está a fonte principal do mistério” (PIGNATARI, 1977, p. 4). Mas o mistério e a rosa indecifrada, deveriam ser motivo de alegria ou ao menos de

rejoyce

riverão, pós Eva e Adão,
 sir Tristão, violador d'amores,
 ainda não revoltou do Paraíso Perdido
 pra relutar sua guerra penisolada,
 mas sabe, em sua eros-dicção,
 que a rosa rosae rosae espera rubra
 criptografada à flor do rabo de Isolda
 e em sua lábia labirinto dela
 ouvirá (quem sabe?) o cântico dos cânticos:
 a sting of beauty is rejoyce forever

(CARNEIRO, 2010, p. 275).

O título do poema presta uma homenagem, e uma sutil ironia, ao irlandês James Joyce. Joyce, acrescido do prefixo “re”, conclama o malabarismo verbal do autor de *Ulisses*, pois não apenas temos aberto um convite para retornarmos aos jogos verbais de Joyce, como fazemos isso com regozijo, ou melhor, *rejoice* (regozijar-se, alegrar-se). Do próprio punho de Carneiro, em resenha para o *Jornal do Brasil* sobre a reedição de *Anseios Crípticos*, de Leminski, e a publicação da biografia sobre o poeta curitibano *O Bandido que falava Latim*, de Toninho Vaz, encontramos as seguintes afirmações:

As reflexões sobre os contos de John Lennon e as narrativas de Lewis Carroll, por exemplo, mostram o fascínio do poeta pelos jogos verbais, especialmente a paronomásia, que é mais ou menos o nome técnico do trocadilho, recurso levado ao grau mais extremado pelo escritor irlandês James Joyce, em seu livro *Finnegans Wake* (CARNEIRO, 2001, s/p¹²⁷).

Apesar de todos os caminhos labirínticos que percorremos até aqui, é nítido que, dentre tantos jogos verbais, a paronomásia, popularmente rebaixada para trocadilho, é uma das principais ferramentas poéticas da poesia de Geraldo Carneiro. E para tal representação, o resgate de Joyce, via *Finnegans Wake*, na resenha, mas em especial no poema anterior, não é gratuito. O primeiro verso, “riverão, pós Eva e Adão”, nada mais é – ou tudo é – do que uma “transtraduparanopropriação” (melhor deixarmos o recurso joyceano para lá) do início de *Finnegans Wake* (como havíamos indicado no subcapítulo anterior):

¹²⁷ Disponível em: < <http://bit.ly/2GbNfh5> > e acessado em 19 de dez. de 2019.

riverrun, past Eve and Adam's, from serve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs Sir Tristram, violer d'amores, fr'over the short sea, had passencore rearrived from North Armorica on this side the scraggy insthmus of Europe Minor to wielderfight his penisolate war (JOYCE apud CAMPOS, 1971, p. 34).

Não vamos nem ousar começar uma tentativa de desdobramento da narrativa de Joyce e fiquemos apenas no instrumento mais óbvio, e perceptível, referenciado pelo poeta e pelo poema. Em “riverrun” temos a relação mais direta formada por “river + run” (rio + corrida), enquanto em “riverão” podemos transpor para o abasileiramento da construção em “rio (de Janeiro?) + verão”. Mas, para além dessa interpretação primeira, o romance de Joyce é conhecido como romance-rio, pois, afora o uso incessante do termo, o livro seguiria um fluxo corrente dentro da narrativa. Contudo, para os aventureiros que tentaram traduzir o intraduzível, encontramos divergências já neste primeiro termo.

Augusto de Campos (2001) utiliza “riocorrente”, enquanto Donald Schüller (1999) “rolarrioanna”, e, mais recentemente, pelo que conseguimos apurar, Dirce Waltrick do Amarante (2009) opta por “correorrio”. Para um “traducionário” (é irresistível) de *Finnegans Wake*, fica aqui, portanto, a contribuição de Geraldo Carneiro: “riverão”. Embora, obviamente, o termo escolhido/criado por Carneiro diga muito sobre sua própria poesia e, conseqüentemente, si mesmo (mais uma vez: poesia = poeta) – pois, exageremos um pouco, “quase denuncia/Meu nome e seu lugar de nascimento”. Mas vejamos: a relação rio/Rio de Janeiro, aliada à ambigüidade (verbo e/ou substantivo) presente no termo “verão”; unida a bem-vinda percepção da palavra inglesa “river” (rio); ligada ao sufixo nominal “ão”, e que, conseqüentemente, nos conduz para a leitura de um “rioção”, ou seja, um grande rio, parece, metonimicamente, dizer muito sobre o próprio poeta “mineiroca”. Além disso, o humor, a ironia, o riso e o ri, “ri/verão”, também estão presentes – e não podemos esquecer também o joyciano romance *Riverão Sussuarana*, do cineasta Glauber Rocha.

Aproveitando a correnteza, é o sufixo “ão”, de “riverão”, que passa por “Adão”, e vai desaguar em “sir Tristão, violador d'amores”. E aqui a correnteza também é fortíssima: é impossível tentar delimitar a lenda – ou mito, segundo Denis de Rougemont em *O amor e o Ocidente* – de Tristão e Isolda. A fábula medieval dos amantes possui inúmeras narrativas, canções, poemas e versões, desde, pelo menos, o século XII. Sua

origem remontaria a uma antiga lenda celta (Portanto, não estamos, à toa, neste mito: Celtas, Irlanda, Joyce).

Contudo, seja pelos romances medievais ou pelos poemas de Tomás da Inglaterra e Bérout; seja pela narrativa de Joseph Bédier ou a conhecida ópera de Wagner; e seja até mesmo pelas milionárias produções cinematográficas de Hollywood. Independente de qual for a referência utilizada, o *script* de Tristão e Isolda parece seguir alguns padrões. Sobretudo acerca da figura do futuro cavaleiro arturiano. Primeiramente: “Tristão é o nascido sob o signo da paixão” (WISNIK, 1987, s/p).

Na maioria das fontes, Tristão é filho de Rivalino (Rivalen) e, quem diria, Branca**flor** (Blanchefleur). Haveria nome, e simbologia, melhor para uma mãe? E a união do casal seguirá o clichê do amor impossível, do qual, posteriormente, Tristão e Isolda serão os responsáveis de popularizar e difundir para todo o ocidente. Ou seja: eles seriam o “Eva e Adão” do romantismo ocidental. No artigo “A paixão dionisíaca em Tristão e Isolda”, o professor José Miguel Wisnik afirma que podemos ver que na história dos pais de Tristão “desenha-se já uma espécie de genealogia da desdita amorosa, ou seja, da paixão que não tem lugar, da paixão como lugar sem lugar” (WISNIK, 1987, s/p).

Ou seja: Tristão já possuía, através dos pais, o doloroso signo que definirá sua vida. O próprio nome de Tristão, aliás, reverencia um pouco desta origem: do céltico Drystan, ou Drustan, oriundos de Drest (indignação) e Drust (algazarra), temos Tristão. Sua mãe morre devido ao seu nascimento, eis a indignação, e sua vida será uma verdadeira bagunça – ou seja, algazarra. E tudo isso, dentro da flor do Lácio, pode ser ressignificado para abarcar a enorme tristeza e confusão que acabará por fim encontrando.

Além disso, Tristão perderá precocemente os pais: o pai morrerá em batalha e a mãe, como dito, durante o parto. E daí temos mais um sentença para nosso herói: “Tristão nasce no infortúnio” (ROUGEMONT, 1988, p.24). Sendo criado pelo avô paterno, o rei Leónis, o futuro herói será educado nas artes da guerra e... da música: “toca maravilhosamente harpa e rota, uma espécie de sanfona, compõe à maneira dos jograis bretões, canta e imita os pássaros à perfeição” (WISNIK, 1987, s/p).

Neste ponto, não é difícil aproximarmos a figura de Tristão com a de Orfeu. Inclusive, após a morte do avô – mais infortúnio –, e por diversas vezes, mesmo ferido, Tristão, argonauta medieval, irá lançar-se ao mar (Odisseu também?) e terá como única distração, ou remédio, para amenizar os ferimentos das guerras, sua harpa. E em distintas oportunidades será através dela, da harpa, e não da espada, que Tristão conseguirá alcançar os seus objetivos.

Mas de todos os objetivos de Tristão, a princesa irlandesa Isolda, a loura, figurará entre os maiores. Não entrando em detalhe nas diversas peripécias da trama, Isolda fora conduzida por Tristão para se casar com o tio deste, o rei Marcos (Mark), da Cornualha. Em alto-mar, durante a travessia, e num calor escaldante, os viajantes, que até ali haviam se tratado de forma polida, acabam, por engano, tomando uma porção mágica de amor, ao invés de vinho, e apaixonam-se. Há versões que dizem que o líquido apenas explicitou, ou intensificou, o sentimento que já havia entre ambos. Ou até que seu efeito foi mero placebo. Independentemente disso: o amor, sempre, orbita.

Uma alucinante paixão toma conta do casal. Isolda irá, sim, casar-se com o rei Marcos, mas continuará encontrando-se, sempre que possível, com Tristão – sim, a ironia: Marcos, o marido traído, é o rei da Cornualha (E se o comentário pareceu despropositado, pedimos um mínimo de compreensão. Apenas estamos seguindo uma receita já apontada por Geraldo Carneiro no poema “consonâncias”: “Será que nos subúrbios da Moldávia/ seres humanos serão mais moldáveis?/ Serão beócios todos os beócios/ e os capadócius naturais da capadócia?/ será que os crânios dos ucranianos são todos feitos em forma de u?” (CARNEIRO, 2010, p. 148). Não temos a resposta, embora no caso do rei Marcos, ela seja positiva. Enfim: fiquemos só com a reflexão).

Todavia, após alguns desencontros e diversos encontros, às escondidas, do casal, e várias denúncias dos conselheiros do rei sobre o adultério, finalmente os amantes são descobertos. Eles irão fugir, e até viverão um tempo juntos, mas acabarão separados depois. Teria sido o fim do efeito da poção mágica ou a realidade medíocre da vida conjugal? Isolda, perdoada pelo rei, volta para a corte, enquanto Tristão buscará o amor noutra mulher, mas no mesmo nome: Isolda, das mãos alvas.

Contudo, ao menos em termos bíblicos, o matrimônio de Tristão não irá ser concretizado com a nova Isolda. A união será casta. No fim da trama, o componente (mais) trágico: outra vez mortalmente ferido por uma arma envenenada, como quando conheceu Isolda, a loura, Tristão pede para a atual esposa chamar a então rainha da Cornualha – só ela poderia curá-lo. Mais um pedido: que o navio que iria trazê-la venha com uma vela branca, caso a rainha esteja nele, ou com uma vela negra, caso a resposta seja negativa.

Quando o barco é avistado pela atual esposa, Tristão pergunta qual a cor da vela da embarcação – para que ele saiba se deve lutar pela vida ou desistir. Tomada pelo ciúme, Isolda, a de mãos alvas, mente: a vela é negra. Tristão morre. Quando a rainha da Cornualha desembarca e vê o amado morto, abraça-o e expira junto dele. Ainda há mais:

o rei Marcos reconhece o amor entre os amantes e recebe os corpos do casal com grandes honras, preparando-lhes um túmulo lado a lado e de onde nascerá (mais uma “coincidência”, não?) uma **roseira vermelha** e um cepo de vinha, entrelaçados.

Como ficou patente, a lenda/mito de Tristão e Isolda possui um poder irresistível de atração (tanto é que acabamos gastando um pouco mais de páginas do que o esperado, confessamos). Mas o fato é que a simbologia e a história dos amantes é muito rica para aprofundarmos mais algumas camadas em busca, ou ao redor, da “eros-dicção”.

Primeiro a nítida relação entre Eva-Adão e Isolda-Tristão, no tocante ao imaginário do amor e da paixão no mundo ocidental. Mais especificamente, do amor adúltero e/ou impossível e que não deixa de ser o mesmo caso do relato bíblico, pois o primeiro casal da humanidade também nasce de uma relação adúltera. No caso, em relação ao amor de Deus e ao paraíso.

Mas parece ser mesmo necessário o rebaixamento para que a história, e o amor, germine: a humanidade surge da vergonhosa expulsão de Adão e Eva do paraíso, assim como o amor de Isolda e Tristão nos encontros imorais, adúlteros. E também é assim na relação da poesia com o poeta, pois aquela precisa abrir mão de planos superiores para que esse possa reivindicar lhe o amor, e mais uma vez a contradição: é decaindo a poesia que o poeta pode ascender, ou esse precisa abrir mão do real para poder atingir os patamares supremos daquela – lembrando, de memória, Drummond em “Elegia 1938”: “a literatura estragou tuas melhores horas de amor”.

E chegando à figura do poeta, Tristão parece personificar o personagem de forma exemplar: a origem trágica, através de uma (Branca)flor; a relação com a música e o mar (Orfeu/Odisseu); a devoção na paixão (*pathos*) por Isolda e com fina ironia de casar-se com outra mulher do mesmo nome, como se a nova esposa fosse apenas uma projeção da primeira. Uma idealização, mas não caindo em pecado com essa, como fez diversas vezes com a anterior, e, assim, idolatrando, platonicamente, a real Isolda.

E se Tristão encarna o poeta, Isolda encarna a poesia, inclusive na dualidade entre Isolda, a loura, e Isolda, a de mãos alvas. A primeira é idealizada, mas aquela com que o amor foi concretizado, e talvez por isso mesmo a real essência da poesia, pois desce do ideal e vem perambular por aqui, enquanto a outra, ainda que próxima, real, é só uma imitação da imitação da imitação. É o lembrete para a poesia, mas não é a poesia. É preciso, para a poesia, a ascensão através da queda, do despencar, a encarnação através da transcendência da carne, a “outra rosa”, o matrimônio do contraditório. Por fim, o que se iniciou em (Branca)flor termina com o florescer da roseira vermelha no túmulo dos

amantes e que faz reverberar nossas “receitas e sistemas” para o planetário percurso da “eros-dicção”.

Tristão é um “violador d’amores”, pois profana e instaura, junto com Isolda, é bom frisar, através do adultério, o signo do amor impossível e/ou caótico. Por isso, no terceiro verso, o verbo “revoltar”, ao invés de um simples retornar, pois Tristão é, ao seu modo, um agente da rebeldia contra a ordem pré-estabelecida, assim como o anjo decaído Lúcifer, de *Paradise Lost*, ou “Paraíso Perdido”, de Milton – e que, inclusive, retrata a criação de “Eva e Adão”. Ao seu modo, e ao mesmo tempo, pois Tristão divide sua vida entre batalhas e os braços de Isolda – o que vai contra o comportamento esperado de um nobre cavaleiro. Em alguns momentos ele até reluta contra tais sentimentos, mas, de toda maneira, acaba sentindo-se até confortável com tal arranjo. Tristão definitivamente vive em um Paraíso, mas perdido.

Por conta disso, sem revolta, ainda que em constante batalha, está distante do real embate, embora relute para adentrar “sua guerra penisolada” – expressão italiana, também desentranhada de *Finnegans Wake*, e que consegue, com uma palavra, abarcar um oceano todo. Ou, ao menos, uma península, que é a referência mais imediata dentro da expressão, embora devamos também apontar a relação “pênis + sol(ada)”, e que indicaria, além da possibilidade de leitura do sufixo “ada” como indicativo de conjunto (península), também a ideia de ação – e que, portanto, deixa claro qual seria o tipo de ação proveniente de tal construção. Contudo, frisemos: junto ao sexo, o sol.

Porém, o mais importante é que os dilemas, dúvidas e anseios morais/sexuais/poéticos de Tristão parecem ser dispersados pela força de sua “eros-dicção” que sabe que “a rosa rosae rosae espera rubra/ criptografada à flor do rabo de Isolda”. Para Tristão, ou para o poeta, pouco importa que a flor esteja “criptografada”. A resposta para a pergunta drummondiana “trouxeste a chave?” é, evidentemente, sim. Ainda mais estando a rosa onde está: a metalinguagem é taxativamente sexual, além da chave, claro.

Por isso o musical e atrativo verso “lábua labirinto dela” termina por confundir os termos: lábia de quem? Dele? da rosa? de Isolda? De que lábios, exatamente, estamos falando? Os da boca ou os íntimos? E que labirinto é esse? O do texto ou do corpo? A assonância (“a” e “i”) e a aliteração (“l” e “b”) do verso lança um eco até o “cântico dos cânticos”, o texto mais sexual da bíblia, e, finalmente, a referência a um verso do poeta inglês John Keats – talvez um dos mais versos conhecidos da literatura universal: “a *thing*

of beauty is a joy forever” (KEATS, 2009, p.63). Mas, se algo de beleza pode ser motivo de alegria para sempre, um pouco de James Joyce, também.

Mas um eco ainda ecoa, com o perdão da redundância, e não poderíamos deixar de ouvi-lo: “a rosa rosae rosae”. Os versos parecem fazer referência ao famoso poema “Sacred Emily”, da poeta norte-americana Gertrude Stein. Deixemos desabrochar, mais uma vez, a rosa (e, com ela, mais um grande parêntese que avizinha-se. Novamente: sejamos pacientes):

Sacred Emily

Rose is a rose is a rose is a rose
 Loveliness extreme.
 Extra gaiters,
 Loveliness extreme.
 Sweetest ice-cream.
 Pages ages page ages page ages.

(STEIN, 1922, p.187)

Em tradução de Dalcin Lima:

Sagrada Emily

Uma rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa
 Encanto extremo.
 Botina extra.
 Encanto extremo.
 O mais doce sorvete.
 Páginas épocas página épocas página épocas.

(STEIN, 2015, s/p)¹²⁸

Antes de comentarmos o poema, no início do concretismo, Décio Pignatari, em “nova poesia: concreta (manifesto)”, já resgatava:

a rose is a rose is a rose is a rose

GERTRUDE STEIN

com a revolução industrial, a palavra começou a descolar-se do objeto a que se referia, alienou-se, tornou-se objeto qualitativamente diferente, quis ser a palavra §flor§ sem a flor. e desintegrou-se ela mesma, atomizou-se (joyce, cummings). a poesia concreta realiza a síntese crítica, isomórfica: §jarros§ é a palavra jarro e também jarro mesmo enquanto conteúdo, isto é, enquanto objeto designado. A palavra jarro é a coisa da coisa, o jarro do jarro (PIGNATARI,2006, p. 68).

¹²⁸ Disponível em < <http://bit.ly/2Db3SZC> > e acessado em 21 de dez. de 2018.

Ao que tudo indica, numa tentativa de tentar direcionar o significante como centro do trabalho poético, unindo forma e conteúdo, os concretos arriscaram abarcar, sonora e visualmente, o objeto, o signo. Todavia, limitando os mecanismos da linguagem, de alguma maneira, também correram o risco de diminuir o sentido da mesma, pois essa sempre foi, e sempre será, a mediadora entre o homem e a realidade¹²⁹. A rosa é uma rosa, justamente porque ela pode ser também, subjetivamente, outras rosas. E, como vimos, é.

Mas também é claro que os concretistas sempre souberam disso. Efeito colateral desejável ou não, o mergulho técnico-racional para dentro da função poética possibilitou o livre tráfico “da coisa da coisa” para todas as coisas – no entanto, de forma não tão sistemática. A referência à coisa, ao mundo, e ao que tudo mais possa interessar, não é um caminho linear. Muito pelo contrário. Sejamos mais rasteiros – e filosoficamente mais profundos: sabe-se lá o que é a coisa? A subjetividade, e o devaneio, são invencíveis (talvez, por conta disso, Haroldo de Campos tenha registrado os “rastros de conteúdos” e “lastro imediato de significação”. A função referencial subsiste, queiramos ou não).

Entretanto, essa codificada comunicação, pensando no poema de Stein, perpassa “Páginas épocas página épocas página épocas”. O mundo volta a ser um palco e o texto seu protagonista: “Uma rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa” apenas porque “Páginas épocas página épocas página épocas” existe. Ou melhor: persiste. As pétalas da rosa desdobram-se em rosa/páginas e rosa/épocas. E uma solução não está desvencilhada da outra, pois uma é a outra.

O título do poema de Stein, por exemplo, muito provavelmente, faz referência a outra poeta norte-americana: Emily Dickinson. Em especial, os versos: “A sepal, petal, Annotate and a thorn/ Upon a common summer’s morn –/ A flask of Dew – A Bee or two –/ A Breeze – a caper in the trees –/ And I’m a Rose!”. Na tradução de Augusto de Campos: “Sépala, pétala e um espinho – Nesta manhã radiosa –/ Gota de orvalho – Abelhas – Brisa –/ Folhas em remoinho –/ Sou uma rosa!” (DICKINSON, 2009, p. 38). Novamente a rosa desdobra-se em mulher. Em épocas. Em páginas.

Contudo, retornando ao primeiro verso de Stein, ao ser questionada sobre o sentido do mesmo, a poeta teria respondido que, no tempo de Homero, ou de Geoffrey Chaucer, “o poeta podia usar o nome da coisa e a coisa estava mesmo ali”¹³⁰. Entretanto,

¹²⁹ Sobre tais críticas, dentre diversos textos, ressaltamos “Os paradoxos da poesia concreta”, do professor e poeta Emmanuel Santiago. Disponível em < <https://bit.ly/2JhVb0O> > e acessado em 16 de jan. de 2018.

¹³⁰ Disponível em < <http://bit.ly/2UiOuQq> > e acessado em 21 de dez. de 2018.

quando a memória assumiu o controle, a coisa perdeu sua identidade. Algo similar ao que discute Platão em *Fedro*, pois embora a escrita pareça um remédio (*phármakon*) para a memória, ela seria, na verdade, um mal, pois poderia igualmente funcionar como um veneno (também *phármakon*), já que ficaríamos dependente dela e deixaríamos de exercitar a memória.

Desta maneira, sobre o seu poema, Stein teria comentado que “a rosa está vermelha pela primeira vez na poesia inglesa depois de cem anos”¹³¹. Sendo assim, é provável que a referência textual de Stein estivesse, para além de Dickinson, dialogando também com o poema “The Sick Rose”, do poeta inglês William Blake – em tradução e transcrição de Augusto de Campos (Vamos tentar não nos perdermos em tantas rosas):

The rose sick

O Rose thou art sick.
The invisible worm,
That flies in the night
In the howling storm:

Has found out thy bed
Of crimson joy:
And his dark secret love
Does thy life destroy

A rosa doente

Ó Rosa, estás doente!
Um verme pela treva
Voa invisivelmente
O vento que uiva o leva

Ao velado veludo
Do fundo do teu centro:
Seu escuro amor mudo
Te rói desde dentro.

(BLAKE, 2014, s/p)¹³²

Uma voz dirige-se a uma rosa, afirmando que essa está doente, pois um invisível inseto adentrou seu centro. Deste ponto, várias leituras são possíveis. Uma dualidade entre o amor terreno e espiritual, ou mesmo entre o bem e o mal, além da conotação sexual do verme adentrando o interior da rosa, sugerindo algo pecaminoso, são as interpretações mais recorrentes. À luz do que vimos discutindo até aqui, e do poema de Gertrude Stein,

¹³¹ Disponível em < <https://bit.ly/2pOhsuF> > e acessado em 15 de jan. de 2018.

¹³² Disponível em < <http://bit.ly/2IhoOSJ> > e acessado em 19 de dez. de 2019.

não é difícil também chegarmos a uma leitura metatextual em que o poema aponta justamente para a constatação feita pela poeta. Talvez Blake, aproximadamente um século antes, também já houvesse sentido, assim como Stein, que já não era mais possível evocar a rosa como outrora e, por isso, a mesma está doente (e talvez seja questionável se algum dia foi possível evoca-la. Vide Platão. Embora, também possa ser questionável se faz sentido discutirmos se isso é preciso evocá-la “realmente”, ou “virtualmente”, pois a rosa “é”. Como postularia Heidegger).

Mas, de toda maneira, esse diálogo entre Stein e Blake recai, especificamente, sobre o paradigma da linguagem enquanto centro da existência. Talvez não à toa, portanto, que Carneiro faça a sua evocação da rosa através do signo da mesma, além de também utilizar os termos latinos “rosae rosae”. Pois, afora dar um salto temporal ainda maior em direção ao tempo em que “o nome da coisa e a coisa estava mesmo ali”, ele o faz utilizando uma baliza, pelo capricho do latim, que poderia tanto designar o caso dativo singular, que é geralmente usado para indicar o nome dado a algo, quanto aquele referente ao nominativo plural do latim.

Ou seja: “rosae” pode designar rosa, como também pode fazer alusão a rosas – o que, de modo satisfatório, abre consideravelmente as potencialidades do signo. Tanto na significação específica da própria rosa, que em realidade, pode ser várias, quanto na de outras rosas – e que podem ser igualmente várias (já comentamos sobre isso: o signo, a ponte; império, mistério).

Tudo isso nos faz pensar em algumas abstrações anacrônicas ainda mais arriscadas do que aquela que apontamos entre Shakespeare e Confúcio. Ou, mais do que pensar, literalmente ver:



Figura 7: *The sick Rose* – W. Blake
Fonte: Site Escamandro < <http://bit.ly/2IhoOSJ> >

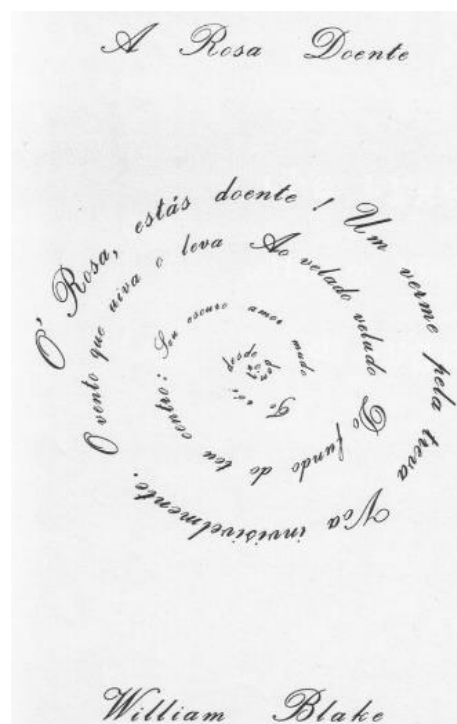


Figura 8: *A rosa doente* – W. Blake
Fonte: Site Escamandro < <http://bit.ly/2IhoOSJ> >

A primeira imagem é uma ilustração do poema feita pelo próprio Blake – que era um exímio desenhista – e teria sido concebida junto com o poema. Podemos notar a fusão de três botões de rosa e três mulheres dentro do desenho: no primeiro botão de rosa, fechado, na parte inferior da imagem, surge a figura da mulher; no segundo, um pouco mais acima do centro da imagem, o botão de rosa, murcho, apresenta uma mulher, aparentemente, em posição de dor (ajoelhada); o terceiro, e último botão, no alto da imagem, já está destruído, nem pode mais dizer que é um botão, assim como a mulher com ele.

Seria possível fazermos toda uma viagem semiótica por meio do desenho de Blake. Mas não é o caso. Apenas vamos reparar como o ciclo de vida e morte, disposto pelo desenho, é representado numa direção contrária a que deveria ser natural, em termos biológicos (ou seja: em direção à terra), mas está completamente adequado em termos platônicos – ou cristões, pois Blake foi intimamente ligado a doutrina católica. A segunda imagem, transcrição de Augusto de Campos, embora utilize como matéria-prima apenas a disposição verbivocovisual (aliás, termo que os concretistas importaram de Joyce) do poema/desenho de Blake, pelo movimento horário das letras, além da utilização do itálico, essa rosa aparenta não apenas estar tragando o nosso olhar. Ela nos coloca, enquanto

observadores, como se numa posição superior. Embora também possamos imaginar que o vértice da rosa textual, em realidade, está subindo – e nós é que estamos, aqui, embaixo, disfrutando deste espetáculo de promoção.

Num caso, ou em outro, a transcrição proporciona a evidenciação da rosa enquanto centro da própria linguagem. Ou seja: da poesia como centro da própria poesia. Semelhante ao que é feito, pelo mesmo Augusto, no poema homenagem “Rosa para Gertrude”:

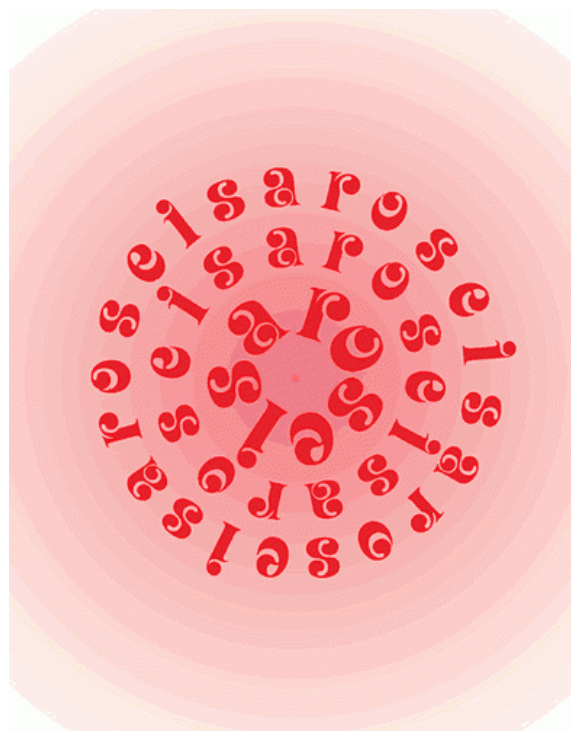


Figura 9: *Rosa para Gertrude* – A. Campos, 1988
Fonte: Site Augusto de Campos (Uol) < <http://bit.ly/2Uy8fZn> >

O poema relaciona-se diretamente como a transcrição do poema visual de Blake, embora envolto, claro, na poesia e no desejo de Gertrude Stein: a rosa volta não apenas a estar vermelha, mas central, em sua cifrada linguagem – enquanto nos observa absortos de seu reinado plural. E se a encarnação da rosa de Gertrude avança por “páginas épocas”, avizinha Dickinson, evoca Blake e projeta Augusto, por que não o centro de nossa rosa? Pois que assim seja (a tradução, claro, é de Geraldo Carneiro):

Julieta Ai de mim!

Romeu (*à parte, encantado*) Ela fala!
 Fala de novo, anjo esplendoroso
 Pois esplandeces tanto nesta noite
 Suspenso acima da minha cabeça.

Como se fosse um mensageiro alado
Do céu, diante dos olhos encantados
Dos mortais, que se inclinam pra admirar-te
Quando cavalgas nuvens vagarosas
E sobre o seio do ar vais navegando.

Julieta Romeu, Romeu. Por que és Romeu?
Nega teu pai, recusa esse teu nome
Senão, é só jurar-me o teu amor
E eu já não mais serei uma Capuleto.

Romeu (*à pare*) Escuto mais, ou devo responder?

Julieta É só teu nome que é meu inimigo.
Tu és tu mesmo, não és um Montéquio.
O que é um Montéquio? Não é mão, nem pé,
Nem braço ou rosto, ou qualquer outra parte
Que a alguém pertença. *Encarna um outro nome.*
O que há num nome? O que chamamos rosa
Com outro nome perde o seu perfume?
[...]
Romeu, despe o teu nome, e em vez do nome,
Que não faz parte do teu ser
Toma posse completa de mim mesma.

Romeu Tomo posse de ti por tua palavra!
Basta que tu me chames meu amor
E então serei de novo batizado
De hoje em diante, não serei Romeu.

(CARNEIRO, 2012, 43-44, grifo nosso).

Nenhuma peça marcou de forma mais comovente os corações românticos do que *Romeu e Julieta*. No diálogo entre os amantes o nome rosa existe para emoldurar a essência, pois subscrita fica essa em detrimento da existência, haja vista que o objeto transcende o próprio nome através da baliza universal do amor. “O que há num nome?/ O que chamamos rosa/ Com outro nome perde o seu perfume?”. A resposta é dada pelos próprios amantes: “Basta que tu me chames meu amor/ e então serei de novo batizado”. No centro da rosa, seja ela signo, coisa, ideia, ou o (inter)texto, fecunda-se o amor. Ficamos, portanto, sob o efeito da

gravitação dos corpos

você é minha estrela e eu sou o céu
ou vice-versa: o céu é que é você.
só sei que há sempre um traço de esplendor
no ar por onde você passa,
ou antes, renunciando a sua graça,
um som de mar, um som que ainda não era
que se arvora em ser maior do que jamais

pudera,

nunca sonhara num sonho anterior,
 a flor antecipando a primavera,
 um ser que sonha a sua perfeição
 e mesmo percebendo que é imperfeito
 continua desorbitando
 em torno da palavra amor

(CARNEIRO, 2010, p. 69).

Galileu Galilei, entre o século XVI e XVII, teria dito que a matemática seria o alfabeto com que Deus escreveria o universo. Um ano depois da morte de Galileu, nasceria Isaac Newton e, com ele, subsequentemente, a lei da gravitação universal: Dois corpos atraem-se com força proporcional às suas massas e inversamente proporcional ao quadrado da distância que separa seus centros de gravidade. Pouco lembramos da física e da matemática rudimentar do ensino médio. Da frase de Galileu à lei formulada por Newton, o que nos chama à atenção é muito mais a refinada perfeição da criação que só parece confirmar a existência de algo próximo a perfeição de uma máquina do mundo. Contudo, para que tal maquinário universal possa efetivamente funcionar, é preciso que existam leis comuns na organização de seu sistema.

E as leis que regem complexos sistemas planetários parece servir para equilibrar os corpos dos amantes: sejam eles, os corpos ou os amantes, físicos ou textuais. Notemos como os dois primeiros versos, decassílabos, são referenciais para a manutenção do sistema de permuta entre poeta e poesia, amante e ser amado: eu e você, estrela e céu, trocam, harmonicamente, de posições, mantendo, assim, o rigor e o equilíbrio do sistema – até mesmo o referido decassílabo dos versos permite tal visão, pois marcam seus acentos em 2-4-6-8-10.

Ou seja: decassílabos que podem ser lidos tanto como heroicos, como sáficos. Sendo assim, pelo primeiro verso, se formos pensar na equação “você = sistema” e “eu = céu”, podemos notar uma relação em que o “você” é abarcando pelo “eu”, enquanto no segundo verso, tal relação é invertida. Contudo, há, se podemos chamar assim, uma elisão (eclipse?) do “eu” enquanto “estrela”, que fica apenas subentendido após a colocação do “você” enquanto “céu”. Mas até mesmo essa elisão, que poderia parecer, a primeira vista, um distúrbio no sistema, na verdade, só o reafirma, pois a partir do momento que o “eu” passa a ocupar o lugar de “estrela”, ele está contido dentro do “céu”. Ou seja: dentro do “você”. Mas uma vez o poeta contém a poesia e a poesia contém o poeta – a mesma forma vale para os amantes. E após os dois primeiros versos, sintaticamente, um longo período

se faz do terceiro até o décimo quarto verso (e, sendo 14 versos, impossível não imaginarmos o que daí não reverbera de um soneto – em especial o shakespeariano).

Novamente: é a mistura, e a permuta, que faz o maquinário textual funcionar de forma tão efetiva. Pois, independentemente da posição em que os astros textuais encontrem-se, “há sempre um traço de esplendor”. No já citado poema “bazar de espantos”, o poeta já dizia, depois de afirmar não possuir palavras, exceto duas ou três, sendo elas “a palavra esplendor, a palavra fúria/, às vezes até me arrisco à palavra amor” (CARNEIRO, 2010, p.47).

Sobre esse trecho, o termo “esplendor” está ligado a algo que brilha, sendo, portanto, mais um termo luminar e, por isso, altamente justificável dentro de um sistema planetário. É preciso termos a clareza e a luz dentro da barroca e paradoxal matéria escura que é a página em branco. Já a palavra “fúria” cumpre, de certa forma, a função oposta a palavra “esplendor”, pois sua emoção violenta parece opor o poema entre forças: apolínea (“esplendor”) e dionisíaca (“fúria”), podemos dizer (se quisermos fazer um longo *flashback*: a construção e a inspiração discutida no bem distante **Capítulo 1**). Dentre uma e outra, às vezes o poeta até se arrisca a palavra “amor”. Há uma ousadia na palavra amor, pela compulsão as planos superiores e pela sua incontrolável força que ali persiste. Todavia, talvez só essa força seja o denominador comum das duas anteriores.

Dito isso, eis o traço – risco, linha, verso? – de esplendor impregnando o ar por onde passa esse “você” ou, antes disso, apenas a ação que está “prenunciando a sua graça”. Seria essa “graça” um pouco daquela que “pairava sobre a graça mais perfeita”, como dito no poema “milkshakespeariana”? A contaminação parece inevitável. Até porque essa graça, benção transcendente em termos teológicos, é exatamente a ajuda divina oferecida aos homens. Portanto, mais uma vez, o necessário auxílio de outros planos para a concretização do texto, da ação, e da flor/rosa. Se tivemos, e teremos, a flor antes da flor, então incluímos o som antes do som, “um som que ainda não era” – ou a ideia do som –, mas que “se arvora em ser maior do que jamais/pudera” (a musicalidade do sexto e do sétimo verso evoca esse som mais do que ancestral que vai sendo anunciado – a palavra é expansão, sempre).

E estruturalmente, se temos os três primeiros versos decassílabos, após uma quebra pelo quarto verso (redondilha maior), retornamos a harmonia, mas agora com três versos hendecassílabos. Se estamos falando de um prenúncio, de um som antes do som, de algo que se arvora, se expande, ramifica, e que é, efetivamente, “maior do que jamais pudera”, logo, faz sentido essa ampliação, mesmo que mínima, de 10 para 11 versos.

Expansão, ampliação, dilatação, tudo que está subscrito no transbordamento do termo “pudera” que complementa o verso anterior.

Ainda estruturalmente, o rigor e o transladar das formas continuará girando e, aos poucos, vão se misturando: os versos nove e doze hendecassílabos; os versos dez e onze decassílabos. E não pesando nem para o “justo” decassílabo, e nem para o “dilatado” hendecassílabo, os dois últimos versos contrabalançam-se no verso octossílabos. E tais versos, relembrando o total de 14 do poema, por serem menores, abrem um espaço no branco da página e, à força, reafirmam a semelhança com o soneto inglês. Que embora mantenha a métrica do início ao fim, possui, por convenção, ainda que do lado direito e não do esquerdo como neste caso, um leve afastamento no recuo referente a margem do parágrafo.

A estrutura do poema, portanto, parece então ser dividida em duas partes. A primeira sendo do primeiro até o oitavo verso – Decassílabos (3 versos), quebra (1), hectassílabos (3), quebra (1); e a segunda do nono até o décimo quarto verso – Hectassílabo (1 verso), decassílabos (2), hectassílabo (1). Octassílabos (2). Sintaticamente há o fluir do terceiro verso até o final, embora, semanticamente, a forte quebra da primeira para a segunda parte do poema – em “pudera” – aprofunde a percepção apenas pressentida anteriormente.

Aquilo pertencente ao sonho, embora nunca sonhado, pois é a própria flor antes flor e, portanto, em termos ainda mais ambiciosos, um ser que sonha a própria perfeição, ainda que se saiba imperfeito. Ao que parece, podemos dizer que temos aqui um ser que é criador de si mesmo, objeto múltiplo e plural, possuidor da perfeição e da imperfeição, do alpha e do ômega, um sonho dentro de um sonho. Se quisermos sermos mais específicos, embora mais subjetivos, é como os dizeres de Próspero, em *A tempestade*: “Somos dessa matéria de que os sonhos são feitos” (SHAKESPEARE, 1991, p.129).

E assim como o sábio chinês que sonhou que era uma borboleta, e depois não sabia se era uma borboleta sonhando que era um sábio chinês, não podemos dizer, com absoluta exatidão, se esse ser que sonha com a própria perfeição/imperfeição é a poesia ou o próprio poeta. Pensando em toda a malha sintática do texto, é claro que temos a marcação do “você”, no quarto verso, que aponta a referência ao outro: no caso, a poesia ou o ser amado. Mas não podemos esquecer do afirmado nos versos iniciais: se a posição de céu e estrelas podem ser trocadas, por que não as características entre “eu” e “você”?

Para além na física newtoniana, tempo/espaço pouco importam ao poema. Dois corpos podem, e devem, ocupar o mesmo lugar no espaço. Sendo assim, poeta e poesia,

necessariamente, por entre perfeições e imperfeições, continuam “desorbitando/ em torno na palavra amor”. O termo “desorbitando” pode parecer estranho por dois motivos: primeiro pelo uso do gerúndio, em detrimento de “desorbitado”, embora a resposta seja facilmente justificável, pois a escolha feita corrobora para fazer valer uma ação que está, e permanece, em curso – a máquina do poema nunca deixa de girar. Mas, além disso, o resultado esperado, dentro de um sistema harmônico, seria o de se entrar em órbita e não o de se sair dela (no mais, harmonia não é diretamente proporcional a ideia de simetria. Falaremos disso adiante).

Contudo, é preciso notar que a ação de desorbitar “em torno da palavra amor” não necessariamente corresponde a um dano na engrenagem poética-existencial, pois é preciso ter em mente que só através do já referido percurso de ascensão/descensão, do poeta ou da poesia, é possível a comunhão para o poético. Até por que, para se desorbitar, era preciso, antes, estar em órbita. Noutros termos, o poeta, e a poesia, o poeta e a amada, precisam aceitar esse perpétuo movimento de ir e vir; perder-se e encontrar-se; encarnar-se e desencarnar-se; descer e ascender. Eles, e nós, saem de órbita para continuarmos nela. Como é dito noutro poema, “recado do avião”: “busco em você o sol do meu sistema/ eu circulando sempre ao seu redor” (CARNEIRO, 2010, p. 69).

Que assim seja, portanto. E como diria o príncipe Hamlet: “*I am to much i´the sun*” (SHAKESPEARE, 2003, p. 20). Vamos ao sol.

farol na beira do caos

raras vezes concordo comigo.
outros seres passeiam no meu ser.
às vezes sai surfando no meu céu
um Deus que não é meu.
sou multidão e sou sozinho,
a linguagem é o meu sol,
hei de orbitar sempre ao seu redor.
não tenho máscaras que me sustente.
sou refém dos afetos do caminho
na impermanência desse caos de mim

(CARNEIRO, 2010, p. 58).

O título do poema retoma a metáfora luminosa que, agora, já nos é tão familiar. Então podemos supor, portanto, o quanto a percepção luminar é fundamental para este poema e, conseqüentemente, para a poética carneiriana. Entretanto, o farol, síntese da luz, ao invés de apontado/aportado ao cais, encontra-se aqui “na beira do caos”. O substantivo “beira”, ou seja, próximo a uma margem, corrobora para a construção deste farol que está

a um triz e/ou ao lado do caos. Reformulando: “a beira”, para nós, pode sugerir tanto o fato de o farol estar ao lado, como de estar a um passo de algo ou alguma coisa.

Desta maneira, o farol pode estar simplesmente ao lado do caos, denotando a relação “natural” de guia, mas também o trânsito contrário, daquele que também estaria rumando para a destruição. E, por conseguinte, a luz, que ao invés de indicar um caminho aos incautos navegantes, aqui aponta para o desvio, o não-caminho (como também já vimos noutros momentos: o excesso de luz ao invés de iluminar, cega). Portanto, estaríamos num roteiro em direção a salvação ou a perdição? Um pouco dos dois. O farol ilumina o caos. E o Caos.

Numa acepção mais comum, a desarmonia e a confusão; na mitologia, via Hesíodo, o vazio primordial, informe e indefinido, que propiciou o nascimento de todos os seres e realidades do universo. Não sugere, necessariamente, confusão ou desordem, mas apenas um espaço escuro e vazio. É do Caos que nasce Gaia (Terra), Tártaro (mundo inferior, abaixo da Terra) e Eros (o amor sexual – a força fundamental originária) (MARCH, 2015). É do Caos que nasce a realidade, o que está abaixo dessa e a força que faz tudo persistir.

Ainda podemos apontar o caos na filosofia, de tradição platônica, sendo o estado de desordem de elementos que antecede a intervenção do demiurgo – e que irá surgir no quarto verso. Ou mesmo na física mais contemporânea, sendo o caos, e a assimetria, a essência do movimento das partículas e o desenvolvimento natural de um sistema em expansão. Por essa visão, e indo além, é a lei da própria criação universal (pois afirmamos anteriormente: harmonia não é uma ligação direta para a simetria) – como comenta o físico Marcelo Gleiser em *Criação imperfeita*:

Comecei a reconhecer que não é tanto a simetria, mas a presença da assimetria a responsável por algumas das propriedades da Natureza [...] a simetria é limitada: toda a transformação que ocorre no mundo natural é resultado de alguma forma de desequilíbrio (GLEISER, 2012, p.15).

Logo, o caos não é apenas o estado que antecede a ordem, mas a conjunção necessária para que a ordem surja – mesmo que nunca definitivamente, é claro. Um “farol a beira do caos”, obviamente fugindo do lugar comum “cais”, parece, portanto, ao invés do porto seguro, desejar nos levar para águas mais agitadas. E, mais uma vez, tal agitação vai muito além da mera visão caótica. Pois seja na mitologia, filosofia ou mesmo na física, a ideia de caos dialoga diretamente com o de criação. A síntese da equação caos/criação

é de Nietzsche: “Eu vos digo: é preciso ter um caos dentro de si para dar à luz uma estrela cintilante” (NIETZSCHE, 1989, p.48). Farol. Luz. Apolo. Caos. Dionísio. Criação.

E sobre o caos, e inevitavelmente a sua contraparte, a ordem, a estrutura dos versos reforçam tal dualidade. De seus 10 versos, metade são decassílabos – o 2, 3, 8, 9 e 10 versos – e poderíamos arranjá-los sobre o signo da ordem, pois seguem um padrão; enquanto a outra metade segue uma conformação variável – o 1, 4, 5, 6 e 7 versos apresentam-se, respectivamente, em 9, 6, 8, 7 e 9 sílabas poéticas – e, conseqüentemente, sobre o signo do caos. Podemos ver, portanto, como os versos “harmônicos” parecem progredir numa constante (em azul), de um bloco de dois para um bloco de três, enquanto os versos “caóticos” evoluem de apenas um verso para quatro (amarelo).

farol na beira do caos

raras vezes concordo comigo,
 outros seres passeiam no meu ser,
 às vezes sai surfando no meu céu
 um Deus que não é meu.
 sou multidão e sou sozinho,
 a linguagem é o meu sol,
 hei de orbitar sempre ao seu redor,
 não tenho máscaras que me sustente.
 sou refém dos afetos do caminho
 na impermanência desse caos de mim

(CARNEIRO, 2010, p. 58).

Portanto, vale destacar que o poema, contaminado pelo caos de seu título, inicia-se ritmicamente sobre este símbolo. Tanto é que o verso “raras vezes concordo comigo” já corrobora para uma situação de impasse, através da rara concordância consigo mesmo. Observemos, assim, que a discordância, ou desequilíbrio, é, realmente, uma constante, embora não seja a única variável, pois, ainda que raro, existe, eventualmente, a concordância (consigo mesmo) – assim como, no poema “gravitação dos corpos”: para sairmos de órbita é preciso, antes, termos estado nela. Do caos para ordem ou da ordem para o caos: um não existe sem o outro.

Mas a concordância ou a ordem/harmonia irá apresentar-se nos versos decassílabos subsequentes – o segundo e o terceiro – e num período sintático que se estende até o quarto verso, pois não poderia ser diferente: ordem e caos misturam-se, e sendo esse já um retorno ao desequilíbrio que irá perdurar até o sétimo verso. Nos três versos seguintes objetivamos os harmônicos/ordeiros decassílabos. Será por que tudo

acaba em ordem? Dificilmente. É muito mais provável que ao iniciar no caos e terminar na ordem, o poema apenas esteja reforçando o caráter cíclico dessas forças.

Ainda estruturalmente, as rimas (toantes) do poema também apontam para reflexões interessantes. Encontramos as rimas em “i”, nos versos 1, 5, 9 e 10; em “e”, nos versos 2, 3, 4, 8; e em “o” nos versos 6 e 7. Ou seja:

farol na beira do caos

raras vezes concordo comi go .	a
outros seres passeiam no meu ser.	b
às vezes sai surfando no meu cé u	b
um Deus que não é me u .	b
sou multidão e sou soz inho ,	a
a linguagem é o meu sol,	c
hei de orbitar sempre ao seu red or .	c
não tenho máscaras que me susten te .	b
sou refém dos afetos do cam inho	a
na impermanência desse caos de mi m	a

(CARNEIRO, 2010, p. 58).

E, isto posto, temos as interessantes relações: “i”: Comigo – sozinho – caminho – mim (a dualidade “comigo”/”sozinho” pode ser visto como um caminho até o eu, ou seja, “mim”); “e”: Ser – céu – meu – sustente (o “ser”/”céu” do eu está em busca de uma sustentação); “o”: Sol – redor (o “Sol”/”linguagem” que, sendo o centro do poema e da realidade, e conseqüentemente do eu, está ao “redor” de tudo e talvez seja a sustentação necessário do eu). As rimas em “i” e “e” passeiam como se estivessem intercalando-se, fazendo, assim, girar a máquina do poema, enquanto as rimas em “o”, visualmente circulares, e centrais, marcam o funcionamento inexorável do sistema.

Aliás, se contrapormos a métrica e as rimas, notaremos que existe uma tensão no centro do poema, entre os versos 4º ao 7º, pois são aqueles que, justamente, instauram a maior confusão, ou pluralidade, na estrutura interior do poema.

um Deus que não é me u .	b
sou multidão e sou soz inho ,	a
a linguagem é o meu sol,	c
hei de orbitar sempre ao seu red or .	c

A confusão é, neste bloco, também sintática, se considerarmos que o quarto verso, “um Deus que não é meu”, na realidade, está subordinado ao verso anterior. Contudo, em se tratando do sistema métrico/ritmo, sua ligação parece mais alinhada ao bloco disposto acima, pois apresenta 6 sílabas métricas, sendo 8, 7 e 9 a métrica dos versos

seguintes. Mas, obviamente, como estamos trabalhando com a dualidade, não podemos deixar de destacar que é muito significativo que seja exatamente neste verso que se apresente a figura de “Deus” – e em contraposição ao pronome possessivo “meu”. A correlação entre “Deus”/“meu”(eu) reaparece no verso seguinte entre “multidão”/“sozinho”. As correspondências também vão desfilando pelo estrato sonoro do poema.

Enquanto a consoante “r” aparece no primeiro e no sétimo verso, sendo um som fundamental para as engrenagens da máquina do poema, e, portanto, ligando o eu (“comigo”) ao centro que faz “orbitar” o poema, o “s” desliza, ou melhor, vai “surfando”, mais suavemente, nos versos 2, 3 e 5, como se antecipando o centro do poema, o “sol”, presente no verso 6 – além de lubrificar o maquinário textual.

Mas a grande recorrência está na aliteração do som anasalado das consoantes “m/n”, que surgem desde o início do poema, e vão tomando cada vez mais força, sobretudo nos versos finais. Tais recursos, sobretudo o último, aparenta possibilitar um andamento lento, lânguido, que se não apenas dialoga com as construções sintáticas, entrecortadas, rememora um murmúrio. Como uma reunião de vozes, “multidão”, que confabulam no interior da máquina do poema e do eu.

farol na beira do caos

raras vezes concordo comigo.
 outros seres passeiam no meu ser.
 às vezes sai surfando no meu céu
 um Deus que não é meu.
 sou multidão e sou sozinho,
 a linguagem é o meu sol,
 hei de orbitar sempre ao seu redor.
 não tenho máscaras que me sustente.
 sou refém dos afetos do caminho
 na impermanência desse caos de mim

(CARNEIRO, 2010, p. 58).

Sintaticamente, por alguns versos iniciarem e terminarem um período (no caso os versos 1, 2 e 8), enquanto alguns, através do *enjambement*, acabem por estender seus períodos de um verso a outro (no caso, os versos 3-4, 5-6-7 e 9-10), temos reforçado a percepção de movimento. Mas não a de um movimento contínuo e, sim, o de um movimento fracionado, partido, caótico, ou melhor dizendo, que vai, aos poucos, engrenando-se. Como se estivesse estendendo-se de um ponto a outro, de um estado a

outro. Caos e ordem? Visualmente, o movimento de versos maiores e versos menores, reforça tal percepção.

farol na beira do caos

raras vezes concordo comigo.
 outros seres passeiam no meu ser.
 às vezes sai surfando no meu céu
 um Deus que não é meu.
 sou multidão e sou sozinho,
 a linguagem é o meu sol,
 hei de orbitar sempre ao seu redor.
 não tenho máscaras que me sustente.
 sou refém dos afetos do caminho
 na impermanência desse caos de mim

(CARNEIRO, 2010, p. 58)

Ainda sobre o estrato sonoro, a vogal aberta “a”, e as vogais fechadas “o/u”, claramente também em contraposição (caos x ordem – e, ironicamente, ou não, ambas presente em “caos”), ganham destaque. Contudo, tal relação parece não equilibrar-se sozinha, pois a vogal “e” – fragmento do eu ou Deus –, que toma boa parte do poema, discretamente, a exemplo da consoante “s”, vai equilibrando a oposição anterior.

Fica patente, portanto, o regime de dualidades, confusões, harmonias e caos, permutas e colisões, que erigem da estrutura do poema. O primeiro verso do poema, deste modo, já baliza esse regime de expansão e redução. Se não há, necessariamente, nem mesmo uma concordância, ou ordem absoluta, por dentro da estrutura do poema, não poderia haver também no eu – embora, como já dito, é preciso a concordância anterior para haver a discordância posterior; é preciso a orbitação anterior para haver a desorbitação posterior.

Em todo caso, a discordância interna parece possibilitar a pluralidade empática: “outros seres passeiam no meu ser”. Outros seres passeiam, perambulam, assim como as deusas encarnadas, para dentro do eu. Passeiam, do latim *passus*, “passada, passo”, oriundo de *pandere*, referente a “esticar, alongar”, ou seja, aquilo que a perna faz quando se caminha. Portanto, ao ter outros seres passeando dentro de si, o eu pode ter seu ser alongado, ampliado, expandido (detalhe: eles passeiam, passam, não necessariamente param). Tanto é que “às vezes vai surfando no meu céu/ um Deus que não é meu”. O paralelismo “passeiam no meu ser/ surfando no meu céu” corrobora para a expansão sugerida anteriormente, sendo surfar muito mais do que simplesmente passear e, obviamente, o céu muito mais do que o ser.

Ou não? Ao menos em relação a “céu/ser”, é difícil dizer, embora seja perceptível que a gradação “Meu ser – meu céu – Deus – (m)eu” não deixa de ser um resultado da inevitável discordância e expansão do eu. Podemos nos perguntar também se estamos falando de um “Deus que não é meu” ou de um “Deus que não sou eu”? Única palavra em maiúscula no poema, seguindo os movimentos sugeridos de contrações, o eu expande seu ser em comunhão com o outro e, mais ainda, quando em comunhão com Deus. Nem mesmo esse poderia expandir-se sozinho, na velha suspeita do homem ter criado o seu próprio criador. **Deus**: uma junção de **eus** e que pode servir como uma boa definição para o poeta. Por isso o verso “sou multidão e sou sozinho” é uma constatação que vai além do ser humano – ou exatamente no centro da invenção do humano. E ainda não havíamos recorrido a ele: Borges. No conto *Everything and nothing*”, de Jorge Luis Borges, encontramos a seguinte passagem:

Ninguém foi tantos homens quanto aquele homem, que a semelhança do egípcio Proteu pôde esgotar todas as aparências do ser. Às vezes, deixou em algum canto da obra uma confissão, certo de que não a decifriariam; Ricardo afirma que em sua única pessoa faz o papel de muitos, e Iago diz com curiosas palavras: “Não sou o que sou”. A identidade fundamental do existir, sonhar e representar inspirou-lhe passagens famosas [...] A história acrescenta que, antes ou depois de morrer, soube-se diante de Deus e lhe disse: “Eu, que tantas homens fui em vão, quero ser um e eu”. A voz de Deus respondeu, num torvelinho: “Eu tampouco o sou; sonhei o mundo como sonhaste tua obra, meu Shakespeare, e entre as formas de meu sonho está tu, que como eu **és muitos e ninguém**” (BORGES, 2008, p.137-138).

Quando o assunto é a descrição da essência de Shakespeare, apesar de toda a extensa bibliografia sobre o bardo, parece ser, para nós, difícil competir com a de Borges. Ninguém foi tantos homens, e tão ricos – tão complexos, tão verdadeiramente humanos – quanto os personagens de Shakespeare. Quiçá, como supõe Borges, também a própria *persona* de Shakespeare – ainda que isso possa ter lhe custado, talvez, a sua condição de ser uno e completo, ainda que não exista, de forma alguma, tal completude. E falando desta forma, percebemos o quanto já confundimos o homem Shakespeare com as suas próprias personagens e, praticamente, adotamos a interpretação da figura Shakespeare – já que, como comentamos, pouco sabemos, com exatidão, da vida real do poeta inglês. Mas... e sabemos da nossa? Em suma: a essência é feita de fragmentos e infusões diversas.

Entretanto, tudo isso só nos faz supor que o retrato de Shakespeare, feito por Borges, apenas reforçaria não a condição particular do dramaturgo inglês, como se apenas

ele houvesse sofrido tal fragmentação. Mas, sim, o fato de que, a partir desse caráter inevitável da condição humana, Shakespeare teria sido aquele que mais intensamente a possuiu, e, conseqüentemente, a transpôs para o texto literário. Fragmentado, e sendo ninguém, Shakespeare pode ser todos. A voz de Deus que ressoa no conto de Borges é, portanto, a própria voz de Shakespeare (homem ou figura). E é a nossa própria voz. E é, portanto, a própria voz do eu no poema de Carneiro.

Quando o poeta afirma, sobre a poesia de Shakespeare, que “Poema que é poema é um *strip-tease* físico e metafísico” e ainda “Arrisco me a afirmar que a única verdadeira autobiografia de Shakespeare estão nos seus sonetos. É o único momento de sua obra em que o poeta, mesmo à revelia, já se despe das máscaras de seus personagens”. (CARNEIRO, 2014, s/p) temos a transposição fundamental da transitória essência humana e poética – emoldura pela literatura de Shakespeare, transcrita pela própria poesia de Carneiro.

Daí não haver máscaras – de fingidor ou de impostor – que sustente, que suporte, a sua existência e a de Deus. O mundo é novamente um palco, mas desta vez não existe nenhuma máscara. Ou melhor: em realidade, existe, sim, várias, entretanto, nenhuma consegue abarcar toda a existência perante esse “*strip-teaser* físico e metafísico” que é o poema. O ser precisa constantemente atualizar o seu papel. Papel: é muito sintomático que a definição da existência textual do personagem teatral esteja enraizada na matéria-prima, suporte, do texto. Já afirmamos: o poeta é o texto; o texto é o poeta.

Refém, preso, por força de atração, dos afetos, do latim *affectio*, “colocar em relação, disposição, estado temporário, amor, atração”, temos reafirmado os versos centrais do poema, em seu “passeio – surfe – caminho” entre o “eu – outro – Deus”. A impermanência desse caos também baliza mais um percurso, pois a luz caótica do farol aponta para o próprio eu, talvez por isso mesmo caótica, e numa relação profunda do itinerário inicial, pois “comigo – sozinho – caminho – mim”. A essência do eu só poderia ser a essência do caos e sua superação. Não completa, pois essa é impossível, mas momentânea, para que possa existir novos devires.

E como deve ter ficar nítido, pulamos, propositadamente, os versos centrais do poema. Agora, neles, vamos por partes: pensando no seu bloco de estrutura caótica (do verso 4 ao 7), seu primeiro verso, o quarto, apresenta “um Deus que não é meu” – e que, sintática e visualmente, carrega as demandas do eu. Mas se esse Deus não é meu, também não é de outro, e nem simplesmente o outro, ainda que seja uma parte/todo do eu/outro. Contudo, existe um ponto nesse quarto verso que, aparente, amplia a contradição desse

eu/Deus, pois sou “multidão” e “sozinho”. Chegamos, depois das claras contradições anteriores, pelo condicionante que, de alguma maneira, iguala homens e deuses: a linguagem. Se “a linguagem é o meu sol,/ hei de orbitar sempre ao seu redor”. Orbitemos.

A linguagem é: linguagem. A linguagem fala. Caindo no abismo dessa frase, não nos precipitamos todavia num nada: Caímos para o alto. Essa altura entreabre uma profundidade. Altura e profundidade dimensionam o lugar onde gostaríamos de nos sentir em casa a fim de encontrar uma morada para a essência do homem. (HEIDEGGER, 2003, p. 10).

Não há como definir a linguagem para além da linguagem. Heidegger, através da análise de vários textos poéticos, não apresenta conclusões definitivas sobre o tema. Nem essa era sua intenção. E, por isso mesmo, aponta tantas direções quanto possível. E não poderia ser diferente: pensar a linguagem é condicionar-se a pensar sobre a própria representação da realidade em seu sentido mais amplo, pois “a linguagem está em toda parte” (HEIDEGGER, 2003, p.09). A nossa realidade está condicionada pela linguagem e o poema é a radicalização – *radix*, raiz, ir ao fundo – dessa realidade. O poema é a linguagem em si, pura, em direção as coisas, embora, como igualmente já vimos, também seja a contramão da linguagem, a transposição/transformação das próprias coisas.

Não é gratuito, portanto, que em algumas ocasiões, tenhamos afirmado a contradição vetorial de “Caímos para o alto”. No universo criador da linguagem, ampliado pelo poema, não existe contradição, mas apenas possibilidades. Vimos como o poeta caminha do eu para o outro, transmuta rosas, poemas e amadas, dialoga com o próprio texto e com o texto alheio, criando e recriando. Do eu para além do eu (outro); na flor para além da flor (metaflor). E o poeta, e o poema, não é se não isso. Mas “é preciso penetrar na fala da linguagem a fim de conseguirmos morar na linguagem, isto é, na sua fala e não na nossa”. (HEIDEGGER, 2003, p. 9).

“O poema é um ser de linguagem. O poeta faz linguagem, fazendo poema. Está sempre criando e recriando a linguagem. Vale dizer: está sempre criando o mundo. Para ele, a linguagem é um ser vivo”. (PIGNATARI, 1977, p. 6). “O poema é, por excelência, um ser de linguagem, mas podemos acrescentar que isso também aplica-se ao poeta: o poeta não apenas faz linguagem, mas ele é linguagem. O poeta faz linguagem, fazendo-se linguagem, e eis a sua radicalidade expansiva. Mas ainda falta encontrar o ponto para qual convergem todas essas forças...

Contudo, se a condicionante para o poeta é a linguagem, e o poeta é linguagem, precisamos balancear alguns pontos. Ou melhor, alguns pontos cardeais. Voltamos a rosa.

Sim: “Amor que move o sol e outras estrelas./ Como já disse o Dante Alighieri [...] A amada finalmente se encarnou/Em rosa, primavera, eros-dicção”. A amada é a eros-dicção, não apenas porque o poema é a amada e vice e versa, mas porque a eros-dicção é o amor (eros) a linguagem (dicção). Eis tudo.



Figura 10: A rosa mística – Gustavo Doré
Fonte: Alighieri (1953)

Como afirma duas longínquas citações, presentes no **Capítulo 1**, e do próprio Carneiro: “tenho uma teoria, que não sei se é minha, *de que quem escreve não é o poeta, mas a própria linguagem. Quando ela explode, precisa de uma espécie de oficial da linguagem*”. (CARNEIRO, 2007, s/p, grifo nosso) e em “os Desmandamentos”, no item 9, encontramos: “*o vôo do poeta é só dele e, sobretudo, da linguagem. A linguagem é o orixá, o poeta é o cavalo do santo*” (CARNEIRO, 2009, s/p, grifo nosso).

Iniciamos este percurso pela “rosa-dos-ventos” e dissemos que, aos poucos, ela ia nos apontado diversos caminhos. Talvez não tenhamos sido completamente precisos. Da “rosa dos ventos”, passando por suas encarnações, pela rosa e pela Rosa, do centro da

rosa de/para Gertrude Stein, chegamos a Rosa Mística. Centro dos Centros. A rosa não estava apontando um caminho, mas era o próprio caminho. O ponto. O Centro. O Sol¹³³. A própria linguagem. “Repare que o último canto da Comédia sublinha essa “negativa” positividade, o desafio de traduzir o intraduzível, desaguando numa espécie de poesia da poesia quando o poeta é obrigado a reelaborar o fundamento da linguagem” (LUCCHESI, 2013, p. 72). A rosa faz sentido ser a Rosa, o Centro, se estiver orbitando ao redor do amor. O apogeu da visão final da *Commedia* de Dante, da Rosa dos Beatos ou da Rosa Mística, é uma celebração da “altitude, física e metafísica, do Empíreo, de Deus e da Amada” (LUCCHESI, 2013, p.71). A leitura de Borges, sobre o último livro da trilogia dantesca, acrescenta um caminho interessante:

No fim dos anos 30, quando era bibliotecário em Buenos Aires, Borges fazia o percurso de ida e volta, no bonde, lendo *a Divina comédia*. Em 1949, no “Estudio preliminar” escrito como introdução à obra de Dante, fez desta uma ousada leitura, que não é uma análise literária, mas uma interpretação psicológica. Borges assim explica a origem da obra: “Morta Beatriz, perdida para sempre Beatriz, Dante jogou com a ficção de encontrá-la, para mitigar sua tristeza; estou convencido de que edificou a tríplice arquitetura de seu poema para intercalar esse encontro”. Mas, “como num pesadelo”, o que ocorre é um novo desencontro. Beatriz se mostra severa, e seu cortejo é “de uma complicada fealdade”. Dante compreende então que “apaixonar-se é criar uma religião cujo deus é falível”; “Infinitamente existiu Beatriz para Dante; Dante, muito pouco, talvez nada, para Beatriz”. Por isso. Borges acredita que Dante sentiu inveja de Paolo e Francesca, unidos para sempre no Inferno: “*Questi, che mai da me non sia diviso...* Com espantoso amor, com ansiedade, com admiração, com inveja, terá forjado Dante esse verso”. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 89).

A tragédia anunciada do desencontro de Dante e Beatriz pode possuir diversas interpretações, mas a de Borges, além da questão psicológica ressaltada pela professora Leyla Perrone-Moisés, parece equilibrar-se no abismo da linguagem. Toda a inefável linguagem do *Paradiso* é um reflexo da linguagem inexprimível do amor: Beatriz representação da beatitude, do sublime, é pura linguagem – e, talvez justamente por isso, a maior prova de amor de toda a literatura universal. Orfeu e Eurídice, Tristão e Isolda, Dante e Beatriz. A amada em fuga é a fugacidade da própria linguagem.

O centro da linguagem é o amor e o amor é o centro da linguagem. Em outras palavras: o amor à linguagem, assim como a linguagem do amor, é o centro da poética de Geraldo Carneiro. Mas não exatamente estamos falando do mesmo amor de Dante. O

¹³³ Vale lembrar: “Falo somente com o que falo:/ com as mesmas vinte palavras/ girando ao redor do sol” (CABRAL, 1994, p. 311-312).

amor perpetuado como motor universal pelo poeta italiano estava fixado do céu (de herança Platônica, via a doutrina católica). Era preciso traduzi-lo (uma transcrição?) para um palco mais humilde, embora igualmente infinito. Sim. O mundo é, mais uma vez, um palco: “Entre as muitas coisas, Shakespeare foi também mestre absoluto não só do amor pela linguagem, mas da linguagem do amor em todas as suas variantes [...] nada no amor humano lhe era alheio”. (ASCHER, 2012, p. 131).

Para Shakespeare a linguagem está condicionada diretamente ao amor. *Henrique V, Mercador de Veneza, Rei Lear, Hamlet, Otelo, A tempestade, Romeu e Julieta, Uma peça como você gosta*, e praticamente todas as 34 peças de Shakespeare: é difícil, na realidade impossível, encontrarmos alguma em que o amor não figure, de alguma maneira, e em algum momento, como motor do enredo. Os 154 sonetos de Shakespeare não poderiam ser diferente. Aliás, neste caso, é ainda mais evidente. Amor: eterno e alicerce do mundo (traduções de GC): “O amor não muda com o passar das horas,/ Mas se sustenta até o final do mundo”. (SHAKESPEARE, 2012, p. 123). E “Se é engano meu, e assim provado for,/ Nunca escrevi, ninguém jamais amou”. (SHAKESPEARE, 2012, p. 123)

Dante atingiu, em palavras, em linguagem, o mais próximo do absoluto que o ser humano já conseguiu. E a contradição sutil da máquina do poema: quanto mais caminhou para o absoluto, mas distanciou-se do humano. Dante sai do humano em direção ao mistério, enquanto Shakespeare parece sair do mistério em direção ao humano – e daí a invenção deste. Ou o nosso centro do cânone: “o sentido de uma palavra é sempre outra palavra, pois as palavras se parecem mais com outras do que podem parecer com pessoas ou coisas, mas Shakespeare insinua frequentemente que as palavras são mais parecidas a pessoas que a coisas” (BLOOM, 1995, p. 68).

Geraldo Carneiro, sobre Leminski e Catatau, diz que “a grande estrela de Catatau, assim como da melhor parte dos poemas de Leminski, é a linguagem” (CARNEIRO, 2001, s/p) e, sem dúvida nenhuma, podemos aproveitar, como foi o caso com Shakespeare, a sua fala sobre outro poeta para entender a sua própria poesia. Mas a linguagem precisa encontrar o centro. A sua “eros-dicção”. Também diz Carneiro que “Desejaria antes a Eros-dicção do Bardo, a qualidade que suas palavras guardam de tocar as pessoas e suscitar paixões” (CARNEIRO, 2012, p. 11). Conseguir a eros-dicção talvez seja possível apenas para o professor Hermann Soergel, personagem do conto “A memória de Shakespeare”, de Borges. Carneiro encontra a sua própria eros-dicção,

embora saiba que “O meu amor rediz o que dizia” (SHAKESPEARE, 2012, p. 12-13) – o amor diz, rediz, e faz girar a máquina do mundo e a máquina do poema.

Daí o resgate a rosa e aos ventos que nela chegavam ou que dela saiam: encarnada em **eros-dicção**, a rosa, a flor ou a metaflor, e que é a própria poesia e a própria amada, encarnada, juntas ao poeta, e ao Outro, dentro do texto, num movimento contínuo, orbital e orbitante, pela força que move o céu e outras estrelas. Mais uma vez: o amor. A linguagem do amor. O amor a linguagem. A eros-dicção. Geraldo Carneiro. Shakespeare.

Hoje é raro haver discordância quando alguém afirma que Shakespeare se entranhou de tal forma na tradição da literatura e da dramaturgia do Ocidente, que passou a ser a estrela maior do nosso cânone, como quer Harold Bloom, ou é parte fundamental do nosso hard-disk – como diriam os usuários da informática. O mesmo Harold Bloom, aliás, passou a cultivar ideias cada vez mais hiperbólicas a respeito do bardo e afirma que Shakespeare é o grande responsável pela “instauração da personalidade tal como hoje a conhecemos”. O pior é que, depois de conviver alguns anos com essa hipótese, ela nos parece cada vez menos esdrúxula. Não é nenhum exagero afirmar que estamos diante do maior criador de personagens da dramaturgia ocidental. Se Goethe pensava que Shakespeare, assim como Jesus Cristo, era capaz de fazer milagres, Harold Bloom sugere que ele é o pai, o filho, e, muitas vezes, o Espírito Santo (CARNEIRO, 2014, s/p).

Amém.

– CONCLUSÃO –

as marés vão roendo o meu barco
a alegria nasce em cada porto
a lua segue em seu caminho
e eu sem profecias me adivinho
(CARNEIRO, 2010, p. 59).

É preciso terminar de alguma forma.

Depois de todo o nosso percurso, buscamos timidamente vislumbrar, guardadas as devidas proporções, obviamente, mas pegando carona com Dante, Camões e Drummond, dentre outros, uma **Máquina do Mundo/Máquina do Poema** na poesia de Geraldo Carneiro. E que teria sido desnudada aos nossos olhos da seguinte forma:

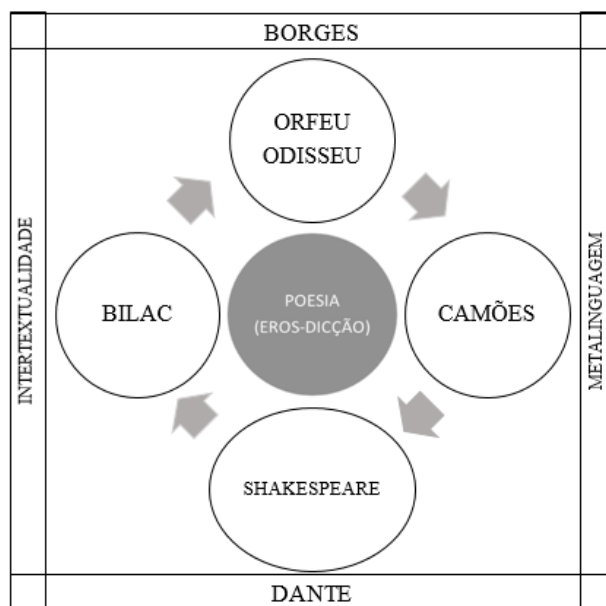


Figura 12: A Máquina do Mundo & do Poema em Geraldo Carneiro
Fonte: Própria

Primeiramente: todas as estruturas dessa “rosa mística” estariam em constante câmbio de lugares, além de constante movimento. Inclusive seus pilares. *Eppur si muove*. E como os alicerces que sustentariam a “rosa mística” da poética de Carneiro teríamos a intertextualidade e a metalinguagem: sempre apoiando, mas também retroalimentando, toda a estrutura de sua poesia.

A base seria Dante: p(r)o(f)eta que primeiro ousou colocar em versos a infinita luz inefável do *Paradiso* de Deus e de sua “jazz band” cósmico-cosmogónica. Depois de

Dante, qualquer concepção arquitetônica de poética nunca mais foi a mesma. E para falarmos de **Máquina do Mundo** devemos, portanto, pagar-lhe o devido *copyright*.

Acima, lembrando-nos que, paradoxalmente, qualquer visão desse tipo corresponde a uma revelação/verdade universal **particular**, nosso virgiliano Borges. (assim como Dante deixa claro que a descrição de sua visão não chega nem perto da verdade do que teria realmente visto, sabemos que nossos esforços, embora nobres, partem de uma visão nossa, íntima, e que, por isso, não possui nenhuma pretensão de verdade última. Que outros navegantes encontrem os caminhos. Serão bem-vindos).

Orfeu/Odisseu e todas as “mitologias” de tempos e espaços; Camões com a língua portuguesa e o advir da brisa épica; Bilac, e a repetição – em louvor ou sátira; Shakespeare, a língua inglesa, e todo o som & fúria do gênio e das palavras) compõem as engrenagens mais nítidas do funcionamento dessa máquina que, em constante velocidade e movimento, substancialmente acaba por (con)fundir tudo e todos – eu(s) & Outro(s).

No centro, claro, a “eros-dicção”, a própria palavra, a própria poesia – “intermetatextualmente” – compondo, recompondo, decompondo, mas sempre impondo a sua ontológica verdade: se as palavras são o caminho para o homem conseguir chegar até o mundo, a poesia é o preço da passagem.

Desta maneira, notamos que as estruturas poéticas que ressoam pela produção poética de Geraldo Carneiro apontariam para um aparente, apenas aparente, como tentamos demonstrar, mar caótico de assonâncias e ressonâncias sonoras, imagéticas e temáticas, porém, sobretudo, intertextuais – através de resquícios da **memória da literatura** (própria ou de outrem).

Perseguindo os vestígios de algumas constantes na obra de Geraldo Carneiro, e através da trilha de fragmentação e multiplicidade da lírica moderno-contemporânea, podemos dizer que, efetivamente, encontramos em Geraldo Carneiro o esforço para uma **poética**¹³⁴.

Na poesia de Geraldinho Carneiro, praticamente inexplorada na academia, notamos a consciência da forma – herança das vanguardas, sobretudo do Concretismo (retaguarda), mas sem deixar de lado a parte artesanal e comunicativa, como desejava Cabral – e que parece coexistir de maneira harmoniosa com as suas releituras e manuseios diversos de formas e temas.

¹³⁴ Entendendo que o termo, poética, nesse caso, não coincide, necessariamente, com um projeto consciente do poeta, mas, apenas, denuncia uma pista de algumas recorrências temático-estruturais que alicerçaria sua(s) obra(s) de maneira geral.

Em princípio, a marginalidade de suas produções acaba dando vazão a uma maior consciência formal e temática, bem em consonância com as poéticas dos anos 80 e 90, e na direção dos anos 00, e criando, assim, uma poética onde desfila, com a mesma “ginga”, o eu & o Outro; a mitologia, o clássico & o contemporâneo; o prosaico & o épico; o marginal & o sublime – enroscados, vez ou outra, pela língua inglesa – praticamente, a segunda língua do poeta.

Em outras palavras: são pistas que parecem contribuir, conscientemente ou não, para que as fixações/coerências, ou incoerências, do poeta fiquem cada vez mais nítidas, mais fortes. E dando consistência e coerência ao conjunto de sua Obra poética. Neste desfile poético a tradição é constantemente revisitada por Geraldo Carneiro – instituindo, assim, uma poética rica de detalhes e que, de toda maneira, pela citação de outros autores, e mesmo a autocitação, (re)cria um universo cada vez mais coerente e que reverbera extremamente harmônico – tal qual as baterias “nota 10” que enchem a avenida.

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, D. **A Divina Comédia**. Tradução José Pedro Xavier Pinheiro, edição bilíngue, 1º volume. São Paulo: Editora Tietê Limitada, 1953.

_____. **A Divina comédia: Inferno**. Tradução e notas de João Trentino Ziller. Campinas: Ateliê, Editora da Unicamp, 1998a.

_____. **A Divina comédia: Purgatório**. Tradução e notas de João Trentino Ziller. Campinas: Ateliê, Editora da Unicamp, 1998b.

_____. **A Divina comédia: Paraíso**. Tradução e notas de João Trentino Ziller. Campinas: Ateliê, Editora da Unicamp, 1998c.

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

AGUALUSA, J. E. **O vendedor de passados**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005.

AMARAL, F. P. do. *O legado clássico na poesia contemporânea*. In: FERREIRA, J. R.; DIAS, P. B. (Coord.). **Fluir perene: a cultura clássica em escritores portugueses contemporâneos**. Coimbra: Minerva/Imprensa da Universidade, 2004. p.9-15.

Amarante, D. W. **Para ler Finnegans Wake de James Joyce**. São Paulo: Editora Iluminuras. 2009.

ANDRADE, C. D. de. **Poesia completa**. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles. Introdução de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Aguilar, 2002.

_____. **Antologia poética**. 51ª ed. Organização Carlos Drummond de Andrade. Prefácio de Marcos Lucchesi. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ANDRADE, F. C. **A transparência impossível: Lírica e hermetismo na Poesia Brasileira Atual**. Tese de Doutorado (UFPE), 2013. Disponível em <<https://bit.ly/2HhVZos>> e acessado em 05 de mar. de 2018.

ASCHER, N. *Defesa e ilustração da modernidade*. In: CARNEIRO, G. **Folias Metafísicas**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

_____. *Prefácio*. In: CARNEIRO, G. *Poemas Reunidos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

ASSIS, M. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Martin Claret, 2008.

ATHAYDE, F. de. **Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998. p. 21-23

ÁVILA, C. **Poesia pensada**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

BACHELARD, G. *Devaneio e Cosmos* (partes I a IV). In: **A poética do devaneio**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 165 – 182.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1981.

BARBOSA, J. A. **A metáfora crítica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

BARTHES, R. **O rumor da língua**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

_____. **O prazer do texto**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. 1ª ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. **O pintor da vida moderna**. Concepção e organização Jerônimo Dufilho e Tomaz Tadeu. Tradução e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

_____. **O Spleen de Paris** (Pequenos Poemas em Prosa). Tradução António Pinheiro Guimarães, Relógio D'Água, 1991.

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio d'Água Editores Lda, 1991.

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

_____. *A arte pós-moderna, ou a impossibilidade da vanguarda*. In _____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução Mauro Gama; Cláudia Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

Bíblia Sagrada. Disponível em < <https://bit.ly/SCI14j> > e acessado em 12 de abr. de 2018.

BILAC, O. **Obra Poética**. Disponível em: < <http://bit.ly/2KAeTcY> > e acessado em 15 marc. de 2018.

_____. **Olavo Bilac: obra reunida**. Organização Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

_____. **Poesias**. Organização e prefácio de Ivan Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BLOOM, H. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

_____. **Shakespeare: a invenção do humano**. Trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

BRECHT, B. **Teatro Dialético** – ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRITTO, P. H. *Poesia e memória*. In: PEDROSA, Célia (org.). **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p.124-131.

BORGES, J. L. **Outras inquisições**. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

_____. **Ficções**. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

_____. **Oral & sete noites**. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011a.

_____. **Nove ensaios dantescos & a memória de Shakespeare**. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011b.

_____. **Antologia Pessoal**. Tradução Davi Arrigucci Jr.; Heloisa Jahn; Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Esse ofício do verso**. Organização Calin Andrei Mihailescu. Tradução de José Marcus Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BORTOLOZA, J. *De Gentis Mendi de Saa: Poema épico de Anchieta (1563)*. Anais do SILEL, UFU, 2013. Disponível em < <http://bit.ly/2Df7CsO> > e acessado em 03 de jan. de 2019.

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

CAIRUS, H. *O lugar dos clássicos hoje: o supercânone e seus desdobramentos no Brasil*. In: VIEIRA, B. V. G.; THAMOS, M. (Orgs.). **Permanência clássica: visões contemporâneas da Antiguidade greco-romana**. São Paulo: Escrituras, 2011. p.125-143.

CALINESCU, Matei. **As cinco faces da modernidade: Modernidade; Vanguarda; Decadência; Kitsch; Pós-modernismo**. Trad. Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Vega, 1999.

CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*. In: _____. **Por que ler os clássicos**. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMPOS, A. **Comunicação Poética**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1997.

CAMPOS, A; CAMPOS, H. **Paranorama do Finnegans Wake**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

CAMPOS, H. *Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico*. In: _____. **O arco-íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997a. p. 243-269.

- _____. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1997b.
- _____. **A máquina do mundo repensada**. São Paulo: Ateliê, 2000.
- _____. *Entrevista para o Programa Roda Viva – TV CULTURA*, 1996. Disponível em < <https://bit.ly/2UzIAeh> > e acessado em 01 de jan. de 2019.
- CAMÕES, L. V. de. **Obra completa de Luís de Camões**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- _____. **Lírica**. Organização, Prefácio e Notas de Massaud Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.
- _____. **Sonetos**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2006.
- _____. **Os Lusíadas**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2000.
- _____. **Cartas**. Versão Digital, Edições Vercial, 2010.
- CARNEIRO, G. & MARANHÃO, S. *Os Desmandamentos*. *Blog O Globo*. Disponível em < <https://glo.bo/2RUqXUG> > e acessado em 10 de fev. de 2019.
- CARNEIRO, G. **O Discurso do amor rasgado: poemas, cenas e fragmentos de William Shakespeare**. Organização e tradução Geraldo Carneiro; Posfácio Nelson Ascher. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- _____. **Por mares nunca dantes**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- _____. **Lira dos cinqüent'anos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- _____. **Balada do impostor**. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- _____. **Poemas reunidos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. Fundação da Biblioteca Nacional, 2010.
- _____. **Subúrbios da galáxia (antologia poética)**. Seleção e organização Ana Paula Pedro. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- _____. *5º Ciclo de conferências. Os poetas pelos poetas: Shakespeare: o poeta e a máscara*. Youtube, 1 ago. 2014. Disponível em < <https://goo.gl/cyoGQA> >. Acesso em: 25 fev. de 2018.
- _____. *Palestra no 45º Congresso Nacional sobre Gestão de Pessoas, o CONARH*. Disponível em < <https://bit.ly/2UQ3mXV> > e acessado em 15 de dez. de 2018.
- _____. *Entrevista: A desordem poética de Geraldo Carneiro*. Site *O Globo*. Disponível em < <https://goo.gl/mNxqoL> > e acessado em 01 de dez. de 2017.
- _____. *Entrevista Geraldo Carneiro. Blog da Agenda*. Disponível em < <https://goo.gl/5zgsCf> > e acessado em 10 de nov. de 2014.

_____. *Entrevista com o poeta e letrista Geraldo Carneiro. Site acessa.com.* Disponível em < <https://goo.gl/XhtdhU> > e acessado em 14 de jan. de 2018.

_____. *Entrevista – Folha de S. Paulo. Site Folha de S. Paulo.* Disponível em < <https://bit.ly/2S1TsET> > e acessado em 30 de jan. de 2018.

_____. *Entrevista especial com Geraldo Carneiro. Site ee.famosos.com.* Disponível em < <https://bit.ly/2GcZOer> > e acessado em 05 de jan. de 2019.

_____. *Vida e obra de Vida e obra de um poeta-ícone.* Resenha publicada no J.B. de 20 de maio de 2001. Disponível em: < <http://bit.ly/2GbNfh5> > e acessado em 19 de dez. de 2019.

CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada.** 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos.** Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 18^a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CÍCERO, A. *As vanguardas e a tradição.* Jornal Folha de São Paulo, São Paulo, p. E14, 19 abr. 2008a.

CLAUDIANUS, C. **The Complete Works of Claudian (c. 370 – c. 404 AD).** United Kingdom, Delphin Classics, Ancient Classics Series, 2017.

_____. *O sentido das vanguardas.* Jornal Folha de São Paulo, São Paulo, p. E13, 3 mai. 2008b.

COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da modernidade.** Tradução Cleonice P. B. Mourão; Consuelo F. Santiago; Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

_____. **O trabalho da citação.** Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

Dicionário Etimológico Online. Disponível em <<https://goo.gl/8r3whz>> e acessado em 03 de mar. de 2019.

Documentos históricos – Mandados, Alvarás, Provisões, Sesmarias. 1549-1553; Cartas dos Governadores Geraes 1692-1698. Ministério da Educação e Saúde. Biblioteca Nacional. Vol. XXXVIII, Rio de Janeiro, 1937. Disponível em < <http://bit.ly/2GcnXPI> > e acessado em 14 de fev. de 2019.

DUARTE, L. P. **Ironia e humor na literatura.** Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

DICKINSON, E. **Não sou ninguém – Poemas.** Tradução de Augusto de Campos. Edição bilíngue. Campinas: Unicamp, 2009.

E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia – Universidade Nova de Lisboa. Disponível em < <http://bit.ly/2HtSryO> > e acessado em 09 de fev. de 2019

ECO, U. *Entrevista Umberto Eco*. Site Época – Editora Globo. Disponível em < <https://goo.gl/fR5eS6> > e acessado em 12 de nov. de 2017.

ELIOT, T. S. *Tradição e talento individual*. In: _____. **Ensaio**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FRANCHETTI, P. **Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

_____. **Alguns aspectos da teoria da Poesia Concreta**. 4ª ed. ampl. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

FERRAZ, P. *A Poesia Brasileira na década de 90*. In: _____. **Roteiro da poesia brasileira: anos 90**. Direção Edla van Steen. Seleção e Prefácio Paulo Ferraz. São Paulo: Global, 2011 (Coleção Roteiro da Poesia Brasileira).

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GAMA, M. *Diversidade da teoria e prática poética no Brasil de hoje*. **Mallarmargens – revista de poesia e arte contemporânea**. Ensaio vol. 2, num. 1, 2013. Disponível em < <https://goo.gl/QkJvu8> > e acessado em 07 de mar. de 2018.

GALVE, F. *O navegar do poeta João Cabral no oceano das palavras proibidas (1952-1964)*. Revista online de Filosofia e Ciências Humanas Verinotio, 2016. Disponível em < <http://bit.ly/2ICTJbJ> > e acessado em 05 de fev. de 2019.

GALVE, F. **De um porto a outro: um navegar histórico no multiverso da vida e obra de João Cabral de Melo Neto**. PUC-SP, Tese, Doutorado, 2012. Disponível em < <http://bit.ly/2KKdT5U> > e acessado em 03 de mar. de 2019.

GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução Cibele Braga et al. Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GEORGES, H. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Tradução Maria Helena Trindade Lopes. Lisboa, Portugal, 1996.

GLEISER, M. **A criação imperfeita** – Cosmos, vida e o código oculto da natureza. Rio de Janeiro: Editora Record, 2012.

HAMBURGER, M. **A verdade da poesia**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEIDEGGER, M. **A caminho da linguagem**. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, Bragança Paulista, São Paulo. Editora Universitária São Francisco, 2003.

HELIODORA, B. **Falando de Shakespeare**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

HILARIO, F. J. **Cocanha – várias faces de uma utopia**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

HOMERO. **Ilíada**. 5. ed. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

_____. **Odisseia**. 6. ed. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

_____. **Odisseia**. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. Introdução e notas de Bernard Knox. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

_____. **Odisseia**. Tradução de Manuel Odorico Mendes e Ed. de A. M. Rodrigues. São Paulo: Ars Poetica/EDUSP, 1992.

_____. **Odisseia**. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2018.

HOBBSAWM, E. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLANDA, H. B. de. **Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970**. São Paulo: Editora Brasiliense. 1980.

_____. **Esses poetas: uma antologia dos anos 90**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1998.

_____. *Prefácio*. In: _____ (Org.). **26 poetas hoje**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1976.

_____. *Posfácio*. In: _____ (Org.). **26 poetas hoje**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1976.

_____. *Depois do poemão*. Site da Autora. Publicado originalmente no Caderno B, do Jornal do Brasil, em 13 de dez. de 1980. Disponível em <<https://goo.gl/Zbevto>> e acessado em 02 de mar. de 2018.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

_____. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KAFKA, F. **Narrativas do espólio**. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

JAFFE, N. *Antologia de Geraldo Carneiro peca por redundância e excesso de Efeitos*. Jornal. **Folha de S. Paulo**, 2010. Disponível em <<http://bit.ly/2ZbDyb9>> e acessado em 12 de fev. de 2019.

JENNY, L. *A estratégia da forma*. Tradução da revista **Poétique** número 27. Lisboa: Almedina, 1979.

JESI, F. **Literatura y mito**. Ed. Barral, Barcelona, 1972.

JOYCE, J. **Finnegans Wake/ Finnicius Revém** – Capítulo 13, 14, 15, 16 e 17. Tradução de Donaldo Schüler. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. **Finnegans Wake/Finnicius Revém**. Tradução de Donaldo Schüler, 1º volume. Porto Alegre: Ateliê Editorial. 1999.

_____. **Finnegans Wake (por um fio)**. Tradução de Dirce Waltrick do Amarante. São Paulo: Editora Iluminuras, 2018.

JORGE, F. **Vida e poesia de Olavo Bilac**. 4. edição revista e aumentada. Introdução de Menotti del Picchia. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991. (Coroa Vermelha. Estudos Brasileiros, 20).

LEMINSKI, P. **Toda a poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LIMA, D. *Uma rosa é uma rosa e outros poemas de Gertrude Stein*. Site *Ars Poetica et Humanitas*. Disponível em < <http://bit.ly/2Db3SZC> > e acessado em 21 de dez. de 2018.

LIMA, L. C. *Abstração e visualidade*. In: _____. **Intervenções**. São Paulo: Edusp, 2002.

LIMA, R. V. *Anos 80*. In: _____. **Roteiro da poesia brasileira: anos 80**. Direção Edla van Steen. Seleção e Prefácio Ricardo Vieira Lima. São Paulo: Global, 2010 (Coleção Roteiro da Poesia Brasileira).

_____. *Pluralidade singular – Desdizer e antes, de Antônio Carlos Secchin*. Disponível em < <http://bit.ly/2DskWJG> > e acessado em 09 de jan. de 2019.

LUCCHESI, M. **Nove cartas sobre a Divina Comédia: navegações pela obra clássica de Dante**. 1º ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, Fundação Biblioteca Nacional, 2013.

LYRA, P. *Uma poética de resistência e afirmação*. In: _____. **Roteiro da poesia brasileira: anos 60**. Direção Edla van Steen. Seleção e Prefácio Pedro Lyra. São Paulo: Global, 2011 (Coleção Roteiro da Poesia Brasileira).

KRISTEVA, J. **Introdução a semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Debates semiótica).

KEATS, J. **Bright Star: The Complete Poems and Selected Letters**. London: Vintage, 2009.

MACEDO, H. *Luís de Camões: o testemunho das cartas*. **Revista Floema**, ano VI, n. 7, p. 33-41, jul/dez. 2010.

MÃE, V. **A desumanização**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. Disponível em < <http://bit.ly/2IhIqGv> > e acessado em 18 de fev. de 2019.

MARCH, J. **Mitos Clássicos**. Tradução Maria Alice Máximo. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MALDONATO, M. **A subversão do ser: identidade, mundo, tempo, espaço: fenomenologia de uma mutação.** Tradução de Roberta Barni, Luciano Loprete. 2ª ed. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

MALLARMÉ, S. **Um Lance de Dados.** Introdução, organização e tradução Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê, 2013.

_____. **Correspondance: lettres sur la poésie.** In: MARCHAL, B. (Org.) Paris: Folio/Gallimard, 1995.

MANGUEL, A. **Íliada e Odisseia de Homero** – Uma biografia. Tradução Pedro Maia Soares. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MARINS, L. L. *Òrìsà dídá ayé: òbátálá e a criação do mundo ioruba.* Revista África, n. 31-31, 2011/2012. Disponível em < <http://bit.ly/2IfSQpS> > e acessado em 14 de fev. de 2019.

MARQUES, C. C. *Voltaire: ensaio sobre a poesia épica – um estudo e uma tradução.* Dissertação de Mestrado, UFPR, 2018. Disponível em < <http://bit.ly/2O4TCpL> > e acessado em 14 de fev. de 2019.

MATOS, G. de. **Poemas escolhidos – Gregório de Matos.** Seleção e organização José Miguel Wisnik. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MAURÍCIO, A. *Algumas palavras sobre Olavo Bilac. O grande amor que iluminou a vida do poeta.* Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 2 fev. 1936. Suplemento 1, p. 2.

MEDEIROS, F. T. de. *Play it again, marginais.* In: PEDROSA, Célia, MATOS, Cláudia, NASCIMENTO, Evando (Orgs). **Poesia hoje.** Niterói: EDUFF, 1998, p. 53-68. (Coleção Ensaio; 13).

MÍCCOLIS, L. *Literatura e Palco.* **Revista Garrafa** – maio de 2011. Disponível em < <http://bit.ly/2UU6O6Y> > e acessado em 03 de jan. de 2019.

MILTON, J. **Paraíso Perdido.** Tradução: Daniel Jonas. 2ª ed, São Paulo: Editora 34, 2016.

MOISÉS, C. F. “A máquina do mundo.” In _____. **O desconcerto do mundo do Renascimento ao Surrealismo.** São Paulo: Escrituras, 2001, p. 23-57.

MOISÉS, M. **Dicionários de termos literários.** São Paulo: Cultrix, 1974.

MONTEIRO, A. *A sensibilidade poética dos anos 70: Lições extemporâneas.* In: FARIA, Alexandra (org). **Poesia e vida: anos 70.** Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2007.

MORICONI, I. *Poesia 00 – uma amostra.* **Revista Margens/Margens.** Número 9/10, 2007. Disponível em < <https://bit.ly/2HiEfJy> > e acessado em 12 de jan. de 2018.

_____. *Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira*. In: **Poesia hoje**. PEDROSA, Célia, MATOS, Cláudia, NASCIMENTO, Evando (Orgs.). Niterói: EDUFF, 1998. (Coleção Ensaios; 13).

_____. *A problemática do pós-modernismo na Literatura Brasileira (uma introdução ao debate)*. Cadernos da ABE, v. III, nº1, 2014. Disponível em < <https://bit.ly/2GWF8rJ> > e acessado em 12 de jan. de 2018.

NETO, J. C. M. **Obra completa: volume único**. Organização Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

_____. *O que João Cabral de Melo Neto opinava sobre o Concretismo* (Entrevista). Site Antônio Mirada. Disponível em < <https://goo.gl/VVQFV9> > e acessado em 07 dez. de 2017.

NETO, A. H. *Poesia em tempos de resistência*. In: _____. **Roteiro da poesia brasileira: anos 70**. Direção Edla van Steen. Seleção e Prefácio Afonso Henrique Neto. São Paulo: Global, 2009 (Coleção Roteiro da Poesia Brasileira).

NÖRTH, W. **Panorama da semiótica – de Platão a Peirce**. São Paulo: Annablume, 1995.

_____. **A semiótica no século XX**. São Paulo: Annablume, 1996.

NUNES, B. *A recente poesia brasileira: expressão e forma. Trinta anos depois*. In: _____. **A clave do poético**. Organização de Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.158-185.

_____. “A máquina do poema.” In _____. **O dorso do tigre**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 265-275.

NIETZSCHE, F. **Assim falou Zaratustra**. Tradução de Mário de Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

_____. **O nascimento da tragédia**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

_____. **Fragmentos finais**. Tradução de Flávio R. Kothe. Brasília: UnB, 2002.

NUNES, G. P. *Viagem ao São Saruê: o encontro entre o mito medieval e a poesia popular do nordeste*. **Revista digital Travessias**, 2011. Disponível em < <http://bit.ly/2KAmbgJ> > e acessado em 14 de fev. de 2019.

Novo Dicionário Aurélio Digital – versão 5.0

PAZ, O. **Signos em rotação**. Tradução Sebastião Uchoa Leite; Organização e revisão Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **O Arco e a Lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

_____. **La otra voz** – poesia y fin de siglo. Barcelona: Seix Barral, 1990.

PEDROSA, C. *Traços de memória na poesia brasileira contemporânea*. In: _____. (org.). **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro, 7Letras, 2000, p.124-131.

PERRONE, C. *Poesia concreta e tropicalismo*. Trabalho apresentado originalmente em inglês na revista **Latin American Music Review** 6:11, p. 58-79, 1985. Disponível em <<https://goo.gl/u5pjuK>> e acessado em 03 de mar. de 2018.

PIRES, A. D. *Fios da trama poética de Adriano Espínola*. **Revista Texto Poético, Vol. 19 (2º semestre/2015)**. Disponível em < <https://bit.ly/2IQRQFd> > e acessado em 25 de mar. de 2018.

_____. *A Orfeu, dois poemas da estrangeira*. **Texto Poético**, v. 9, 2010.

_____. *A demanda de Orfeu na poesia brasileira: Silva Alvarenga e Carlos Drummond de Andrade*. In_____: YOKOSAWA, S. F. C.; PIRES, A. D. **O legado moderno e a (dis)solução contemporânea**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

_____. *Orfeu nos trópicos: Cláudio Manuel da Costa e Murilo Mendes*. In_____; FERNANDES, M. L. O. **Matéria de poesia: crítica e criação**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

_____. *Perfis de Orfeu na poesia recente*. **Revista Contexto** (UFES), 2013. Disponível em <<https://bit.ly/2qqHy7O>> e acessado em 25 de mar. de 2018.

_____. *A Máquina do Poema & A Máquina do Mundo: Primeiro Esboço para uma Poética*. Disponível em < <http://migre.me/rs1Zo> > e acessado em 02 fev. 2018.

PERRONE-MOISÉS, L. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Texto, crítica, escritura**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção leitura e crítica).

PROENÇA FILHO, D. *Poesia brasileira contemporânea: multiplicidade e dispersão*. In _____. (Org.). **Concerto a quatro vozes: Adriano Espínola, Antônio Cícero, Marco Luchesi, Salgado Maranhão**. RJ/SP: Record, 2004.

POÉTIQUE (n. 27): revista de teoria e análise literárias. Intertextualidades. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

QUENTAL, A. **Antologia**. Organização José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

RAMOS, Maria Luiza. **Fenomenologia da Obra Literária**. Rio de Janeiro, ed. Forense, 1968.

REZENDE, R. *A cegueira da cisma – poesia brasileira contemporânea e sua crítica*. Site Cronocópio. Publicado em 04 de jun. de 2012. Disponível em < <https://bit.ly/2quAJ4s> > e acessado em 15 de mar. de 2018.

RISÉRIO, A. Apresentação. In CORONA, R. **Outras praias: 13 poetas brasileiros emergentes. Other shores: 13 emerging brazilian poets**. Curitiba: Iluminuras, 1997.

_____. *Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil*. In: COELHO, Claudio Novaes Pinto. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural. 2005.

ROSA, G. **Grande Sertão: Veredas**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985

ROUGEMOND, D. de. **O Amor e o Ocidente**. Lisboa: Vega, 1988.

SALGUEIRO, W. **Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)**. Espírito Santo: EDUFES, 2002.

SANT'ANNA, A. **Entre Drummond e Cabral**. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade: memória da literatura**. Tradução Sandra Nittrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTIAGO, E. *Os paradoxos da poesia concreta*. Revista Amálgama (2017). Disponível em < <https://bit.ly/2lhVb0O> > e acessado em 16 de jan. de 2018.

SANTIAGO, S. *A morte de Mallarmé*. In: _____. **Uma literatura nos trópicos: ensaios de dependência cultural**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCHILLER, F. **Poesia Ingênua e Sentimental**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHNEIDER, M. **Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento**. Tradução de Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios)

SECCHIN, A. C. *Caminhos recentes da poesia brasileira*. In: _____. **Poesia e desordem: escritos sobre poesia e alguma prosa**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 93-110.

_____. *5º Ciclo de conferências. Os poetas pelos poetas: Shakespeare: o poeta e a máscara* (mediação). Youtube, 1 ago. 2014. Disponível em < <https://goo.gl/cyoGQA> >. Acesso em: 25 fev. de 2018.

_____. *Os Deuses da alegria*. Publicado em Junho de 2017. Disponível em < <http://bit.ly/2ICTJbJ> >. Acesso em: 25 de fev. de 2018.

SEFFRIN, A. *Anos 50*. In: _____. **Roteiro da poesia brasileira: anos 50**. Seleção e Prefácio André Seffrin. São Paulo: Global, 2007 (Coleção Roteiro da Poesia Brasileira).

SIMÕES JR, A. S. **A Sátira do Parnaso**: estudo da poesia satírica de Olavo Bilac publicada em periódicos de 1884 a 1904.

SIMON, I. M. *Condenados à tradição: o que fizeram com a poesia brasileira*. Revista Piauí, nº 61, São Paulo, 2011. Disponível em < <https://bit.ly/2JJ2WgH> > e acessado em 20 fev. de 2018.

_____. *Situação de sítio*. In: PEDROSA, C.; ALVES, I. (Org.). **Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p.133-147.

_____. **Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século**. In: Novos Estudos CEBRAP, nº 55. São Paulo, Nov. 1999.

SISCAR, M. **Poesia e crise**. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

_____. *Poetas à beira de uma crise de versos*. Texto proferido no Seminário Internacional de Poesia Contemporânea: identidades e subjetividades em devir, em novembro de 2007. Disponível em < <https://goo.gl/5y72ud> > e acessado em 14 dez. de 2017.

SILVA, A. V. da; RAMALHO, **História da epopeia brasileira: teoria, crítica e percurso**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

SIVIERO, M. V. L. **O discurso da Performance Art: estudo semiológico dos regimes de manifestação da arte performática**. USP, Dissertação, Mestrado, 2016. Disponível em < <http://bit.ly/2P7un6R> > e acessado em 14 de jan. de 2019.

SHAKESPEARE, W. **A Tempestade**. Tradução Geraldo Carneiro. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1991.

_____. **Uma peça como você gosta – As you like it**. Tradução e adaptação de Geraldo Carneiro. Rio de Janeiro, O Tablado, Cadernos de Teatro, 1985.

_____. **Hamlet, Rei Lear, Macbeth**. Tradução Barbara Heliodora. São Paulo: Abril, Clássicos Abril Coleções, v. 10, 2010.

_____. **Hamlet, Prince of Denmark**. The New Cambridge Shakespeare. Edited by Philip Edwards. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

_____. **Romeu e Julieta; Macbeth; Hamlet, príncipe da Dinamarca; Otelo, o Mouro de Veneza**. Traduções de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

SOARES, D. **Frenesi: 5 poetas, 1 coleção: impressões de leitura**. Revista Crioula. Disponível em < <https://goo.gl/EUB4Vv> > e acessado em 10 de nov. de 2017.

SOUZA, S. P. G. de. *Sobre a recepção de Os Lusíadas em França até ao Século XVIII*. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, UFMG, v.18, nº 23, 1998. Disponível em < <http://bit.ly/2Jd83cP> > e acessado em 14 de fev. de 2019.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

STEIN, G. **Geography and Plays**. 1ª ed. Boston: The Four Seas Company, 1922.

SUSSEKIND, F. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. *Borges e a série*. In: _____. *A voz e a série*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Editora UFMG, Sete Letras, 1998.

TELLES, G. **Retórica do silêncio I – teoria e prática do texto literário**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. 17ª edição, Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

_____. **Camões e a poesia brasileira**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Livros técnicos e Científicos Editora S.A., 1979.

VATTIMO, G. **O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pósmoderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VAZ, T. **Paulo Leminski: O bandido que sabia latim**. 3ª Ed, Rio de Janeiro: Record, 2009.

VIEILLARD-BARON, J. **Compreender Bergson**. Tradução de Mariana de Almeida Campos. Petrópolis: RJ: Vozes, 2007.

VIVALDO, L. V. *Ah! Um Corvo pousou em minha sorte!': breves aproximações entre Augusto dos Anjos e Edgar Allan Poe*. *Travessias interativas – revista eletrônicas*. Disponível em < <http://migre.me/w2tUP> > e acessado em 02 de fev. de 2018.

_____. **Uma poética sobre NADA? O niilismo em Augusto dos Anjos**. Dissertação (Mestrado em letras), Faculdade de Ciência e Letras, Universidade Estadual de São Paulo. 2013.

WISNIK, J. M. **A paixão dionisíaca em Tristão e Isolda**. Site *arte e pensamento* (1987). Disponível em < <http://bit.ly/2GlnNH0> > e acessado em 20 de dez. de 2018.

YOKOZAWA, S. **O controverso legado cabralino em alguns poetas Brasileiros contemporâneos**. Disponível em < <https://goo.gl/KKR08q> > e acessado em 10 de set. de 2017.

_____. *Razões de um desconforto: notas a propósito de dois artigos sobre poesia brasileira contemporânea e tradição*. **Texto Poético**, v.13, 2012. Disponível em < <https://bit.ly/2HwluPc> > e acessado em 20 fev. de 2018.

**CLASSIFICAÇÃO – POEMAS REUNIDOS:
TEMAS, ECOS E ECOSISTEMAS**

EU/OUTRO		ORFEU/ODISSEU		BILAC		CAMÕES/ÉPICA		EROS DICÇÃO	
a outra voz	46	A outra voz	46	Entrevista	73	Poesia épica	64	A voz do mar	45
Bazar de espantos	47	Molduras da esperança	48	To be or not to Bilac?	74	Fundamental	67	Barzar de espantos	47
Física e metafísica	50	Ilíada	53	Faith no more	74	milshakesperiana	168	A coisa bela	52
Miragem em abismo	51	Odisseia	54	lifeboat	75	predestino	171	Belle de toujours	56
Epitáfio 235	54	Conspirações	61	In every sense	76	Por ocasião de um...	116	Navegações	57
As erosões de Eros	55	Ao telefone	157	bilacmaquia	131	“o sol é um carro de...”	124	Farol na beira do caos	58
Farol na beira do caos	58	<i>desinvenção de Orfeu</i>	231	necrofilia	132	<i>por mares nunca dantes</i>	181	Navegações (2)	62
Conforme a maré	59	A origem da espécie	233	rejubilac	133	projeto	250	A aquarela dela	65
Criação e recreação	60	diagnóstico	236	Carnavais de Atenas	152	<i>apocalipse</i>	267	reciprocidade	66
O não decifrador	63	Desinvenção de Orfeu	276	torpedo	170	Instruções para a produção da posterid.	297	Recado no avião	69
Poesia épica	64	Odisseu	280	Principalmente	175	O elogio das índias ocidentais	309	Gravitação dos corpos	70
Nursery rhyme	64	Eu, Orfeu, me demito	345	<i>I'll be like bilac</i>	257	Grafito ufanista	309	O recado da deusa	79
Autorretrato deprê	66	Lira dos 20 anos	399	Inveja de o. bilac	259	O elogio das índias ocidentais (2)	310	Som e fúria	80
Fundamental	67			bilacmaquia	259	Pau-brasil	311	Suma teológica	81
Origem da espécie	68			Fill in the (Bilac) blanks	260	<i>pandemônio</i>	317	O anticéu de Platão	83
O recado da deusa	79			Crítica literária	261	deuteronômio	330	O não quixote	84
Balada do impostor	82			Nero's (false) death		Erros meus, má fortuna	331	Fotografia do verão	88

**CLASSIFICAÇÃO – POEMAS REUNIDOS:
TEMAS, ECOS E ECOSISTEMAS**

						e amor ardente			
O não quixote	84			o. Bilac através do espelho (1)	262	Engenho & arte	336	A ideia da mulher	89
Sobre a natureza	85			Variações sobre o. bilac	263	“Precursor dos efeitos especiais...”	340	O recado da deusa (2)	90
Memórias póstumas	86			Variações sobre o. Bilac (2)	263	Cancan do exílio	349	Navegações (3)	91
Lira dos doze anos	87			o. bilac através do espelho (2)	264	Manu Çaruê	359	O sopro da deusa	92
Fotografia do verão	88			Os anjos não tem sexo	305	Barganhas de babel	383	filosofia	93
Navegações (3)	91			Corações futuristas	347	Talento & formosura	392	felicidade	94
O sopro da deusa	92			Variações sobre um tema de Zé Ketí	348	<i>comédia</i>	417	A rosa do caos	95
A rosa do caos	95					<i>em busca do sete-estrela</i>	437	Em torno da rosa	96
Barco da vida	97							Crítica ao manual (2)	105
Manual dos cinquenta	103							Rosa-dos-ventos nov.	106
Crítica ao manual	104							Revisão da rosa-dos	107
Crítica ao manual (2)	105							Penúltimo romântico	108
A caverna de Platão	117							iluminação	111
A penúltima fantasia	119							O livro dos espantos	112
Epitáfio 517	120							Blas-fêmea	113
“O senso é quase”	123							Quase soneto	114
“o sol é um carro	124							Quase soneto cheio	115

**CLASSIFICAÇÃO – POEMAS REUNIDOS:
TEMAS, ECOS E ECOSISTEMAS**

de...”									
“muitos mitos celebram...”	125							Por ocasião de um...	116
“adoro as pequenas...”	126							A caverna de Platão	117
O solipsismo	127							Como fazer florescer a flor?	118
“só lida”	127							Epitáfio 517	120
Quase soneto a quatro	139							“muitos mitos celebram...”	125
Educação sentimental	141							A semântica das rosas	128
Teofania e telefonia	142							eternidade	137
Epitáfio em pessoa	144							futurologia	138
A sombra	147							filosofia	140
À maneira de Pessoa	149							A última alegoria	143
recrucificado	150							consonâncias	148
Abaixo a realidade	150							recrucificado	150
O estrangeiro	153							Abaixo a realidade	151
Debaixo do sol	154							A desinvenção da M.	155
Quem diria	156							dissonância	160
A filosofia acidental	158							carnavais	161
Maldoror	159							mallarmada	163
dissonância	160							Sobre o amor	167

**CLASSIFICAÇÃO – POEMAS REUNIDOS:
TEMAS, ECOS E ECOSISTEMAS**

O elogio dos soníferos	162							milshakesperiana	168
passatempo	164							À flor da língua	223
Under the moonligh	165							O grafito do inferno	224
insurreição	166							À flor da fala	225
Sobre o amor	167							Os fogos da fala	226
milshakesperiana	168							amor	227
Êpa-babá: babá-ebô	169							A lgg das flores	228
predestino	171							instant d´art	229
Ainda sobre a pedra	172							Rosa-do-ventos	237
Raio x	173							“no princípio o mar”	241
rabeliões	174							<i>Novo panglossário dos seres inessenciais</i>	241
Principalmente	175							“O santo é só um ex-“	243
O espelho	230							“Cérbero era um famigerado”	244
<i>desinvenção de orfeu</i>	231							“o relógio é a máquina onde se guarda”	245
Manual dos 40	234							romântica	252
Crítica ao Manual	235							rejoyce	275
diagnóstico	236							Desinvenção de orfeu	276
desinvenção de orfeu (2)	247							nevermore	277

**CLASSIFICAÇÃO – POEMAS REUNIDOS:
TEMAS, ECOS E ECOSISTEMAS**

I don't like myself	249						Romântico de cuba	278
Mocidade & morte	253						neoplatônica	279
Canção do exílio	254						A vida é uma vida só	282
Fortuna crítica	255						<i>encyclopaedia</i>	285
rejoyce	275						“as nuvens foram”	287
Desinvenção de orfeu	276						“Episcópio s., m.; instrumento”	287
nevermore	277						“Espectros são seres intangíveis”	288
Romântico de cuba (2)	278						“os marcianos são seres extravagantes”	289
Ferry-boat	281						“mulheres são alucinações”	291
Juízo final	283						“para os gregos a metafísica”	292
“Bartolomeu lourenço de gusmão”	290						Pequenas ocupações da poesia	298
Execração do poeta	295						Ó malmarmada idolatrada	300
O elogio da posteridade	296						advertência	303
Instruções para a produção da posterid.	297						Os anjos não tem sexo	305
A prosa do observatório	299						O elogio das índias ocidentais	309
Eros e civilização (2)	304						Grafito ufanista	309

**CLASSIFICAÇÃO – POEMAS REUNIDOS:
TEMAS, ECOS E ECOSISTEMAS**

No céu da selva escura	306							Pau-brasil	311
O elogio das índias ocidentais (2)	310							Pacto sinistro (2)	333
descartes	329							divisa	334
Pacto sinistro	329							Bailadora	335
deuteronômio	330							<i>Panglossário dos seres inessenciais</i>	337
Reflexão sobre tema de A. Caeiro	332							“O grifo é um animal sem escrúpulo”	339
Pacto sinistro (3)	334							“A pedra é especialista...”	339
bailadora	335							“O macaco: ficção antropológica...”	340
A joy for ever	335							“Precursor dos efeitos especiais...”	340
Cancã do exílio	349							“O espeliossauro é...”	341
A rumbeira	350							axé	346
Dramatis personae	353							C'est si bon	346
epitáfio	354							Corações futuristas	347
Urbe et orbas	355							Variações sobre um tema de Zé Ketí	348
Bachiana brasileira	373							A fala da paixão	354
Madrigal triste	375							epitáfio	354
Fogos de artifício	376							Bachiana brasileira	373

**CLASSIFICAÇÃO – POEMAS REUNIDOS:
TEMAS, ECOS E ECOSISTEMAS**

Aquarela (II)	377						Sobre a verdura	374
Decolonization of myself	391						Fogos de artifício	376
Filosofia da composição	393						Aquarela (I)	378
Luta democrática	394						Jardim das delícias	379
Of brief candle	395						Vaga & noctâmbula	380
Morte & amor	403						Olhos de ressaca	381
Eros & civilização	404						Educação sentimental	400
Exílio	406						Mortes & amor	403
“POR ONDE ME CONDUZ O MEU...”	411						Eros & civilização	404
Meus oito anos	413						No hay primavera em mis estrañas	404
							Mar de sargaço	405
							Inferno privado	408
							“POR ONDE ME CONDUZ O MEU...”	411
							cubanacan	412
							Meus oito anos	413
							Um dia de muito calor	414
							Canção estilo carioca	415