

Universidade Federal do Rio de Janeiro

A IMPROVÁVEL ENCRUZILHADA: NEOCLASSICISMO E MODERNIDADE EM
ALEXEI BUENO, GLAUCO MATTOSO E IVAN JUNQUEIRA

Marcos Estevão Gomes Pasche

RIO DE JANEIRO

2014



A IMPROVÁVEL ENCRUZILHADA: NEOCLASSICISMO E MODERNIDADE EM
ALEXEI BUENO, GLAUCO MATTOSO E IVAN JUNQUEIRA

Marcos Estevão Gomes Pasche

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira.

Orientador: Sérgio Fuzeira Martagão Gesteira

Rio de Janeiro

Fevereiro de 2014

A IMPROVÁVEL ENCRUZILHADA: NEOCLASSICISMO E MODERNIDADE EM
ALEXEI BUENO, GLAUCO MATTOSO E IVAN JUNQUEIRA

Marcos Estevão Gomes Pasche

Orientador: Sérgio Fuzeira Martagão Gesteira

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira.

Aprovada por:

Presidente, Professor Doutor Sérgio Fuzeira Martagão Gesteira
Faculdade de Letras – UFRJ

Professora Doutora Anélia Montechiari Pietrani / Faculdade de Letras – UFRJ

Professora Doutora Flávia Vieira da Silva do Amparo / Instituto de Letras – UFF

Professor Doutor Roberto Acízelo Quelha de Souza / Instituto de Letras - UERJ

Professor Doutor Ronaldes de Melo e Souza / Faculdade de Letras –UFRJ

Suplentes:

Professor Doutor Alberto Pucheu Neto / Faculdade de Letras – UFRJ

Professor Doutor Godofredo de Oliveira Neto / Faculdade de Letras – UFRJ

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2014

Pasche, Marcos Estevão Gomes.

A improvável encruzilhada: neoclassicismo e modernidade em Alexei Bueno, Glauco Mattoso e Ivan Junqueira / Marcos Estevão Gomes Pasche. – Rio de Janeiro: UFRJ / FL, 2014. x, 119f.; 31 cm.

Orientador: Sérgio Fuzeira Martagão Gesteira.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2014.

Referências bibliográficas: f. 111-119.

1. Poesia brasileira contemporânea. 2. Crítica literária. 3. Alexei Bueno, 1963-. 4. Glauco Mattoso, 1951-. 5. Ivan Junqueira, 1934-. I. Gesteira, Sérgio Fuzeira Martagão. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em letras Vernáculas. III. Título.

*À honra de Madalena e Giovanni,
minha mãe e meu pai.*

Agradecimentos

A Antonio Carlos Secchin, Sérgio Martagão Gesteira, Anélia Pietrani, Flávia Vieira Amparo, Roberto Acízelo de Souza, Ronaldo de Melo e Souza, Henrique Marques-Samyn, Roberto Lota e Aline de Moraes, minha Santinha. A todos o meu profundo agradecimento pelo generoso apoio e pela rica interlocução.

Este trabalho recebeu bolsa de estudos fornecida pelo CNPq.

RESUMO

Resumo da Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira.

PASCHE, Marcos Estevão Gomes. *A improvável encruzilhada: neoclassicismo e modernidade em Alexei Bueno, Glauco Mattoso e Ivan Junqueira*. Rio de Janeiro, 2014. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

A tese *A improvável encruzilhada: neoclassicismo e modernidade em Alexei Bueno, Glauco Mattoso e Ivan Junqueira* estuda a obra desses três poetas brasileiros contemporâneos com o objetivo de identificar de que maneira a poesia neoclássica é recebida pela crítica literária atual, em algumas de suas modalidades – a jornalística, a universitária e a que atua nos prêmios literários, por exemplo. A pesquisa, dividida em duas partes, procura demonstrar, em seu início, que o classicismo não é um termo de significado artístico absolutamente uniforme, e sua variedade se confirma nos momentos em que é retomado ao longo da história da arte. Em seguida, a tese analisa como os estilos literários brasileiros caracterizados como neoclássicos são avaliados por historiadores e críticos, e, após a análise, constata que, por consequência da ideologia vanguardista, a poesia tradicionalista feita depois do Modernismo é interpretada como retrógrada. Por se manter na atualidade, esse tipo de interpretação permite relativizar as teses afirmadoras da pluralidade pós-modernista e contemporânea. Na segunda parte, a tese estuda especificamente as obras poéticas de Ivan Junqueira, Alexei Bueno e Glauco Mattoso, destacando suas particularidades artísticas, realçando o que neles é tradicional e moderno, afirmando, por fim, que suas poéticas dão ao conceito de contemporaneidade um significado problemático e inovador.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea. Neoclassicismo contemporâneo. Alexei Bueno. Glauco Mattoso. Ivan Junqueira.

ABSTRACT

Abstract da Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira.

PASCHE, Marcos Estevão Gomes. *Improbable crossroads: Neoclassicism and modernism in Alexei Bueno, Glauco Mattoso and Ivan Junqueira*. Rio de Janeiro, 2014. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

The thesis, *Improbable crossroads: Neoclassicism and modernism in Alexei Bueno, Glauco Mattoso and Ivan Junqueira*, examines the literary/artistic work of these three contemporary Brazilian poets in order to identify how neoclassical poetry is received by current literary criticism in such modalities as journalism, academia and with respect to literary awards, for example. The research, comprised of two parts, aims initially to demonstrate that ‘classicism’ is not a term of absolutely uniform artistic significance, and its multiplicity/diversity is verified whenever it resurfaces in the course of the history of art. Next, the thesis analyzes how the Brazilian literary styles characterized as neoclassical are assessed by historians and critics and concludes that, as a consequence of avant-garde ideology, the traditionalist poetry composed after the advent of Modernism is interpreted as being retrograde. By remaining actual/relevant, this kind of interpretation allows to relativize the theses that defend the postmodernist and contemporary plurality. In the second part, the thesis deals concretely with the poetry of Ivan Junqueira, Alexei Bueno and Glauco Mattoso, highlighting their artistic particularities, detailing what is traditional and modern in their work. Our conclusion is that their poetry/poetics grants the notion of the ‘contemporary’ a new/original/innovative and problematic meaning.

Keywords: Contemporary Brazilian poetry. Contemporary neoclassicismo. Alexei Bueno. Glauco Mattoso. Ivan Junqueira.

Vive com teu século, mas não sejas sua criatura; serve teus contemporâneos, mas naquilo de que carecem, não no que louvam. Sem partilhar de sua culpa, partilha de seu castigo com nobre resignação, e aceita com liberdade o jugo de que são incapazes de suportar tanto o peso quanto a falta.

Friedrich Schiller

Sumário

Introdução	11
-------------------------	-----------

Parte I

1. Acerca dos termos “tradição”, “clássico” e “neoclássico” e suas significações .	17
---	-----------

2. Momentos neoclassicistas da literatura brasileira	25
---	-----------

3. Lugar do neoclassicismo na contemporaneidade	39
--	-----------

Parte II

1. Essa lâmina exata: a poesia de Ivan Junqueira	60
---	-----------

2. Alexei Bueno: o Olimpo na Lapa	88
--	-----------

3. Glauco Mattoso: complexa contemporaneidade	99
--	-----------

Esboço de conclusão	109
----------------------------------	------------

Referências bibliográficas	111
---	------------

Introdução

*Nada envelhece tão depressa quanto a novidade.
Só o que já nasceu velho é que não envelhece.*

José Paulo Paes

Este trabalho busca situar, por meio da interpretação das obras poéticas de Ivan Junqueira, Alexei Bueno e Glauco Mattoso, a poesia identificável como *tradicionalista* ou *neoclássica* nos períodos compreendidos como pós-moderno e/ou contemporâneo no curso histórico da literatura brasileira.

O *situar* pretende ir além da mera constatação de teor descritivo. Antes deseja contemplar um certo tipo (não uniforme, porém familiar) de escrita poética para confrontá-lo com a cultura literária que, vendo a si própria como autenticamente de “hoje”, ignora ou mesmo repudia o que ela entende como representante retardatária do “ontem”. Os referidos poetas não são os únicos representantes do tipo de poesia em destaque, mas a exemplificam significativamente, em especial por tal representatividade não se efetivar de modo retilíneo, o que ressalta a variedade do fenômeno, normalmente entendido sob ponto de vista unitário e cristalizado.

O estudioso de literatura por vezes se depara com um entrave, indicativo de limite, ao desconfiar ou concluir que sua empreitada, na ânsia de confirmar ou refutar pressupostos teóricos de natureza diversa, termina por reduzir o discurso do *corpus*, ali tomado como objeto de comprovação e não como voz protagonista. Porém, o limite pode fazer-se limiar – canal de entrada e de saída –, e permitir ao intérprete literário, na inevitabilidade de sua condição, o revés da rasoura, dando-lhe condições para apontar o que do micro da obra reverbera no macro do contexto. Daí o presente estudo ser dividido em duas partes: na primeira concentraremos as reflexões de ordem conceitual, enquanto a segunda será reservada à exegese dos poetas mencionados. Isso não significa estabelecer uma rígida separação entre teoria e prática, ou entre ciência e arte, muito menos afiançar a noção da obra literária como reflexo direto – e diminuído – de algo que a ultrapassa e determina. Em se tratando de um estudo, convém não perder de vista as procedentes sugestões do didatismo, de acordo com as quais a clareza contribui para

o ato comunicativo. Sem isso, talvez resvalássemos no totalitarismo teórico ou na desprevenção impressionista, e nem um nem outro nos interessa cabalmente. Como fluiu Guimarães Rosa, o rio é pleno em sua terceira margem: o rio teórico, o rio artístico – o rio.

A própria seleção dos poetas aqui reunidos evidencia certa conjunção de diferenças, e, por conseguinte, desautoriza a hipótese segregativa com vistas a um austero alcance de uniformidade: Ivan Junqueira, Alexei Bueno e Glauco Mattoso aproximam-se, elementarmente, na medida em que suas escritas se revestem de fatores associados ao tradicionalismo literário. O que os três escrevem é cheio de elementos clássicos. Mas eles também se afastam, pois a arte poética de cada um guarda superlativas singularidades – e estas dão a eles, paradoxalmente, outro viés de aproximação.

Este trabalho funda-se numa contradição estrutural: esses poetas de feição antiga são profundamente apropriados à contemporaneidade, a qual perpetua o espírito vanguardista da busca de um novo evolutivo, que se quer agora mais atual do que a novidade de há pouco. Essa propriedade do “velho” na era da inovação não coincide objetivamente com a tese da diversidade pós-moderna, a qual colocaremos sob indagação. De acordo com o que defendemos, a pertinência em questão se dá, primeiro, por um fator singelo: quando todo o conjunto de noções e ações envolvendo o literário parecem pulverizadas, a prática de uma poesia baseada em concepções consagradas no passado salta-nos aos olhos como algo insólito, e até mesmo novo, porque “novo” também é sinônimo de “estranho”, e o “estranho” é “o que causa espanto e admiração”. Mas apenas a singeleza não dá conta de toda a questão, que é complexa: o arcaísmo, só por ser arcaico, não é luva consoante à mão da atualidade, porque inegavelmente há no pretérito verdades hoje caídas em obsolescência. Não é raro ouvir em saraus provincianos a voz que anuncia a poesia – com “P” maiúsculo – como luz sem hipótese de mancha. Só que o obsoletismo não é exclusividade do passado, o que o torna (o obsoletismo) jogo sem cartas marcadas. Nos saraus cosmopolitas, a luz, em si, é a mancha que sinaliza um cacoete da cafonice, da ingenuidade *non grata* à retórica da crise (de uma crise cosmética, diga-se) – e assim urbe e sub-urbe aglomeram-se, além da geografia e aquém da poesia. Disso emerge o fator complexo da pertinência contemporânea dos poetas tradicionalistas: suas obras, apinhadas de classicismo, são também apinhadas de modernidade, o que permite entendê-las como bifrontes e coalescentes: o signo tradicional põe sob suspeição a hipótese da superioridade

moderna; simultaneamente, a modernidade manifestada não autoriza a crença num absolutismo clássico. Nas mesmas obras, exprimir e refletir, arte e crítica coalescem em tensão, afirmando e negando as fontes que as constituem, porque, nelas, uma não é sem a outra, e esse ser e não-ser, dizer e contradizer, confiar e desconfiar é uma força do espírito moderno, espírito esse que ganhou corpo muito antes da modernidade calendária. Isso instaura um problema para a crítica afeita ao expediente da objetiva classificação estilístico-escolástica e *periodológica* da arte (escrevo no preciso momento em que *Estilos de época na literatura*, de Domício Proença Filho, chega à expressiva marca da vigésima edição): como cancelar poetas da forma fixa, da erudição e da comunicabilidade com a firmeza substantiva do adjetivo “contemporâneo”, sendo este um sinônimo, ou um parente próximo, da modernidade, dos modernismos e da pós-modernidade? Refletir acerca do problema é um pilar central deste trabalho.

A abertura de duas seções aparentemente estanques traduz o propósito de realçar o dizer de cada uma delas. Na segunda, mais especialmente, buscaremos demonstrar que a importância das três poéticas abordadas se manifesta independentemente de sua tomada em perspectiva e de sua inserção num dado panorama, mesmo porque o poético pode abraçar e desabonar todos os prismas, bem como se revela, simultaneamente, próprio de um panorama e contrapanorâmico. Assim, pode-se ver neste um trabalho de crítica literária *stricto sensu*, por empreender a leitura de obras tomadas em suas especificidades, e também de crítica com vistas à latitude, por querer apontar lacunas e equívocos da cultura literária hoje triunfante no País. A empresa é ainda um esforço para reiterar que rever problemas decorrentes do progressismo nada tem a ver com atitude reacionária, como, aliás, demonstram profundamente as teses de Antoine Compagnon – *Os antimodernos* (2011) – e de Marshall Berman – *Tudo o que é sólido desmancha no ar* (2006).

*

Atualmente ainda vigoram mecanismos de avaliação literária com base em diretrizes vanguardistas. A insuficiência e o autoritarismo do libertador século XX se verificam na medida em que ele delimitou de modo automático o que inova e o que é conservador, e, por extensão, o que vem a ser contemporâneo – no sentido de “atual” e “avançado” – e o que se entende como “antigo” – na prática, “ultrapassado” e, portanto, “desprezível”. Relacionando tal pensamento ao texto em verso, certos fatores –

versilibrismo e metrficação, “ritmo dissoluto” e ritmo regular, verso branco e verso rimado, ruptura e harmonia diante de padrões gramaticais canônicos, discurso cifrado e discurso comunicativo – são tomados *a priori* para estabelecer, respectivamente, a linhagem pró-moderna e a linhagem convencional de autores e obras, o verdejante e o cinzento da literatura. Nisso reside um engano que confunde *forma externa* com *forma integral*, *aparência* com *imanência*: o engano dicotômico a impedir que a literatura seja vista como força de entortadura e transposição das magras vielas do partidarismo raso. Veja-se, por exemplo, que poucos poetas brasileiros levaram a transgressão lírica tão a fundo quanto Glauco Mattoso. Logo ele, o mais prolífico sonetista de todo o mundo.

O impacto do Modernismo produziu uma interpretação de si mesmo e de suas ramificações como forma única de modernidade, e, a partir de seus referenciais, os poetas associáveis a um tipo de tradição costumam ser vistos – quando observados – como autores desimportantes, por teoricamente carregarem em seus escritos itens formais e ideativos inadequados para a expressão artística do tempo presente. Isso é perceptível na medida em que os poetas aqui relacionados não figuram, em maior ou menor grau, nos principais meios de legitimação social da literatura – os estudos universitários, as editoras de maior renome e poderio comercial, as páginas especiais de suplementos jornalísticos e as grandes feiras do ramo – com o destaque que a pujança (quantitativa e qualitativa) de suas obras justificaria plenamente. Numa intervenção a que tornaremos mais à frente, o poeta e professor universitário Marcos Siscar fala, como quem percebe alguma impropriedade, que “o conservadorismo neoclássico recolhe prêmios literários reconhecidos como sérios” (2010, p. 154). Levando em consideração a força com que a corrente culturalista tem sido assimilada por estudiosos de literatura, o desprezo por tais poetas se acentua, pois a importantíssima proposta de revisão dos cânones emitida pelo culturalismo por vezes tropeça num entendimento do literário como ramificação de certo imperialismo.

Por isso, a reflexão aqui instaurada fala de uma improvável, porém efetiva, encruzilhada: certo neoclassicismo que se revela moderno, o explícito tradicionalismo como signo de inovação, a palavra da atualidade engendrada por vozes antiga. A conceituação de ordem historiográfica não viabiliza esse cruzamento (talvez que a um poeta convictamente tradicionalista o “novo” fosse um desvio a ser evitado), mas, pelo idioma da poesia, não há absurdo em dois corpos habitarem um mesmo lugar simultaneamente. Assim, o presente trabalho tomará como norte o seguinte conjunto de pressupostos: a) por uma concepção poética, modernidade é mais um conceito

ideológico do que temporal (ou seja, ele decorre de uma postura, e não se prende a uma época específica), tendo sua manifestação caráter dinâmico e diverso (com sentido de “diferente” e “variado”): “A modernidade nunca é ela mesma: é sempre *outra*. O moderno não se caracteriza apenas pela novidade, mas pela heterogeneidade”, diz Octavio Paz em “A tradição da ruptura” (2013, p. 15, grifo do autor); b) convém entender o termo especialmente como corpo estranho nos ossos da convenção, considerando que, se o moderno é variável, o convencional vem a sê-lo também (a tatuagem hoje não se tornou um clichê entre pessoas das mais diversas posições geográficas, econômicas, geracionais e comportamentais?); c) na medida em que preceitos vanguardistas (somados a sugestões culturalistas) permanecem assimilados de maneira acrítica e transformados em *a* literatura contemporânea, forma-se um panorama hegemônico, contradizendo os discursos indicativos da pluralidade pós-moderna; d) assim como a antecipação de traços modernistas é hoje interpretada como modernidade (caso de Sousândrade, por exemplo), a atual continuidade ou recuperação de itens tradicionais demonstra outra possibilidade de expressão moderna; e) o tempo da arte não coincide, necessariamente, com a cronologia comum, logo *contemporaneidade* é um conceito em movimento, indo além da correlação objetiva entre época presente e fenômenos que se lhe afigurem semelhantes, como propõe Giorgio Agamben, em “O que é o contemporâneo?” (2009).

Por fim – e por princípio –, pretende-se afirmar que a arte poética, quando livre de amarras programáticas, é, sem rechar a semântica do advérbio, sempre moderna e contemporânea de todas as épocas, pois seu verbo é regido pelo homem, e este movido pelo sopro da *permanente alteração*.

Parte I

Acerca dos termos “tradição”, “clássico” e “neoclássico” e suas significações

A conformidade com o modelo é o orgulho do escritor neoclássico.

Antonio Candido

Neste capítulo serão desenvolvidos alguns tópicos conceituais e interpretativos que repontarão ao longo de todo o estudo. Evoquemos, antes, a percepção do senso comum, para o qual cada coisa ocupa um lugar fixo e definido no espaço. Para ele, *clássico* ou *neoclássico* é, sempre, diferença ou oposição à *modernidade* (e, por embalo, à *pós-modernidade* ou à *contemporaneidade*, pois essas três designações, por vezes tornadas sinônimas, são concebidas pelo ideário da inovação, da renovação e da atualidade). Costuma não haver simetria nos vocábulos que agrupam, de uma só vez, linhas ideológicas, tendências estéticas e período cronológico, e não raro o historiador da arte os emprega a partir de uma conotação diferente daquela com que trabalha o historiador “da história”. Roberto Acízelo de Souza, no texto com que apresenta *Uma ideia moderna de literatura* (por ele organizado), fala em “mal-estar terminológico” (2011, p.15) quando lista as acepções do vocábulo “moderno” para a literatura e para a história. Com passar dos anos e pela dinâmica da política, novas modernidades são instituídas, o que de certa maneira anacroniza as que se estabeleceram anteriormente. A expansão marítima, que entre os séculos XV e XVI redefiniu territórios e impérios, e a Revolução Francesa, que no século XVIII fundou uma concepção de Estado, são vistas por historiadores como início da era moderna, não faltando os que a entendem como a fase compreendida entre uma e outra. Tais visões são procedentes, apesar das particularidades contextuais de cada um desses conjuntos de eventos. Lembre-se que por detrás de cada um sopravam, respectivamente, ventos renascentistas e iluministas, os quais se ligam pela filiação clássica.

Quando da abordagem exclusiva da literatura de um país – como, no caso deste trabalho, a do Brasil – a questão deve ser ainda mais esmiuçada. Para o mal e para o bem, apesar da igualdade nomenclatória, há consideráveis diferenças entre estilos brasileiros e europeus. Na Alemanha e na França, por exemplo, o Romantismo principia

a modernidade literária, antítese do classicismo. Pela forte oposição que recebeu dos modernistas, não é possível atribuir ao Romantismo brasileiro a mesma envergadura, apesar das suas contribuições às letras nacionais. Além disso, o Arcadismo – nosso neoclassicismo – não se processou com absoluta semelhança aos movimentos designados neoclássicos do Velho Mundo, e apesar das divergências em terras tupiniquins, há entre neoclássicos e românticos do Brasil claros pontos de alinhamento, como o subjetivismo, a expressão sentimental, e a abordagem da natureza como instância superior.

Para resumir e avançar, então, tome-se, ainda com a perspectiva mais usual, que o *clássico* é coisa antiga por uma fatalidade histórica, ao passo que o *neoclássico* é antigo por opção e afinidade espiritual, ao se pretender, no agora, imagem fiel à de um passado (como assinala a epígrafe tomada a Antonio Candido). Ambos agem como criador e criatura da tradição, entendida pela “vontade de se querer permanente”, na palavra de Gerd Bornheim (1987, p. 23).

O título do presente estudo refere indiretamente os autores de seu *corpus* como *neoclássicos*, o que se dá, primeiramente, por um expediente convencional: o poeta em cuja escrita se notam sinais da tradição literária – regularidade silábica, rima, sofisticação lexical, sisudez temática e referência mitológica greco-romana – é chamado *neoclássico*, ora por procedência terminológica, ora por ausência de melhor nomenclatura. Assim o *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés, descreve o verbete “neoclassicismo”:

De modo genérico, designa as tentativas de ressurreição do ideal greco-latino de arte e de vida, processadas nos séculos XVI e XVII, com a Renascença, no século XVIII, com o Arcadismo, e no século XIX, com o Parnasianismo. Tais movimentos rotulam-se de neoclássicos em razão de o termo “clássico” se referir à literatura da Grécia e Roma. De forma específica, o vocábulo emprega-se como sinônimo de Arcadismo (...). Via de regra, a expressão “neoclassicismo”, bem como outras formadas do prefixo ‘neo’ (...), são provisórias e precárias: os críticos e historiadores cunham-nas e adotam-nas à falta de uma denominação mais adequada, geralmente por não usufruírem da perspectiva do tempo” (2004, p. 315-6).

Veja-se em Ivan Junqueira um exemplo: sua *Poesia reunida*, publicada em 2005, traz uma seção intitulada “Fortuna crítica”, na qual se enfeixam trinta e cinco textos que tratam da obra poética do autor. Um deles, escrito por Oscar Mendes, é simbolicamente

intitulado “Um poeta neoclássico”. Obviamente, o chamamento obedece a um critério estético, e não cronológico: é neoclássico por escrever à maneira clássica, tradicional, e não por pertencer à Arcádia ou ao Monte Parnaso.

Em segundo lugar, o título deste trabalho tem a particular motivação de busca pelo paradoxo: caso o termo “neoclássico” seja tomado apenas com os sentidos que a historiografia da literatura brasileira lhe deu (em especial ao traçar os perfis de Arcadismo e Parnasianismo), ele não serve aos poetas aqui arrolados, pois suas poéticas apresentam traços de originalidade que inviabilizam uma plena correlação. Num olhar inicial – o mero passar de vistas –, eles podem, sim, ser identificados como neoclássicos, pela mancha gráfica de seus poemas no papel; mas uma leitura atenta permite alternar a perspectiva e notar como as obras dos três formam matizes gradualmente anticlássicos (a serem vistos com a devida ênfase nos capítulos subsequentes). Essa mesma leitura esclarece o nítido vínculo de tais poetas ao tradicionalismo literário, fato suficiente para torná-los estranhos à nossa contemporaneidade, fortemente guiada por linhas-mestras modernistas e concretistas. É como se eles habitassem um não-lugar literário-historiográfico: não necessariamente neoclássicos por “infidelidade” aos modelos da tradição, e estranhos à época em que se inscrevem pelo patente tradicionalismo. Em se tratando da relação deles com a contemporaneidade, entendamos a referida estranheza de duas formas: como dissonância de um referencial, ou seja, o estranho é o que não se alinha à tendência dominante, e aqui pensamos no estabelecimento de estranheza que parte do geral na direção do particular; por outro lado, “estranheza” também é “ato de estranhar”, isto é, manifestar desconfiança, incômodo e mesmo esquivança, típico gesto do particular que voluntariamente não se coaduna ao todo ou ao disseminado como triunfante. Assim, a estranheza deixa de ser concebida pelo viés negativo para se afirmar como autonomia e originalidade: o que há de clássico em Bueno, Junqueira e Mattoso dota-os de modernidade, singularizando-os na época. E por suas obras se “desviarem” – por vezes radicalmente – dos preceitos clássicos, elas conferem ao termo “neoclássico” uma significação diferente, pondo a designação da etimologia e a vocação da poesia em comum acordo. A imitação do modelo fundamenta a práxis neoclássica, mas o prefixo grego *néos* significa “novo”, donde se conclui que o *neoclássico* é aquele que faz o clássico novamente, mas podendo ser também aquele que faz o clássico inovadoramente. Voltemos à fortuna crítica de Ivan Junqueira: nela encontramos textos significativamente intitulados “Poesia passada e poesia presente” (de Paulo de Tarso

Jardim), “Versos clássicos, emoção nova” (de Moacir Amâncio), “Ruptura na tradição” (de Elisabeth Veiga) e especialmente “Ivan Junqueira, clássico e moderno sem contradição” (de José Nêumane). O que se diz brevemente sobre Ivan Junqueira também se aplica a Alexei Bueno e a Glauco Mattoso. É como se esses poetas habitassem – eles habitam – o lugar não delimitado do poético.

*

Até aqui pautamos a reflexão tomando as referências do senso comum. É necessário agora especificar os termos mais relevantes com fundamentação teórica.

A abordagem do termo *clássico* pelo viés ideológico e estilístico exige não perder de vista o seu derivado, *classicismo*. A despeito de sua evidente familiaridade morfológica, os vocábulos guardam especificidades semânticas de implicação histórica. Ambos derivam da palavra latina *classis*, que em português se traduz como “frota”, e, de acordo com Anatol Rosenfeld e J. Guinsburg, “refere-se aos *classisci*, aos ricos que pagavam impostos pela rota” (1999, p. 373). Ao se debruçarem sobre a questão em “Um conceito de classicismo”, os autores não especificam o onde e o quando de tal rota, mas é possível ligá-la aos mares do Império Romano, pois tanto o aludido texto quanto o *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina* (1998), de Paul Harvey, creditam ao gramático latino Aulo Gélío (cujas referências biográficas são escassas) o pioneirismo do emprego da palavra em âmbito literário. A partir de então, *classicus* passou a designar, metafórica e metonimicamente, quem escrevia obras para as classes econômica e politicamente elevadas, donde se conclui que, sendo aristocrático o destinatário, aquilo que se destinava também deveria sê-lo. A designação também se estende ao âmbito escolar (“classe”), arrolando autores e textos que os professores deveriam apresentar a seus alunos. O *clássico* é requinte e é modelo.

Avançando cronologicamente, certa vertente do Renascimento forjou um conceito artístico e filosófico de *clássico* com base em algumas configurações específicas da arte grega e romana, formulando, assim, o *classicismo*, isto é, um modo de produção estética que tinha em altos emblemas da Antiguidade um paradigma a ser recuperado. Ao se inventarem, os renascentistas inventaram sua própria fonte de invenção, e preconizaram, na arte, o primado da razão, do equilíbrio, da ordem, da beleza, da verdade, do espelhamento da natureza, da proeminência do homem e da imitação dos grandes autores.

Destarte, pode-se estabelecer uma primeira diferenciação com respaldo teórico: *clássico* é o conjunto cultural das antigas civilizações grega e romana, ao passo que *classicismo* é um estilo artístico desenvolvido no período renascentista, o qual se apoiava em modelos da fase então designada *clássica*. Em alguns países da Europa, o termo “classicismo” assume variações específicas de acordo com estabelecimentos historiográficos. Aqui, no entanto, será de interesse principal a acepção histórica e estilística que “neoclassicismo” recebe nos estudos da literatura brasileira.

Impõe-se um parêntese: nem *clássico* nem *classicismo* afiguram-se estáticos e homogêneos, o que não quer dizer que as definições correntes sejam inválidas (mesmo porque uma tese, ao aceitar cumprir a expectativa da interpretação nova, precisa dizer que a velha ainda não declinou). Assim concluem Segismundo Spina – “Tudo isto [as conveniências de linguagem e de representação do comportamento] não significa que a literatura clássica seja uma literatura totalmente pudica” (1995, p. 134) –, Aguinaldo José Gonçalves – “O classicismo, apesar de sua estrutura até mesmo normativa, não significa apenas uma determinada configuração estilística” (1999, p. 117) – e o crítico de arte italiano Giulio Carlo Argan, no seu dialético *Clássico anti-clássico*:

Por classicismo entendia-se, naturalmente, a estruturação da cultura figurativa sobre o modelo do antigo, em relação ao qual, aliás, não ficava claro que período deveria ser considerado mais próximo da perfeição, ou se mereceriam maior crédito as fontes literárias ou as medidas tiradas dos monumentos. Dos três grandes a quem [o historiador florentino] Paolo Giovio [1483-1552] dedicou um elogio, Leonardo [da Vinci] não escondia sua indiferença para com o modelo antigo; Michelangelo o estudava com dedicação furiosa, mas o interpretava de uma maneira que a crítica moderna não hesita em definir como anti-clássica; Rafael sem dúvida sabia falar latim, mas seu objetivo (...) era definir os traços de um vulgar figurativo de fôlego ciceroniano (2011, p. 283).

Tornando à compreensão de “clássico”, outra possibilidade incide sobre algo que exprima com fidelidade e nitidez determinada convenção. Charles Chaplin é um clássico do cinema; J.S. Bach, da música (clássica, por sua vez); e o Fla-Flu é uma partida clássica do futebol brasileiro. Também assim ocorre na raia das letras, onde “clássico” encontra em “cânone” um fraternal correlato, como define Roberto Reis:

Nas artes e na literatura (...) cânon significa um perene e exemplar conjunto de obras – os clássicos, as obras-primas dos grandes mestres

– um patrimônio da humanidade (...) a ser preservado para as futuras gerações, cujo valor é indisputável (1992, p. 70).

Entendido deste modo, o clássico se revela como o que fica apesar da passagem do tempo, e se coloca acima do ordinário. Mas convém entender “ordinário” de maneira matizada, pelo menos a partir de uma esfera reduzida e uma longa. Por exemplo: a história da literatura brasileira tem, a partir da segmentação estilística (esfera reduzida), um considerável elenco de escritores que ficaram: Frei de Santa Rita Durão, autor do *Caramuru*, é um cânone do Arcadismo; Gonçalves de Magalhães, do Romantismo; e, por fim, Júlio Ribeiro está entre os escritores canônicos do Naturalismo. Mas, a rigor, todos são autores bem pouco conhecidos, mesmo entre estudantes de Letras, e – ressalvadas as exceções – seus nomes são referidos apenas em obras historiográficas ou nas apostilas para o ensino médio (e apenas porque é desconfortável apontar um único nome nas listas dos principais autores de um estilo ou uma geração, como é típico dessas apostilas).

Noutra órbita, tomemos, ainda por exemplo, Machado de Assis, Graciliano Ramos e Carlos Drummond de Andrade: os três são mencionados pela historiografia como autores de ponta em seus momentos de criação, mas há em suas obras uma força literária de tão grande alcance que eles são reconhecidos como picos de toda uma literatura (esfera longa). Clássicos entre clássicos, eles extrapolam a rotulagem estilística da época em que se inscrevem, e, modernos, ficam apesar e por causa da passagem do tempo.

Portanto, se o clássico é, como afirmado três parágrafos atrás, a expressão potente e exata de uma comunidade simbólica, ele também se consoma, dentro de uma cadeia convencional, como o estouro do extraordinário. Assim o entendem Sainte-Beuve (1971, p. 557), para quem o clássico fala a todos por meio de um estilo “*new and ancient, easily contemporaneous with every age*” (“novo e antigo, naturalmente contemporâneo de todos os tempos”), e Italo Calvino (2007), em cujas catorze definições de “clássico” encontram-se as proposições de “ineditismo” (p. 12) e de “ruído para a atualidade”, ruído este que estranha, repele e alimenta a época de que faz parte (p. 15).

Milagrosamente, o clássico assim renasce *com* e renasce *como* o moderno – este oponente frontal da tradição –, a formar com ele um improvável amálgama. Assim também ele se irmana ao contemporâneo – com o sentido que lhe dá Giorgio Agamben:

o que adere ao tempo, mas de modo distanciado (2009, p. 59), para apresentar-se em corpo transtemporal, que percorre épocas, espaços e estilos em linguagem una e vária, antiga e nova.

Não é outro o modo como entendemos os poetas de nosso estudo. Ainda em esboço, voltemos a eles: Alexei Bueno publicou, em 1984, quando no mundo espocavam os movimentos de liberação dos costumes e o Brasil caminhava para a redemocratização política, um livro intitulado *Poemas gregos*; Glauco Mattoso é um superlativo e superativo sonetista, sendo inclusive o recordista mundial da escrita nessa forma poética; dentre a bibliografia de Ivan Junqueira, aparece um título insólito para a poesia brasileira dos decênios de 1970 e 1980: *A rainha arcaica* (1980), baseado na lendária galega Inês de Castro (1320?-1355). Nos três casos notam-se, como ocorre a qualquer artista, inequívocas opções pessoais, ou mesmo a entrega a algo além da deliberada e racional escolha particular. Independentemente da determinação, salta aos olhos um suposto apego ao passado, provável saudosismo de uma literatura cristalizada, com seus mitos, símbolos e formas amarradas à esperança de sublimidade. Mas no mesmo Alexei Bueno ouve-se constante perturbação – “Que tens tu, Poesia, com esse esgoto?/ A Musa cospe em meio a marafonas,/ Apolo mata um chato em seu escroto” (2009, p. 27); em Glauco, nada escapa a um modo anárquico e corrosivo de intervenção, nem mesmo ele, que se apresenta como *O poeta pornosiano* e *O poeta da crueldade*: “Tortura, humilhação e o que se excreta/ são temas que abordou, na mais castiça/ e chula das linguagens, o anthiestheta.// Merece o que o vaidoso não cobiça:/ um título que, além de ser ‘poeta’,/ será ‘da crueldade’ por justiça”¹; e Ivan Junqueira, poeta do esplendor, faz de sua literatura a intensa captação da ubiquidade e da fúria do desarmônico, que não reconhece castas, títulos ou qualquer alta distinção: “Foram damas tais ossos, foram reis,/ e príncipes e bispos e donzelas,/ mas de todos a morte apenas fez/ a tábua rasa do asco e das mazelas” (2005, p. 166).

Estamos no embrião do trabalho, mas não é cedo para afirmar que nesses poetas nada há de neoclassicismo puro e estático; não há neles o orgulho pela conformação a um modelo. Ao contrário: as matrizes tradicionais são por eles assimiladas e submetidas a um detido processo de revisão filosófica e de renovação literária. Assim, eles se confirmam atuais por, primeiramente, terem sua diferença marcada de modo flagrante (tomando a diferença como razão de ser basilar da modernidade e de suas ramificações),

¹ Ao interpretar detidamente a obra de Glauco Mattoso, comentarei o emprego inovador da forma gráfica ultrapassada vista no fragmento citado.

e, mais além, por darem respostas ao tempo, ao homem e à própria literatura que vertentes de modernismo, pós-modernismo e contemporaneidade não deram. Assim também eles demonstram que o pensamento não tem relação causal com a cronologia estabelecida, e por isso reverberam na linhagem dos grandes autores de todas as épocas. Afinal, quando se torna enfadonho o moderno, os poetas – já o sabia o clássico Drummond – transitam na direção do eterno.

Momentos neoclassicistas da literatura brasileira

Ser crítico do contemporâneo não implica o endosso da ordem que o antecedeu.

Antonio Carlos Secchin

Haverá neste capítulo um número considerável de referências, daí ser adequado registrar logo seu objetivo: mapear as fases neoclássicas da literatura brasileira e refletir sobre as interpretações que recebem. Por haver certa negligência crítica em torno dos poetas que ora se contemplam, vamos buscar no passado indícios ideológicos que ainda hoje vogam e estigmatizam a escrita de natureza tradicionalista. Partindo de uma breve consideração historiográfica, chamaremos atenção para algumas incoerências avaliativas dirigidas às fases mapeadas, em especial as conscientemente cometidas por Antonio Candido. O destaque não é aleatório: Candido é o nome de maior vulto da crítica literária brasileira, e, por isso, suas afirmações ecoam forte, tornando-se uma espécie de verdade consumada, mesmo porque decorrem de superlativas erudição e seriedade. Empenhado em consolidar o ideário modernista no discurso oficial da cultura brasileira, o autor de *Vários escritos* lançou mão de juízos impróprios, usando forçosamente um mesmo motivo para enaltecer certa tendência e depreciar outras, desconsiderando semelhanças basilares entre elas. Indiretamente, ou não, reforçaremos a tese de críticos avançados – como Alfredo Bosi, Antonio Candido e Antonio Carlos Secchin –, para os quais o estudo da literatura com base exclusiva na sucessão estilística tende a verificar apenas a superfície do que explora.

Começemos por evocar, mais uma vez, certa verdade esquemática, por enquanto não problematizada: o mais comum expediente historiográfico segmenta a literatura numa sucessão de estilos chamada por Wellek e Warren de “gangorra” (2003, p. 364), e a ideia encontra na página do Alexei Bueno historiador uma clara explicação:

Muito mais lógica [do que a hipótese de progresso], em termos de estética, é a tradicional ideia de um tempo cíclico, um eterno retorno entre o apogeu e a decadência, entre a idade de ouro e a de ferro, que de fato rege a movimentação circular da expressão artística (...). A

rigor, todo o ritmo da história da arte segue um movimento pendular entre uma tendência mais racional, mais contida, mais fria, e outra de maior desbordamento, de excesso, de utilização do irracional, ou seja, todas as formas de classicismo de um lado, do outro o Barroco, o Romantismo, o Surrealismo, e assim por diante (2007, p. 11).

Guardemos, genericamente, essa hipótese: a história literária manifesta-se como um vaivém: a tendência de agora nega a que a antecede; a linhagem de amanhã, por sua vez, não terá dúvida em se diferenciar da que lhe é imediatamente pretérita, via atualização da de anteontem, e assim o futuro vai confirmando o passado, por aceitação e repulsa. Ainda que falemos em tom de generalidade, não vemos nisso dois blocos formados, cada um, por massa homogênea, e que, por fora, se revelam absolutamente antípodas. É inegável, porém, a familiaridade entre os componentes de cada conjunto, e, de acordo com Alexei Bueno, o que se insere no bloco classicista ali está para cumprir seu destino histórico de assenhorear, por resfriamento, a pujança emotiva do coro não-clássico.

Em meio à generalidade, importa antecipar que Antonio Candido, ainda que se valha da nomenclatura estilística usual e desenhe suas obras historiográficas seguindo a cronologia, não se apoia na rígida cisão dos estilos, e os vê diferentes e afinados, como declara em entrevista a Beatriz Sarlo a respeito da *Formação da literatura Brasileira*: “Por isso tratei de demonstrar que o Neoclassicismo foi um movimento que se entrelaçou intimamente com o Romantismo: a ruptura estética entre ambos tem de ser vista como um processo de solidariedade histórica em cuja transição se forma a literatura nacional”.²

Há no curso da literatura nacional três momentos de sistematizada presença neoclássica: o Arcadismo, o Parnasianismo e a Geração de 45. Apesar dos traços que os alinhavam – o pendor racionalista, o universalismo, a evocação mitológica, a regularidade formal –, eles guardam, entre si, diferenças. Estas nem sempre se afiguram gritantes, mas se reforçam pela época em que cada um dos três momentos se inscreve, porque nada parece ser só o que é em si: cada coisa também é o que um conjunto de fatores faz dela. Entretanto, no que diz respeito a uma avaliação estilística geral, a crítica reduz esses três momentos a apenas dois, pondo de um lado o Arcadismo e de outro a compressão do que forma o antônimo do Modernismo. Não propomos aqui a

² In: *Textos de intervenção*. Seleção, apresentações e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002. p. 95.

defesa de qualquer estilo, até porque, por ora, não faremos análise literária, e sim uma análise de julgamentos. Este capítulo terá no seguinte um prolongamento natural, pois interessa observar agora se o julgamento do neoclassicismo passado tem a ver com os juízos que recebe (ou que deixa de receber) o neoclassicismo contemporâneo.

Os historiadores da literatura brasileira são quase unânimes em apontar no Arcadismo um significativo avanço para as letras nacionais, quando não um fenômeno inaugural. Dos historiadores consultados³, as exceções recaem sobre José Veríssimo, Alfredo Bosi e o já citado Alexei Bueno. Em resumo, trata-se de uma fase vista com generosidade pela crítica, principalmente pela necessidade de endossar pressupostos ideológicos que extrapolam a expressão literária em âmbito específico. Traduzindo: a ânsia de ver o Brasil descolado de Portugal. É o que se lê em Gonçalves de Magalhães –

É no século XVIII que se abre verdadeiramente a carreira literária para o Brasil, sendo a do século anterior tão minguada que apenas serve para a história. Os moços que no século passado iam à Europa colher os frutos da sapiência, (*sic*) traziam para o seio da pátria os germens de todas as ciências e artes; aqui benigno acolhimento achavam nos espíritos ávidos de saber (1994, p. 42);

em Joaquim Norberto –

Época foi esta de esplendor e glória para uma colônia cujos filhos celebraram os esforços de seus compatriotas, suas ações de heroísmo ao som da braga do cativo! Cláudio Manuel da Costa, Gonzaga, Silva Alvarenga, Alvarenga Peixoto, Basílio da Gama, [Bartolomeu Antônio] Cordovil, Vidal Barbosa e Santa Rita Durão se imortalizaram com produções mais ou menos primorosas (2002, p. 293);

no cônego Fernandes Pinheiro – “Começa com Cláudio Manuel da Costa a segunda fase embrionária, mais um passo dá a nossa literatura para destacar-se dos limbos que a envolviam” (2007, p. 59); em Sílvio Romero, de brado grave no geral – “É agora o momento decisivo de nossa história: é o ponto culminante; é a fase de preparação do

³ Pela ordem de nascimento: Gonçalves de Magalhães (1811-1882), Joaquim Norberto de Sousa Silva (1820-1891), Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro, ou cônego Fernandes Pinheiro (1825-1876), Sílvio Romero (1851-1914), José Veríssimo (1857-1916), Manuel Bandeira (1886-1968), Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), Afrânio Coutinho (1911-2000), Antonio Candido (1918-), Alfredo Bosi (1936-) e Alexei Bueno (1963-).

pensamento autônômico e da emancipação política” (2001, v. I, p. 216) –, e canto agudo nas singularidades –

Os poetas líricos, Gonzaga, Cláudio e os Alvarengas, caminham no mesmo terreno [de Basílio e de Durão] e possuem a mesma convicção [de uma nova pátria]. Tem-se dito muitas vezes que a literatura brasileira desse tempo era uma imitação da portuguesa, que os nossos poetas deixavam nossa natureza para decantar a da Europa.
(...) Ao contrário, todos eles, épicos e líricos, Durão ou Caldas Barbosa, eram genuinamente brasileiros (ibidem, p. 222);

em Manuel Bandeira – “(...) assim em certos de nossos árcades é de observar alguma coisa que representa, na emoção mais sincera e no aproveitamento do elemento brasileiro, uma força renovadora ainda sem consciência de si mesma” (2009, p. 18-20); em Sérgio Buarque de Holanda – “A insurreição contra a linguagem alambicada e retorcida da era barroca foi, no Brasil, como no Portugal setecentista, mais do que uma questão de moda literária, uma espécie de imposição patriótica” (2000, p. 179); em Afrânio Coutinho – “(...) o Arcadismo mineiro é o início propriamente do lirismo pessoal brasileiro” (2005, p. 134); e em Antonio Candido: “O momento decisivo em que as manifestações literárias vão adquirir, no Brasil, características orgânicas de um sistema é marcado por três correntes de pensamento: o Neoclassicismo, a Ilustração, o Arcadismo” (2006, p. 43).

Grife-se a tríade de correntes intelectuais no século XVIII. Entre os estudiosos arrolados acima, o referido estilo não é tido como um todo homogêneo, e tampouco em tudo se distingue do Barroco. Veríssimo, crítico fundamentalmente interessado, à época da redação de sua *História da literatura brasileira*, numa abordagem estética da literatura, nota que “(...) no arcadismo ficaram ainda ressaibos demasiados do seiscentismo contra o qual se organizara” (1998, p. 131). A despeito da heterogeneidade (que aqui mais significa distância do que pluralidade), os que historicam a época distinguem-na com a insígnia da mudança e da evolução. À primeira vista, isso pode parecer curioso, pois o Arcadismo é cognominado Neoclassicismo, o que deixa patente sua intenção de recuperar uma literatura do passado. Cabe uma pergunta pertinente a todo o estudo: haverá, nesse caso, uma contradição da crítica, que diz o que não é, ou estaremos diante de uma força do estilo, que foi mais do que disse?

Dois fatores são determinantes para a boa conceituação dos árcades. O primeiro, de ordem literária, tem a ver com o ideal de simplicidade cunhado pelos poetas-

pastores, pois à evocação de imagens e cenários bucólicos correspondeu o desenvolvimento parcial de uma linguagem algo penetrável, talvez próxima do dia dos homens. Para a crítica moderna, via de regra, a descida do tom discursivo é tomada como virtude, por contrariar o vetusto preceito da sublimidade artística; mantendo o expediente de abordar o Arcadismo em comparação ao Barroco, o estilo setecentista deu, por assim dizer, um banho de luz na turvação conceptista (a “linguagem alambicada”, de que falou Sergio Buarque de Holanda). Como veremos mais à frente, para um grupo de críticos foi algo muito semelhante ao que se deu entre Parnasianismo e Modernismo. O segundo fator – o mais importante e ao qual o primeiro está ligado – é de ordem política, e algumas coincidências históricas tornam os árcades contemporâneos de movimentos e discursos reformistas. Já sabemos que Tiradentes não foi julgado à imagem e semelhança de Cristo, mas a presença de poetas-pastores na Inconfidência Mineira, ainda que por razões pessoais, nos é sugerida como consórcio de intelectualidade e compromisso coletivo.

Assim, a historiografia vai captar na literatura o que acena para o interesse da inovação das ideias: é o nativismo esboçado em Cláudio; é a crítica mordaz ao governo estabelecido no camuflado Gonzaga das *Cartas chilenas*; é a presença do índio em Basílio e em Durão; é, em Caldas Barbosa, o canto gracioso da ternura brasileira. Em resumo, o Arcadismo traz consigo o embrião de uma nacionalidade que caminhava para se emancipar política e literariamente. Tudo isso ao lado das musas e dos pastores da Grécia e de Roma.

Talvez o Parnasianismo não estampe com a força dos árcades o seu traço neoclássico, algo tão decisivo para os autores do século XVIII que, no lugar de se referirem a longínquos pastores e pastoras, apresentavam-se como os próprios. A devoção greco-romana dos parnasianos é substantiva, mas seu saldo crítico é diametralmente oposto: ao estilo é atribuído o vício do conservadorismo e o crime de elitismo. Por quê? – seria o caso de perguntar, dada a semelhança entre as duas tendências. Por ser outra a época de surgimento parnasiano? Sim, mas também e principalmente por ele se avizinhar cronologicamente do Modernismo. Como este saiu triunfante de certo embate cultural do início do século XX, raras avaliações do Parnasianismo isentam-se da perspectiva modernista. No centro, está o viés político, pelo qual são formuladas diversas catilinárias. Alfredo Bosi, em sua *História concisa da literatura brasileira*, atribui a Bilac “um meufanismo estático e vazio, amante da tradição pela tradição considerada em si mesma como beleza” (2003, p. 228), e diz ser o

estilo próprio “das camadas dirigentes, da burocracia culta e semiculta (ibidem, p. 234)”, completando assim a caracterização: “os mesmos temas, as mesmas palavras, os mesmos ritmos confluem para criar uma tradição literária que age *a priori* ante a sensibilidade artística, limitando ou mesmo abolindo a sua originalidade” (pp. 234-5); Alexei Bueno diz que o estilo “se negava totalmente a ver a realidade do povo” (*op. cit.*, p. 152), e até Domício Proença Filho se refere aos parnasianos com sinais de menos: “Presos aos princípios do positivismo, do cientificismo, presos à objetividade dos realistas (...)” (2012, p. 220. Grifos meus). A rejeição tem seu ápice em Antonio Candido, que, na *Iniciação à literatura brasileira*, divisa o movimento – “Os parnasianos brasileiros se distinguem dos românticos pela atenuação do sentimentalismo e da melancolia, a ausência quase completa de interesse político no contexto da obra (embora não na conduta) (...)” (2004, pp. 74-5) –, registra a nulidade cívica de dois de seus membros – “Completamente desinteressados de ação política e social foram (...) Alberto de Oliveira e Raimundo Correia” (ibidem, p. 77), e enfatiza a infelicidade ideológica do “príncipe dos poetas brasileiros”:

Olavo Bilac se interessou pelos problemas educacionais, elaborando livros didáticos de tonalidade patriótica; e, depois de certo radicalismo na mocidade, acabou adotando um nacionalismo convencional, em campanhas pela regeneração do país por meio da instrução universal e do serviço militar obrigatório. Como se vê, havia no corte bastante convencional do Parnasianismo um componente de identificação aos pontos de vista do *establishment* (ibidem, pp. 76-7).

Mais à frente, faz um sugestivo resumo:

A busca da perfeição pela correção gramatical, a volta aos clássicos e o rebuscamento marcam uma atitude de tipo aristocrático e constituem um traço saliente da fase que vai dos anos de 1880 até a altura de 1920, correspondendo a um desejo generalizado de elegância ligado à modernização urbana do país, sobretudo sua capital, Rio de Janeiro. Do ponto de vista da literatura, foi uma barreira que petrificou a expressão, criando um hiato largo entre a língua falada e a língua escrita, além de favorecer o artificialismo que satisfaz as elites, porque marca distância em relação ao povo; e pode satisfazer a este, parecendo admiti-lo em terreno reservado. *Essa cultura acadêmica, geralmente sancionada pelos Poderes, teve a utilidade de estimular, por reação, o surto transformador do Modernismo, a partir de 1922* (ibidem, pp. 78-9, grifo meu).

Como se vê, os parnasianos, enquanto escritores, foram uma negação política; enquanto figuras públicas, produziram, em conjunto, a pior dentre todas as literaturas do Brasil. Conservador na forma, rasteiro na expressão, fútil na visão do real e deliberadamente elitista, qual teria sido a função histórica do estilo? Alimentar o impulso renovador do Modernismo. Guarde-se a conclusão, a ser retomada quando da abordagem da Geração de 45.

Já se viu que para Candido o Arcadismo é avanço, por congregar autores que desejavam reforma social (ibidem, p. 34) e por significar o princípio, no Brasil, da literatura como atividade congregada, posta a circular além da raia de convivência pessoal dos autores. Quando fala de seus dois poetas principais – Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga –, o crítico emite juízos de grande aprovação. Ao primeiro, ele atribui, na *Formação*, o posto de um dos maiores sonetistas da língua portuguesa (2006, p. 94), é sempre cuidadoso ao discorrer sobre o que poderia soar como defeito e chega a tratá-lo por “nosso Cláudio” (ibidem, p. 95), confirmando o que dissera nas primeiras páginas de seu tratado maior: quem ali escreve é fiel ao espírito crítico e é cheio de afeto pelas obras que estuda (ibidem, p. 11).

Há nessa simpatia algo além do gosto particular: Candido vê em Cláudio um precursor dos precursores do indianismo – “(...) o primeiro a celebrar, embora timidamente, os amores de branco e índia – logo depois retomados por Durão” (ibidem, p. 105) – e um ousado crítico dos desmandos administrativos em Minas – “Aí está [no “Epicédio I”], vinte e cinco anos antes das *Cartas chilenas* e da Inconfidência, o ‘desgosto de um país decadente’, que a equidade não permite continuar submetido a tais medidas” (ibidem, p. 103). Ou seja, Cláudio se lhe afigura o perfeito embrião do poeta necessário ao Brasil, localista e politizado, tomado por um “esforço de exprimir no plano da arte e dentro dos moldes cultos, a realidade, os problemas de sua terra” (ibidem, p. 92). Quanto a Gonzaga, Candido é ainda mais efusivo:

Em nossa literatura é dos maiores poetas, dentre os sete ou oito que trouxeram alguma coisa à nossa visão de mundo. Com ele a pesquisa neoclássica da *natureza* alcança a expressão mais humana e artisticamente mais pura, liberta ao mesmo tempo da contorção barroca e dos escolhos da prosa. Nas literaturas românicas do tempo, não fica desmerecido ao lado de Bocage ou André Chénier (ibidem, p. 125, grifo do autor).

Como insinuado antes, é infundado defender total equivalência entre Arcadismo e Parnasianismo. Mas Candido usa um peso e duas medidas ao abordá-los, uma vez que critica os parnasianos por alheamento social e defesa do *status quo*, e nisso parece se esquecer de que os poetas neoclássicos de antes sempre foram homens pró-*establishment*, estando ao lado (e dentro) do poder instituído e da riqueza, servindo-se fartamente de ambos. E quando houve certa ruptura, no caso da Inconfidência, suas ações foram laterais e movidas por interesses que, apesar de plenamente justificáveis, eram puramente particulares, como o apagamento de dívidas financeiras.⁴

Seria anacrônico exigir dos intelectuais do século XVIII uma postura política hoje acordada como progressista e humanista. Mas, tomando os motivos pelos quais Antonio Candido enaltece os poetas-pastores, é estranho notar que ele talvez ignore um Cláudio algo dissonante, verificável no soneto LXV –

Ingrata foste, Elisa; eu te condeno
A injusta sem-razão; foste tirana,
Em renderes, belíssima Serrana,
A tua liberdade ao néscio Almeno.

Que achaste no seu rosto de sereno,
De belo, ou de gentil, para, inumana
Trocares pela dele esta choupana,
Em que tinhas o abrigo mais ameno?

Que canto em teu louvor entoaria?
Que te podia dar o Pastor pobre?
Que extremos, mais do que eu, por ti faria?

O meu rebanho estas montanhas cobre:
Eu os excedo a todos na harmonia;
Mas ah! que ele é feliz! Isto lhe sobre.⁵

– e um “outro Gonzaga”, demarcando bem sua figura social na primeira lira de sua *Marília de Dirceu*:

Eu, Marília, não sou algum vaqueiro,
Que viva de guardar alheio gado;
De tosco trato, d’expressões grosseiro,
Dos frios gelos, e dos sóis queimado.

⁴ “Os homens envolvidos na conjura constituíam uma plutocracia que lutava por seus próprios interesses”, sintetiza Mary Del Priore no texto com que apresenta *A fortuna dos inconfidentes* (2010), de André Figueiredo Rodrigues.

⁵ In: *A poesia dos inconfidentes*, p. 80.

Tenho próprio casal, e nele assisto;
Dá-me vinho, legume, fruta, azeite;
Das brancas ovelhinhas tiro o leite,
E mais as finas lãs, de que me visto.

Graças, Marília bela,
Graças à minha Estrela! (ibidem, p. 573)

Nessas circunstâncias – de análise literária e ideológica –, Alfredo Bosi é mais pertinente, talvez porque mais racional. Na *História concisa*, ele desautoriza a imagem de um Gonzaga estruturalmente crítico, apontando-o como homem de “despotismo esclarecido e mentalidade colonial” (2003, p. 76), após destacar duas passagens da “Lira XXXVIII”, da segunda parte de *Marília de Dirceu*, nas quais a referência a Tiradentes parece bastante evidente – “Ama a gente assisada/ A honra, a vida, o cabedal tão pouco?/ Que ponha uma ação destas/ Nas mãos dum pobre, sem respeito e louco? (...) // (...) A prudência é tratá-lo por demente,/ Ou prendê-lo, ou entregá-lo,/ Para dele zombar a moça gente” (ibidem, p. 677-8) – e um fragmento da terceira das *Cartas chilenas*: “Tu também não ignoras que os açoutes/ só se dão, por desprezo, nas espáduas, / que açoutar, Doroteu, em outra parte/ só pertence aos senhores, quando punem/ os caseiros delitos dos escravos” (ibidem, p. 818).

Mesmo procedente, à intervenção de Bosi se poderia dirigir uma contestação apoiada em ética intelectual: ao crítico cabe analisar os fatos passados com os olhos da época, tentando ver o outro como o outro se vê. Temos aqui outra procedência, que inspira um conjunto de questões: por quê, nesse caso, não reconhecer que os parnasianos também escreviam e se posicionavam de acordo com suas verdades, verdades essas consagradas em seu tempo e por seu círculo social? Seria o republicanismo um erro partidário dos parnasianos? Mas na época de Bilac e companhia a república não significava avanço político, uma vez que suplantava o “retrocesso” monárquico? Foi equivocada a ação parnasiana na defesa do alistamento obrigatório e na autoria de letras de hinos brasileiros? Mas o nacionalismo é virtude e é critério de valor literário para Candido.⁶ A escrita rebuscada é equívoco estético, por separar a arte do povo? Mas para um certo público a obra literária não deve ser uma expressão culta, até mesmo para estimular seu espectador a ampliar seu conhecimento? E mais: escrever

⁶ “É uma constante não desmentida de toda a nossa evolução literária que a verdadeira poesia só se realiza, no Brasil, quando sentimos na sua mensagem uma certa presença dos homens, das coisas, dos lugares do país” (2006, *op. cit.*, p. 136).

sobre e para o povo significa ser lido pelo povo? A fundação da Academia Brasileira de Letras (certo *locus* parnasiano num primeiro momento) seria de fato um gesto conservador de capiaus metidos a cosmopolitas?⁷ Ora, mas não foram as academias do século XVIII a marca de uma literatura animada e em busca de coesão, nas quais os sócios adotavam cognomes mitológicos, e onde germinaria a mentalidade independente que fez tão bem ao país? Numa palavra: para os parnasianos, a verdade não seria o Parnasianismo?

Antes de concluirmos o raciocínio (ou de o deixarmos em aberto), recorramos a dois críticos que opinam sobre o assunto. Primeiramente, Antonio Carlos Secchin salienta um profundo desajuste de perspectiva dentre os julgamentos recebidos pelos parnasianos:

O Parnasianismo costuma ser estigmatizado por não fazer aquilo a que nunca se propôs (...) como se, em algum momento, ele houvesse desejado ser o que os outros gostariam que ele tivesse sido. Marca-se pela ausência dos traços de outros movimentos. Apesar de seu propalado pendor ao ornato, é uma espécie de “cão sem plumas” de nossa periodização literária: hostilizam-no a partir daquilo que ele não possui. Entre todos os estilos ou complexos estilísticos de nossas letras, pára soberanamente contra o Parnasianismo o estigma da rejeição (2010, p. 85).

Paulo Franchetti (2007) vai mais claramente contra a direção de Candido: tomando o próprio ponto de vista que orienta a *Formação da literatura brasileira*, diz que teria sido mais lógico a seu autor apontar no Parnasianismo o momento de pico do sistema literário nacional, pois em nenhum período anterior os escritores foram mais conscientes de seu papel de produtores de literatura (p. 11).

Em resumo: o Parnasianismo é, para a história oficial da literatura brasileira, apenas e totalmente o outro do Modernismo.

⁷ Assim Candido fala, em “Literatura e subdesenvolvimento”, ensaio de *A educação pela noite*, sobre a Academia Brasileira de Letras: “Em seu aspecto mais grosseiro, a imitação servil dos estilos, temas, atitudes e usos literários tem um ar risível ou constrangedor de provincianismo, depois de ter sido aristocratismo compensatório de país colonial. No Brasil o fato chega ao extremo, com a sua Academia de Letras copiada da francesa, instalada num prédio que reproduz o Petit Trianon, de Versailles (e Petit Trianon se tornou, sem piada, antonomásia da instituição), com quarenta membros que se qualificam de imortais e, ainda como o seu manequim francês, usam farda bordada, bicórnio e espadim...” (2006, p. 189).

A Geração de 45 figura como um movimento reverso ao reformismo radical dos modernistas de primeira hora. Assim ela se apresentou, como profere Domingos Carvalho da Silva –

Não se trata de uma questão opinativa, mas de um fato verificável objetivamente. O modernismo foi ultrapassado. Cabe portanto aos poetas novos prosseguir o rumo que se anuncia, sem transigência com o passadismo e sem compromissos com a Semana de Arte Moderna (*apud* Teles: 2002, p. 104)

–, mas nem sempre assim ela foi, bastando, para isso, ver as obras de alguns dos principais nomes que a ela se associam, em geral de modo controverso, como José Paulo Paes, Geir Campos e, sobretudo, João Cabral de Melo Neto.

Por prestigiar elementos poéticos tradicionais – logo, não modernistas –, a Geração de 45 é identificada como um prolongamento parnasiano, e isto basta para a sua rejeição crítica. Vejamos três juízos a respeito: um de João Luiz Lafetá –

Em oito anos, de 1937 a 1945, o regime [ditatorial de Vargas] atingiu seus objetivos: o impulso revolucionário (que escritores mais ligados ao Modernismo, como Mário e Oswald de Andrade, ou ainda Drummond e mesmo Graciliano, souberam guardar) não encontrou eco na nova geração, mais tendente ao sonho e ao mito que à realidade política.

Assim, o período “democrático” e medíocre do general Dutra, bem como os primeiros anos 1950, já com Vargas no poder, além de terem o sentido de um ordenamento institucional do país, representaram uma espécie de acomodação geral da burguesia e uma forma de estagnação do período inovador de 1930. À sua imagem, a literatura também se estagna, condenada a girar num círculo pacificado de versos medidos, revoltas contidas, sonetos. E sobretudo numa linguagem cuidadosamente rebuscada, propositalmente literária, longe da fala cotidiana e desabusada que insemnara de modo tão produtivo as criações modernistas (2004, p. 116).

(...)

De que forma o Modernismo foi encalhar na geração de 45, isso ainda é um mistério (ibidem, p. 126, grifo meu)

–, outro, de Antonio Candido, a reiterar, diante de outro contexto, o estigma de feição modernista –

(...) Para quem lê com mais atenção a poesia brasileira dos últimos anos, impressiona desde logo o pouco ou nada que ela tem para dizer. E quando tem, o quanto é devido à sensibilidade e aos temas da

geração anterior. Salvo num ou noutra mais bem dotado (um Bueno de Rivera, um Wilson Figueiredo, sobretudo um João Cabral de Melo Neto, para citar apenas três), esta poesia é de pouca personalidade e menor ressonância humana (...).

No entanto, como conjunto e como experiência, os novos poetas representam algo apreciável: com a sua exigência crítica e psicológica, representam a barragem que será estourada quando as correntes representadas da inspiração adquirirem, na experiência individual e coletiva, energia suficiente para superar as atuais experiências técnicas, mais de poética do que de poesia (2006, *op. cit.* p. 136, grifo meu)

–, e o terceiro, de José Guilherme Merquior, em tiros de catilinária:

Por desejar as fôrmas em vez de instaurar as formas; por afastar a linguagem da fonte nacional e popular; por manejar os ritmos do mecânico, os metros sem vida, as imagens em conserva; por não ter visto o Brasil (nem de 45, nem depois) e o mundo onde ele com esforço tenta existir na frente; por tê-lo visto, sem compreendê-lo, e assim matado a poesia com a falsa “participação”; por se ter acumpliciado com o processo de abastardamento e oficialização da literatura; por ter recusado, com dano e má fé, a audaciosa lição de 22 – por tudo isso, eu acuso a geração de 45 (as exceções que se retirem) pelo crime de ter traído a poesia, e de ter atrasado em tantos anos o firme florescimento de uma poética da realidade brasileira.⁸

Para Candido, assim como a utilidade do Parnasianismo foi estimular o surto revolucionário modernista, aos poetas de 45 caberia a função subalterna de servir como obstáculo a ser transposto pela poesia que estaria por vir. Em Lafetá a estereotipia do neoclassicismo é ainda mais grosseira, desenhada por um ingênuo determinismo histórico: como o governo foi repressor e os burgueses se acomodaram, a poesia ficou mansamente domesticada, contando sílabas e consultando dicionários. Terá o crítico ignorado que, anos depois, quando passou a vigorar uma ditadura ainda mais extrema, o Brasil assistiu a um de seus mais formidáveis surtos criativos da música popular? O mesmo surto não se viu na literatura de então, cujas grandes obras publicadas no período foram em geral assinadas por autores revelados em épocas anteriores (caso, por exemplo, do *Poema sujo*, de Ferreira Gullar, e de *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado). O que isso pode significar? Ambiguidade do governo ou da burguesia?

Tornemos às considerações historiográficas: Antonio Candido declarou não conceber a história literária como “gangorra”. Na formulação de sua obra magna, ele

⁸ *Apud* CEOTTO, Maria Thereza Coelho. *Geir Campos e a Geração de 45*. Vitória: UFES, 1992. p. 22.

não dispõe Arcadismo e Romantismo em regime de adversidade, a exemplo da convenção, e sim como correntes que, embora particularizadas, se ligam por propósitos semelhantes. Mas, ao tratar dos dois outros momentos aqui arrolados, a gangorra aparece, e tonificada, pois ao Parnasianismo restou ser o mal que os modernistas sanariam; os de 45 limitaram-se a represar o vinho que os posteriores libertariam, transformando-o em água: a água clara, simples e verdadeira das plagas nacionais. Desde o início de sua trajetória, Candido se apresentou como um intelectual pró-modernista. É emblemático que em 1945 sua estreia bibliográfica se dê em consonância com propósitos políticos e estéticos bem demarcados pelos próceres da Semana de 1922. Com *O método crítico de Sílvio Romero*, sua tese de livre-docência, Candido recupera a figura de um estudioso que representou, a um só tempo, a modernização da crítica literária brasileira e também o mais forte clamor (naquela época) do nacionalismo como qualidade estética. Noutra obra lançada no mesmo ano – *Brigada ligeira* –, o autor abre o volume com “Estouro e libertação”, ensaio dedicado à prosa de Oswald de Andrade. No texto, cujo tom é de máximo cuidado, os defeitos da ficção oswaldiana (identificados pelo próprio Candido) são apontados como expressão justa de complexidade (2004, p. 24), e ao final pode-se ver na fala do crítico certo espírito de torcedor (ibidem, p. 26). Um problema dessa ordem não se caracteriza pela tomada de posição do crítico; sem isto, inclusive, pode ser que ele não vá a lugar algum, emparedando-se pela tentativa de uma absoluta democracia intelectual. O que estranhemos e colocamos sob contestação é o fato de Candido sobrepor algumas de suas peculiaridades formativas e diretrizes ideológicas (trata-se de um sociólogo socialista), ainda que discretamente, à realidade do que estuda, e assim incorre num duplo erro: trata do defeito de *x* como prodígio e nega em *y* o prodígio assinalado em *x*.⁹

Como nossa cultura literária se mantém orientada por preceitos modernistas, ainda voga um raciocínio que pode ser assim ilustrado (o esquema é propositadamente facilitado, até porque é na facilitação que o preconceito engendra sua argumentação): a) o Parnasianismo e 45 são tradicionalistas; b) o tradicionalismo é, em ambos, um fator de diferença e de oposição ao Modernismo; c) contrariar o Modernismo significa conservadorismo, e conservadorismo é atraso; d) o neoclassicismo é impertinente à arte que se quer nova (leia-se *moderna*, *pós-moderna* ou *contemporânea*).

⁹ Luiz Costa Lima aborda problemas semelhantes em “Concepção de história literária na *Formação*”. Cf. referências bibliográficas.

Permanecendo o estigma, não se tomam os poetas tidos por neoclássicos como autênticos representantes da época presente – mesmo que esta seja concebida como a época da pluralidade de formas e dizeres. É disso que tratarei no próximo capítulo, afinado ao que diz a epígrafe deste.

Lugar do neoclassicismo na contemporaneidade

Em geral, o que se vê é alguma forma de arte pós-pop no comando das cidadelas oficiais da cultura, e os artistas clássicos do lado de fora, lançando-se ao ataque.

Edward Lucie-Smith

As coisas chagaram a tal ponto que, neste instante, o que mais me preocupa não é integrar a obra no momento, como até aqui procurei fazer, mas abordando o problema crítico por um ângulo oposto e de certo modo complementar, diferenciá-la do mesmo, acentuando a magnífica especificidade graças à qual toda obra de valor é literária antes de ser sociológica ou política ou interessada ou desinteressada.

Antonio Candido

Palavra sempre nômade, apenas superficialmente a poesia se deixa aprisionar nas etiquetas que lhe são impostas, e nesse jogo de rótulos reside o que de menos essencial ela contém.

Antonio Carlos Secchin

A redação de uma tese depende de itens comprovadores de suas conjecturas. Se afirmo e reafirmo que não se entendem como válidos para a atualidade os poetas vistos como tradicionalistas, caberia a este capítulo a transcrição de juízos desfavoráveis aos autores destacados no estudo (Alexei Bueno, Glauco Mattoso e Ivan Junqueira). Mas o tratamento da pauta contemporânea esbarra justamente na parcimônia de dados com os quais a interpretação reitera seu dizer. Some-se a isso o fato de a crítica vigente evitar juízos categóricos, como alguns dos citados anteriormente, seja porque a história tem demonstrado em larga escala que os enfáticos tendem a ser rotulados e contestados à exaustão, seja por a crítica corrente, em nome do que chama de compreensão ou diálogo, ter forte disposição para negar o espírito opinativo. Assim, pela descrição isenta ou pelo silêncio, vai-se consolidando a ideia de uma literatura plural, estalando

num palco que a todos pertence, e posta a confirmar, somente na superfície, a aspiração de Linda Hutcheon acerca da poética do pós-modernismo:

O abandono do desejo e da expectativa de um sentido indiscutível e único e a passagem para um reconhecimento do valor das diferenças, e até das contradições, poderiam ser um primeiro passo experimental para a aceitação da responsabilidade pela arte e pela teoria como *processos significativos* (1991, p. 41, grifos da autora).

Nada disso deve ser motivo para impedir o enfrentamento do problema. O silêncio tem peculiar loquacidade, e na ausência de larga base factual, será preciso recorrer a impressões dispersas na memória, as quais costumam retornar claras ao pensamento, e confrontá-las com o que foi possível alcançar de concreto. O propósito, com isso, é dar a ver, ainda que em esboço, formas pelas quais se mantém a depreciação crítica em torno das poéticas “de tradição”.

Entre 2005 e 2007 os poetas e críticos Marcos Siscar e Luis Dolhnikoff empreenderam, apesar do espaçamento entre suas intervenções, e da pequena quantidade das mesmas (três ao todo), um vigoroso debate.¹⁰ Apesar das fortes divergências entre os debatedores, destacarei o que, neles, caminha em direção semelhante e pode ser lido como ampla tendência interpretativa. Em “A cisma da poesia brasileira”, Siscar avalia a poesia contemporânea nacional, tendo como parâmetro alguns conflitos marcantes num passado próximo:

Ao primeiro olhar, de fato, a poesia brasileira publicada a partir dos anos 1980 apresenta, antes de mais nada, algumas marcas da ausência de linhas de força mestras. Não seria incorreto concluir que *ela tem o aspecto de um movimento de retração ou de refluxo com relação à tensão das décadas anteriores* (2010, p. 149, grifos meus).

10 Pela ordem e publicação: SISCAR, Marcos. “A cisma da poesia brasileira”. In: *Germina: revista de literatura e arte*. Dezembro de 2005. Disponível em: http://www.germinaliteratura.com.br/sibila2005_acismadapoesia.htm; DOLHNIKOFF, Luis. “Poesia média e grandes questões”. In: *Cronópios*. 12 de abril de 2006. Disponível em: <http://cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=1236>; SISCAR, Marcos. “Poetas à beira de uma crise de versos”. In: *Revista modo de usar*. 10 de abril de 2009. Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2009/04/poetas-beira-de-uma-crise-de-versos-por.html>. Chamo atenção para o fato de os ensaios de Marcos Siscar terem sido publicados inicialmente em outros espaços, sem possibilidade de acesso virtual, e se encontrarem reunidos no livro *Poesia e crise*. Campinas: Unicamp, 2010. É desta fonte que extrairé minhas citações. Quanto ao texto de Dolhnikoff, não parece haver mais de uma fonte. Por fim, é de se destacar a admirável franqueza e a profundidade argumentativa de ambos, sem resvalarem um só momento na picuinha que mais interessa à fofoca do que à reflexão. A discussão propiciou um desdobramento igualmente apreciável de Renato Rezende: “A cegueira da cisma: poesia brasileira contemporânea e sua crítica”. In: *Cronópios*. 4 de junho de 2012. Disponível em: <http://cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=5413>.

Adiante, Siscar fala do comportamento de certos contemporâneos diante das heranças vigentes:

O modo confuso com que alguns poetas negam o vínculo com a tradição imediatamente anterior é, a meu ver, um forte indício de que algo está em jogo na relação com a herança poética. Essa herança não é senão aquela fundada no cisma *da oposição entre 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 do Brasil*. Durante cerca de 30 anos, por razões próximas à política, mas que não se restringem à expressão dos fatos políticos, essa divisão e essa necessidade de escolha foram, se não impostas, pelo menos postas como atmosfera dentro da qual a poesia brasileira respirou (ibidem, p. 153, grifos meus).

A despeito da concisão das passagens, importa resumi-las, especialmente para verificar que conclusões elas formulam, e quais permitem formular. Por se afastarem do pêndulo das pelejas do século XX, os poetas contemporâneos caracterizam-se pelo retraimento, ou seja, pelo encolhimento, pela diminuição, pois manifestam um movimento desprovido de movimentação, sendo o ato de movimentar-se, de acordo com Siscar, uma oposição grupal. E em se tratando de grupos, os que se mantêm como fomentadores de heranças são o Concretismo e a poesia marginal, divididos entre o formalismo e a informalidade, entre a erudição e a inspiração, entre o alheamento e a visão crítica do Brasil. Seguindo o raciocínio, os poetas atuais – ou alguns deles – estão retraídos por negarem o vínculo com a tradição – a “tradição imediatamente anterior” –, resumida à dicotomia concretos \times marginais.

Após mencionar a declaração de um jovem poeta (não identificado) tão afim ao ideário concretista quanto desinteressado de absorver suas querelas, Siscar prossegue:

De modo análogo, muitos poetas da última década passam por cima do passado imediato para reencontrar seus diálogos poéticos no cânone modernista (Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes etc.). O que acontece quando se ignora ou quando se silencia toda a geração posterior, extremamente fértil em ideias sobre poesia? Se os discursos de vanguarda permanecem vigilantes, cá e lá, remoendo velhos hábitos na busca do “novo”, no mesmo momento em que o conservadorismo neoclássico recolhe prêmios literários reconhecidos como sérios, pode-se reconhecer na poesia brasileira, nos seus melhores momentos, algo como uma cisma, uma hesitação desconfiada, uma atenção

preocupada com relação àquilo que se apresenta como referência traumática ao passado imediato (ibidem, p. 154).

Conjuntando as citações, o texto soa nebuloso e contraditório: chama-se de “confuso” o modo como alguns poetas negam relações com marginais e concretos (que formam a tradição imediatamente anterior à contemporaneidade), mas se concebem como os melhores momentos da poesia contemporânea aqueles em que os poetas de agora hesitam diante das referências traumáticas do passado imediato. Essas referências traumáticas, salvo engano, são as conflituosas, mas não é precisamente isso o que, para Siscar, torna movimentado um grupo de autores e, ainda mais, compõe uma “tradição”? A economia de informações importantes para compreender mais a fundo as questões colocadas (quem é o jovem poeta e onde se encontra sua declaração?) e as consideráveis lacunas do texto (o que acontece, afinal, quando os poetas contemporâneos ignoram a geração posterior à dos modernistas?), deixam concluir que é mais (ou apenas) substantiva a poesia que, na contemporaneidade, não se desgarra da tradição “concreto-marginal” (a qual tem, em seus dois lados, uma centralidade ideológica tributária do Modernismo). Repetindo e alterando, a outra conclusão possível sugere que é mais (ou apenas) substantiva a poesia que, na contemporaneidade, se põe desconfiada frente às direções da poesia concreta e da marginal (as quais têm uma centralidade ideológica tributária do Modernismo). Os nomes arrolados pelo ensaísta como representativos da atualidade não deixam dúvida quanto à primeira hipótese – Ana Cristina Cesar e Paulo Leminski (p. 156, *passim*), Arnaldo Antunes (p. 159, *passim*), Manoel de Barros (p. 160, *passim*), Sebastião Uchoa Leite (p. 163, *passim*) e Carlito Azevedo (p. 164, *passim*) –, e, quanto à segunda, esses nomes fazem desconfiar de da aludida desconfiança. É possível lê-los sem a nítida sensação de que estabeleceram com modernistas, concretistas e marginais um contato de forte confiança, ainda que cada um tenha alcançado linguagem própria?

No que nos interessa mais de perto, outra lacuna deixada por Siscar estreita a concepção de contemporaneidade poética apresentada no ensaio: quando o autor de *Da soberba da poesia* refere-se a “conservadorismo neoclássico”, não emite qualquer palavra a respeito dos poetas em que pensa ao usar a designação, tampouco sobre os prêmios literários por eles recolhidos. Também aqui a obscuridade pode ser lida com clareza: por serem conservadores e neoclássicos, os poetas inominados não constroem a força da contemporaneidade (mesmo que essa seja desprovida de linhas de força

mestras), tanto que a tendência literária por eles ilustrada sequer é sugerida como possibilidade estética em meio aos diversos tiroteios literários que marcaram o século XX brasileiro, as “tradições”, na denominação de Siscar. Ou seja, não é preciso sequer mencioná-los.

O anonimato dos “conservadores neoclássicos” permite intuir que entre eles estejam os três poetas protagonistas deste estudo. Ou não, dado que, surpreendentemente, apesar da extensão e da densidade de suas obras, a recolha de prêmios literários por parte desses poetas não chega a denotar um reconhecimento que os coloque dentro do panorama. É certo que a coroa não faz o rei, e, além disso, a atribuição de prêmios obedece, também, a critérios pessoais da parte de quem elege os vencedores. Mas é oportuno tomar as palavras de Siscar para esboçar um contraponto, e constatar, por meio de alguns itens de legitimação social da literatura, que a pluralidade contemporânea é bastante relativa, quando não falaciosa. A diversidade existe, é inegável, mas nem todas as suas partes são reconhecidas como formadoras do todo.

Contando as duas edições que reúnem seus poemas, nove volumes formam a bibliografia poética de Ivan Junqueira. Neste conjunto, de impressionante coesão qualitativa, encontram-se alguns títulos situáveis entre os maiores da escrita em verso no Brasil. Entretanto, sem menosprezar importâncias, os prêmios atribuídos a seu autor revelam modéstia, considerando a quantidade e a origem deles, por vezes repetida, como se a alguns autores só fosse possível receber medalhas em determinados espaços.¹¹ Em sua produção poética, Ivan foi laureado por *A rainha arcaica*, de 1980 (Prêmio Nacional de Poesia, do Instituto Nacional do Livro), por *A sagração dos ossos*, de 1994 (Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, e Prêmio Luísa Cláudio de Sousa, do PEN Club do Brasil), por *Poemas reunidos*, de 1999 (Prêmio Jorge de Lima, da União Brasileira de Escritores) e por *O outro lado*, de 2007 (Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro). Sua *Poesia reunida*, por exemplo, que congregava toda a excelência de seu trabalho até 2005 (ano do lançamento), inclusive alguns dos poemas

¹¹ Embora não fale objetivamente sobre a temática dos prêmios, Italo Moriconi, em *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*, faz observações sobre uma espécie de “geografia literária” que exigem atenção, sobretudo porque o observador circula à frente e atrás do palco (é professor universitário, chefe da Eduerj, poeta e curador da Bienal do Livro do Rio de Janeiro): “A onda neoconservadora favoreceu uma aproximação até então inédita entre as instituições tradicionais do saber literário, e da poesia ligada a elas, e a instituição universitária, o que na prática representa um novo tipo de configuração em que passam a dialogar mais de perto a USP e as pós-vanguardas paulistas, de um lado, e a Biblioteca Nacional e a Academia Brasileira de Letras, instituições cariocas, de outro. Ou seja, o espaço historicamente modernista *versus* o espaço de origem pré-modernista” (2002, p. 130).

que comporiam o volume de 2007, não angariou láurea alguma. A obra foi apenas finalista do Prêmio Jabuti.

O rol de livros poéticos lançados e mantidos em nução por Alexei Bueno (computadas as duas reuniões de seus textos) atinge o número de catorze títulos. Destes, foram premiados, no Brasil, *A via estreita*, de 1995 (Prêmio Alphonsus de Guimaraens, da Biblioteca Nacional, e Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte), e *Poesia reunida*, de 2003 (Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, e Prêmio da Academia Brasileira de Letras).

Com Glauco Mattoso, a ocorrência é tanto maior quanto menor: de seus trinta e nove livros de poesia (três dos quais – *Jornal Dobrabil*, *Revista Dedo Mingo* e *Raymundo Curupyra, o Caypora* –, como aprova a concepção da época, mesclam poesia e prosa, lirismo e narrativa, literatura e fanzine), nenhum recebeu qualquer prêmio.

Seria parcial recorrer a somas para diagnosticar um eventual desprestígio dos autores, mas é curioso observar que nenhuma das condecorações recebidas por Ivan e Alexei provém do maior prêmio literário sediado no País, o Portugal Telecom, existente desde 2003 – no qual, aliás, seus livros (e os de Glauco) não aparecem sequer no rol dos indicados.¹² Dos trinta e cinco livros premiados pelo Portugal Telecom, doze são da provável maior editora brasileira, a Companhia das Letras, que não é a casa editorial de nenhum desses três poetas.¹³ Outro fato digno de surpresa diz respeito às feiras literárias nacionais: a mais badalada delas – a Flip –, sediada na cidade de Paraty, no Rio de Janeiro, não recebeu, em nenhuma das suas dez edições (que contaram com a participação de mais de trezentos autores nacionais e estrangeiros) a presença de Alexei Bueno, Glauco Mattoso e Ivan Junqueira.¹⁴ Isso pode não dizer nada, e pode dizer muita coisa.

Conforme prenunciado na introdução (e como será desdobrado nos capítulos seguintes), aqui não se entendem esses três poetas pelo viés da homogeneidade. E é justamente por suas diferenças estruturais – ao lado de nítidas semelhanças, como a escrita em forma fixa – que convém apresentar questões tanto ao que diz Marcos Siscar quanto ao que se diz geralmente sobre esta época literária: quem é do conservadorismo

¹² <http://www.premiportugaltelecom.com.br/categoria/indicados/>

¹³ A lista dos ganhadores do referido prêmio pode ser conferida na página do evento: <http://www.premiportugaltelecom.com.br/historia/>.

¹⁴ Disponível em: http://www.flip.org.br/edicoes_antiores_2013.php

neoclássico? Como se estendem os conceitos de “conservadorismo” e “neoclassicismo”? Como as tendências de escrita por eles simbolizadas inscrevem-se no panorama poético brasileiro, incluindo em tal panorama as noções de “tradição” e de “movimento de retração”, aludidas pelo autor de *Poesia e crise*? Não pretendo, a partir das questões, apresentar respostas objetivas, e sim problematizar a ideia, subjacente em Siscar, de que só pela perspectiva do movimento, da ruptura, *da cisma do cisma* familiar às vanguardas se faz literatura digna de reconhecimento. Aliás, veja-se na subjacência algo incoerente: sendo já centenárias as vanguardas, e o ensaísta concorde à ideia do progresso artístico com o passar do tempo, contraria-se basilarmente a lição primeira e última dos vanguardistas: fazer o novo.

Posicionamentos como os de Marcos Siscar partem da ideia de que tudo o que reluz é ouro, e, sendo a nossa época mais prática, informal e livre do que as das colônias e dinastias, o ouro é anacronismo e decadência. Para essa concepção, o referencial potente de neoclassicismo é o talhado pelos parnasianos, no que possuíam de devoção formalista – “Assim procedo. Minha pena/ Segue esta norma,/ Por te servir, Deusa serena,/ Serena Forma!”¹⁵ – e na sacralidade artística que apregoavam:

A UM POETA

Longe do estéril turbilhão da rua,
Beneditino, escreve! No aconchego
Do claustro, na paciência e no sossego,
Trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua!

Mas que na forma se disfarce o emprego
Do esforço; e a trama viva se construa
De tal modo, que a imagem fique nua,
Rica mas sóbria, como um templo grego.

Não se mostre na fábrica o suplício
Do mestre. E, natural, o efeito agrade,
Sem lembrar os andaimes do edifício:

Porque a Beleza, gêmea da Verdade,
Arte pura, inimiga do artifício,
É a força e a graça na simplicidade (ibidem, p. 336).

¹⁵ In: BILAC, Olavo. *Poesias*. Introdução, organização e fixação de texto de Ivan Teixeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. O texto citado é uma estrofe do poema “Profissão de fê” (p. 5).

Conclusões dessa natureza, por apressadas e generalizantes, obstruem a compreensão dos fenômenos literários híbridos, e, conseqüentemente, um entendimento mais alargado da época presente e da tradição que a antecede e ladeia.

Prosseguindo com o que dissemos acerca dos prêmios de literatura, no âmbito universitário o quadro sofre alguma alteração, mas ainda sustenta as impressões e estranhamentos que aqui se vão expondo: em pesquisa na internet, não encontrei qualquer tese ou dissertação dedicada, exclusiva ou parcialmente, à obra de Ivan Junqueira. A única referência nesse sentido, verificável nos livros do autor que trazem os títulos de sua fortuna crítica, foi produzida num momento em que as universidades ainda não disponibilizavam seus arquivos em ambientes virtuais: trata-se de *Uma poesia com vísceras: o palimpsesto poético de Ivan Junqueira*, dissertação de mestrado redigida por Ricardo Luiz de Souza Thomé, e defendida em 1995, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mesmo que não derive de um trabalho de conclusão de curso, interessa registrar o livro *Fênix e harpia: faces míticas da poesia e da poética de Ivan Junqueira*, de Christina Ramalho, publicado, em 2005, pela Academia Brasileira de Letras.

Acerca de Alexei Bueno, encontramos uma dissertação debruçada sobre seu trabalho historiográfico: *Alexei Bueno e a escrita de Uma história da poesia brasileira*, composta por Bruno Marques Duarte e defendida em março de 2011, no Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande (do Sul).¹⁶

Nessa esfera, Glauco recebeu maior atenção, creio que por seu teor anticlássico e por certo ar exótico que gravita em torno de sua *persona*, o que o torna mais atraente aos olhos dos estudiosos da contemporaneidade, como se pode verificar nos títulos a serem enumerados. Sobre ele se escreveram a tese *O caleidoscópio de Glauco Mattoso*, que Susana Souto Silva defendeu na Universidade Federal de Alagoas, em 2008¹⁷; a dissertação *Glauco Mattoso: escrita e transgressão*, defendida por Rafaella Lemos dos Reis Sousa, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em 2010¹⁸; a dissertação *Jornal Dobrabil: a irreverência poética de Glauco Mattoso*, defendida na Universidade de Brasília, em 2007, por Daniela Maria Barbosa¹⁹; a dissertação (esta a versar sobre

¹⁶ Disponível em: <http://www.ppgletras.furg.br/disserta/brunoduarte.pdf>

¹⁷ Disponível em: <http://www.repositorio.ufal.br/handle/123456789/1042>

¹⁸ Disponível em: http://www.btdtd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2826

¹⁹ Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/2923>

parte da obra ficcional do autor de *Faca cega*) *A estética do pé sujo: estudo da obra Manual do podólatra amador, de Glauco Mattoso*, de Ana Paula Aparecida Caixeta, defendida em 2013, também na UNB²⁰. De modo surpreendente, a obra de Glauco foi estudada em âmbito internacional. Até onde pudemos constatar, dois são os trabalhos dedicados ao autor de *O glosador motejoso*: um é a tese americana *Brazilian literature of transgression and postmodern anti-aesthetics in Glauco Mattoso*, de Steven Fred Butterman, defendida na University of Wisconsin, em 2000; e uma dissertação portuguesa – *A poética da cegueira nos sonetos de Glauco Mattoso (1999/2010)*, defendida por Andreлина Maria Beires Lopes Moreira na Universidade de Aveiro, em 2011²¹. Os nomes dos trabalhos deixam ver que, dentre os três, Glauco é o mais estudado por ser a sua obra a mais próxima da imagem transgressora própria das vanguardas. Não há nisso um problema em si, mas o fato confirma que o discurso construído acerca da pós-moderno/contemporâneo é fundamentado na busca de um espelhamento entre eles e a cultura modernista, em especial no que esta possui de iconoclasta e apocalíptico, mesmo que tal discurso seja mergulhadamente afeito à ideia de diferença: “O fim do século XX é pós-canônico, pós-vanguardista, pós-revolucionário. Marginal e pós-marginal, pós-moderno e pós-modernista (...). O fim do século é pra lá e depois. É pós isso e pós aquilo. O debate poético nos anos 80 e 90 foi pós-tudo”, diz Italo Moriconi (2002, *op. cit.*, p. 124).

A realidade é pletórica e as tentativas de compreensão têm frequentemente confessado suas insuficiências. Por isso desejo evitar protestos previsíveis, postos a reclamar da ausência dos poetas em análise nas pautas acadêmicas. Como professor universitário, conheço de perto a quantidade de alunos que chegam à graduação (e, por vezes, saem dela) sem terem lido satisfatoriamente Castro Alves e João Cabral de Melo Neto, e a universidade, que não deve ser paternalista, não pode entender isso apenas como negligência ou despreparo geral. O estudo do cânone, assim, não decorre de engessamento ou preguiça por parte dos docentes. Apesar das palavras em contrário, tem havido nas faculdades de Letras (penso no Sudeste) cada vez mais receptividade à literatura contemporânea, tanto nas salas de aula quanto em eventos de formatos diversos. Porém, pelas concepções que tenho apontado, a recepção ainda é menos aberta do que pretende ou convém ser: a memória do aluno que iniciou seus estudos na UFRJ

²⁰ Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/13837>

²¹ Disponível em: <http://ria.ua.pt/bitstream/10773/7278/1/246118.pdf>

em 2002 e que agora traça as linhas do fim de seu doutoramento encontra um poema de Ivan Junqueira na apostila de um curso da graduação e uma participação de Alexei Bueno em evento da PUC-Rio. Não cursei todas as disciplinas oferecidas por minha faculdade, e não pude me inteirar dos eventos de todas as outras do Rio de Janeiro. Mas para sugerir o que sugiro, convenhamos, não seria preciso tanto assim. Não falo sozinho. O “SONETO 506 ENSIMESMADO”, de Glauco Mattoso, diz muito sobre o estado das coisas poéticas:

Quando Alexei Bueno se insurgiu
contra os pós-pós que a pó reduzem tudo,
poetas outros creram-no posudo
e tomam-no por curto de pavio.

Sustenta ele, contudo, em pleno Rio,
o centro dos modismos, seu escudo
heróico e solitário, que um estudo
isento e sério espera e inda não viu.

Que seja extemporâneo simbolista
e que em soneto o meta-tema meta
reputo como histórica conquista.

Ser único (eu que o diga) no planeta,
filósofo ou pornógrafo, é o que dista
uma sublimação duma punheta.²²

Ainda no âmbito universitário, lembro a coleção *Ciranda da poesia*, iniciada em 2010 pela Eduerj e composta, até o momento, por vinte e dois títulos.²³ Trata-se de uma empresa admirável por se lançar à interpretação do contemporâneo, pela beleza da produção editorial, raríssima em publicações universitárias, e pela divulgação do trabalho de poetas e seus intérpretes, muitos dos quais alternam as posições nos volumes do projeto (a alternância, inclusive, é um de seus propósitos). Além da atividade poética, Alexei Bueno, Glauco Mattoso e Ivan Junqueira têm expressiva produção ensaística, mas nenhum deles integra a coleção, seja como estudado ou como estudioso.

Ao constatado, junto algumas impressões de leitor e colaborador de jornal. Acompanho o suplemento “Prosa & Verso” (hoje “Prosa”), de *O globo*, meu mais

²² Extraí este poema, em 30 de novembro de 2011, do site *Sonetodos* – <http://sonetodos.sites.uol.com.br> –, de Glauco Mattoso, hoje desativado.

²³ A lista dos livros pode ser conferida em <http://www.eduerj.uerj.br/ciranda.html>.

frequente suporte jornalístico de informação literária, desde 2001. De então até hoje vi normalmente a presença dos poetas deste estudo, principal e naturalmente quando lançavam seus livros. Com o passar do tempo, após passar a escrever resenhas esporádicas para o caderno (entre o fim de 2008 e o princípio de 2009, quando também comecei a colaborar com o caderno “Ideias & Livros”, do *Jornal do Brasil*, e com o jornal *Rascunho*), passei a conhecer fatores que interferiam na edição dos suplementos literários. Quando Carlito Azevedo publicou seu último livro de poesia – *Monodrama* –, no final de 2009, o episódio foi noticiado na capa do “Ideias” (em 21 de novembro de 2009) e na do “Prosa” (2 de janeiro de 2010), e ambos os veículos entrevistaram o autor. Eu havia participado das duas edições, publicando, na primeira, resenha sobre *a teoria do jardim*, de Dora Ribeiro, e, na segunda, a resenha de *As desapareições*, o mais recente livro poético de Alexei Bueno. Foi então que me dei conta de que nunca tinha visto trabalhos poéticos dos poetas protagonistas deste estudo motivando chamadas de capa no suplemento que leio há mais tempo, o que contrasta, por exemplo, com a fortuna crítica de Ivan Junqueira publicada em periódicos, a qual supera a marca de uma centena de textos.²⁴ Considerando a envergadura dos livros por mim resenhados (atestada por outros críticos, como Luiz Costa Lima, em se tratando de Dora²⁵, e Henrique Marques-Samyn, de Alexei²⁶), pela primeira vez me ocorreu perguntar sobre os porquês da presença de uns e a ausência de outros no espaço de maior destaque dos jornais, espaço esse onde figuram as obras de maior venda ou os nomes de maior representatividade. Em abril de 2010, fiz a resenha do livro de Carlito Azevedo para o jornal *Rascunho* (no qual não houve chamada na capa), e naquele mês, coincidentemente, ele dava outra entrevista ao suplemento de *O Globo*, a anunciá-lo como responsável pela página mensal de poesia a ser publicada por aquele caderno, cuja

²⁴ Faço a ressalva sobre *Uma história da poesia brasileira*, de Alexei Bueno, cuja publicação foi noticiada na capa do “Prosa & Verso” em 15 de dezembro de 2007. A ressalva, como se nota, tem caráter parcial, pois diz respeito a uma obra historiográfica, não poética.

²⁵ “Jardins rarefeitos”. In: *Folha de São Paulo*, caderno “Mais”. São Paulo, 9 de agosto de 2009. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0908200905.htm>

²⁶ “Em *As desapareições*, Alexei Bueno apresenta novos poemas ao público”. In: *Jornal do Brasil*, cadernos “Ideias & Livros”. Rio de Janeiro, 23 de abril de 2010. Disponível em: <http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2010/04/23/em-as-desapariacoes-alexei-bueno-apresenta-novos-poemas-ao-publico/>

estreia se deu ocorreu no dia 10 daquele mês.²⁷ Como se vê, há modos diferentes de se estar no jornal.

Na outra ponta do debate aludido no início deste capítulo estava o poeta e crítico Luis Dolhnikoff. Ao reparar as afirmações de Marcos Siscar – “A verdadeira contraposição, enfim, deu-se entre dois formalismos: um, visualista – que Siscar chama de ‘formalista’ –, outro, verbalista” (2006) –, Dolhnikoff diz que a poesia visual perdeu expressão ao fim das vanguardas, e, por isso, “(...) voltou-se ao verso por inércia. E a inércia é autoexplicativa” (ibidem). Mesmo assim, ele recorre a um esclarecimento:

Inércia, porém, não tem aqui nenhuma conotação negativa. Em física, a inércia é apenas a tendência de um corpo de manter seu estado, seja de movimento ou de repouso. Quanto maior a massa, maior a inércia. A volta ao verso, em si mesma, não indica qualquer deficiência dos poetas contemporâneos, mas o “pecado original” da teleologia vanguardista (ibidem).

A interdisciplinaridade só se possibilita como diálogo, quando “dizeres” se complementam e falam de um fenômeno com a profundidade que talvez não fosse possível ao monólogo. Por essa razão, a interdisciplinaridade não se confunde com a intromissão de um saber no espaço de outro em circunstâncias impróprias. Pois tal é o que ocorre no parecer de Dolhnikoff, crítico de autonomia e inteligência notáveis. Se as reflexões literárias do século XIX são duramente criticadas por sua dedicação cientificista, é ingênuo acreditar que as do século XX se divorciaram completamente do pensar determinista. A questão é meramente vocabular, mas a implicação transcende a palavra: toda poesia é movimento; toda poesia é paralisação; toda poesia orbita num onde em que não vigora o lá-ou-cá. E se a inércia é manutenção, talvez seja impossível voltar a um estado anterior por meio dela, que é um permanecer sem para trás, para a frente ou para os lados. Apesar de “dar o crédito” do raciocínio à teleologia da vanguarda, Dolhnikoff, ao empregar um indicativo de retorno, concorda subliminarmente com a teleologia, pois, nesses termos, a poesia verbal seria um estágio anterior da poesia visual, que declarou, no meio do século XX, ter encerrado o ciclo histórico do verso.

No canalizar das opiniões dos contendores, os poetas tradicionalistas afiguram-se o antônimo da marcha do progresso literário: são conservadores por serem

²⁷ Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2010/04/10/carlito-azevedo-fala-sobre-nova-pagina-de-poemas-282522.asp>

neoclássicos; são retraídos por não aderirem às desavenças das “tradições” anteriores a eles; por fim, são inertes por terem voltado à escrita em verso. Costuma-se dizer que, após o concretismo, não se pode fazer poesia sem considerar seu legado, ainda que ele não seja seguido. Vejo nisso o justo reconhecimento a uma articulação entre teoria e práxis que deu ao Ocidente uma de suas linguagens poéticas mais espetacularmente inovadoras. Quem busca pela “poesia de invenção”, deve saber das invenções concretas. Mas pode haver aí a ingênua arrogância que imagina ser o planeta um mundo só, ou que uma denominação político-cultural se efetive como a realidade de tudo o que esteja no chão por ela designada. Quando se pensa que a internet conectou o mundo inteiro, que acabaram as fronteiras e que agora tudo é devassável com um ou dois cliques no computador, o fotógrafo Sebastião Salgado lança um trabalho – *Gênesis* – e arrebatadoramente revela que cerca de 46% da Terra não foi moldado pela modernidade industrial e urbana²⁸. Esperar que tudo o que se vá fazer de poesia no Brasil tenha de passar antes pelo “plano-piloto da poesia concreta” é supor uma realidade muito diminuída, água canalizada sempre para a mesma caixa.

Volto à intervenção de Marcos Siscar para tentar perceber o que pode existir de extraliterário nessa maneira de considerar – e, por vezes, desconsiderar – a poesia tradicionalista. Ao tratar dos grupos que se opunham entre as décadas de 1950 e 1970, Siscar cita a política como um de seus divisores. Repito a citação, alterando levemente os destaques:

Essa herança não é senão aquela fundada no cisma da oposição entre 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 do Brasil. Durante cerca de 30 anos, por razões próximas à política, mas que não se restringem à expressão dos fatos políticos, essa divisão e essa necessidade de escolha foram, se não impostas, pelo menos postas como atmosfera dentro da qual a poesia brasileira respirou (2010, op. cit., p. 153, grifos meus).

A politização das obras literárias foi, por algum tempo, um item primordial para a boa recepção crítica de autores e tendências. Como no Ocidente e no Brasil as vanguardas e o Socialismo tiveram momentos de emergência muito próximos – a Revolução Russa data de 1917, quando o vanguardismo fervia no Velho Mundo; o Partido Comunista

²⁸ “Comentário de orelha”. In: SALGADO, Sebastião. *Gênesis*. Colônia, Alemanha: Taschen, 2013.

Brasileiro foi fundado em março de 1922, um mês após a Semana de Arte Moderna –, além de um princípio ideológico central em comum, que foi a vontade de demolir valores burgueses, às exigências de inovação formal consorciaram-se as reivindicações de explícito progressismo (as exceções – a parte fascista do Futurismo italiano e o Integralismo brasileiro, por exemplo – dão outra nota, mas confirmam a sinfonia: fazer arte naquela época era se inteirar das questões ligadas ao poder social). Assim, aprimoro a afirmação: a “esquerdização” das obras literárias foi, por algum tempo, um item primordial para a boa recepção crítica de autores e tendências. É o que se pode concluir pelo *mea culpa* de Antonio Candido ao estreitar, em setembro de 1945, como crítico titular do *Diário de São Paulo* –

A consequência nem sempre evitada de semelhante ponto de vista [de valorizar uma obra a partir de seu vínculo com as urgências do tempo] foi o aparecimento de pontos de vista políticos como critério de julgamento estético (...). A consequência mais perigosa foi a passagem do critério mais vasto da ideologia para o sectarismo estreito dos partidos. Beltrano é bom escritor porque é comunista; Fulano é mau escritor porque é fascista – e vice-versa. Este sectarismo perdura, ameaçando criar um impasse doloroso para a arte.²⁹

– pelo juízo de Ferreira Gullar, na década de 1960, acerca da escrita classicizante adotada por Carlos Drummond de Andrade: “De 1948 a 1951, [Drummond] escreve *Claro enigma* (...). O poeta brasileiro que, na época moderna, mais avançara no rumo de uma poesia de massa, voltada para a realidade social, recua e fecha-se em sua torre” (2006, p. 107) – e pelo relato que Paulo Franchetti faz a respeito de certo redirecionamento da poesia concreta:

(...) em 1961, os poetas concretos vão estar preocupados em rever sua produção, reforçando a ideia de *revolução* artística que, como já se deve ter observado, existia anteriormente em seus textos teóricos. É que nesse ano vai se propor o salto teórico-“participante”, no congresso de Assis. *Bibliograficamente*, pode-se datar de pouco antes o “pulo da onça”: por volta de 1960, Décio Pignatari e Haroldo de Campos começam a citar Marx e Engels em seus trabalhos.³⁰

²⁹ In: *Textos de intervenção*, *op. cit.*, p. 40.

³⁰ In: *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. 4ª ed. Campinas: Unicamp, 2012. p. 97-8, grifos do autor.

Atualmente, essas exigências desgastaram-se, e, se manifestadas, garantirão ao manifestante o rótulo de anacrônico. Mas, especialmente no momento em que os estudos culturais inserem na pauta da literatura o discurso das identidades (de etnia, de sexualidade, de localidades periféricas etc.), ainda se mantém o automatismo que classifica, sob outro prisma, o que é de avanço e o que é de retrocesso. Assim, o escanteio legado à poesia tradicionalista se dá pelo que se lhe atribui de alheamento e de reacionarismo. No Brasil, um caso como o de Bruno Tolentino (1940-2007) ilustra a associação tornada marca irremovível: Tolentino foi homem de discursos inflamadamente deselegantes, simplórios e mesmo desrespeitosos na direção de quem colocava em mira, e foi também um notável poeta. Mas o que fica dele é a etiqueta de reacionário. Se para quem quer ler um pinga é letra, para quem não quer, um poeta neoclássico é tudo o que a ele se assemelha. Logo, os que clamam por visibilidade parecem não perceber que contribuem para outras modalidades da omissão. Nesse sentido, uma antologia organizada por Amador Ribeiro Neto dá consistência às suspeitas aqui registradas. Na apresentação, o poeta e professor paraibano, afeiçoado ao concretismo, flerta com um evolucionismo geográfico para justificar suas escolhas.

Pela diversidade formal e temática, a poesia paraibana contemporânea vai muito bem, obrigado. E esta é uma poesia litorânea, centrada, principalmente, na capital, João Pessoa.

Não que no interior não haja poesia: há e muita, mas ou é poesia popular (do tipo cordel, que não nos interessa nesta antologia) ou *perde-se em formas e fôrmas anacrônicas*. Ao menos esta é a impressão que tal poesia tem me causado. Ainda não consegui distinguir um poeta interiorano paraibano que ombreasse com os que aqui vão selecionados – todos moradores da capital, ainda que vários nascidos no interior.

E não poderia ser diferente: João Pessoa vive, respira, transpira, agita, move-se ao motor da poesia. São inúmeros os eventos, que mobilizam um bom público, ao redor da produção paraibana contemporânea.³¹

Sobre Ivan Junqueira e Alexei Bueno, identificados como componentes de uma “tribo neoconservadora”,³² formam-se estigmas ao se considerarem, além da poética de cada um, aspectos como o pertencimento de Ivan à Academia Brasileira de Letras (a

³¹ In: *Zunái: revista de poesia & debates*. Disponível em: http://www.revistazunai.com/poemas/poesiaparaibanacontemporanea_amador_ribeiro_netto.htm

³² “Tribos invisíveis”, uma tola reportagem assinada por Carlos Graieb. In: *Veja*, nº 1606, de 14 de julho de 1999. pp. 138-140. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>.

casa de Coelho Neto, Olavo Bilac, Marco Maciel e José Sarney; a casa de Machado de Assis, de Guimarães Rosa, de João Cabral de Melo Neto e de Alfredo Bosi, para a qual Oswald de Andrade se candidatou mais de uma vez) e o posicionamento político de Alexei: “Sou, portanto, para usar a palavra merecida, de direita”, o que não é isento da palavra crítica – “o que me faz muito feliz num momento em que as piores oligarquias do Nordeste são de esquerda” (2012, p. 17).³³ Para reforçar a insuficiência de rótulos que se lançam a estigmatizar o pensamento, cito outra parte do artigo por meio do qual o poeta contesta certas acusações do economista Rodrigo Constantino – autor, dentre outros, de *Privatize já, Liberal com orgulho e Esquerda caviar* – na direção do arquiteto Oscar Niemeyer (1907-2012), e por meio da qual se demonstra que, do mesmo modo como ocorre ao outro lado, a direita política não é um fenômeno homogêneo:

Sei como o contato com o *lobby* esquerdista pode ser enlouquecedor, mas atribuir o reconhecimento de Niemeyer a ele, ou dizer que ele não o teria se estivesse do outro lado ideológico, é um equívoco. Ninguém nega o fabuloso talento da nazista Leni Riefenstahl, nem a genialidade dos direitistas Fernando Pessoa ou Jorge Luis Borges, ou do colaboracionista Louis-Ferdinand Céline (...). Apesar disso [de ser de direita], acho lamentavelmente agressivo, perigosamente próximo da conhecida direita hidrófoba a que me referi, e, mais que tudo, destituída de toda a caridade humana pelas características alheias com que não compactuamos, uma afirmação como essa.³⁴

As concepções totalizantes de qualquer tipo contribuem significativamente para os atrasos de um país que não para de inchar: há duas décadas dois partidos alternam-se no comando do Brasil. Seus estatutos os apontam como antípodas, mas os exercícios escancaram lamentáveis pontos de familiaridade. Bem ao lado, o multipartidarismo nacional, no lugar de pluralidade, é multidão monódica, dentro da qual a postura autônoma e a ideologia autenticamente moderna é agulha no palheiro.

Pela tentativa de dizer que o sol crítico do pós-modernismo não brilha para todos, pode ser que este ensaio cause a impressão de mera defesa dos vistos como excluídos. Uma vez que não se trata disso, deve-se grifar que o ato de excluir corre igualmente entre os não-exclusivos. Em *Uma história da poesia brasileira*, Alexei

³³ “Entre crânio e craque”. In: *O Globo*. 13 de dezembro de 2012, p. 17.

³⁴ A afirmação aludida por Alexei é a que aponta em Niemeyer um crápula, seis dias após sua morte. O texto de Rodrigo Constantino, “O humanista que amava Stalin”, publicado em 11 de dezembro de 2012, também em *O Globo*, pode ser conferido em: <http://oglobo.globo.com/pais/noblat/posts/2012/12/11/o-humanista-que-amava-stalin-por-rodrigo-constantino-478502.asp>.

Bueno não cita sequer um único texto dos concretistas, indiretamente alegando que pode haver poesia sem qualquer coisa, “mas sem palavras, sem letras, não” (2007, *op. cit.*, p. 14). Ocorrem aí dois equívocos óbvios, o primeiro quando se ignora que o concretismo é justamente o primado da palavra, estanque e movimentada; o segundo, na medida em que a designação “poesia visual” é tomada, dando a entender que a poesia concreta, os jogos semióticos com suas chaves léxicas e o poema-processo (este sim absolutamente despido de verbos) são todos iguais:

Sem entrar no mérito do maior ou menor valor das realizações do Concretismo, sempre o consideramos um ramo das artes visuais, não da literatura, o que ficou cada vez mais claro com o advento da arte conceitual e a utilização de palavras nas obras de artistas plásticos. Uma composição brilhante, como a conhecida “Coca-cola” de Décio Pignatari, está muito perto do cartazismo, ou de qualquer forma de arte visual, do que da poesia (ibidem, p. 382-3).

O posicionamento é claramente generalizante e conservador, mas nossa interpretação quer advertir sobre um vezo histórico da cultura nacional, baseado em combater um equívoco com outro. Assim como política literária não é literatura, a poesia não se reduz à postura do poeta, e qualificar a obra artística de Alexei Bueno como conservadora ou neoconservadora, por oposição a “avanço” e “movimento” representa um engano tão ledó quanto o anteriormente destacado. A mais, quando tanto se fala (e tanto se constata) em inversão de valores, é pertinente indagar quais conotações o termo “conservadorismo” pode, pela dinâmica do tempo, assumir. Um dado – que não se desvincula de um contexto maior, mas que não se explica só por ele – trazido pelo Sindicato dos Professores do Ensino Oficial do Estado de São Paulo (Apeoesp) em maio de 2013, revela que 44% dos professores paulistanos (foram entrevistados cerca de mil e quinhentos docentes em cento e sessenta e sete cidades) já sofreram algum tipo de agressão.³⁵ No entanto, as intervenções postas a reivindicar uma nova educação (especialmente as formuladas por quem não vivencia tal realidade) ainda primam por ver na escola um ambiente de opressão apenas aos alunos. Eterno e ubíquo Fla-Flu, Pelé *versus* Maradona...

Diferente é o que ocorre a Glauco Mattoso em relação a Alexei Bueno. O autor de *Calvário dos carecas: história do trote estudantil*, que foi militante da causa

³⁵ Disponível na página da instituição: <http://www.apeoesp.org.br/publicacoes/observatorio-da-violencia/pesquisa-aponta-que-44-dos-professores-de-sp-ja-sofreram-agressao-nas-escolas/>

homossexual, reúne em si a inclinação anárquica – “Cagar é um ato político”, diz a primeira página do *Jornal Dobrabil* (2001) – e a postura próxima das reivindicações esquerdistas, como se lê em “Recado”, um dos cem sonetos panfletários de *Poética na política*: “O gringo é quem nos deve! Não lhe pague!/ resgate a real dívida, faminta/ interna, já que a externa é blefe e blague!// Se o banco protestar, deixe que sinta/ no bolso o que é perder mais um Gulag!/ Prometa-lhe que um dia paga! Minta!” (2004, p. 10). A aproximação, no entanto, não hesita em apontar a distância:

Patrulheiro

Os chefes das três Armas, reunidos,
convêm que o território corre risco.
O pau bate no Chico e no Francisco,
e a mãe jamais escuta seus gemidos.

A imprensa cala. Fecham-se os partidos.
Poupanças, terras, bens sofrem confisco.
O povo, que era alegre, vira arisco.
Banida, a esquerda junta os desunidos.

Um dia, a quartelada desmantela
de podre, sem apoio das potências.
O povo vota, e vê que a vida é bela.

Um “novo tempo” acalma as consciências.
Ninguém persegue mais a esquerda: é ela
que caça as bruxas, pune as dissidências (ibidem, p. 108).

Os excessos do engajamento ocasionaram conhecidos males para a arte, como o patrulhamento de autores e uma substantiva contribuição para o alienamento do público. Depois, os que se libertaram das consequências literárias da Guerra Fria encontraram na absoluta desvalorização da temática política uma saída para o problema. Portanto, mesmo que as palavras de Glauco sejam recebidas como politizadas ou libertárias, isso não contribui para propiciar-lhe recepção crítica mais sólida. Além disso, a forma fixa, que o torna “uma espécie de objeto literário ao mesmo tempo moderno e clássico”, portador de uma “anormalidade’ formal: o soneto”, como sintetiza a lusitana Andreina Moreira (2011, p. 10), dá a ele uma aparência de “pré-algo” num contexto que é, pelo que disse Italo Moriconi, “pós-tudo” (*op. cit.*, p. 124).

Porém, importa-nos aqui, na direção do que formula Giorgio Agamben, falar de contemporâneos paradoxais, inseridos em seu tempo pela deliberada via da dissociação

e do anacronismo (2009, p. 59). É preciso encontrar formas autênticas de diversidade, as quais divergem da diversidade geral, e que, ainda com o pensador italiano, dirigem o olhar não para as luzes do tempo, e sim para as suas trevas, sem confundir esse gesto com a tautologia pós-moderna que a todos quer convencer da escuridão absoluta. Como se falou de política, recorrerei a exemplos coligados ao tema, com a intenção de mostrar que se o assunto não faz a obra, também não a desfaz. É possível à poesia falar do mundo sem deixar de falar poeticamente. Já tendo citado Glauco Mattoso nesse campo, agora cito apenas Alexei Bueno –

NA BANCA DE JORNAIS

PORCOS COMIAM A GRÁVIDA

Era a manchete gigante.
Sob a foto repugnante
A escória apinhava-se, ávida.

Via uma negra, crivada
De balas, junto ao marido.
O ventre a abrir o vestido,
A face bem devorada.

Já estava de uns nove meses.
Eram quatro ou cinco os suínos.
Meu povo de altos destinos,
Tu exageras às vezes (2006, p. 44)

– e Ivan Junqueira, a demonstrar a visceral permanência do que passou:

O PODER

Eis o poder: seus palácios
hospedam reis e vassalos,
messalinas, pajens glabros,
eunucos, aias, lacaios,
e até artistas e ratos.
(...)

O poder é assim: devasta,
corrompe, avilta, enxovalha,
do reles pároco ao papa,
e não há um só que escape
ao seu melífluo contágio.

Se alguém o nega ou o afasta,
compram-no logo, à socapa,
a peso de ouro ou de prata.
E se acaso não o fazem,

mais simples ainda: matam-no.

Tem o poder muitas faces:
a que se crispa, indignada,
a que te olha de soslaio,
a que purga e chega às lágrimas,
a que se oculta, enigmática.
(...)

O poder é aquele pássaro
que te aguarda sob os galhos.
Tudo ele dá, perdulário,
De ti quer apenas a alma,
Por inteiro. Ou a retalho (2005, p. 168-9).

Uma etapa do processo de emancipação da cultura brasileira foi bem realizada. Neste momento, de outro contexto em relação ao das vanguardas, é preciso reavaliar conceitos e interpretações legadas pela autonomia. Do contrário, continuaremos a sair da caverna para louvar uma repetida luz, e, por euforia, esqueceremos que a intensidade de sua incidência tanto ilumina quanto cega.

Parte II

Ivan Junqueira: a lâmina do lirismo

*Eu sou apenas um poeta
a quem Deus deu voz e verso.*

Ivan Junqueira

Meditações na corda bamba

Num capítulo de *Cinzas do espólio*, recente volume ensaístico, Ivan Junqueira relata haver mostrado a Otto Maria Carpeaux, em 1967, os originais de “Três meditações na corda lírica”, poema que havia acabado de redigir e que viria a ser publicado isoladamente em livro dez anos depois. Após a leitura, o autor de *História da literatura ocidental* se manifestou como se proferisse um enigma: “Não sei se é esta a poesia que deveria estar sendo escrita agora, mas estou certo de que é a poesia que deveria ser escrita em todas as épocas” (2009, p. 46).

O comentário de Carpeaux é bastante ilustrativo acerca do que defendemos neste trabalho. A época referida foi marcada por um contexto político extremo – o da Ditadura Militar iniciada em 1964 –, e por isso esperava-se (ou se exigia) dos intelectuais um posicionamento claro (contrário, para ser mais exato) em relação ao que se apresentava como ordem geral. A literatura deveria orientar-se pelo viés da “participação”, explicitando, em seu discurso, antagonismo ao regime estabelecido. A afinidade com movimentos de oposição, o protesto veemente, a denúncia e também a vinculação partidária eram itens que garantiriam tanto ao literato quanto à literatura o *status* de atualizados, politizados e libertários. Para a época, assim deveria ser e assim foi, para o avanço e para o regresso.

De acordo com essa ótica, “Três meditações na corda lírica” afigura-se inconveniente para o período, pois em nenhuma de suas linhas há sinais de um lirismo social e/ou participativo ao pé da letra. A começar pelas epígrafes de cada uma das meditações – extraídas de T. S. Eliot, de Rainer Maria Rilke e do Conde de Lautréamont –, tudo no texto parece manifestar um voluntário distanciamento da urgência do “aqui e agora” brasileiro de então: a temática metafísica –

no caos originário, sob os restos
de ignorados répteis, entre as vértebras
de aves e peixes sem regresso, medra
na gestação das coisas mais recessas,
dentro do fogo principal, nas células
que o tempo fecundou antes dos séculos (2005, p. 62)³⁶

–, a densidade reflexiva centrada no devir –

Raiz de fogo e água e ar e terra,
já não te reconheces nesta esfera,
onde amor aglutina e ódio esfacela,
já não te sabes quem, nem se o que eras
foi mesmo tu, ou só fluida promessa
de um tu que em ti, além, ainda te espera (ibidem, p. 63)

–, o vocabulário culto – O que se foi, tentáculo e borrasca,/ é o próprio mar, a espuma de seu hálito, /a quilha de seus gládios e cristais (...) (ibidem, p. 65) –, o tom discursivo que, pela perspectiva do “chamado à luta”, soa conformista ou desestimulante – Deixa tombar teu corpo e te acostuma,/húmus, à terra – útero e sepulcro (ibidem, p. 61).

Faço uma interrupção sobre o que diz Carpeaux para tecer um juízo mais desenvolvido acerca do poema. Ao fim da edição aqui utilizada como fonte da maioria dos poemas de Ivan Junqueira, consta uma antologia da fortuna crítica de sua obra poética. Dentre os trinta e cinco textos ali arrolados, há apenas um dedicado exclusivamente a *Três meditações na corda lírica*: “Um poema longo para ser lido e discutido”, resenha de Álvaro Mendes publicada no caderno “Livros”, do jornal *O Globo*, em 29 de maio de 1977. A resenha assim se inicia –

Como proceder em relação a “Três meditações na corda lírica”, um poema de cujos pressupostos estéticos se discorda e cuja realização estética é, em parte, objetivamente notável? Os pressupostos de que discordo são: a) viabilidade do poema longo; b) linguagem escolhida; e c) crença implícita, por parte do poeta, de que é possível fazer “poesia filosófica” (“Fc”, p. 230)

³⁶ In: JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia reunida*. São Paulo: A Girafa, 2005. Nas demais citações do livro, indicarei apenas as iniciais (*Pr*) e o número da página. Como também desse volume (da seção “Fortuna crítica”) será extraída a maior parte dos comentários aqui citados sobre a obra de Ivan, farei a indicação “Fc”, com o respectivo número da página. Outros poemas do autor serão buscados em *O outro lado*. Rio de Janeiro: Record, 2007. Acerca dele usaremos a abreviação *Ol*, seguida do número da página.

– e prossegue questionando a longura do poema, apontando-o, por esse motivo, como equivocado:

Duas possibilidades lhe eram oferecidas, a lógica dos sentimentos e a música das ideias, Ivan Junqueira não experimentou uma decisão sintética: *conciliou, em vez de sintetizar, lógica e música*, e uma solução de compromisso, neste terreno, é perigosa. Para satisfazer ora uma, ora outra, alongou demais o tecido lírico, isto é, um ser breve (ibidem, p. 231, grifos do autor).

Pouco antes do questionamento, o resenhista havia destacado outra baixa do poema junqueiriano, caracterizada por uma contradição:

Pressinto o paradoxo: aqui reside um dos interesses desta poesia e talvez o segredo da não-realização parcial (que é também realização parcial) deste lirismo que não se reconhece: a contradição da medida rígida com a matéria essencialmente fugitiva a que ela serve e às vezes serve de *fôrma*. Ivan Junqueira pretende imperialisticamente encerrar o movimento em cadeias de dez pés, coisa que ele mesmo desaprova: “Nada o explica nem o reduz a metro” – diz ele, metricamente (idem, ibidem).

Após tais considerações, Mendes conclui: “A meu ver, o poema de Ivan Junqueira é, então, realização parcial e parcial irrealização” (idem, ibidem).

A partir dos trechos citados, torna-se evidente que o crítico não questiona apenas os itens elencados no início de sua intervenção (longura do poema, linguagem empregada e pretensão de fazer “poesia filosófica”). Lendo-a mais a fundo, podemos assim sistematizar os alvos de sua discordância: a) a extensão do poema; b) a forma “total” do texto, incluindo nisso o tamanho, a linguagem e a regularidade métrica; c) impertinência do consórcio entre poesia e filosofia; d) contradição (aqui todos os objetos se agrupam): incompatibilidade entre assunto escolhido e forma para tratar do assunto, ou seja, a incompatibilidade entre tema fugaz e estrutura fixa.

Uma vez que apontarei o que parece infundado no texto de Mendes, faço antes a ressalva de que ele escreve uma resenha jornalística, gênero textual de curto fôlego, cuja extensão é previamente determinada pelo veículo que a publica. Por sua vez, o apontamento não deve ser entendido como simples defesa do poeta, movida por critérios puramente subjetivos. O juízo de Mendes é tomado metonimicamente, para por meio dele se observarem alguns de seus equívocos conceituais e interpretativos de toda

uma conjuntura crítica, a qual não consegue reconhecer como apropriado o que soa diferente de seus referenciais fixos. Daí Mendes “pressentir o paradoxo” e sentir o erro da contradição. Vejamos.

O poema de Ivan Junqueira trata, principalmente, do tempo, não à toa o vocábulo se repete por seis vezes no decorrer de seus cento e setenta e seis versos, já se inscrevendo na primeira de suas três epígrafes, tomada a T.S. Eliot: “*Only through time time is conquered*”. Especificamente, as “Três meditações” ruminam acerca do irrefreável processamento temporal, concebido no texto como “viagem que jamais se acaba” (*Pr*, p. 65), viagem essa que reúne na grande nave tudo o que *é* e se perpetua: “a condição do ser é não ser término,/ mas só início de outro ser que o nega” (ibidem, p. 64). Na tradição literária do Ocidente, a tematização do infinito *continuum* existencial suscita questões cruciais para os homens de todas as épocas, como a decrepitude, o fim e o intraduzível mistério do Nada. A poesia de Ivan Junqueira está afinada com o grande desconcerto: neste e em todos os seus outros livros de poesia o tema da morte é dominante (como permitem ver, dentre outros, os títulos *Os mortos*, *A sagração dos ossos*, *O outro lado*). Por aí se pode notar que a matéria de que se ocupam as “Três meditações” é, como disse Álvaro Mendes, “essencialmente fugitiva”, mas isso não parece denotá-la, sob qualquer perspectiva, pequena, a ponto de receber como abordagem coerente apenas a que residisse em texto conciso. Afinal, a morte ocupa as indagações do homem de inúmeros contextos. Nos grandes autores, não é seguro calcular a dimensão do assunto em separado da obra, pois, nesta, a forma com que o tema é pensado revelará ou não sua envergadura (do tema). Portanto, no sentido da extensão, não há, pelo prisma da congruência, antinomia entre forma e assunto no poema de Ivan Junqueira.

Esgarçando um pouco mais o posicionamento de Álvaro Mendes, pode-se-lhe dirigir outra questão, visto não apresentar, ainda que minimamente (pois o espaço de que dispunha era exíguo), qualquer referência acerca da extensão ideal do texto poético: “Não discutirei o primeiro item [a viabilidade do poema longo, conforme ele aponta, em lista citada anteriormente, dentre os pressupostos de que discorda], remeto para o que disse Poe, fazendo a ressalva de que o poema em questão é apenas relativamente longo” (“Fc”, p. 230). A remissão é feita ao ensaio “A filosofia da composição”, com o qual Edgar Allan Poe explica a elaboração de “O corvo”, seu afamado poema. No texto, Poe não condena o alongamento de um poema em si, mas sim o alongamento que compromete sua unidade e que inviabiliza a produção do *efeito* alcançável na obra lida

de uma assentada (2011, p. 21), efeito esse que, após a leitura de um só jato, seria o desfecho vibrante impactando o leitor – “*Nevermore!*”, sentencia o corvo tenebroso. Seguindo um cálculo rígido, Poe comenta ter planejado a escrita do poema em cem versos, tendo chegado a cento e oito. “Três meditações na corda lírica” possui cento e setenta e seis, e não parece buscar o efeito advindo de uma conclusão cortante ou ruidosa. Seu título é claro quanto ao seu propósito: a meditação requer pausa, recolhimento e ruminação, e não um processo efetivado em uma assentada. A ausência de referencial mais preciso faz com que o próprio Mendes incida numa contradição (o que ele, no discurso da coerência, condena no poético), ao questionar a viabilidade do poema longo, mas apontar o texto de Ivan como “apenas relativamente longo” (“Fc”, p. 230). Três parágrafos mais à frente, ele diz sem ressalva: “A meu ver, se a realização é notável, mas parcial, o equívoco só pode estar na escolha do tamanho. O poema se me afigura longo demais (...)” (ibidem, p. 231). Em se tratando de referenciais, *O Uruguai* talvez não seja longo se posto diante de *Os Lusíadas*. Por outro lado, se o parâmetro for o que há de mais emblemático em Oswald de Andrade (“Amor/ humor”, por exemplo), dez ou doze versos já podem soar como princípio de verborragia. E Mendes não se dá pelo fato de em 1976, ano anterior ao da escrita de sua resenha, ter sido publicado o *Poema sujo*, de Ferreira Gullar, incluído entre os poemas de maior repercussão no Brasil, dentro e fora da universidade. Texto longo, e de efeito.³⁷

Voltando à aproximação entre Poe e Ivan, dissemos que o propósito deste, no poema em destaque, seria a busca da escrita poética com viés filosófico. Como visto antes, isso também é questionado por Álvaro Mendes:

Uma das matrizes potencialmente mais fecundas da poesia de Ivan Junqueira, a meu ver, é certo pendor “surrealista”, linha Char/ Michaux/ Aníbal Machado, sugerindo alguma coisa dos arredores da forma aforismática, a meu ver estrela-guia do poeta. Aforismo é oposto de poema longo. Como se houve Ivan Junqueira neste trabalho? Em língua portuguesa, poemas longos reflexivos são raríssimos (idem, ibidem).

³⁷ Vale conferir a constatação/opinião de Italo Moriconi: “Respeito muito as tentativas de poemas longos feitas por diversos poetas nas últimas décadas. Há produções de boa qualidade, há até poetas jovens que se lançam de maneira renovadora a esse tipo de aventura. Mas o poema curto (de uma linha a no máximo duas páginas) representa melhor o conceito contemporâneo de poesia, nesta era de transição, vertigem, visualidade e auditividade. Como afirmou recentemente Heloísa Buarque de Hollanda, o poema-vertigem das últimas décadas prepara a poesia para entrar no século 21 como gênero literário relevante”. “Introdução”. In: MORICONI, Italo (org.). *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 22.

O “raríssimo” aqui tem denotação quantitativa e conotação qualitativa. A esse respeito, o crítico negligencia altos feitos de Fernando Pessoa-Álvaro de Campos, como “Opiário”, o Drummond de “A máquina do Mundo”, o Jorge de Lima de *Invenção de Orfeu*, o João Cabral de Melo Neto de *O cão sem plumas* e a Cecília Meireles de “Dos cavalos da Inconfidência”. Assim, ignora-se uma vertente da modernidade poética em língua portuguesa que, se não era numerosa, era substantiva à época em que ele escrevia. E, como sabido, o caso das Letras não é precisamente o dos números...

O que Mendes talvez estivesse sugerindo a Ivan Junqueira? Síntese, versilibrismo adequado à fugacidade simbolizada pelo tema e certo abrandamento conteudístico, para que o poema ficasse mais afeito à literatura do que à filosofia. Ainda que não o faça de modo consciente ou declarado, Mendes cobra de Ivan Junqueira uma atualização de sua poesia a partir de linhas-mestras modernistas e/ou pós-modernistas, tendo como provável referencial mais aproximado o despojamento típico da poesia marginal dos anos de 1970. Se assim for, não é insignificante o elogio a “certo pendor ‘surrealista’” das “Três meditações”, pois, por meio dele, o crítico louva no texto o que vê de tocado pelo vanguardismo, com o qual, aliás, o poeta demonstrava não estabelecer compromisso desde sua estreia, em 1964, com *Os mortos*. A nosso ver, o referido pendor diz mais respeito aos “conteúdos provenientes dos impulsos da palavra, conteúdos estes que não teriam sido encontrados mediante reflexões planejadas” (1991, p. 52) com que Hugo Friedrich caracteriza o veio de ilogismo da lírica moderna, veio essa encontrado no poeta desde seu canto primeiro: “Não desvendo, embora lisas,/ suas fronteiras, onde a brisa/ tece uma tênue grinalda/ de flores que não se explicam” (*Pr*, p. 16). As restrições de Mendes desconhecem que em *Os mortos* já se apresentava um poeta dissonante do período em que se inscrevia (se considerarmos sonante apenas o que confirma a convenção), como também não considera a possibilidade de tal dissonância significar uma atitude moderna de Ivan Junqueira, de uma modernidade ambígua, indo buscar na tradição literária os elementos de sua novidade. E uma vez que ele é um poeta contemporâneo, de uma contemporaneidade não apenas cronológica, há em sua obra não poucos elementos que o afastam de um tradicionalismo devoto, fanático pelo passado. A poesia é o reino onde as contradições da lógica têm espaço cativo, e, em especial, no espaço da poesia moderna, tais contradições são um ponto basilar, como diz Friedrich novamente: “Voltamos a deparar com uma dissonância fundamental da poesia moderna. Assim como a poesia separou-se do coração, *também a forma separa-se do conteúdo*. A salvação da poesia consiste na linguagem, enquanto o

conteúdo permanece em sua insolubilidade” (*op. cit.*, p. 40, grifos meus). O caso de Ivan Junqueira se revela por uma exatidão enigmática: sua poética é modernamente tradicional, ou tradicionalmente moderna; não acende velas ao passadismo, tampouco palmeia o rastilho da pólvora futurista. Como exemplo, vejamos “Assusta-me essa inóspita brancura”, de *A sagração dos ossos*, a tematizar simbologias da cor da paz. Se se compreender o soneto inglês de versos decassilábicos – forma em que o poeta demonstra aguda e grave perícia – como plataforma do sublime, aqui veremos o conteúdo separar-se da forma enfaticamente:

Assusta-me essa inóspita brancura
com que o mudo papel me desafia.
Assustam-me as palavras, a grafia
dos signos entre os quais ruge e fulgura,
como um rio que escava a pedra dura,
a expressão de quem busca, em agonia,
o sentido da fáustica e sombria
angústia de que o ser jamais se cura.
Assombram-me as medusas da loucura,
as pancadas no crânio, a garra fria
que a morte deita em nós qual uma harpia
sedenta, odiosa, hedionda, infausta, escura.
Assusta-me a algidez da terra nua
que é a nossa única herança: a minha e a tua (*Pr*, p. 167).

A intervenção de Álvaro Mendes esclarece um modo frequente de avaliar a poesia de feição neoclássica feita após o Modernismo: trata-se de algo obsoleto e inadequado pela aparência antiga, ainda que seja, como afirmou o crítico, “realização parcialmente notável”.

Da fronteira como trânsito

*O que escrevi foi sempre o mesmo
poema, e os mesmos são os dedos
que nele enrolam o novelo
dos muitos eus em destempero
que ali convivem e se odeiam
à sombra de um só parentesco.*

Ivan Junqueira

Recobro o comentário de Carpeaux acerca do livro-poema de Ivan Junqueira: “Não sei se é esta a poesia que deveria estar sendo escrita agora, mas estou certo de que

é a poesia que deveria ser escrita em todas as épocas”. Dialeticamente, o estudioso não vê nas meditações junqueirianas um texto propício para um momento necessitado do engajamento artístico, mas não faz da negação um desabono temporal do poema. Pelo contrário, ao “Não sei” com que põe a poesia de Ivan em ressalva para aquele “agora”, sucede-se um “estou certo de que” essa mesma poesia é pertencente a um tempo sem quando específico, daí sua concernência a muitas épocas, pois seu espírito quer-se poético, e não espelho objetivo de um dado momento. Por isso certamente o poema – como a poética do autor de *O grifo* – tem o que dizer a homens de circunstâncias variadas. Em certa medida, o comentário de Carpeaux aponta para a contradição criticada por Álvaro Mendes, contradição esta que tomaremos agora, em caráter mais ampliado e diversificado (pois Mendes referiu-se a uma contradição específica, da ordem da constituição do poema) como fator interpretativo estrutural da poesia de Ivan Junqueira.

Em “Ivan Junqueira: a poesia do palimpsesto”, ensaio com que abre a edição de *Melhores poemas* (2003) do poeta, Ricardo Thomé, após longa consideração acerca da poesia brasileira do século XX, estabelece o que chama, sem teor pejorativo, de “poetas fáceis”, aqueles em cujas obras se notam um vocabulário e uma estruturação sintática bem aproximados do colóquio (2003, p.7). Como exemplos sistemáticos, cita os poetas inaugurais do Modernismo brasileiro – fazendo a devida matização acerca de Manuel Bandeira – e quase toda a geração marginal dos anos de 1970. Em seguida, Thomé diz haver,

(...) por outro lado, poetas, senão *difíceis*, menos *fáceis*, poetas que, por uma postura quer estética quer ideológica (quando não por ambas), optam por um estro que exige do leitor um esforço para ser apreendido, seja pelo uso de metros ou técnicas menos frequentes na história de nossa lírica, seja por conta de uma dicção extremamente erudita (ibidem, p. 8, grifos do autor).

Feitas as considerações, o ensaísta aponta como da “dificuldade” o campo em que se situa Ivan Junqueira, dizendo que, somada à grande erudição formal evidente em sua obra, a obsessão com que o tema da morte é abordado contribui para que sua poesia provoque normalmente a sensação de estranhamento (ibidem, p.10). Esse conjunto de fatores dá ocasião a Thomé para associar o autor de *A sagração dos ossos* a Augusto dos Anjos, e o estudioso relata que *apesar de*, ou *justamente por* ser estranho, o poeta

de “As cismas do Destino” não raro despertava a atração de muitos de seus alunos (de Thomé) durante o tempo em que foi professor (ibidem, p.11). O relato inspira um outro, do redator destas páginas: é incontável a quantidade de alunos meus que, a despeito da erudição e da atmosfera trágica, revelaram grande atração pela poesia de Ivan Junqueira, quando, já nas primeiras aulas, pautadas pela caracterização do discurso literário, eu lhes apresentava a poemas que, logo em seguida, eram reexibidos em seus perfis de redes sociais da internet. Falo de alunos que pertenciam a turmas de início de Ensino Médio ou de curso pré-vestibular, da Zona Oeste do Rio e da Baixada Fluminense, nas quais predominava um público cuja idade oscilava entre quinze e vinte anos, a maioria sem leitura frequente de literatura (ou, por vezes, de qualquer tipo). A vista de poemas como “E se eu disser”, de *A sagração dos ossos*, era arrepiado para as pálpebras, e naquelas circunstâncias o conhecimento só aceitava derivar do encantamento:

E se eu disser que te amo – assim, de cara,
sem mais delonga ou tímidos rodeios,
sem nem saber se a confissão te enfara
ou se te apraz o emprego de tais meios?
E se eu disser que sonho com teus seios,
teu ventre, tuas coxas, tua clara
maneira de sorrir, os lábios cheios
da luz que escorre de uma estrela rara?
E se eu disser que à noite não consigo
sequer adormecer porque me agarro
à imagem que de ti em vão persigo?
Pois eis que o digo, amor. E logo esbarro
em tua ausência – essa lâmina exata
que me penetra e fere e sangra e mata (*Pr*, p. 150).

Seguindo a lógica à risca, não seria lícito esperar de pessoas de uma época refratária a formalidades, como é a nossa, o encontro com algo tão antigo quanto a poesia, especialmente com uma poesia de aparência anacrônica, aspirante ao requinte formal e à sofisticação temática. Porém, ao ser uma e tantas vezes recebidas nos olhos emotivos de gente desta época – e de gente jovem ou muito jovem, registre-se –, ela se confirma como algo atual.

A aludida aparência antiga (caracterizada já pelo delineamento gráfico do soneto), somada a fatores de erudição (como a constante referência mitológica, o vocabulário culto, a frequência do *enjambement*), permite entender a poesia de Ivan Junqueira como *hermética*, o que, em tese, reforça a ideia de dificuldade interpretativa e da conseqüente distância entre obra e público. Entretanto, para Antonio Carlos Secchin,

“A rigor, não há hermetismo no poeta; há, isto sim, uma densidade especulativa refratária a reduções maniqueístas, na trilha de uma ‘lírica do pensamento’ de escasso cultivo entre nós” (“Fc”, p. 280). Assim, é possível pensar em pelo menos dois tipos de hermetismo, nem sempre separáveis, porém percebíveis: um como decorrente da complexidade; o outro, da impenetrabilidade. O hermetismo de Ivan Junqueira exige leitura detida e equipada, mas não renuncia à comunicabilidade, precisamente porque o hermetismo não é tomado como fim em si mesmo ou fator prioritário, à maneira de um fetiche neoparnasiano. Isso distingue sua escrita do hermetismo corriqueiro da poesia contemporânea, visto por Secchin, em “Poesia e gênero literário”, como de “referencialidade (?) imperscrutável” (2003, p. 253). Para exemplificar o que esse crítico aponta sobre o autor de *O fio de Dédalo*, leia-se o segundo soneto de *A rainha arcaica*, nomeado “Inês: indícios”:

A rainha que vês, ora defunta,
já foi infanta e bela como tantas,
zelosa de suas franjas, suas tranças,
seus pés agílimos e inquietas ancas.
E tudo teve, como tantas: do âmbar
e do almíscar ao túmido testículo
dos reis que a ungiram de saliva e sífilis
nos prados, pátios, adros e patíbulos.
Teve bonecas e hipogrifos, amas,
menestréis, górgonas e harpias, quantas
bem quis ou que lhe apetessem à insânia.
A ruína que vês, posta em decúbito,
já teve porte e postura, mas súbito
a infanta de si própria se fez pântano (*Pr*, p. 80).

Tornando mais uma vez a Ricardo Thomé, diz ele que, além da erudição, a poesia de Ivan tem “aquele algo mais que só os grandes poetas possuem” (*op. cit.*, 2003, p. 12). Esse “algo mais” é fundamental para destacar a posição de Ivan Junqueira no panorama poético brasileiro, pois, radicalizando um dos preceitos da modernidade, a literatura pós-moderna referenda o divórcio entre autorreflexão e comunicação, querendo como interlocutores apenas os inseridos em sua Babel. É bastante elucidativo o que diz Paulo Leminski (que despontou literariamente na mesma época em que Ivan) a respeito de suas inquietações composicionais: “Aqui dentro, duas obsessões me perseguem (que eu saiba): a fixação doentia na ideia de inovação e a (não menos doentia) angústia quanto à comunicação, como se percebe logo, *duas tendências irreconciliáveis*” (2011, p. 17-8, grifos meus). Por ser um nome representativo da

contemporaneidade, e por ter sido milagrosamente alçado ao posto de *best-seller* poético em 2013 (com o volume *Toda Poesia*), Leminski não fala apenas por si: suas obsessões permeiam o trabalho de muitos de seus pares.

Em Ivan Junqueira encontramos solidamente itens que conferem densidade teórica à poesia – a instabilidade das crenças, o pensar sobre a condição humana, o domínio técnico e o metadiscorso, por exemplo –, mas nele isso não é dissociado de uma explícita vontade e de uma expressiva capacidade de produzir comoção estética, o “algo mais” aventado por Ricardo Thomé: “O poeta está morto./ Pouco importa agora o sopra/ que lhe deu vida e alvoroço,/ como tampouco o áspero corvo/ que a alma lhe pôs em fogo./ Restam-lhe os versos, poucos,/ e as sílabas já sem fôlego/ às quais se agarrou com força/ porque as ouvia como agouro/ de um fugaz e último coro./ O poeta está morto./ Que nos sangrem, garras de osso,/ as suas marcas de zorro” (*Pr*, p. 147). Nesta poética, não se vê desconto de uma parte nem de outra: a profundidade reflexiva e o rigor arquitetônico não cedem vez ao sentimentalismo que só quer fremir veias e inundar pálpebras; por outro lado, a carga emotiva e o veio filosófico não se deixam levar pelo “cerebralismo” estéril com que diluidores vulgarizaram preceitos cabralinos (tão cruciais para poetas do século XX e para não poucos do século XXI), tampouco pelo fanatismo formalista instituído pela voga concretista. As tendências irreconciliáveis, conforme apontadas por Leminski, aqui se complementam, e a poesia, conjuntando o pensar e o sentir, manifesta-se por inteira e superlativa, como no “racional” “Poética”, de *A sagração dos ossos* –

A arte é pura matemática
como de Bach uma tocata
ou de Cézanne a pincelada
exasperada, mas exata.

É mais do que isso: uma abstrata
cosmogonia de fantasmas
que de ti lentos se desgarram
em busca de uma forma clara,

da linha que lhes dê, no espaço,
a geometria das rosáceas,
a curva austera das arcadas
ou o rigor de uma pilastra;

enfim, nada que lembre as dádivas
da natureza, mas a pátina
em que, domada, a vida alastra
a luz e a cor da eternidade,

grito

aço

estilh'

osso

br'

aço

VERMELHO

rio

rua (ibidem, p. 49).

É comum aos poetas certa oscilação em seus trabalhos iniciais, quando eles ainda se buscam, e buscam o que buscar. Com Ivan Junqueira não é diferente. Ele, reconhecido em uníssono por seus críticos como um poeta de feição clássica, não se apresentou convictamente dessa forma no livro inaugural. Além dos aludidos textos pró-concretismo, vê-se um grande equilíbrio entre os poemas de verso regular e de verso livre, sendo frequente nos de verso padronizado a ausência de sinais de pontuação, como “Balada romântica”: “Lenta noite meu amor/ rasgando a teia do tempo/ minha angústia envelhecida/ veio triste embalsamar// Em seus olhos descorados/ pelo regato das horas/ boiavam líquens longínquos/ feitos de outrora e luar” (*Pr*, p. 31). O fato denota que, se por um lado, Ivan procurava seu verbo, por outro atesta que o caminho percorrido até o consolidar da dicção neoclássica não se deu pelo desprezo ou pela negligência das contribuições modernistas. Acerca disso, é oportuno observar que a epígrafe do poema que abre e intitula o livro é tomada a Carlos Drummond de Andrade, poeta-ápice do Modernismo brasileiro. Os versos de Drummond (extraídos do poema “A mesa”, de *Claro enigma*) dizem “Estais acima de nós,/ acima deste jantar”, e instauram uma ambientação metafísica, visto evocarem o falecido pai do poeta mineiro. A simbologia transcendente percorre todo o livro, sendo uma tônica aguda na abertura. Nessa semelhança, porém, ocorre algo de distinto, pois, primeiramente, o verso inicial do poema junqueiriano diz que “Os mortos sentam-se à mesa” (ibidem, p. 16), ou seja, eles habitam um espaço de proximidade com os vivos: “Ó mortos que, sem convite,/ à

minha mesa finita/ sentastes só para urdir/ tal intriga metafísica!” (ibidem, p. 18). Em segundo lugar, a poesia que fala as línguas dos antípodas assim o faz por entender o mundo como imbricação dos continentes, e aí – diferença dentro da diferença – imaterialidade e concretude têm suas linhas diluídas, e se misturam, latejantes:

Assim, estes mortos (vivos)
não estão aqui nem ali:
pertencem todos à minha
carne, agora feita espírito.

E mesmo que se retirem
(e eis o que fazem, de mansinho)
algo deles, pelas frinchas
da noite cúmplice, fica.

E me invade, vago líquido,
tingindo fibra por fibra
o ser que em meu ser persiste
contra o outro, que o mastiga (idem, ibidem).

Registre-se ainda que o *Claro enigma* drummondiano bebe, já em seu título, da seiva das antíteses, e encontra nas formas tradicionais um modo torto e novo de afirmação modernista.

Na esfera da poesia, a contradição não possui estatuto de incoerência, não é um absurdo ilógico e excludente a contrariar alguma ordem correta das coisas. Por isso, Ivan Junqueira, sem dar sinais explícitos, conecta-se a T.S. Eliot, que fez do *fim-come-princípio* e do *princípio-come-fim* uma das molas propulsoras dos poetas modernos. Cabe dizer que a estampa dessa conexão viria logo em seguida, nas *Três meditações*, em cuja primeira parte se lê “onde o tempo não cessa, onde o princípio/ de tudo está no fim, e o fim na origem” (ibidem, p. 61). Ainda mais: Ivan é talvez o mais notável tradutor brasileiro do poeta anglo-americano, e o predicado lhe é atribuível por transpor os famigerados obstáculos da tradução de poemas da maneira como os poetas enfrentam os desafios da escrita dessa natureza: pela fidelidade aberta, que confirma o dito por um modo alterado de dizer. Também nesse campo de produção, o autor de *Opus descontínuo* concebe a fronteira como fenômeno de trânsito, e não de localização estática, conforme se pode verificar no ensaio “A poesia é traduzível?”, de *Cinzas do espólio*:

(...) não consigo filiar-me àqueles que proclamam a sagrada intraduzibilidade dos textos poéticos. *Penso até, servindo-me aqui de um paradoxo, que a poesia é traduzível justamente por não sê-lo.* E sou de opinião que se poderá sempre traduzir, como quer Dante Milano, o que um poeta quis dizer. E o que significa isto? Significa, em termos genéricos, fazer com que ele consiga falar no idioma para o qual foi traduzido mediante uma trama de operações que privilegiem as correspondências sintático-verbais, que resgate a música das palavras e das ideias do autor traduzido e que, afinal, transmita a atmosfera e, mais do que isto, o espírito da obra que se trasladou para a língua. Os inimigos da tradução poética devem lembrar-se de que, diferentemente de um leitor que se põe a sonhar com o eventual sentido de uma palavra, o tradutor não opera no plano da ortonímia, e sim no da sinonímia, buscando menos a nomeação absoluta do que a nomeação aproximativa, *razão pela qual o seu estatuto é, não o de criador, mas antes o de recriador.* E a recriação — ou transcrição (*sic*), como pretendia Haroldo de Campos — é a fórmula a que o linguista Roman Jakobson recorre para explicar o paradoxo da tradução poética, caracterizando-a nos termos de uma transposição interlingual, ou seja, de uma forma poética para outra. É nesse sentido de aproximação e de parentesco semântico-fonológico que deve presidir a operação de traduzir poesia (2009, p. 278-9, grifos meus).

Volte-se uma vez mais a Álvaro Mendes: para ele, o poema de Ivan deixa de se realizar plenamente por efetivar um paradoxo e uma conciliação. O juízo, como dissemos, deriva de um posicionamento vanguardista (por filiação ou afinidade) e de uma concepção lógica do literário, e em relação a ambos o crítico não considera que o contraditório pode ser, no lugar do obstáculo, um fator de plenitude da arte poética.

A unidade ambivalente

*E então me pergunto a sós:
por que desdenhar o outrora
se nele é que ecoa a voz
do que, no futuro, aflora?*

Ivan Junqueira

Algumas linhas atrás, ao tratar de *Três meditações na corda lírica*, estabeleci uma breve relação entre o que Ivan Junqueira havia publicado até aquele momento e o que se considerava mais significativo na literatura brasileira de então. Na parte que ora se inicia, vamos alargar a situação temporal do poeta, estendendo-a a um presente mais atual (mas sem executar uma segmentação rígida), e para isso é oportuno dar à crítica literária algumas linhas da crônica.

Acerca do (dís)par clássico/moderno, convém lembrar que o termo “Romantismo” abriga “modernidade” entre seus sinônimos, pois, enquanto movimento,

opôs-se ao Classicismo. Os românticos estabeleceram valores artísticos de forte teor individualizante: tanto mais digna de reconhecimento é a obra literária quanto mais se percebe nela a marca de uma criação original, ou seja, a capacidade do autor de distinguir seus escritos da tradição que o antecedeu. Para os antigos, a imitação, a emulação e a apropriação compõem um complexo de procedimentos em nada desinteressantes à arte poética, e o autor que, ao escrever, nega ou negligencia o pertencimento à ancestralidade, comete um pecado cultural.

Para os românticos, ao contrário, a autenticidade da arte está no partir do zero que chega ao um, único e inaugural, engenho do gênio.

Ou somos ainda muito românticos, ou os românticos já eram mais modernos que supomos: a originalidade ainda é vigente como critério de eleição artística, e, tendo sido a ideia aprofundada pela cultura modernista, os autores levados em maior conta são aqueles em cujas obras se percebe a insígnia da instauração – de um modelo, de uma forma, de uma linguagem. Movido por esse princípio, o autor contemporâneo se vê numa encruzilhada: sua vitalidade artística depende da unidade construída a partir da diversidade. No embalo do jargão midiático, é necessário que o autor seja ele mesmo para se distinguir. Isso encontra fértil ressonância na época que reivindica incluir minorias socialmente marginalizadas: “Ser diferente é normal”, diz a publicidade politicamente correta.

Questão prenhe de questões, a contemporaneidade também se paralisa diante das direções opostas, pois o discurso que emite não corresponde a uma alteração estrutural do *status quo*. A “normalidade” da diferença é traduzida como algo a ser visto com naturalidade, que não deve ser encarado pelas acepções do excêntrico, do feio, do lacunar, enfim, do que escapa a um padrão. “Normal”, no entanto, deriva primeiramente de “norma”, ou seja, “regra”, “lei”, “padrão”, e, por apegada à superfície e ao imediatismo, a linguagem midiática pasteuriza a si própria e a seus personagens: na televisão, o programa de futilidades tem hora marcada para fazer-se culto e politizado, requeitando a tragédia social ou a catástrofe natural transmitida pelo noticiário “sério”; este, por sua vez, quer-se informal e transparente: seu arauto caminha pelo estúdio, mostrando que é feito de pernas e cintura, bem como os bastidores aparecem ao fundo, a exhibir o corpo inteiro do que está à frente e por detrás das câmeras. Mas em ambos os casos o que ocorre é mesma coisa: a repetição programática, proveniente dos mesmos setores sociais de antes, obedecendo também a interesses consolidados anteriormente. Numa palavra: troca sem modificação.

Indo ao programa de entretenimento, o quadro é semelhante: os ícones de quaisquer vertentes musicais se harmonizam ao se declararem fora de um tipo específico, e se espelham no modelo de calças, no corte de cabelo e no *design* dos óculos. Em suas bocas, a mesma palavra, e no mesmo tom, do que circula em espaços gerais: não ao preconceito, ao lixo jogado no chão e ao protesto violento. Em suas palavras, a mesma ausência de questionamento pelas causas, e o previsível posicionamento diante da consequência. Onde a diferença?

A esfera artística, entre a consciência deliberada e o alheamento, não está imune aos impulsos da moda, tornada moeda corrente pelo mercado. Em março de 2010, a carioca Paula Parisot, pouco antes de lançar o romance *Gonzos e parafusos*, realizou uma performance que consistia em ficar trancada numa caixa de acrílico durante sete dias, numa livraria de São Paulo, justificada pela busca de aproximação com a protagonista do romance, que recorre a um confinamento para resolver conflitos espirituais. O evento chamou ainda mais atenção quando o romancista Rubem Fonseca esteve na livraria para alimentar Paula, levando-lhe comida por uma fresta da grande caixa. A repercussão foi esclarecedora: nos jornais do Rio de Janeiro com páginas reservadas à literatura – *Jornal do Brasil* (ainda existente à época) e *O Globo* –, a performance foi mais comentada que o próprio romance, sendo no segundo veículo abordada prioritariamente em sua revista de domingo, cuja visibilidade é bem maior do que a de seu suplemento literário, publicado aos sábados. Tanto a autora quanto os comentaristas do livro não endossaram hipóteses de *marketing*, mas ela, após o fim da ação, programava algo semelhante em Portugal, anunciando ainda para aquele ano a publicação de *Parafusos sobressalentes*, com os escritos e desenhos feitos por ela durante a reclusão. Há imagens mais eloquentes do que palavras: a literatura estreita relações com os *reality shows*.³⁸

Ainda a respeito de *O Globo*: recentemente, seu suplemento literário foi aumentado de seis para oito páginas. Mas o aumento trouxe consigo sinais de subtração: obedecendo a uma suposta diretriz interdisciplinar, o caderno dedica, sistematicamente, espaço considerável à abordagem de livros de outras áreas do saber, abordagem essa quase sempre feita por jornalistas. Obedecendo também à estética *clean*, avultam nas páginas os intervalos em branco. Os leitores assíduos do suplemento não precisam fazer

³⁸ Cf., <http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2010/03/27/performance-de-paula-parisot-gera-polemica/>, do extinto *Jornal do Brasil*, e, no blogue do suplemento literário de *O globo*, <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2010/03/21/paula-parisot-fala-sobre-performance-sua-relacao-com-rubem-fonseca-276499.asp>.

cálculos para concluírem que o aumento foi efetuado, mas não efetivo: cresceu-se para a quantidade e, ao mesmo tempo, para a mudez dos espaços vagos. Aumento com sinal de subtração: antes “Prosa e Verso”, o caderno foi rebatizado “Prosa”, nome mais neutro e genérico, talvez para que a literatura não interfira na reflexão de outras áreas. Mais recente ainda foi o retorno às seis páginas, restando ao periódico praticamente apenas as colunas fixas, que integram o bolo das coisas indiscerníveis da Babel contemporânea: é o experimentalismo ininteligível do premiado prosador, é a uniformizada seleção de poemas feita pelo poeta da pluralidade, é a casta descrição de livros feita pelo crítico que faz questão de não ser identificado como tal. O que ocorre aos jornais do Rio de Janeiro ecoa em outras partes do Brasil, mesmo em seus maiores centros, onde suplementos como o “Sabático”, do *Estado de São Paulo*, extinguem-se, no exato momento em que no País é celebrado o salto do comércio livreiro e das feiras literárias. Alguma coisa está de fato fora da ordem, mas para confirmá-la e mantê-la.

Conjugando esses verbos, é possível dimensionar certo clichê que se passa por autenticidade: é comum ouvir entre escritores uma autoclassificação anticlassificatória, contrária ao cimento dos gêneros e dos estilos. São igualmente comuns os casos em que a ausência de definição coincide com a ausência de uma obra que se sustente como artística, e assim, pela diferença, os autênticos rimam com os idênticos.

A contemporaneidade quer-se presente e atualizada, corporificando a ideia de um futuro que já chegou e que não pode parar de anunciar-se. Isso a coloca diariamente à beira do precipício do obsoletismo: o passado não é apenas o que já foi, é o que deve deixar de ser. Entretanto, os impasses e os retrocessos de diversos tipos – o aumento da degradação ambiental, a defasagem da cidadania, a corrosão do homem urbano em meio ao tráfego e ao transporte público, a permanência da seca no Nordeste brasileiro, justo quando o país atinge o patamar de sexta economia do mundo – escancaram a parcialidade de nosso progresso. Neste contexto, onde se coloca a literatura? Coloca-se dentro de um fora que é seu reino narcísico, e, satisfeita em falar de si e para si, menoscaba sua capacidade de comover, formar, deformar e reformar.

Diante do quadro, uma significativa forma de inserção na contemporaneidade se dá pelo viés contrário ao das peças de seu jogo. No âmbito específico da poesia, o deliberado contato com a tradição, se realizado sem a crença ingênua de um ontem – só por ser ontem – superior ao hoje, revela-se um modo novo de intervenção no tempo. Por mais simples que pareça, um fator elementar desse contato é o dizer possível – e necessário – da poesia, fator esse que a coloca num patamar de recusa, tanto em relação

às crenças gerais, porque sempre prontas, quanto às crenças da literatura de departamento, pelo desconstrução perfunctória. É pelo seu dizer pensante que o poeta pode esbarrar no homem como não o faz a retórica para a massa, que a todos vê com os olhos da generalização; e é pelo seu dizer sensível que o poeta ainda pode lançar o homem à dimensão emotiva do intelecto, quando o discurso do absolutismo teórico mostra-se insuficiente para alcançar o que esteja um palmo além de seus domínios. Conforme temos tentado demonstrar, a arte de Ivan Junqueira comporta esse item “simples”, mas por uma via plena de complexidade: a princípio, causa certa surpresa num poeta surgido na segunda metade do século XX o vínculo com um conjunto de caracteres da alta literatura do Ocidente. Nessa direção, o exemplo mais expressivo talvez seja *A rainha arcaica*, de 1980, um requintado conjunto de catorze sonetos dedicados à saga de Inês de Castro, a rainha galega que baila e agoniza entre a história e a lenda, tanto nos relatos lusitanos quanto na escrita do brasileiro:

VII. O MATRIMÔNIO SECRETO

Bragança. Trás-os-Montes. Verdes vinhas.
Mas quando? Em que ano foi ou em que dia?
O infante à fé perjuro e a concubina.
Os evangelhos. O lacaio. O bispo.
E empós foram esponsais quase em surdina:
o infante gago e a aia da rainha,
fiéis à maridança qual deviam
e aos filhos, três, que reis jamais seriam.
Que núpcias foram essas tão furtivas,
tão dúbias que sequer el-rei sabia
e ao próprio lembramento tão ariscas
como se o tempo não lhes fosse a espinha?
A esposa que lavraste em pedra e rito
Nunca a tiveste, infante. E o mais é mito (*Pr*, p. 83).

Apenas a ligação direta com o legado cultural que a antecede não é suficiente para conferir originalidade a uma obra. Por essa razão importa observar como o eco do antigo ganha ressonância peculiar em Ivan Junqueira, e como o que estrutura sua peculiaridade dá à sua obra forte pertinência à época em que está inserida. Se é acertado ver em suas páginas a morada de mitos, monarcas e abades, não será incorreto perceber na habitação inexorável hostilidade, como se lê em “Estruge a voz do vento”, de *O outro lado*:

Estruge a voz do vento nas arcadas

de uma abadia onde ninguém mais mora.
Os monges já se foram. Foi-se embora
o cão que os acossava nas escadas.
Ali se ungiram reis. Almas danadas
vagueiam pelo claustro, e, mais lá fora,
a fria fauna do que é findo aflora
entre os ciprestes rijos como espadas.
Estruge a voz do vento. Nas sacadas
é dela o vulto que se despe agora
– ela, que fundo lhes cravou a espora
da náusea e da lascívia endemoniadas.
Quem hoje os vê, nos púlpitos da aurora,
não sabe o que lhes resta: uma masmorra (2007, p. 15).

O exemplo ilustra um fator estrutural da poética junqueiriana: o discurso magnificante não envia flores aos signos da sacralidade. Nisso, mais do que a consequência de um eventual pessimismo, pulsa a busca pela apreensão do real em suas várias nuances. De uma obra regida pelo conservadorismo, pode-se esperar a confirmação dos predicados atribuídos aos grandes emblemas da cultura. Em Ivan Junqueira, contudo, tais emblemas assumem outras conotações, tantas vezes graves e bruscas, pois tudo o que vive é pisoteado pela manada avassaladora, e tudo o que vive também se lança a pisotear. Foi pensando nisso que apus como epígrafe primeira neste capítulo apenas os dois versos iniciais do poema “Prólogo”, que abre *O outro lado*: “Eu sou apenas um poeta/ a quem Deus deu voz e verso” (p. 11).³⁹ Tomados assim, isoladamente, tais versos talvez fragilizem o que afirmamos agora, dado que algo deles parece aquiescer à concepção do poeta como um ser especial, dotado de um desígnio divino para cantar a beleza. Note-se, porém, que o advérbio “apenas” dá à possibilidade uma nota de desacordo, pois um escolhido por Deus não é alguém em estado de “apenas”. O decorrer do poema, então, levantará duas hipóteses: uma é a do fingimento irônico – na esteira de Fernando Pessoa, citado na epígrafe do livro com “Há um poeta em mim que Deus me disse...” –, pois sintagmas do tipo “augúrio da queda” (1ª estrofe, v. 8), “áspera testa” (2ª estrofe, v. 11) e “alma sôfrega e sem tréguas” (6ª estrofe, v. 43) afastam-se da ideia de um cantor em comunhão com a divindade, ideia esta verificável no verso “Minha alma beija o quadro que pintou...”, do poema pessoano.⁴⁰ Ou – eis a segunda hipótese – o poema registra outra interpretação do recebimento dos dons divinos, pois se tudo deriva do Criador, é lícito e lógico reconhecer em sua obra também

³⁹ O poema em questão situa-se entre as páginas 11 e 13 do referido livro. Nas demais citações, indicaremos a estrofe e o verso.

⁴⁰ In: *Ficções do interlúdio: 1914-1935* (2002, p. 31).

o revertério da bonança, e assim o cantor que nega é, com igual força, um cantor de afirmação. Sem qualquer clamor de desespero ou blasfêmia, o “assim seja” é, em “Prólogo”, substituído por “assim foi” –

E assim fui sendo esse leque
de coisas fluidas e inquietas,
jamais levianas, bem certo,
mas antes, em seu trajeto,
vertentes as mais diversas
de uma só e única célula:
a da matriz que não é
senão seu próprio reverso (*Ol*, p. 12)

– e por um cortante “assim é”:

Espelho de meus espectros,
urna de engodo e miséria,
alma sôfrega e sem tréguas,
osso escasso no deserto
onde jejua um profeta,
solidão, infâmia e tédio
– eu sou apenas um poeta
a quem Deus deu voz e verso (*ibidem*, p. 12-3).

Consideradas as possibilidades, aqui é especialmente importante verificar no poema o teor sumular da poética que ora estudamos. A “uma e só célula:/ a da matriz que não é/ senão seu próprio reverso” ilustra, com extrema precisão, a unidade ambivalente de Ivan Junqueira: o arcaico é tornado novo pelo verbo da beleza ríspida, quando a forma de esplendor comporta inúmeros signos do *não*, e também pelo dito que se desdiz, ora caminhando em via oposta a uma anterior, ora reunindo a ambas. Esse modo ambivalente de se constituir uno é o principal item constitutivo da modernidade do autor de “Prólogo” – primeiro texto de seu mais recente livro, síntese aguda de toda a sua obra.

Explicitemos agora os juízos formulados acerca do dinamismo da obra em análise. “Contravoz” da convenção, a poesia quer dizer e tornar audível a sombra de que se compõem as pétalas, sejam as do amor –

Que sabem os deuses desse amor terreno,
ungido de luxúria e de apetência,
que ofende como um fauno a transcendência

e que, enquanto humano, se quer pleno?
Que sabem eles do ácido veneno
que o ser absorve em lúdica demência
e em luz dissolve a trôpega existência
desse bicho da terra tão pequeno?
De nada sabem os deuses nem o inventam:
antes maldizem essa abissal loucura
dos que no amor se ferem e se atormentam,
e nele espiam a solidão mais dura...
Os que trocaram o céu pelos infernos
e, mais que os deuses, se fizeram eternos! (*Pr*, p. 88)

–, da brancura –

Branca é a página onde escrevo
com ódio, amor, desespero;
branco, o papel onde as letras
põem o luto que há no texto.

(...)

Branco, o espaço onde latejam
o sol, a lua, as estrelas;
branco, até mesmo o conceito
de que cega é a luz do preto.

Branco, afinal, o arremedo
dos lábios que não se beijam
e sobre os quais jaz o selo
de um asco sem endereço (*ibidem*, p. 133)

–, da religião –

Só vejo sobre a areia vagos traços
de tudo o que meus olhos mal recordam
e os dentes, por inúteis, não concordam
sequer em mastigar como bagaços.
Talvez se lembre o vento desses laços
que a dura mão de Deus fez em pedaços (*ibidem*, p. 176)

–, da arte poética –

Que será o poema,
essa estranha trama
de penumbra e flama
que a boca blasfema? (*ibidem*, p. 146)

–, as da existência, enfim: Foi só isto o que me trouxe/ *a vida (essa morte em dobro/ a quem faço ouvidos moucos)* (*Ol*, p. 25, grifos meus).

Mas o pensamento desejoso de apreender o real em suas várias nuances, como sugerimos antes, não quer captar apenas o que soa como sumo da negação, e sim a essência oscilante e reversível do que existe. Tal é visto em “O assassino” –

Vaga no lodo o assassino
tatuado de cicatrizes,
como a lembrar-lhe, em epígrafe,
que o sofrer acaba um dia,
mas não passa o haver sofrido.

(...)

Mas nem mesmo ali termina
seu tortuoso labirinto
ou essa lúgubre sina
que lhe coube desde o início:
a de matar, sem alívio,

os que dele se aproximam
ou, amiúde, o glorificam
talvez por estrito equívoco,
pois, quanto mais assassina,
mais de si é a própria vítima (ibidem, p. 38-9, grifos meus)

–, em “Conto de fadas” –

Era uma vez um ogro que comia
suas próprias entranhas, seus humores,
seu asco à vida eterna e aos vãos louvores
com que a turba, sem trégua, o enaltecia.
Comia tudo o que, entre estertores,
nele acordasse o sonho e a fantasia.
E até da alma dizem que comia
o que ela tinha de imortais fulgores.
Poupava apenas umas túbias cores
da infância que, distante, se esvaía,
como o brinquedo que lhe deu um dia
quem depois o furtou nos bastidores.
Era uma vez um ogro que podia
ser a um só tempo o êxtase e a agonia (ibidem, p. 79, grifos
meus)

– e, excelsamente, em “*Pietà*”:

Ergue-se a morte entre as colunas da basílica.
Em seu trono soberbo brilham túbias e martúrios.
Como uma imperatriz, ela caminha ao som dos sinos
e saúda seus súditos com a mão esquelética e lívida.
Todos se persignam na sala onde ardem os círios
e em cuja abóbada sombria apenas se distingue
um lentíssimo cortejo de sudários encardidos.
As górgonas gargalham na treva dos nichos.
Ergue-se a morte e, sem pressa, cobra seus díizimos
a quem de si não tem sequer um vestígio.
Mas pagam todos, genuflexos e contritos.
Menos um, que lhe aponta o dedo hirto e diz:
“Nada mais há que me arrancares do espírito,
exceto a vida que me concedeu Mefisto
e que, por não ser minha, já não é mais vida,
mas algo que sucumbe à beira do patíbulo.”
*E a morte se inclinou, piedosa e enternecida,
e carregou-o sobre os ombros rumo ao limbo,
onde o cegou a intolerável luz do Paraíso* (ibidem, p. 21, grifos
meus).

Façamos um parêntese antes de comentar outra característica do aludido dinamismo. O emprego de certas técnicas de composição contribui para demonstrar a atualidade – ou melhor, as atualidades – de Ivan Junqueira. Hoje é cada vez mais forte, na literatura, na música e nas artes plásticas/visuais o recurso à intertextualidade apropriadora, que radicaliza o diálogo entre duas obras, substituindo a referência que uma faz a outra pelo “recortar e colar” do dizer de uma no dizer de outra. A técnica torna-se especialmente vigorosa na época em que os conceitos de autoria e gênero passam por um processo de fragilização, e aproxima as obras que dela se servem da tão prezada ideia de pluralidade. Ivan Junqueira lança mão desse procedimento em alguns poemas, sendo “Onde estão?” o de maior visibilidade, dado inaugurar seu livro mais prestigiado pela crítica – *A sagração dos ossos*, de 1994. No texto, o poeta colhe alguns versos de “*Coplas por la muerte de su padre*”, do espanhol Jorge Manrique (1440?-1479), e os insere com profunda justeza entre os seus (já revelando a fonte na epígrafe do poema). O resultado anuncia mais um matiz da unidade ambivalente, pois a construção carregada de matéria alheia não produz outro efeito senão consolidar a identidade lírica de Ivan Junqueira, seja pela reafirmação de seu tema dileto – a morte e sua implacável secura –, seja pela nova demonstração de que neste poeta a poesia não é um descarnado monte de receitas literárias:

Poder, riqueza, honraria
são como a areia dos rios:

Retinem, fluem, cintilam.
E se esvaem, sem valia.

Nômades de ásperas trilhas,
andamos mientras vivimos,
até que a morte, em surdina,
nos deite as garras de harpia.

E tudo afinal se finda
sem cor, sem luz, sem martírio;
así que cuando morimos,
de nós mesmos nos sentimos

tão distantes quanto as cinzas
de uma estrela que se extingue
na goela azul dos abismos.
E ninguém, nem Deus, nos lastima (*Pr*, p. 139, grifos do autor).

Ivan Junqueira também se ocupou do assunto em sua produção ensaística, esclarecendo, em “Intertextualismo e poesia contemporânea” (inscrito no primeiro volume de *Ensaaios escolhidos*), que o procedimento não é tão recente quanto se pode imaginar. Por via inversa, reitera-se que o antigo é mais novo do que normalmente se supõe, daí termos falado nas “atualidades”, e não só na “atualidade” do autor de *À sombra de Orfeu*:

Conquanto apenas de uns tempos para cá se venha denunciando o crescente papel do intertextualismo na poesia contemporânea, a verdade é que esse procedimento não implica nenhuma novidade, como tampouco se pode arvorar em privilégio da prática poética dos tempos mais recentes. Prova-o, entre outros, um poema cuja data de publicação nos remete a 1922, *A terra devastada*, de T.S. Eliot, que, de certa forma, está na raiz da chamada “técnica do palimpsesto”, ou seja, aquela através da qual determinado autor rasura o texto de outros autores que lhe são pregressos e, sobre esse texto rasurado, escreve o seu texto, deixando à mostra, todavia, o do autor (ou autores) que lhe serviu de matriz. A técnica é talvez tão antiga quanto o próprio palimpsesto, termo que aqui se emprega não apenas para caracterizá-la como módulo operacional, mas também para situá-la dentro de determinado segmento temporal, segmento este cujas origens se confundem com o advento da linguagem dos povos literatados (2005, p. 173).

Para não perder a referência ao ensaísmo junqueriano e a alusão feita por este a T. S. Eliot, destaque-se em Ivan, poeta de arcaicas escrituras, o espetacular intérprete – nos níveis da crítica e da tradução – de alguns dos mais importantes nomes da moderna

poesia ocidental, como o já mencionado Eliot e mais Charles Baudelaire e Dylan Thomas, especialmente. Mesmo fora da poesia, vibra na escrita junqueiriana o cômputo em que as vias opostas se enfrentam e se misturam dialeticamente, algo notório e notável em *Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas: três visões da modernidade*:

(...) por mais revolucionário que seja, homem nenhum poderá prescindir da herança que lhe deixaram aqueles com os quais não cabe competir. Ninguém será jamais moderno, em particular nos domínios da arte, se não dialogar continuamente com a antiguidade, se não recorrer à identificação daquilo que estabelece, com a tradição e o *continuum* cultural de nossa civilização, uma ponte visível. É imperioso compreender, de uma vez por todas e para sempre, que todo artista digno desse nome vislumbre o momento presente do passado e que esteja consciente não do que já morreu, mas daquilo que, embora morto, continua a viver (2000, p. 15).

A reserva crítica em torno da poesia contemporânea de feição neoclássica pode ser explicada pela preservação de estigmas atribuídos ao Parnasianismo. Um desses estigmas se constitui pela pecha de uma literatura alheia à observação problematizante do mundo. Mas, também nesse tópico, aqui um fator não concorre para a exclusão do outro. Uma vez que Ivan Junqueira é um poeta de atualidades, os juízos emanados de sua escrita recaem sobre mazelas ubíquas no tempo e no espaço, e mostram, a despeito da passagem dos anos, o que há de ontem encravado no hoje e vice-versa, matéria de “Vai longe o tempo”:

Vai longe o tempo em que sabias
gravar no espaço essas insígnias
com que os profetas anteviam
as maldições do Apocalipse
e as duras penas do Juízo.

Vai longe o tempo do martírio
e dos algozes no patíbulo,
das lâminas da guilhotina
e das masmorras onde as vítimas
na áspera pedra apodreciam.

Não ouço mais o grito estrídulo
dos que à tortura sucumbiam,
nem vejo a língua intumescida
de quem na força sacudia
os músculos frios e lívidos.

Já não me cega os olhos vítreos
a luz dos ossos nos jazigos

e há muito que, à cruz vazia,
não sobe um mártir em suplício
nem outro alguém que nos redima.

Vai longe o tempo, e todavia
sequer por isso te suicidas
ante um mundo que, mais polido,
de outra maneira te assassina,
mas sem deixar um só vestígio (*Pr*, p. 156).

Ao âmbito artístico não se deixa de enviar a mensagem restritiva, aqui igualmente interessada em perceber e rechaçar seu alvo de modo estrutural, e não apenas como previsível maldizer de atores nanicos que se revezam num palco repetitivo. Também nessa vertente se corrobora a unicidade de um par fronteiro, porque literatura e crítica se amalgamam num só corpo textual:

O novo é uma bolha do hoje,
veste empáfia e lantejoulas,
mas logo em seguida estoura,
e à tona sobe outra bolha,
enquanto outras mais dão fôlego
à tessitura do engodo
que a crítica, ingênua, louva.

Tem o novo o aplauso afoito
também de incautos leitores,
que o referendam em coro,
sem perceber que é bem outro
o papel que o fez famoso:
o de embrulhar, nos açougues,
o que vem dos matadouros.

Mas, enfim, existe o novo.
Só que ninguém o apregoa
nem lhe canta inúteis loas
ou nênia de mau agouro.
É que ele nunca está morto:
esplende no *Horto* de Giotto
ou nas Fábulas de Esopo (...) (“O novo”, *Ol*, p. 96-7).

Fechado o parêntese, cumpre finalizar ressaltando outra manifestação da “matriz que não é senão seu próprio reverso”. Se a poesia entra em forte desacordo com as falas da comunidade, também o faz acerca de sua própria dicção, “em que o estoicismo é a nota dominante”, como salienta Antonio Carlos Secchin na contracapa de *O outro lado*, e como proferem os versos “Vozes”, de *O grifo*: “Ouço vozes. Não são anjos/ nem

tampouco são demônios:/ sou eu que me escuto ao longe/ do fundo de meus escombros” (*Pr*, p. 130). Além de inserir um não no que soa previsivelmente sublime, o poeta não se furta a considerar um “não ao não”, e na parcimônia de seu espólio – “E eis tudo o que, como tença,/ leguei aos meus: um poema” (*Ol*, p. 89) – trepida o verbo de morte que se sinonimiza ao da vida:

Baixa uma névoa viscosa
sobre as pálpebras da aurora.
E ali, de pé, sob a estola
de um macabro sacerdote,

sagro estes ossos que, póstumos,
recusam-se à própria sorte,
como a dizer-me nos olhos:
a vida é maior que a morte (*Pr*, p. 186).

Lâmina do lirismo, a escrita de Ivan Junqueira é tão pretérita quanto hodierna, tão coral quanto unívoca, tanto repudia quanto assevera, tanto contunde quanto encanta. E, assim, a poesia se consagra como emoção do raciocínio e como saber comovente.

Alexei Bueno: o Olimpo na Lapa

*Aqui, sem face e sem pele,
Diremos, coro imprevisto,
Que se o real é só isto
Somos mais vastos do que ele.*

Alexei Bueno

Ainda na esteira do capítulo anterior, há em Ivan Junqueira um tom consumadamente cerimonioso –

Quando solene e agudo eu te penetro,
mais agudo que o gume de uma adaga,
e à tua ilharga, que de suor se alaga,
me enlaço como quem abraça um cetro,
e lambo a tua espádua que naufraga
sob o sêmen fugaz com que perpetro
em ti o que não falo ou mal soletro
tal o peso do pasmo que me esmaga,
sou como um rei na cripta de uma vaga
cuja espuma engalana cada imagem
ou palavra que ruge na voragem
das páginas sagradas desta saga.
Quando me afundo em ti, útero adentro,
como Deus, numa esfera, estou no centro.⁴¹

–, verificável mesmo nas situações em que a poesia desce às ruas, uma vez que o vocabulário não se descalça:

A árvore era humilde e arqueada,
assim como os ombros de um inválido.
Mas dava sombra e ríspidas flores vermelhas.
E liquens e pássaros e abelhas.
Um dia, suas grossas raízes fenderam a calçada,
deixando à mostra as vísceras do pátio.
E então derrubaram-na a golpes de machado.
Sobre o piso refeito, polido e imaculado,

⁴¹ In: *Poesia reunida*: 2005, p. 178.

os cães urinam e defecam,
os transeuntes escarram e cospem suas pragas,
os ratos roem os restos de uma carcaça abandonada
e os mendigos se arrastam como vermes
rumo ao nada.⁴²

Dado que sinalizamos, conforme boa parte da crítica debruçada sobre os poetas, a familiaridade entre Ivan Junqueira e Alexei Bueno, importa destacar neste o consoante àquele. De fato, uma quantidade considerável dos títulos poéticos do autor de *Uma história da poesia brasileira* dá mostras do quanto sua arte evoca símbolos de requinte: *As escadas da torre*, *Poemas gregos*, *A decomposição de Johann Sebastian Bach*, *Lucernário* e *A juventude dos deuses* indicam o teor de solene ancestralidade que perpassa a escrita de Alexei.

Passando aos conteúdos dos livros, poemas como “Helena”, de *Lucernário* (1993), confirmam o sinalizado pelos nomes:

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

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

Na boca sem um dente os lábios frouxos
Murchavam, ralo pelo lhe cobria
O sexo que de perto parecia
Um pergaminho antigo de tons roxos.

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

Então chamas onívoras tragaram
A carne que cindiu tantas vontades.
Quando sua sombra idosa entrou no Hades
As sombras dos heróis todas choraram.⁴³

⁴² In: *O outro lado*: 2007, p. 17, grifos meus.

⁴³ In: BUENO, Alexei. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 247. Nas demais citações desse livro, será usada a abreviação *Pr*, indicando-se posteriormente o número da página. Os outros livros de poesia do autor são *A árvore seca* (Rio de Janeiro: George Ermakoff, 2006) e *As desapareições* (Rio de

Entretanto, não deixa de haver na confirmação uma nota dissonante. Em “Alexei Bueno: um clássico contemporâneo”, Carlos Eduardo Marcos Bonfá, ao sublinhar Ivan e Alexei como “neoconservadores”, diz possuírem estes, no que tange à postura diante da tradição e em cotejo com Bruno Tolentino, uma dicção que “é menos tensionada, é mais reverenciadora, orgulhosa (ou escolarizada, segundo uma crítica disfórica)”.⁴⁴ Num poeta neoconservador e orgulhoso da herança clássica só é pensável encontrar devoção a essa herança, o que, nos textos, se ratificaria pela total evitação do que pudesse manchar estátuas e templos. Em “Helena”, do livro *Lucernário*, o discurso é plataforma de uma protagonista mitológica (de uma mitologia protagonista na cultura ocidental), alicerçada em quadras decassilábicas e tomada por carga imagística de alta voltagem: “Noventa e sete anos. Suas pernas/ Eram dois secos galhos recurvados./ Seus seios até o umbigo desdobrados/ Cobriam-lhe três hérnias bem externas”. Tudo poderia sugerir o sinal do neoconservador exultante, não fosse justamente a decepagem de qualquer cristal idealizador para ornamentar a personagem destacada. Se um indicativo da reverência à Antiguidade for tomado aos poetas parnasianos (como parece estar no horizonte da crítica que chama Alexei Bueno e Ivan Junqueira de neoconservadores), será possível pensar, como exemplos, em “Lendo a *Ilíada*”, de Olavo Bilac –

Ei-lo, o poema de assombros, céu cortado
De relâmpagos, onde a alma potente
De Homero vive, e vive eternizado
O espantoso poder da argiva gente.

Arde Tróia... De rastos passa atado
O herói ao carro do rival, e, ardente,
Bate o sol sobre um mar ilimitado
De capacetes e de sangue quente.

Mais que as armas, porém, mais que a batalha
Mais que os incêndios, brilha o amor que ateia
O ódio e entre os povos a discórdia espalha:

– Esse amor que ora ativa, ora asserena
A guerra, e o heroico Páris encadeia
Aos curvos seios da formosa Helena. (2001, *op. cit.*, p. 29)

Janeiro: George Ermakoff, 2009). Quando de suas citações, empregar-se-ão *As* para o primeiro e *Ad* para o segundo, sendo informado, em seguida, o número da página.

⁴⁴ In: *Mallarmagens: revista de poesia e arte contemporâneas*. Disponível em: <http://www.mallarmagens.com/2012/06/determinadas-consideracoes-sobre-poesia.html>

– ou em “Vaso grego”, de Alberto de Oliveira:

Esta de áureos relevos, trabalhada
De divas mãos, brilhante copa, um dia,
Já de aos deuses servir como cansada,
Vinda do Olimpo, a um novo deus servia.

Era o poeta de Teos que o suspendia
Então, e, ora repleta ora esvasada,
A taça amiga aos dedos seus tinia,
Toda de roxas pétalas colmada.

Depois... Mas, o lavor da taça admira,
Toca-a, e do ouvido aproximando-a, às bordas
Finas há de lhe ouvir, canora e doce,

Ignota voz, qual se da antiga lira
Fosse a encantada música das cordas,
Qual se essa voz de Anacreonte fosse.⁴⁵

Mas, como se constata em cada uma das suas cinco estrofes, o poema bueniano trata do monumento com perspectiva diferente – justo a de seu oposto, a da ruína. Helena, eternizada como a mais bela das mulheres, é-nos apresentada nas duas pontas de seu declínio: uma é a decrepitude do corpo e o fim da vida; a outra, a vida em estado de fim mesmo após a morte: “Quando sua sombra idosa entrou no Hades/ As sombras dos heróis todas choraram”. Em “Helena”, portanto, o discurso é plataforma de antagonismos: o precioso apuro formal relata o avesso do esplendor, e, por extensão, o poeta, ao revelar uma Helena com destino até então desconhecido, insere na tradição uma sombra corrosiva, se pensarmos em “tradição” e “helenismo” a partir dos solares poemas parnasianos. O que há de precioso, então, não se confunde com preciosismo, pois não há busca por uma beleza remota e previsível, como seria próprio de um reverenciador escolarizado, tampouco se resume ao formalismo em regozijo por palavras, metros e rimas. Se em Alexei há nítida assimilação de matrizes helênicas, há que se perceber em sua poética a forma como se manifesta o homem de uma era desprovida de deuses e amputada de helenismos. Nisso se inscrevem os *Poemas gregos*, livro em que *mimesis* e *poiesis* se dão em proporção equânime. Se nele tudo contribui para que seja percebida convictamente a escrita de um autêntico aedo do período clássico ou helenístico, em nada, porém, deixará de haver indícios de um poeta em particular:

⁴⁵ Apud BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira, op. cit.*, p. 305.

Eu, contrário ao geral dos outros homens,
Muito pouco respeito por vós, deuses,
Tenho, e nem temo que em castigo um raio
Divida-me a cabeça (*Pr*, p. 176).

Aí não reside um protesto unilateral ou mesmo a negação absoluta de concepções culturais consagradas pelos anos. A poesia de Alexei Bueno tem na coexistência de contrários o âmago de sua essência, e por isso ela dá ao termo “atualidade” um sentido tão amplo quanto intrincado. Se é acertado constatar a inserção que o poeta faz da matéria clássica na poesia atual, não menos correto é apontar a maneira moderna como trabalha elementos tradicionais, inserindo na dicção clássica elementos próprios do homem contemporâneo, “Pois ser um é ser morto” (*Pr*, p. 171), como diz o primeiro dos *Poemas gregos*. Assim, se a estrutura padronizada foi suporte para a elegia de uma divindade, também o será para a ode “Silvia Saint”, consagrada à tcheca Silvie Tomčalová Stodowa (1976 -), apresentada em seu *site* oficial como “*the most beautiful pornstar*”⁴⁶:

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

Áurea cachorra, vaca,
Por que é que os lábios tremem
Vendo em teu rosto o sêmen
Como uma vítrea laca?
(...)

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

Louro véu do universo,
Sacra estátua e cadela,
Pisa esta alma que vela
Teu sonho áureo e perverso (*Ad*, p. 32-2).

Ao se radiografar a poesia brasileira atual, é inevitável – e procedente – o diagnóstico de um quadro multifacetado. A fim de melhor percepção, cito Antonio

⁴⁶ <http://www.silviasaint.com/en>.

Carlos Secchin – “Múltipla, oscilando entre a vanguarda, a tradição e a contradição, assim tem sido a poesia brasileira das últimas décadas” (1996, p. 110) –, Italo Moriconi

–

Da geração 70 à geração 90, o cenário poético brasileiro traçou uma trajetória que levou da contracultura à reação cultural. Esta significou a superação autocrítica do pensamento ideológico, através da adesão aos valores liberais do pluralismo e da negociação, no lugar das práticas dogmáticas e excludentes (2002, *op. cit.*, p. 130)

–, Ricardo Vieira Lima –

No âmbito das classificações teóricas, convencionou-se chamar de pós-modernista esse novo tipo de poesia [fala-se da surgida na década 1980, quando Alexei estreou]. A nosso ver, *Pluralismo* seria o termo mais adequado para designar o atual período literário, o qual, de acordo com alguns estudiosos, teria se iniciado a partir de meados da década de 1950 (2010, p. 11, grifo do autor)

– e o Alexei crítico-historiador: “Nas três últimas décadas do século XX o estilo de época foi sofrendo uma fragmentação crescente, até quase se atomizar em individualidades várias” (2007, *op. cit.*, p. 396).

O receio da rotulação numa camisa-de-força estilística impulsiona os poetas a procurarem caminhos próprios, o que encontra largo respaldo numa época de apelo individualista, como é a presente. Ao lado dos poetas, tem recebido maior prestígio a crítica que, ao visitar o passado, identifica a idiossincrasia em meio à massa convencional. Por extensão, essa crítica age para demonstrar as estreitezas das tomadas de posição grupais, o que chega aos contemporâneos como alerta e impulso a um destino independente, isento de obrigações coletivas. Assim o coro cede vez ao canto solo, e de diversos cantos solos compõe-se o fragmentado repertório geral.

Considerando isso, Alexei Bueno empreende um adventício modo de afirmação da contemporaneidade. Se o panorama se faz diversificado pela assembleia (laica) das individualidades, no autor de *Os resistentes* encontra-se a unidade constituída e potencializada por uma comunhão conflitante e pelo conflito comungante das partes que desejam ser na companhia de suas antíteses. Portanto, se destacamos em Ivan Junqueira, no início deste capítulo, o que existe de familiar a Alexei Bueno pela via do solene, agora chamamos a atenção para o que, neste, desgarra-se pelo “baixo” das imagens –

Lembro-me, faz muitos anos,/ Na esquina de Relação e Inválidos,/ De um mendigo gesticulante e hirsuto defecando na calçada (*Pr*, 358) – e do léxico:

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

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

Peidaram-te entre esta escória,
Este lodo, esta gentalha,
Seja esta a tua mortalha,
Teu podre manto de glória! (*ibidem*, p. 28, grifos meus).

“Antes de se invectivar contra um possível elitismo do poeta, convém salientar que sua crítica se dirige à categoria do inautêntico, não à do popular” (2003, p. 267), adverte Antonio Carlos Secchin acerca de outro poema bueniano. As sirenes da cartilha politicamente correta têm latejado incautas, e nesse sentido o poeta revela outro modo de pertencimento oponente ao seu tempo (o tempo do *marketing* ubíquo e das declarações em tudo calculadas). O pronunciamento franco e ríspido na direção do que repreende (seja em poemas, em artigos, em entrevistas ou em curtas declarações para jornal, o que reforça a modernidade de sua literatura, permeável a “impurezas” de outros discursos) não escolhe perfis, e admoesta o que vê como estúpido e espúrio: “Cansei-me dos pobres/ Como antes dos ricos” (*As*, p.116), diz o irônico “Humanitarismo”. Nisso o poeta entoava uma voz que não é só sua, e faz com que, *tsunâmica*, a poesia fale de si e dos outros, por si e pelos outros, contra si e contra os outros, para si e para os outros:

Até quando esta raça insana e surda
Não me ouvirá? *Angélicas, Faustões*
Enchem o ouvido da horda de babões,
Gentinha fraca em meio à escória absurda.

É inútil. Por mais altos versos que urda,
Quem os lerá? Vós, gregos, sabichões,
Já alertáveis das divinas sanções
A quem, alheio ao vate, uiva e chafurda.

E os aspirantes parvos, e os grupelhos,

Confrarias de frescos e fanchonas,
Babando a se mirar nos seus espelhos.

Que tens tu, Poesia, com esse esgoto?
A Musa cospe em meio a marafonas,
Apolo mata um chato em seu escroto (*Ad*, p.27, grifos do autor).

Neste poeta neoclássico, a estética do vulgar se manifesta ainda nos textos autorreferentes. Um galo, sozinho, não tece a manhã; já um poeta que canta de galo...

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

Os galos todos acordaram
Cheios de brio e, num só coro,
Com seu cacarejo enfrentaram
O meu, mais forte, mais sonoro.

Saltavam todas as galinhas.
Penas voavam loja afora.
Ligavam luzes nas vizinhas
Casas. Parti. Criara a aurora (“Glória”, *As*, p. 18).

A confluência de itens irreconciliáveis também se processa na estruturação textual. Se Alexei Bueno é rotulado como “neoconservador”, é porque nele praticamente só se nota a aparência tradicionalista. No entanto, a leitura de sua obra deixará ver um sólido entrecruzamento de formas consagradas pela tradição e pela modernidade. Em sua bibliografia, por entre os livros em que a forma fixa é dominante – *As escadas da torre* (1984), *Poemas gregos* (1985), *Livros dos haicais* (1989), *Lucernário* (1993), *Em sonho* (1999), *A árvore seca* (2006) e *As desapareições* (2009) – apresentam-se outros integralmente compostos com versilibrismo e polirritmia hegemônicos, caso de *A decomposição de Johann Sebastian Bach* (1989), *A via estreita* (1995), *A juventude dos deuses* (1996), *Entusiasmo* (1997) e *Os resistentes* (2001). Nesses livros, de forte carga simbolista (a estabelecer entre eles evidente conexão), a voz lírica, “Como de uma criança que não se conforma de não ter os mundos” (*Pr*, p. 225), traduz a convulsão de um espírito que, inconformado pelos limites da unidade, em tudo se vê e a tudo deseja tocar: Roçam-se em mim, incontadas, as vidas todas – e as vidas de cada vida –/Como um turbilhão de pássaros que o vento assopra ao mar queixoso (*ibidem*, p. 357).

O Simbolismo é uma tendência literária conhecida por seu pendor metafísico. Vendo na matéria a redução prisional do homem, aquilo que o impede de existir plenamente, o simbolista recorre à evocação espiritual para vislumbrar o que não se dá aos olhos. Uma vez que há em Alexei Bueno uma grande afinidade com o estilo de Cruz e Sousa, o poeta não fugirá à regra transcendente, conforme está n' *A via estreita* – “Enquanto o cosmos explode e retrai-se em matéria, ameahando o espírito/ Que somos – nós – no pulsar do coração divino!” (ibidem, p. 316) – tampouco irá cumpri-la totalmente, pois, tão forte quanto a ambientação suprassensível, em sua poesia há uma impregnação de concretude rara na literatura brasileira – “Carlinhos, o segurança,/ O terror da Mem de Sá,/ Trocou tiros num mafuá/ Com o Fuinha, em plena dança” (“*Fait divers*”, *As*, p. 60). Assim é que, em *A juventude dos deuses*, o sujeito lírico diz ser um “*ubi sunt*”, “Nesta Rua do Ouvidor à meia-noite,/ Sob o ponderável risco de ser assassinado (...)” (*Pr*, p. 337), e assim é que, *flâneur* do Centro do Rio de Janeiro em seus dois últimos livros, ele fala como cronista do presente em perecimento –

Os velhos travestis estão cansados.
Suas custosas curvas se enrijecem.
No queixo a barba surge. Os seios descem
Assimetricamente orientados.

Nos braços delicados crescem músculos,
No lugar da peruca a calva aponta,
Todo o tórax se alarga, estranha afronta
Aos ombros ontem frágeis e minúsculos.

E, enfim cientes do tempo e seus esbulhos,
Dúbios, nas filas dos supermercados,
Ei-los que vão, duas vezes destronados,
Rumo ao fim, femininamente hercúleos (*Ad*, p. 78)

– e, pelo canto, traz à memória o passado permanente –

Caros mortos do Rio de Janeiro,
Quando ando pelas ruas em que andastes
Não são meus olhos tão somente engastes
Dos vossos, vendo o que vistes primeiro? (*As*, p. 60)

– para, “mais vasto que o real” (*Ad.*, p. 79), como diz o texto em epígrafe, e do Olimpo à Lapa carioca, integrar-se completo ao seu cosmos particular, íntimo da morte que vive e faz viver:

Resta-me ser um fantasma,
Acolhe-me, pois, qual sombra,
Cidade que amo e que me assombra,
Num tempo que o tempo plasma.

Deixa-me, espectro, cruzar-te,
Eterno, nesses lugares
Que são e foram meus lares,
Eu, teu cerne e tua parte (*Ad*, p. 70-1).

A poética de Alexei Bueno opõe-se às diversas maneiras com que a cultura ocidental estabelece segregações acerca do pensar e do ser. Especificamente na era do apogeu tecnológico, a celeridade impõe-se como valor e modelo, e suas ramificações ideológicas alcançam os homens da arte. Potentado último e ubíquo, o mercado dissemina a mensagem da troca imediata e irrefreável, e mesmo na poesia, a barrada no baile das grandes vendas, o tácito decreto se instala e por vezes baralha-se ao lema da originalidade e da renovação. Nesse estado de coisas, não poderia ser outra a (repelente) recepção da poesia que se conecta a um pretérito tão morto quanto ainda enigmático e sabedor de nossas novidades – algumas de caráter duvidoso, a ponto de não despertarem qualquer olhar de surpresa fora dos que as anunciam:

É no passado que caminhamos.
Somos história, somos histórias.
Já faz milênios que aqui passamos
Tais nossas roupas, tais nossas glórias.

Mais que os egípcios, mais que os sumérios,
Num lapso o tempo nos fez distantes.
São língua arcaica vossos ditérios,
Homens modernos. Todo hoje é antes (*ibidem*, p. 123).

Mas a poesia é recusa e reação: recupera para a comunidade o que não pode se perder, e pelo já havido reinventa os modos de permanecer e de falar aos homens, convidando-os à evasão e convocando-os à presença. Seu dizer inaugural reporta à interpenetração dos tempos, e dá a dimensão ativa do que se mostra estático:

Celebração

Deito-me ao lado da estátua marmórea,
Alva, branca, lavada de alegria,
É a alba, a alvorada, a aurora, o dia,

Que se abre já, desnudo e sem história.

Ela é de hoje, saqueada de memória,
Esta deusa, ela nasce, limpa, fria,
Agora, e, ao lado meu, pura, inicia
O mundo neste alvor, o instante, a glória.

Beijo-a virgem na relva, aqui, a vida,
Só tem hoje, abraço-a, nova, clara,
Secularmente pétrea e ora nascida.

Sorrindo na manhã, gelada, ampara
Meu corpo extático, álgida, estendida
No sempre, no surgir que urge e não para (*Pr*, p. 413).

Glauco Mattoso: complexa contemporaneidade

*Improprio sou, si “classico” pretenda
que seja meu soneto. Propriedade
terá si, porem, “crassico” ele invade
o campo fescenino e a baixa agenda.*

Glauco Mattoso

Há em Glauco Mattoso um estranho pertencimento à contemporaneidade, e sua abordagem num trabalho que contempla autores neoclássicos não se dá sem alguma deliberada contradição.

Diante de sua obra – anfíbia, antitética, antagônica –, o expediente crítico dado à classificação unimoda encontra eloquente impasse, deparando-se com o limite de seu propósito. Mesmo as denominações *pós-moderno* – imputável pela cronologia e por sua elasticidade conceitual – e *contemporâneo* – com sua neutralidade ideológica e formal – talvez não se ajustem ao poeta, pois seu nome não tem sido encontrado em registros reconhecidos como importantes para o estudo da literatura produzida entre a década de 1950 e os dias atuais, ainda que tais registros se orientem em função de perspectivas interpretativas diferentes. Penso, dentre outros, na antologia *26 poetas hoje* (1976), organizada por Heloisa Buarque de Holanda; em *Pós-modernismo e literatura* (1988), de Domício Proença Filho (que republicou o opúsculo, com leves alterações, como capítulo derradeiro – “O Pós-modernismo” – de *Estilos de época na literatura*, de 2012); no ensaio “Poesia e pós-modernidade”, de Ricardo Araújo, integrante de *O Pós-modernismo* (2005), espetacular unidade da igualmente espetacular coleção *Stylus*, coordenada por J. Guinsburg; e no volume *Anos 70* (2009)⁴⁷ da coleção *Roteiro da Poesia Brasileira*, organizado por Afonso Henriques Neto. Nesses trabalhos, em que há forte ou fortíssimo teor de catalogação, a poesia de Glauco Mattoso não é referida uma única vez, e a exceção chega só para confirmar a regra: no *Roteiro*, ele é situado no número dedicado aos anos 80, ignorando-se os livros *Apócrifo Apocalipse* e *Maus*

⁴⁷ São Paulo: Global, 2009.

modos do verbo, lançados, respectivamente, em 1975 e 1976. Deve-se dar o devido desconto à antologia de Heloisa Buarque, pois a contiguidade temporal é obstáculo para os mapeamentos; ainda assim, permanece significativa a invisibilidade do Poeta Pornosiano, e também para a crítica literária deve valer o dito de que, em se tratando e omissões, três é demais.

O constatado transcende a classificação estilística e redimensiona a questão, aberta em ao menos três perguntas: quando o adjetivo indicador de temporalidade ganha conotação ideológica, o que faz de um autor contemporâneo por fatalidade um autor contemporâneo por propriedade? Acerca da propriedade ideativa, ela ocorre apenas em concordância com os que elaboram seu discurso ou depende da reciprocidade do autor com o “espírito da época”? É possível e/ou necessário eleger supremacias – como o fizeram Silviano Santiago e Ricardo Araújo – numa época pluralista?⁴⁸ Em que medida a crítica vigente, dedicada a revisar os equívocos que vê no passado, pode estar repetindo o que revisa, uma vez que, dentre outros, Sousândrade, Machado de Assis e Augusto dos Anjos foram literariamente marginalizados ao não ecoarem o refrão das escolas dominantes em suas respectivas épocas?

Embora não abandonem o caráter refutatório que o ensaio busca desde suas primeiras páginas, estas perguntas guardam dúvidas sinceras, a me ocorrerem há pouco mais de uma década. Sem a pretensão das respostas imediatas (e sem renunciar a busca pela resposta isenta de imediatismo), passemos ao exame específico da obra em estudo.

Não apenas em termos de sistema literário Glauco Mattoso é um poeta algo clandestino. Sua obra é manilha por onde circula toda sorte de símbolos da vida no subsolo, e, ao atingirem o plano pessoal, são confessadas com um estoicismo contundente, o que lhe confere modernidade lírica sem indícios de fingimento. É o que se vê nos textos marcados pela podofilia excrementícia –

Coprófilo é quem gosta de excremento.
Pedófilo só trepa com criança.
Defunto fresco em paz jamais descansa
nos braços do necrófilo sedento.

⁴⁸ “Com *Sublunar*, Carlito Azevedo afirma-se como o aguardado poeta pós-cabralino. A nossa mais legítima voz pós-moderna”, diz Silviano Santiago. *Apud*: DOLHNIKOFF, Luis. “Relendo Carlito Azevedo ou um caso exemplar da poesia contemporânea brasileira”. In: *Sibila: poesia e crítica literária*. Número não identificado. Disponível em: <http://sibila.com.br/critica/relendo-carlito-azevedo-ou-um-caso-exemplar-da-poesia-brasileira-contemporanea/3253>; “E é desse universo [multimidiático] que surge a poesia do principal poeta pós-moderno do Brasil: Arnaldo Antunes”. ARAÚJO, Ricardo. “Poesia e pós-modernidade”. In: BARBOSA, Anna Mae & GUINSBURG, J. (orgs.). *O Pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. pp. 295-314. A citação é da página 300.

Voyeur assiste a tudo, sempre atento
ao exibicionista, que até dança.
O fetichista transa até com trança,
e o masoquista adora sofrimento.

Libido, pelo jeito, é mero lodo.
A sensualidade faz sentido
conforme a morbidez sob a qual fodo.

Não basta o pé, precisa ser fedido.
Se tenho de escolher, pois, um apodo,
serei um podosmófilo assumido.⁴⁹

– e nos quais o fetiche corporal se associa ao prazer decorrente da violência física e moral, tônica maior de sua lírica –

Um pênis, uma xota, e está completo
o coito, se é politicamente correto.

Nem tudo, todavia, no tesão,
se rege por ciência ou protocolo.
Trepada não é só penetração.

Uns gozam quando cheiram um sovaco.
Pentelho na saliva é estimulante.
E mesmo bananeiras há quem plante
se o clima entre dois corpos está fraco.

Em mim, fica debaixo do pisão,
na sola onde esta imunda língua esfolo,
a fonte da mais louca excitação.

Um tênis, uma bota e pouco afeto:
assim é meu orgasmo predileto (ibidem, p. 130)

– também marcada pela injeção do vocabulário baixo no espaço tradicionalmente consagrado às coisas altas e/ou do alto: “Sansão com prostitutas se sacia,/ e a coisa fica clara na Escripura./ Suppõe-se que ele está de pica dura/ e a puta vae chupal-a. ‘Que alegria!’”⁵⁰

A crua exibição do privado, que registra o gosto e a paixão sadomasoquista, pode, na leitura ideológica, denotar uma desfaçatez conformista diante de formas opressoras várias, ainda mais fundas que as encravadas no cotidiano dos pobres e

⁴⁹ In: *Poesia digesta*: 2004, p. 131. Nas próximas citações do livro, indicarei *Pd* e o número da página.

⁵⁰ In: *O poeta pecaminoso*: 2011, p. 21.

anônimos por tocarem diretamente a pele das vítimas. Ou, então, o retrato recorrente da violência, por nalgumas vezes trazer consigo certa nota inevitavelmente humorística, soa complacente e conivente com o suplício infligido por detentores de distintas modalidades de poder. Se válida a possibilidade, a poesia estaria ao lado e do lado das piores incivildades, a instituída – “Durante a ditadura de Videla,/ patota sequestrava o cidadão,/ mantido, clandestino, num porão./ Ali, menina virgem é cadela” (ibidem, p. 95), – a extraoficial generalizada – “Mulher tem que chupar sem reclamar!'/ A banda de Brasília não perdoa./ Seu rock a fêmea humilha, e o que apregoa/ reflete algum machismo em cada lar” (ibidem, p. 94), – e a de pouca visibilidade, matéria do “Soneto higiênico”:

Se o orifício anal é um olho cego,
que pisca e vai fazendo vista grossa
a tudo que entra e sai, que entala ou roça,
três vezes cego sou. Que cruz carrego!

Porém não pela mão me prende o prego,
mas pela língua suja, que hoje coça
o cu dos outros, feito um limpa-fossa,
e as pregas, como esponja escrota, esfrego.

O “beijo negro” é o último degrau
desta degradação em que mergulho,
maior humilhação que chupar pau.

Sujeito-me com náusea, com engulho,
ao paladar fecal e ao cheiro mau,
e, junto com a merda, engulo o orgulho (ibidem, p. 148).

Nossa interpretação, no entanto, caminha noutra senda: além de “foco”, “comprometimento”, “competitividade”, “agressivo” (com a aparência de “intenso”), “crescimento” e “diferencial”, o anglicismo “*bullying*” é termo obrigatório no previsível palavreado da Gestão, e, por isso, disseminado perfunctoriamente por todos os cantos. Como a convenção tem febril apego às modas, há pais de crianças (inclusive brancas, esguias, sem gagueira e sem óculos) que denunciam às secretarias escolares o *bullying* consistente em um colega de turma esconder a lapiseira do outro. Na televisão, os programas de noticiário policial disputam seus telespectadores à base do berro e dos estampidos bélicos, e nos de fofoca a palavra “drama” é grafada diariamente em letras latejantes: aquela atriz sobrevive hoje vendendo água de coco na praia; o ex-integrante

de *reality show* voltou a morar na favela depois de gastar o que a repentina fama lhe rendeu...

Nossa interpretação, como dizíamos, ouve na fala sem gritos de Glauco outra possibilidade. A voz que traz à tona não faz panfletos pontuais, porque, demasiadamente humana, a civilização é da costela da barbárie, e a vida do subsolo não é outra senão a que está bem ao lado –

Quem são esses algozes? Quem mais zoa
às custas do captivo? Eu adivinho:
os fracos e aleijados, o anãozinho,
o velho, o adolescente, o que anda à toa... (2011, *op. cit.*, p. 39).

Assim é que o intenso flagrar da crueza específica torna-se extraordinária arte poética – e não iconoclastia gratuita – assinalada no “Soneto Assumido” –

Mattoso, que nasceu deficiente,
ainda foi currado em plena infância:
lambeu com nojo o pé; chupou com ansia
o pau; mijo engoliu, salgado e quente.

Escravo dos moleques, se resente
do trauma e se tornou da intolerância
um nu e cru cantor, mesmo à distancia,
emquanto a luz se apaga em sua lente.

Tortura, humilhação e o que se excreta
são temas que abordou, na mais castiça
e chula das linguagens, o anthiestheta.

Merece o que o vaidoso não cobiça:
um título que, além de ser “poeta”
será “da crueldade” por justiça.⁵¹

–, e o poeta, dispensando palavras de ordem e a gravidade das denúncias corriqueiras, dá à sociedade do espetáculo e da vigilância mostras da miopia coletiva e, paradoxalmente, do quanto o “invisível” e o marginalizado estão em acordo com a lógica da audiência. Afiado e *multiantenado*, Glauco devolve a essa sociedade o que ela produz, mas rejeita e repreende, matéria de “*Pranks on blind people*”, seção de *O poeta peccaminoso*:

⁵¹ In: *O poeta da crueldade*: 2011, p. 5.

“Eu quero acompanhá-lo”, fala o jovem
ao cego, que no braço lhe segura,
sahindo os dois de scena. Da postura
do jovem, que olha e pisca, os risos chovem.

Dum cego as afflicções jamais comovem
ninguém: rende audiência a sua dura
rotina, mesmo quando não se apura
si é farsa e taes lesões não se comprovem.

Eu, quando à rua saio, escuto o riso
dos jovens si, latindo, um cão me assusta
ou, deante dum degrau, paro, indeciso.

Si a câmara flagrar, à minha custa
rirá mais gente ainda: no juízo
comum, cegueira é sina, é pena justa (2011, op. cit., p. 82).

Glauco é, por isso, um poeta político. No século XX, quando acirrados contextos transnacionais inspiraram escritores a produzir obras objetivamente participantes, foi comum a baixa literária em favor da propaganda ideológica. Panfletários, os poemas e narrativas movidos por esse princípio não costumam interessar hoje o que esteja além da pesquisa histórica e sociológica, chegando, alguns deles, a serem rejeitados por seus autores. Mattoso, pelo agudo espírito de erudito *underground*, no entanto, compõe panfletos de outra ordem: as referências diretas (citam-se nomes de figurões da administração pública) e a linguagem sórdida e ordinária dão ao dito um dizer sem rodeios, como é próprio dos incomodados com a política institucionalizada; no mesmo espaço, a impecável criatividade, o esmero formal e a rejeição pela tomada de lado, única e programática, garantem que a poesia panfletária seja panfletária e poética. Tal é o caso do *Jornal Dobrabil* (circulado entre 1977 e 1981, editado em livro em 1981), dos *Cem sonetos panfletários* (subtítulo de *Poética na política*, de 2004) e dos *Sonetos de bandeira*, de 2013, dos quais se recolhem os seguintes exemplos:

Deve estar, mesmo, bem puto
quem votar no Tiririca,
a julgar pelo que escuto:
“Do que está, peor não fica!”

Esse poncto eu nem discuto.
Nada, dizem, justifica
candidato tão fajuto,
mas é um symbolo e dá a dica:

A politica está tão

descarada e a corrupção
tão flagrante, que eu me enfado!

Ou eu voto num palhaço,
ou peor ainda eu faço:
empastello um deputado! (p. 54)

.....

Da politica alguém já,
definindo-a, deu a dica,
quando “deixa como está
para ver como é que fica”.

O povão a identifica
como o rabo de quem dá,
enrabado pela pica
de quem fama tenha má.

Por ser “arte de exercer
sobre os outros o poder
e manter-se popular”...

Ella leva à conclusão
que masocas todos são
e se deixam copular (p. 11).

A substância política da poética mattosiana não se esgota no imparcial enfoque da crueldade ou na abordagem dos assuntos governamentais. “Imparcial” no sentido que lhe dão os dicionários – “isento de parcialidade”, “que não toma partido”, “que julga sem paixão” –, pois é claro que tais enfoque e abordagem não permitem pensar em imparcialidade como alheamento. Dado que “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”, na palavra do poeta russo, como sem forma não há arte, a arcaica ortografia empregada pelo poeta aumenta-lhe a singularidade em meio aos anúncios de maneiras atuais de escrita – configuradas pela comunicação tecnológica e virtual. Neste caso, a novidade construída por Glauco extrapola a disposição de caracteres e arranjos sintáticos, e se caracteriza como nova por derivar de um ato refletido, a frontal oposição ao acordo ortográfico da Língua Portuguesa posto em prática em 2009 – ano em que Glauco adotou a ortografia vigente até a década de 1940 –, repudiando o que ele possui de inútil e mercadológico, sendo mais interessante, na prática, aos negócios editoriais do que à uniformização da grafia nos países em que o Português é o idioma oficial. O teor político de Glauco não é apenas assunto; é, antes e principalmente, atitude. Raridade da poesia, o poeta contemporâneo critica seu tempo e alcança dicção ainda mais particularizada ao se vestir de antigo.

Desde a epígrafe, todos os textos do poeta que citamos (integralmente ou em fragmento) são sonetos, esse tipo de texto agudamente sinônimo de tradição e classicismo para o leitor comum e para o especializado. Tal forma dá oportunidade singular para verificarmos a modernidade do autor de *As mil e uma línguas* e sua maneira original de ler a tradição literária, interpretar os signos da cultura em geral, inventar-se e reinventar-se como artista.

Nascido em 1951, Glauco Mattoso (cujo nome civil é Pedro José Ferreira da Silva) não tem sua obra constituída apenas por sonetos, mas passou a sonetar exclusivamente a partir de 1999, quando, após o diagnóstico da cegueira total em 1995, retomou a atividade literária. A produção obsessiva fez com que se tornasse, em 2008, o recordista mundial da escrita de sonetos, cujo número hoje ultrapassa os cinco mil. O fato – por si só chamativo – torna-se especialmente peculiar na medida em que Glauco é claro ao apontar sua filiação literária a Oswald de Andrade e à poesia concreta, a Sade e a Bocage. Além disso, conforme dissemos, seu nome manifesta nítido diálogo com o ácido sarcasmo de Gregório de Mattos Guerra. Portanto, subversão formal e subversão moral presidem o fazer do *poeta espermatozoário*. Mas como imaginar a transgressão num sonetista contumaz, autor de um importante *Tratado de metrificacão* (2010) e, imagem cara à normalidade psicossocial, funcionário aposentado do Banco do Brasil? Não há em Glauco apenas um fecundo reprodutor, tampouco a burocracia como essência dominante: autor de estudos de referência, como *O que é poesia marginal* (1981), *O que é tortura* (1984), *O calvário dos carecas: história do trote estudantil* (1985) e de um bilíngue (português-ínglês) *Dicionarinho do palavrão*, compositor de letras de *punk rock* e jurado de concursos de chulé, Glauco faz do soneto recorrência e reinvenção, e ao repetir só para ficar diferente, vai além das influências (Oswald e os concretos repudiavam o soneto, ao passo que em Gregório ele era suporte preponderante para a poesia da “beleza bela”), imuniza-se contra os rótulos redutores e se coloca no patamar dos grandes poetas. Assim no plano temático –

Pensaram que eu parei, mas não me emendo
e sigo sonetando, compulsivo.
Pudera! Nunca falta-me um motivo,
pois, desde que ceguei, mais estou vendo.

Se a treva dá ao calvário um fundo horrendo,
o que ouço ainda o faz mais aflitivo:
notícias pela mídia, in loco, ao vivo,
me atingem e, atacando, me defendo.

Políticos, banqueiros, marqueteiros,
não param de meu saco encher! E como
se não bastasse a merda, encaro os cheiros!

Só posso dar, no vômito, o que como,
e, se não sonetei cocôs inteiros,
é que já os mastiguei, gomo por gomo! (*Pd*, p. 115)

–, assim no metadiscurso que registra o caráter experimental de sua obra, quando o repensar formal vem acompanhado de outras revisões/reinvenções. Belo exemplo é “São Sansão, Sancta Dalilah”, série inaugural de *O poeta pecaminoso*, cujo segundo poema é o seguinte:

Composto de uma decima e um quarteto,
assim faço o soneto, doravante.
Tal forma me permite que lhes cante
aquillo que ora canto. Não prometo
à Biblia ser fiel, mas pôr o preto
no branco, comprovando que Sansão,
embora não canonico, foi tão
sagrado, emquanto martyr, que merece
dos credulos devotos uma prece,
tal qual Sancta Luzia, uma oração.

Talvez não seja um cantico o bastante
nem fosse o que justiça lhe fizesse,
mas ousou aqui propor que a Musa cesse
e assumo agora um Demo, dos de Dante (2011, op. cit., p. 10).

Tantos são os deslocamentos e tamanha é a carga do abjeto na obra de Glauco Mattoso que, a exemplo do exposto no início deste capítulo, não é sem contradição que o trazemos para um trabalho com vistas à abordagem de poetas neoclássicos. De fato, tomando o clássico pelo viés do sublime e do superior, não haverá dúvidas em ver neste um poeta convictamente anticlássico, a acidular matrizes tradicionais com uma força irônica digna dos mestres. Além disso, sua obra, conforme prezam as diretrizes da literatura atual, movimentada com perícia as noções de gênero, seja – na narrativa – pela problematização das figuras de autor, narrador e personagem, seja, na poesia, pela voz escancarada de um sujeito sem qualquer lirismo adocicado. Nessa esteira, deve-se frisar *Raymundo Curupyra, o caypora* (2012), romance lírico escrito em duzentos sonetos, cuja forma de composição (do romance) não conhece pares na história literária brasileira. Mas toda essa experimentação não se confunde com o insípido e inócuo

experimentalismo banalizado pela literatura contemporânea, que se satisfaz por ser o primeiro a grafar um ponto e vírgula ao avesso. Em Glauco, a modernidade literária – que atravessa épocas – se dá plena de elementos da tradição, retomados para ganharem nova face e para dirigir ao presente uma densa intervenção:

- Por que você só faz soneto agora?
- Porque não vou deixar para mais tarde.
- Algum provável prêmio que o aguarde?
- Primeiro. Mas só quando eu for embora.

- Cegueira é o mal maior que você chora?
- Se não chorasse eu era mais covarde.
- Por que só lambe um tênis quando encarde?
- Porque para limpá-lo mais demora.

- Quem vê como maior poeta vivo?
- Alguém com mais de oitenta e que inda rime.
- Na cama é mais ativo ou mais passivo?

- Sou mais reflexivo, pois fodi-me.
- Poema é melhor livre ou construtivo?
- Melhor é se constrói, liberta e exprime (*Pd*, p. 199).

Erudição e anarquia, denúncia e escárnio, reflexão crítica e confissão escancarada, arcaísmo e experimentação, escrita antiga e linguagem nova; figura folclórica e grave, citada em canção popular e nunca passante pelos palcos dos prêmios. Há em Glauco Mattoso uma estranha forma de pertencimento à contemporaneidade.

Esboço de conclusão

Esta conclusão, na verdade um esboço, não se pretende um protocolo, posto a recapitular tudo o que foi dito (na cabeça do autor, sempre exaustivamente repetido e nunca suficiente). Oxalá não seja ela dispensável.

A tomada crítica de poéticas com indícios tradicionalistas – ou clássicos, se se concordar que tudo pertence a uma grande tradição, inclusive o que se insurge contra ela – pretende, primeiramente, intervir contra a generalização que vê morte onde percebe ancestralidade, como se toda métrica, rima e referência a deuses significasse a ressurreição de ideologias literárias desinteressantes e inúteis à contemporaneidade. Em seguida, a abordagem tem por objetivo (falo no presente para evitar a recapitulação) indagar se são legítimas as teses que veem no contemporâneo o espaço da diversidade.

Ivan Junqueira, Alexei Bueno e Glauco Mattoso são poetas tão semelhantes quanto diferentes, daí a importância de sua tomada em conjunto. Nos três a escrita em forma fixa é dominante, quase absoluta, e os três demonstram espetacularmente que não há conservadorismo estático e orgulhoso, retração ou inércia na maneira como escrevem (cada um a seu modo, bem entendido). Há, sim, um óbvio – e talvez por isso difícil de perceber – modo de renovar o consagrado e de mostrar que não há faces demarcáveis para a instauração da originalidade.

Além disso, esses poetas têm o que dizer – e dizem. A despeito da forma específica com que a poesia se comunica, é imperioso destacar que neles a erudição, a densidade e a experimentação não empurram os textos a um calabouço interpretativo – fetiche e diretriz de quem crê e quer fazer crer que tudo acabou e que a arte é imprescindível sob todos os prismas. A poesia não tem que comunicar qualquer coisa, mas que bom quando ela comunica, sendo ainda melhor quando comunica bem, fazendo de sua comunicação algo próprio e alheio.

Os estudos universitários, também pautados pela ideia de inovação e originalidade, procuram o pouco ou nunca explorado, para que assim haja demanda e uma justificativa para tal. Meio contraditoriamente, costuma-se reclamar que o objeto de estudo padece de certo descaso crítico (o que, em tese, talvez fosse motivo de contentamento para o estudioso, que vai enfrentar um dragão ainda por conhecer).

Imaginando o que pode haver de retórica viciada na queixa fácil, tentei fugir dela, mas quis, ao buscar certos indícios de negligência acerca dos poetas estudados, que, se a literatura de agora é plural, seus mecanismos de eleição correm longe disso, o que encontra ressonância na colorida publicidade da democracia nacional e da globalização internacional, as quais, sabemos, manifestam-se de maneira bem distintas na dinâmica das sociedades.

A literatura – e tudo o que a envolve – é profundamente marcada por razões da pessoalidade, e isso exige a aceitação de que a obra *x* será lida por dez pessoas enquanto a *y* terá apenas dois leitores. Importa, então, ir além e olhar para os mecanismos que atuam na construção do gosto, mesmo ou principalmente o intelectualizado, e a intervenção crítica é fundamental na tentativa de identificar tais mecanismos e as consequências de suas ações. Que a contemporaneidade literária examine a si mesma para verificar se sua pluralidade tem de fato algum efeito diferenciador no turbilhão contemporâneo, ou, por outro lado, para verificar se sua pluralidade se identifica com algo fora de sua raia e inserto no turbilhão contemporâneo. Que ela, desejosa de romper limites e de alcançar a liberdade, saiba ouvir as vozes dissonantes, verificando o que elas trazem. Sem isso, será mais honesto abandonar a falácia democrática e assumir a disputa que, apesar de velada, pulsa, anima e forma os grupos tão caros à humanidade, da qual não se excluem editores, curadores, críticos e artistas.

Referências bibliográficas

a) Dos poetas estudados

BUENO, Alexei. *A árvore seca*. Rio de Janeiro: George Ermakoff, 2006.

_____. *As desapareições*. Rio de Janeiro: George Ermakoff, 2011.

_____. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

JUNQUEIRA, Ivan. *Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas: três visões da modernidade*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Cinzas do espólio: ensaios*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. *Ensaio escolhidos – volume 1: de poesia e poetas*. São Paulo: A Girafa, 2005.

_____. *Ensaio escolhidos – volume 2: da prosa de ficção, do ensaísmo e da crítica literária*. São Paulo: A Girafa, 2005.

_____. *O outro lado*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. *Poesia reunida*. São Paulo: A Girafa, 2005.

MATTOSO, Glauco. *A aranha punk*. 2ª ed. São Paulo: Demônio Negro, 2011.

_____. *A letra da lei*. 2ª ed. São Paulo: Demônio Negro, 2011.

_____. *As mil e uma línguas*. 2ª ed. São Paulo: Demônio Negro, 2011.

_____. *Cancioneiro carioca e brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Demônio Negro, 2011.

_____. *Cinco ciclos e meio século*. 2ª ed. São Paulo: Demônio Negro, 2011.

_____. *Faca cega*. 2ª ed. São Paulo: Demônio Negro, 2011.

_____. *Jornal Dobrabil*. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. *Malcriados recriados*. 2ª ed. São Paulo: Demônio Negro, 2011.

_____. *O poeta da crueldade*. 2ª ed. São Paulo: Demônio Negro, 2011.

_____. *O poeta pornosiano*. 2ª ed. São Paulo: Demônio Negro, 2011.

_____. *O que é poesia marginal*. Coleção Primeiros Passos, nº 43. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. *Poemídia e sonetilha*. 2ª ed. São Paulo: Demônio Negro, 2011.

- _____. *Poesia digesta (1974/2004)*. São Paulo: Landy, 2004.
- _____. *Poética na política: cem sonetos panfletários*. São Paulo: Geração Editorial, 2004.
- _____. *Raymundo Curupyra, o caypora*. São Paulo: Tordesilhas, 2012.
- _____. *Sonetos de Bandeira*. São Paulo: Lumme Editor, 2013.
- _____. *Sonetos de Boccagem*. São Paulo: Lumme Editor, 2013.
- _____. *Sonetos de Pessoa*. São Paulo: Lumme Editor, 2013.

b) sobre os poetas estudados

- AMÂNCIO, Moacir. “Versos clássicos, emoção nova”. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia reunida*. São Paulo: A Girafa, 2005, pp. 285-6.
- ANDRADE, Alexandre de Melo. “Os deuses se tornam humanos: a poesia de Alexei Bueno”. In: *Texto poético: revista do GT Teoria do Texto Poético (ANPOLL)* (v.8). Disponível em: <http://www.textopoetico.com.br/index.php?option=com>. Acessado em 02/01/2014.
- BONFÁ, Carlos Eduardo Marcos. “Alexei Bueno: um clássico contemporâneo”. In: *Mallarmargens: revista de poesia e arte contemporâneas*. Disponível em: <http://www.mallarmargens.com/2012/06/determinadas-consideracoes-sobre-poesia.html>. Acessado em 12/11/2013.
- DE JESUS, Suene Honorato. “Entusiasmo, de Alexei Bueno, e a poética do enfrentamento do mistério”. In: *Texto poético: revista do GT Teoria do Texto Poético (ANPOLL)* (v.8). Disponível em: <http://www.textopoetico.com.br/index.php?option=com>. Acessado em 03/01/2014.
- DOS SANTOS, Salete Rosa Pezzi. “O encontro dos tempos em Alexei Bueno”. In: *Métis: história e cultura* (v. 5, nº 9). Disponível em: www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/download/793/557. Acessado em 05/11/2013.
- HANSEN, João Adolfo. “Os Cautos Casos de Glauco Mattoso” (posfácio). In: MATTOSO, Glauco. *Raymundo Curupyra, o caypora*. São Paulo: Tordesilhas, 2012. pp. 213-227.
- JARDIM, Paulo de Tarso. “Poesia passada e poesia presente”. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia reunida*. São Paulo: A Girafa, 2005, pp. 259-260.

- JOHNS, Per. “Dédalo de arcaicas escrituras”. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia reunida*. São Paulo: A Girafa, 2005, pp. 263-274.
- MENDES, Álvaro. “Um poema longo para ser lido e discutido”. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia reunida*. São Paulo: A Girafa, 2005, pp. 230-2.
- MOREIRA, Andreлина Maria Beires Lopes. *A poética da cegueira nos sonetos de Glauco Mattoso (1999/2010)*. Universidade de Aveiro: Departamento de Línguas e Culturas, 2011. Disponível em <http://ria.ua.pt/bitstream/10773/7278/1/246118.pdf>. Acessado em: 10 de janeiro de 2014.
- NÊUMANNE, José. “Ivan Junqueira, clássico e moderno sem contradição”. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia reunida*. São Paulo: A Girafa, 2005, pp. 329-331.
- PORTELLA, Eduardo. “Ivan Junqueira e os nomes do tempo”. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Discurso de posse de Ivan Junqueira na Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2000. pp. 79-92.
- RAMALHO, Christina. *Fênix e harpia: faces míticas da poesia e da poética de Ivan Junqueira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2005.
- SALGUEIRO, Wilberth. “Sobras: o Brasil segundo Glauco (do *Jornal Dobrabil* aos *Cem sonetos panfletários*)”. In: _____. *Lírica à brasileira: erótica, poética, política*. Vitória: Edufes, 2007. pp. 93-103.
- SAMYN, Henrique Marques. “Diante do ser: metafísica e finitude em Ivan Junqueira e Alexei Bueno”. In: *Estação literária* (v. 3). Disponível em <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL3Art5.pdf>. Acessado em 30/10/2012.
- SECCHIN, Antonio Carlos. “A juventude dos deuses, de Alexei Bueno”. In: _____. *Escritos sobre poesia & alguma ficção*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.
- _____. “Este livro confirma” (comentário de contracapa). In: JUNQUEIRA, Ivan. *O outro lado*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- _____. “O exato exaspero”. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia reunida*. São Paulo: A Girafa, 2005, pp. 277-281.
- TEIXEIRA, Francisco Diniz. “A tradição na contemporaneidade: notas sobre Alexei Bueno”. In: *Anais do SILEL* (v.2, nº 2). Uberlândia: Edufu, 2011. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/silel2011/697.pdf>. Acessado em 10/09/2013.
- THOMÉ, Ricardo. “Ivan Junqueira, a poesia do palimpsesto”. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Melhores poemas*. Seleção de Ricardo Thomé. São Paulo: Global, 2003. pp. 7-24.
- TELES, Gilberto Mendonça. “As duas vozes do poeta”. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia reunida*. São Paulo: A Girafa, 2005, pp. 233-246.

VEIGA, Elisabeth. “Ruptura na tradição”. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia reunida*. São Paulo: A Girafa, 2005, pp. 295-296.

c) Historiografia da literatura brasileira

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 41ª ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: George Ermakoff, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

_____. *Iniciação à literatura brasileira*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 18ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HOLANDA, Sergio Buarque de. “O ideal arcádico”. In: *Capítulos de literatura colonial*. Organização e introdução de Antonio Candido. São Paulo: Brasiliense, 2000.

MAGALHÃES, Gonçalves de. *Discurso sobre a história da literatura do Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1994.

PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes. *Historiografia da literatura brasileira: textos inaugurais*. Organização, apresentação e notas de Roberto Acízelo de Souza. Rio de Janeiro: Eduerj, 2007.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Edição comemorativa organizada por Luiz Antonio Barreto. 2 v. Rio de Janeiro: Imago; Aracaju: Universidade Federal de Sergipe, 2001.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *História da literatura brasileira e outros ensaios*. Organização, apresentação e notas por Roberto Acízelo de Souza. Rio de Janeiro: Zé Mario Editor / Biblioteca Nacional, 2002.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 7ª ed. Mogi das Cruzes: Universidade de Mogi das Cruzes; Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

d) dicionários

FRANCO, João José de Melo. *Pequeno dicionário poético e outros termos literários*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2010.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. 2ª ed. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 15ª ed. São Paulo: Cultrix, 2011.

TEYSSIER, Paul. *Dicionário de literatura brasileira*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

e) geral

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. Trad. Lorenzo Mammì. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BARBOSA, Anna Mae & GUINSBURG, J. (orgs.). *O Pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. 2ª ed. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BILAC, Olavo. *Poesias*. Introdução, organização e fixação de texto de Ivan Teixeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BORNHEIM, Gerd. "O conceito de tradição". In: NOVAES, Adauto (org.). *Tradição / Contradição*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987. pp. 13-29.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. 2ª ed. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

- CAMARGO, Maria Lucia de Barros. & PEDROSA, Celia (orgs.). *Poesia e contemporaneidade: leituras do presente*. Chapecó: Argos, 2001.
- CAMPOS, Augusto et alii. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.
- CANDIDO, Antonio. “Estouro e libertação”. In: _____. *Brigada ligeira*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004. pp. 11-27.
- _____. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: _____. *Literatura e sociedade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006. pp. 117-145.
- _____. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: _____. *A educação pela noite*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006. pp. 169-196.
- _____. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.
- CEOTTO, Maria Thereza Coelho. *Geir Campos e a Geração de 45*. Vitória: UFES, 1992.
- COMPAGNON, Antoine. *Os antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes*. Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- _____. “O valor”. In: _____. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. 2ª ed. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2010. pp. 221-250.
- DE HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *26 poetas hoje*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- DE LA SERNA, Jorge Antonio Ruedas. *Arcádia: tradição e mudança*. São Paulo: Edusp, 1995.
- DEL PRIORE, Mary. “Comentário de orelha”. In: RODRIGUES, André Figueiredo. *A fortuna dos inconfidentes: caminhos e descaminhos dos bens conjurados mineiros (1760-1850)*. São Paulo: Globo, 2010.
- DOLHNIKOFF, Luis. “Poesia média e grandes questões”. In: *Cronópios*. Disponível em: <http://cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=1236>. Acessado em: 25/02/2011.
- FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. 4ª ed. Campinas: Unicamp, 2012.
- _____. “Apresentação”. In: MARQUES, Pedro (org). *Antologia da poesia parnasiana brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional / Lazuli, 2007. pp. 11-13.

- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. 2ª ed. Tradução do texto: Marise M. Curioni; tradução dos poemas: Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- FULLERTON, Mark D. *Arte grega*. Trad. Cecília Prada. São Paulo: Odysseus, 2002.
- GUERREIRO, Mario, OLIVA, Alberto. *Pré-socráticos: a invenção da filosofia*. 2ª ed. Campinas: Papirus, 2007.
- GUINSBURG, J. (org.). *O Classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- HOBBSAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. 2ª ed. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. 4ª ed. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2ª ed. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2004.
- LAFETÁ, João Luiz. “Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar”. In: _____. *A dimensão da noite e outros ensaios*. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2004. pp. 114-212.
- LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. Campinas: Unicamp, 2011.
- LIMA, Luiz Costa. “Concepção de história literária na *Formação*”. In: D’INCAO, Maria Angela & SCARABÔTOLO, Eloísa Faria (orgs.). *Dentro do texto, dentro da vida: ensaios sobre Antonio Candido*. São Paulo: Companhia das Letras / Instituto Moreira Salles, 1992. pp. 153-169.
- LIMA, Ricardo Vieira. “Anos 80”. In: _____. (org.). *Roteiro da poesia brasileira: anos 80* (Coleção Roteiro da Poesia Brasileira). São Paulo: Global, 2010. pp. 7-20.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- LUCIE-SMITH, Edward. “Novo classicismo”. In: _____. *Os movimentos artísticos a partir de 1945*. Trad. Cássia Maria Nasser. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Trad. Marly de Oliveira. 3ª ed. São Paulo: É Realizações, 2012.

- MORICONI, Italo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- _____. (org.). *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PESSOA, Fernando. *Ficções do interlúdio: 1914-1935*. Organização de Fernando Cabral Martins. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Trad. Léa Viveiros de Castro. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- PROENÇA FILHO, Domício (org.). *A poesia dos inconfidentes: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- _____. *Estilos de época na literatura*. 20ª ed. São Paulo: Prumo, 2012.
- _____. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988.
- REIS, ROBERTO. “Cânon”. In: JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. pp. 65-92.
- RIBEIRO NETO, Amador. “breve nota sobre a poesia paraibana contemporânea”. In: *Zunái: revista de poesia & debates*. Número não identificado. Disponível em: http://www.revistazunai.com/poemas/poesiaparaibanacontemporanea_amador_ribeiro_netto.htm. Acessado em 17 de setembro de 2011.
- RODRIGUES, André Figueiredo. *A fortuna dos inconfidentes: caminhos e descaminhos dos bens conjurados mineiros (1760-1850)*. São Paulo: Globo, 2010.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin. “What is a classic?”. In: ADAMS, Hazard, ed. *Critical theory since Plato*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1971. pp. 556-562.
- SALGADO, Sebastião. *Gênese*. Colônia, Alemanha: Taschen, 2013.
- SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. *Forças e formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. Vitória: Edufes, 2002.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *O enigma vazio: impasses da arte e da crítica*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- SANTIAGO, Silviano. “A permanência do discurso da tradição no modernismo”. In: _____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. pp. 108-144.

- SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- SAUNDERS, Frances Stornor. *Quem pagou a conta? A CIA na guerra fria da cultura*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- SECCHIN, Antonio Carlos. “Poesia e gênero literário”. In: _____. *Escritos sobre poesia & alguma ficção*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003. pp. 249-256.
- _____. “Caminhos recentes da poesia brasileira”. In: _____. *Poesia e desordem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. pp. 93-110.
- _____. “Presença do Parnaso”. In: _____. *Memórias de um leitor de poesia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2010. pp. 85-98.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Unicamp, 2010.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. (org). *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Chapecó: Argos, 2011.
- SPINA, Segismundo. *Introdução à poética clássica*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- TELES, Gilberto Mendonça. “Para o estudo da Geração de 45”. In: _____. *Contramargem: estudos de literatura*. São Paulo: Loyola, 2002. pp. 83-115.
- VIEIRA, Brunno V. G. & THAMOS, Márcio (orgs.). *Permanência clássica: visões contemporâneas da Antiguidade greco-romana*. São Paulo: Escrituras, 2011.
- WARREN, Austin. & WELLEK, René. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Trad. Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.