

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

TENSÕES NA POESIA DE ELOÉSIO PAULO

BELO HORIZONTE
2017

SAMUEL REZENDE

TENSÕES NA POESIA DE ELOÉSIO PAULO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, área de concentração Teoria da Literatura e Literatura Comparada, linha de pesquisa Literatura, História e Memória Cultural (LHMC), sob a orientação do prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said.

BELO HORIZONTE
2017

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

R375.Yr-t Rezende, Samuel.
 Tensões na poesia de Eloésio Paulo [manuscrito] / Samuel
Rezende. – 2017.
 146 f., enc.

 Orientador: Roberto Alexandre do Carmo Said.

 Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

 Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

 Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Letras.

 Bibliografia: f. 118-124.

 Anexos: f. 125-146.

 1. Reis, Eloésio Paulo dos, 1965- – Crítica e interpretação –
Teses. 2. Tempo na literatura – Teses. 3. Poesia brasileira –
História e crítica – Teses. I. Said, Roberto, 1971-. II. Universidade
Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.142



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Dissertação intitulada *Tensões na poesia de Eloésio Paulo*, de autoria do Mestrando SAMUEL REZENDE MOREIRA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Saíd - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Roniere Silva Menezes - CEFET/MG

Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro - FALE/UFMG

Prof. Dr. Georg Otte
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 6 de março de 2017.

Para Quel.

AGRADECIMENTOS

Ao meu professor orientador, Roberto Said, pelo diálogo aberto, pelo interesse com que acolheu este estudo e pelas oportunidades oferecidas.

À Raquel, à Mônica e à Maria Cristina pelo incentivo constante.

Ao Eloésio, pela obra e pela colaboração.

Aos que me acolheram durante minha estadia em Belo Horizonte: Mariana Pereira Guida, em tempos de seleção; Carlos Alberto, Vânia, Isabela, Rafael e Cida, em tempos de matrícula e procura por um lugar; Alice, Patrícia e Eduardo, em tempos de adaptação, e Elisa, Thiê e Kali, pela paciência e amizade sincera ao longo dos últimos dois anos.

Aos amigos do Poslit, em especial, Louise Marie Goodman, Bruno Alvarenga, Gabriel Gama, Cristiano Elias e Gabriel Carrara.

Aos meus professores de Alfenas, especialmente, Wellington Ferreira Lima, Ítalo Riccardi León e Marcos de Carvalho.

À Capes, pela bolsa concedida.

RESUMO

Esta pesquisa aborda a poética de Eloésio Paulo a partir das reflexões sobre os conceitos de contemporâneo e anacronismo. Trata-se de uma armação teórica por meio da qual ambos os conceitos são tomados como articuladores temporais que possibilitam o diálogo e a inter-relação, via poesia, entre tempo presente e tempo passado. A construção teórica permite encontrar nos poemas uma disposição para convergir, divergir, chocar e tensionar o presente e o passado. Na obra do poeta, tempo presente e tempo passado surgem para que se relembre a história da cultura como um todo, convidando grandes poetas, filósofos e prosadores a pensar poeticamente o contemporâneo, o momento em que se encontra a vida. Ao tensionar os tempos, a poesia de Eloésio, ao mesmo tempo, nega e lembra, mas principalmente pensa a “tecnopop era”.

Palavras-chave: Eloésio Paulo; Contemporâneo; Anacronismo.

ABSTRACT

This research approaches the poetry of Eloésio Paulo through reflections on contemporary and anachronistic concepts. This implies a theoretical framework through which both concepts are taken as temporal articulators that facilitate the dialogue and interrelation, through poetry, between the present and past. The theoretical construction allows us to find a disposition to converge, diverge, shock and tension the present and the past in the poems. In the poet's work, present and past emerge to remember the history of culture in its entirety, inviting great poets, philosophers and writers of prose to think poetically the contemporary, the moment where the life is found. By creating tension between these times, Eloésio's poetry simultaneously negates and remembers, but mainly reflects on the “tecnopop era”.

Keywords: Eloésio Paulo; Contemporary; Anachronistic.

SUMÁRIO

ABERTURA	10
1. CONFIGURAÇÃO TEÓRICA: CONTEMPORÂNEO E ANACRONISMO	14
Propondo questões	14
Brevíssima revisão sobre o conceito de tempo	17
Delineando contornos	24
O passado se apresenta	26
O anacronismo	30
2. PEQUENAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A POESIA BRASILEIRA: DA ATUALIZAÇÃO DA INTELIGÊNCIA AO AGORAPÓSTUDO	40
Atualização da inteligência	42
Revolução pela linguagem	46
A experiência cotidiana	50
Mistura de tempos, dicções e temas	58
A literatura do presente	60
3. EIS, ENTÃO, ENTRE PASSADO E PRESENTE, O POETA FULMINANDO O INSTANTE	65
Porteira das almas, ou as <i>cerebrumas</i>	70
A fome estulta	79
Seixo no iê-iê-iê	91
Jornal para eremitas	104
ÚLTIMOS APONTAMENTOS	116
Referências bibliográficas	118
Pequena antologia da poesia de Eloésio Paulo	125

O passado é aquilo de que somos feitos, a memória é o que nos constitui como consciências individuais. Não tenho de onde tirar um poema senão do choque entre a emoção do presente e alguma imagem do passado.

Eloésio Paulo

Abertura

Uma das tarefas do trabalho crítico é possibilitar o acesso à obra de modo que sejam suscitados olhares ainda não experimentados. O que provoca o incômodo do analista acontece aqui a partir do próprio elemento poético, no qual o entendimento vê-se atormentado por questões para as quais não há a previsão de um encerramento. A imprevisibilidade de um final causal acabado não indica, de antemão, um fracasso, mas a constatação de que o que se verá buscou a maior amplitude dentro das possibilidades de uma questão. Pois se uma acepção da crítica, a partir da modernidade, com Immanuel Kant, for exatamente aquilo que pergunta pelos limites do conhecimento, então, de um fazer crítico não se deve esperar outra coisa senão ir até o limite da ideia por meio da qual o crítico se predispõe à compreensão da obra.

Ir até o limite de uma ideia ao se tratar de poesia, talvez, obrigue a razão do crítico a conceber o fato de que às questões nem sempre cabe uma “resposta por ultrapassarem completamente as suas possibilidades”.¹ A poesia aparece, neste contexto, como o espaço a partir do qual se entrevê os limites de tal constatação. As questões, portanto, são sempre maiores e suas potencialidades são as mais diversas, porque no âmbito da linguagem poética as confluências são tão variadas que muitas escapam à compreensão crítica. O limite das possibilidades do crítico, talvez, não seja a convicção de que haja um muro ao qual se torne impossível ultrapassar, mas a partir da poesia o limite deixa ver que o que há, na verdade, são os mais diferentes encontros e desencontros, divergências e convergências, associações e dissociações.

O caminho a ser construído até a obra precisa e deve ser fundamentado, calcado em argumentações lógicas articuladas entre poesia e corpo teórico. Esse caminho é apenas um dos primeiros a acessar a obra em questão. Por isso a necessidade de compreender que, apesar da tentativa de levá-la ao máximo de suas possibilidades, a ideia aqui levantada não aponta para o seu fim, ou melhor, não encerra o argumento. Nesse sentido, o ato de reflexão crítica, ao perscrutar uma obra ainda neonata para os estudos literários, lembra, de algum modo, “o processo de exploração e descoberta”² dos próprios poetas com a linguagem. Pois ao não encerrar o assunto, o caminho aqui

¹ KANT, Immanuel. *Prefácio da primeira edição (1781)*, p. 29.

² HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia*, p. 56.

trilhado tenta abrir-se para as possibilidades diversas do diálogo, aventando novos modos de ver e até mesmo novos caminhos a serem conhecidos.

O texto, então, inicia com a reflexão sobre os conceitos de contemporâneo e de anacronismo. A proposição das questões visa criar uma reflexão teórica a fim de pensar uma obra poética da contemporaneidade. A indagação dos conceitos exigiu inicialmente um breve passeio pela discussão filosófica sobre a concepção de tempo. A exigência trata de deixar mais pura a compreensão sobre o modo intempestivo de atuação dos conceitos aqui alinhavados. Sendo assim, o contemporâneo aparece como uma espécie de fenda que permite uma forma diferente da tradição filosófica de compreender a relação entre presente e passado. Além disso, a ressonância do contemporâneo consente à ideia a percepção de que o conceito pode deslocar, tal como faz com o tempo, pensares fixos, constituídos e perenes.

A disposição de significância ao redor do conceito de contemporâneo aponta para uma característica inatual – ao mesmo tempo próxima e afastada de qualquer ideia acabada – com a qual restitui e reconfigura textos e imagens pretéritas no âmbito de um tempo mais atual; tal característica pode ser também entendida como anacrônica. A experiência conjunta entre passado e presente não é estranha à literatura, visto que para alguns escritores e críticos já se configurava uma espécie de tomada de consciência simultânea ou sincrônica quanto à manipulação de ambos os tempos. A literatura é o lugar em que se encontram fundidos e intercalados os mais diversos tempos e histórias, cuja disposição sempre aberta encontra-se em imperecível diálogo com o que foi e o que ainda permanece.

A sequência da pesquisa lida especificamente com alguns momentos da produção poética brasileira no século XX e, conseqüentemente, século XXI. A eleição de alguns cumes deu-se primeiramente a fim de tentar compreender diacronicamente, mesmo que de modo difuso, a situação da poesia brasileira; o segundo ponto para a escolha partiu da ideia de que os momentos recortados seriam, talvez, aqueles mais representativos da história recente da poesia brasileira justamente por serem tomados como paradigmas para a poesia pós-1980 e, sendo assim, último motivo para a escolha, constituiriam também a própria tradição da poética em análise.

A proposta em torno desse segundo capítulo procura demonstrar que haveria em cada movimento – Modernismo, Concretismo e poesia “marginal” – algumas diretrizes com o intuito de moldar a produção concernente a cada corrente. Haveria, portanto, uma unidade que asseguraria algumas linhas mestras em certos movimentos, ou seja, a

identidade de cada momento estaria assegurada por meio da associação da produção poética a algumas bases estabelecidas. A partir dos anos de 1980, a poesia brasileira começa a experimentar formas que se deslocam dos paradigmas estabelecidos nos períodos anteriores. Mas, essa nova experiência talvez não seja mais bem entendida como uma ruptura, porque o que começa a acontecer, de certa forma, é um atentar-se para as mais diversas vozes das poéticas que constituem a poesia brasileira.

Assim, é possível constatar, em comparação às poéticas anteriores à década de 1980, a abertura para a convergência das mais diferentes dicções, experimentações e temas que a todo o momento se cruzam e se entrecrocavam. Daí o entendimento de que pode haver na poesia brasileira mais atual a intenção anacrônica de reviver, restaurar, restituir e reconfigurar línguas, léxicos, estilos, temas, imagens, pensamentos e histórias no âmbito de uma reflexão poética mais atualizada. Cabe deixar claro que a associação e a dissociação, tendo em vista a poética em apreciação, não constituem, de modo algum, inconsciência crítica. A atenção ao uso de um determinado estrato do passado caminha junto com uma consciência avaliativa e, às vezes, irônica.

A presente pesquisa discorre sobre uma poética ainda em produção e, por isso mesmo, em pleno estado de transformação. O desafio de lidar com um material em processo de composição obriga atentar-se para aqueles elementos que mudam bem como aqueles que permanecem. Como uma primeira indicação de permanência, pode-se vislumbrar a concepção na qual o poema pode ser pensado como uma união entre razão e sentimento, no qual o detalhe mais ínfimo torna-se uma chave de leitura. Quanto àqueles que mudam, há o esforço em trabalhar a fluência da linguagem a fim de uma expressão mais espontânea e natural, como se houvesse um objetivo secreto, ou talvez uma intenção velada, em construir pontes ou caminhos menos tortuosos de acesso à obra. A pavimentação de um caminho seguiu à risca uma coerência entre os dois capítulos anteriores e o capítulo final, que discute os poemas propriamente ditos.

Assim, no último capítulo, para uma exposição mais lógica e clara dos elementos teóricos que surgem da poética de Eloésio, o texto seguiu a rigor uma divisão por meio da qual pudessem dar a ver as linhas de força mestras dentro do recorte bibliográfico do poeta aqui escolhido. Desse modo seguem-se quatro disposições que compõem o todo da poética eloésiana: a que trata das memórias da infância; a que se refere aos amores; a que se debruça sobre a própria poesia e, finalmente, a que se caracteriza pelo embate com as coisas do mundo. Essas linhas não estão isoladas em

seus arranjos temáticos, pois apresentam a consciência crítica como fio condutor, auxiliando na avaliação dos elementos presentes na composição dos poemas.

A poética em questão vive no confronto, ou choque, entre presente e passado, numa tensão em que vigem as mais diversas histórias e, com elas, os mais diversos tempos. A essa constatação não caberia senão o entendimento de que vigendo entre confrontos, tensões e choques, exatamente “*no meio se equilibra a poesia*” de Eloésio Paulo.

1. Configuração teórica: contemporâneo e anacronismo

A operação poética consiste em uma inversão ou conversão do fluir temporal; o poema não detém o tempo: o contradiz e o transfigura.

Octavio Paz

Para construir um instante complexo, para atar nesse instante numerosas simultaneidades, é que o poeta destrói a continuidade simples do tempo encadeado.

Gaston Bachelard

Propondo questões

O que seria pensar uma obra poética contemporânea? Seria pensar que tal obra encontra-se no tempo presente? Se uma obra é contemporânea, porque está no tempo presente, significa que deve reunir em si questões desse tempo? Quais seriam os traços distintivos de uma poética contemporânea? As questões abordadas pela obra devem dialogar com a história, com a sociedade, com a filosofia, com a ideologia, até mesmo com o fazer poético de seu tempo?

Difícil definir ou ainda delimitar com tais questões a abrangência do que seria a contemporaneidade de uma obra. Uma obra poderia conter todas essas perguntas ou ainda nenhuma delas e mesmo assim poderia ser uma obra contemporânea. Por quê? Pois o entendimento corrente nos impele a conceber a ideia de contemporâneo em alinhamento com aquilo que convive temporalmente junto a nós. Assim diríamos de alguém que vive na mesma época de outrem, como, por exemplo, Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, pois, além de habitarem o mesmo tempo, mantiveram laços de amizade. Da mesma forma poderíamos dizer que Fernando Pessoa foi contemporâneo de Martin Heidegger, mesmo que ambos nunca tenham se encontrado ou se correspondido.

Então, de acordo com a assertiva segundo a qual contemporâneo é o que está próximo temporalmente, de uma obra poética diríamos que é contemporânea porque a sua produção ocorre no tempo presente, assim poderíamos afirmar que a poesia de Carlito Azevedo é contemporânea, bem como a de Eloésio Paulo. Logo, não haveria

uma qualidade outra que aferiria ao termo contemporâneo senão a ideia de proximidade temporal.

Essa proximidade temporal, portanto, pode dizer também da proximidade com os acontecimentos contemporâneos. Seriam contemporâneos da obra poética os fatos que compõem o tempo de produção da obra. Assim, de uma obra produzida a partir da década de 1990 poderiam ser contemporâneos, entre muitos outros, fatos como a crise política pela qual passa o Brasil, desde 2013; a crise econômica causada pela bolha especulativa nos Estados Unidos, em 2008; as imigrações de refugiados do Oriente Médio; as reivindicações feitas pelas mulheres por maiores oportunidades e condições iguais às dos homens; o alinhamento entre religião e poder; as discussões envolvendo a própria arte contemporânea e a poesia.

É claro que de uma obra poética não se espera que, a todo o momento, levante problemas a respeito de economia, sociologia ou política. Na verdade, a obra apresenta um modo de ver, ou seja, dá-nos um ponto de vista que não necessariamente pretenda debater com hipóteses fundamentadas sobre política e economia, mas que, muitas vezes, aponta para algo além ou aquém do que ocorre. Sendo assim, a poesia contemporânea está próxima dos temas que permeiam os jornais e os telejornais, não é indiferente e muito menos alienada. De outro modo, ela é contemporânea dos debates que pululam no tempo presente.

O diálogo com tais temas faz com que a obra se abra para uma certa experiência com o tempo. Dessa maneira, ser contemporâneo dos temas que estão à volta do tempo em que se habita é ter uma experiência com o próprio tempo contemporâneo. Significa estar imerso no próprio momento temporal em que se produz. Diante disso, pode-se dizer que um dos traços distintivos de uma obra contemporânea é estar vinculada aos acontecimentos do seu tempo.

Cabe, portanto, refletir um pouco sobre a possibilidade de as coisas que estão no tempo presente serem, de fato, contemporâneas. Poderia aqui parafrasear o filósofo desconstrucionista, Jacques Derrida, e escrever, com segurança, que o contemporâneo está inflacionado. Os estudos literários, principalmente, os campos da teoria da literatura e da literatura comparada, têm estado imersos em uma profusão de contemporâneo. De forma mais superficial tudo parece ser contemporâneo. Mas não se trata aqui de procurar uma ética para o uso do conceito, pois, a meu ver, há justamente uma enorme dificuldade de apreendê-lo. Explico.

De certa forma, ao conceito parece caber uma imensa parte das discussões em pauta hoje no cenário cultural brasileiro. A profusão de discursos que ascende ao primeiro plano faz com que cada um dos temas citados acima se torne uma questão contemporânea. Logo, supõe-se que aquele que tome parte de algum desses discursos seja contemporâneo.

As políticas de gênero, as de raça, a corrupção, a crise econômica, a desigualdade social, o meio-ambiente, entre muitos outros, são assuntos tratados como questões imperativas do contemporâneo cultural-político brasileiro. Cada um dos pontos expressos possui significâncias e sutilezas que lhes são próprias, mesmo assim, nós nos valem e nos aproximamos deles com uma enorme urgência por se tratarem de temas da ordem do dia.

Contudo, ao conceito de contemporâneo, aqui perseguido, cabe mais uma sutileza que não se mostra de forma completa, ou seja, nele parece haver certo vazio que lhe é inerente. Ao mesmo tempo em que procura colher para si toda profusão do presente, o próprio conceito não permite uma total identificação com todos os elementos. De modo irônico, ele se distancia, recolhe-se de tudo o que buscou aproximar-se como se tal afastamento lhe mostrasse uma abertura para apreender as fissuras daquilo de que tenta aproximar. Poderia dizer que a essência do contemporâneo é a própria ambiguidade de estar e, ao mesmo tempo, não estar na proximidade do que acontece agora.

No entanto, se a essência do contemporâneo é ser ambígua, como seria possível apreendê-la visto que essência é aquilo que diz da identidade primeira de um ser ou objeto? Nessa esteira pode-se entender que a essência de uma mesa é a mesma aqui e no resto do mundo, o mesmo valendo para o cavalo, para uma forma geométrica e assim por diante. Nesse sentido, o que marca a essência das coisas é a sua representação idêntica em todos os lugares. Então, como seria possível a essência de algo não ser apreendida como sendo sempre igual, como se estivesse, de certo modo, em suspensão entre o igual e o diferente?

Diante desse ponto e a fim de fornecer material para a discussão sobre o contemporâneo, caberia neste momento um desvio para atender a uma exigência contextual. Torna-se imprescindível lançar o olhar, ainda que brevemente, para a história do conceito sobre o tempo, porque a compreensão aqui perseguida para o contemporâneo também é, de certa forma, uma crítica ao entendimento tradicional

daquele conceito. Para tanto, iniciarei o giro interpretativo levando em conta cada época cujo pensamento interferiu sensivelmente na compreensão do tempo.

Brevíssima revisão sobre o conceito de tempo

O início da especulação sobre o tempo, para este contexto, será a partir dos antigos gregos. Reconheço que a reflexão grega sofreu grande influência de pensamentos vizinhos, entretanto, tendo a essa delimitação ao concordar com Martin Heidegger, para quem a filosofia grega designou o pensamento da história ocidental³. Sendo assim, o princípio da concepção temporal, que está nas bases do caminho metafísico tomado pelo pensamento ocidental, é dado a uma primeira reflexão que tentou representar o tempo como um movimento circular e contínuo, ou seja, como um voltar-se constantemente sobre si mesmo.

Seguindo, aqui, as pegadas de Giorgio Agamben, em “Tempo e história”⁴, entendo que a representação do tempo como um círculo, tal como escreve Henri-Charles Puech⁵, liga-se à imagem cíclica da rota dos astros celestes. Dessa forma, a perpetuidade e a repetição, que o ciclo dos astros permitiu aos gregos apreender, são “as imagens da ordem imutável e perfeita do universo eterno e eternamente regulado por leis fixas”⁶. A circularidade do tempo remete à identidade daquilo que é eterno e imutável, mantendo, assim, o eterno retorno das coisas imersas no tempo. Portanto, conceber a circularidade do tempo implica pensar que o seu movimento não possui uma direção.

O tempo como categoria filosófica entrou, também, no horizonte do pensamento de Aristóteles. Foi no “Livro IV”, da *Física*, em que o filósofo apontou o caráter fugaz do tempo, “pois uma parte aconteceu e já não é, outra está por vir e não é todavia”⁷. Há, no entanto, a ideia de uma relação entre tempo e movimento, ou seja, há uma representação do tempo como um fluxo contínuo. Isso não quer dizer que o tempo seja apenas movimento, mas, para Aristóteles, não haveria tempo sem movimento. É por isso que aparece, na *Física*, a afirmação que diz que “o tempo é contínuo por ser

³ HEIDEGGER, Martin. *Que é isto – a filosofia?*, p. 29.

⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*, p. 109-128.

⁵ PUECH, Henri-Charles. *La gnosis y el tiempo*, p. 269.

⁶ IDEM, p. 274.

⁷ ARISTÓTELES. *Física*, 218a.

contínuo o movimento”⁸. Entretanto, para a percepção do movimento, o próprio tempo teve que ser determinado pelo instante, isto é, pelo agora cujo sentido é sempre o mesmo e não é. Deriva daí a dificuldade em se precisar o tempo: “o agora é e não é”⁹.

Nesse sentido, nas malhas da reflexão do estagirita, a ideia de tempo é definida justamente como “o número do movimento segundo o antes e depois”¹⁰. A continuidade do tempo é garantida pela sua divisão em instantes, cujo limite visa a congregar passado e futuro. Aqui se impõe, novamente, a dificuldade em se demarcar o próprio instante, pois ele está no limiar do que já aconteceu e do que ainda vai acontecer. O agora ao mesmo tempo em que une o antes e o depois, separa-os. Sendo assim, o instante não permite uma experiência plena do tempo, porque o movimento deste marca o que passou ao estar à espera do que virá.

Apesar de possuir uma concepção de tempo, o pensamento grego “nunca chegou a elaborar uma filosofia e, muito menos, uma teologia da história”¹¹. A falta de uma reflexão profunda sobre a história¹² pode ter a ver com o fato de o conhecimento histórico, para os gregos, ligar-se ao particular. Em consonância com essa afirmação, cabe ressaltar que, para Aristóteles, por exemplo, somente o universal era objeto de conhecimento científico, enquanto o particular não¹³. É, portanto, justamente pelo fato de estar no campo do particular que, na *Poética*, a história é contraposta à poesia, ou seja, “a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular”¹⁴.

Bem diferente é a noção cristã de tempo e, por conseguinte, de história. Enquanto para os gregos a representação do tempo era a imagem do círculo, para os cristãos ela torna-se uma linha reta, tendo um começo e um fim. O tempo, para o cristianismo, possui uma direção irreversível, pois progride até um fim. Ele possui “uma realidade efetiva e um sentido, ou seja, não apenas uma orientação definida, mas também uma intrínseca significação”¹⁵. Com essa concepção de tempo,¹⁶ os cristãos

⁸ IDEM, 219a.

⁹ IBDEM, 220a.

¹⁰ IBDEM, 219b.

¹¹ PUECH, Henri-Charles. *La gnosis y el tiempo*, p. 273.

¹² Cabe ressaltar que há um debate sobre a História, em termos de meio de conhecimento em Platão e Aristóteles, assim como de método em Tucídides.

¹³ ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*, p. 504.

¹⁴ ARISTÓTELES. *Poética*, 1451b.

¹⁵ PUECH, Henri-Charles. *La gnosis y el tiempo*, p. 277.

¹⁶ Em contraposição a essa aceção, Luiz Gonzaga Teixeira, em seu *O tempo na Idade Média*, lembra que “há um caráter cíclico no tempo cristão: o fim é o começo, a volta para Deus. Contudo,” pondera Teixeira, “esse ciclo é diferente, porque não se repete, e é apenas aparente, porque o fim apenas toca o

deram uma realidade e um sentido à categoria. Há, dessa maneira, algo além de uma orientação numa linha reta, há um significado. Como já foi dito, o cristianismo possuía uma visão de mundo bastante diferente da dos gregos, não apenas na maneira de compreender o tempo, mas o próprio mundo. Para o cristianismo, os textos sagrados ditam que o mundo foi criado no tempo, a partir do Gênesis, e acabará com o tempo, isto é, com o Apocalipse.

O mundo para o cristianismo, portanto, situa-se no tempo, não é eterno e tampouco infinito. As manifestações de Deus acontecem no tempo e cada uma delas apresenta-se como um ‘kairós’, como um momento único, decisivo e solene da história¹⁷. O cristianismo, dessa forma, estabeleceu um parâmetro para a experiência da história. Entretanto, mesmo com uma experiência mais original do tempo, ainda ecoava em um pensador cristão a fugacidade do tempo e o instante pontual em movimento de Aristóteles.

Com o pensamento de Agostinho ainda era possível sentir a dificuldade em se precisar o tempo, segundo ele, “o que é, pois, o tempo? Se ninguém me pergunta, sei o que é; mas se quero explicá-lo a quem me pergunta, não sei”¹⁸. Mesmo pensando um conceito de tempo e também de história novos, o pensamento cristão ainda parece estar preso às amarras da tradição anterior. O tempo presente, para Agostinho, ainda possui a mesma característica fugaz, inextensa e nula que outrora existiu para os gregos:

se se puder conceber algum tempo que não seja susceptível de ser subdividido em nenhuma fração de tempo, ainda que a mais minúscula, esse é o único a que se pode chamar presente; mas este voa tão rapidamente do futuro para o passado que não se estende por nenhuma duração. Na verdade, se se estende, divide-se em passado e futuro: mas o presente não tem extensão alguma¹⁹.

A idade moderna possui uma ideia de tempo que contém aspectos da concepção cristã, tais como a imagem retilínea e o caráter irreversível. Mas, ao contrário do cristianismo, que via um sentido que se estendia da criação ao fim, o tempo da era moderna não possui um fim e o seu sentido centra-se no progresso temporal estruturado em antes e depois.

começo no significado de que é a volta para Deus. Na verdade, está marcado pela ressurreição. Nada do que aconteceu antes pode ser comparada – porque são níveis absolutamente diferentes – com aquilo que vem depois”, p. 206.

¹⁷ PUECH, Henri-Charles. *La gnosis y el tiempo*, p. 279.

¹⁸ AGOSTINHO. *Confissões*, Livro XI, parágrafo 17.

¹⁹ IDEM, parágrafo 20.

A concepção de tempo da idade moderna é uma laicização do tempo cristão retilíneo e irreversível, dissociado, porém, de toda ideia de um fim e esvaziado de qualquer sentido que não seja o de um processo estruturado conforme o antes e o depois. Esta representação do tempo retilíneo e vazio nasce da experiência do trabalho nas manufaturas e é sancionada pela mecânica moderna, a qual estabelece a prioridade do movimento retilíneo uniforme sobre o movimento circular.²⁰

Dessa forma, a concepção de tempo passou a obedecer a uma estrutura cujo sentido se encontrava na totalidade do processo. Nietzsche crítica essa lógica e os homens que nela confiam, porque “estes homens históricos acreditam que o sentido da existência se iluminará no decorrer de um *processo*. Assim, apenas por isto, eles só olham para trás a fim de, em meio a consideração do processo até aqui, compreender o presente e aprender a desejar o futuro impetuosamente”²¹.

Ideias emprestadas das ciências da natureza como “progresso” e “desenvolvimento” ordenaram a experiência temporal na era moderna. Esse progresso pensa ter em vista apenas o procedimento como um todo, contudo, como já demonstrado com o pensamento de Aristóteles, esse modo de proceder não é mais que uma sucessão de instantes divididos em antes e depois. Sendo assim, pode-se dizer que o processo possui uma continuidade infinita, o que torna inviável uma experiência temporal e histórica que a ele não se relacione. A história entregue ao “progresso” contínuo e infinito faz com que o homem esteja longe de sua dimensão, esperando que a existência se dê apenas no quadro do processo como um todo.

Lembro que, para Octavio Paz, a era moderna também é conduzida pelas demandas do “racionalismo e [do] progressismo”. No entanto, para o ensaísta mexicano, internamente à ideia de um progresso de desenvolvimento racional subjaz, nas malhas dessa concepção temporal, o juízo de que a “modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre *outra*”.²² Ao declarar a modernidade como sempre outra, a visão de Paz parece assentar-se na já tradicional noção de tempo que seguidamente flui, porém fatiada em instantes. O instante sempre outro recai num rompimento com o instante exatamente anterior e anula a experiência direta com o agora. Se a experiência temporal da modernidade apresenta-

²⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Tempo e história*, p. 117.

²¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva*, p. 15.

²² PAZ, Octavio. *Tradição da ruptura*, p. 18.

se como sempre diferente, ao fato de que cada instante, imerso no fluxo temporal, cede lugar a outra tradição, daí advém as noções de continuidade e ruptura – ações que reciprocamente se atraem²³, gerando a “tradição da ruptura”.

Mas, o poeta mexicano ao tratar da modernidade e da experiência temporal aborda-os, na verdade, a partir de uma estreita aproximação a um objeto cujas relações, parecem-me, com as eras e com os tempos nunca são apenas diretas, planas e racionais, tendem à ambiguidade por se mostrarem deslocadas e dissociadas também. O tema do poeta-crítico é a poesia e a partir dela, como surge na abertura de seu ensaio, a “tradição moderna da poesia”.²⁴ Com ela, as relações entre continuidade e ruptura são trazidas à baila no âmago da discussão temporal, pois “desde sua origem, a poesia moderna tem sido uma reação diante, para e contra a modernidade”. A reflexão de Paz, assim como a que aqui se seguirá, é toda construída para dar coerência a um estrato da atividade humana cuja disposição em essência parece ser exatamente a de ter uma relação ambígua com o tempo: “a operação poética consiste em uma inversão ou conversão do fluir temporal; o poema não detém o tempo: o contradiz e o transfigura”²⁵ – como se lê no trecho destacado na epígrafe.

O caminho percorrido até aqui mostra que o tempo possui certa forma de compreensão que, desde Aristóteles, figura como uma imagem imutável, ou seja, o tempo é visto como algo contínuo, infinito e quantificado. Nessa concepção – que diria tradicional e se tornou o lugar comum – não caberia, portanto, uma experiência distinta do tempo, porque o instante pontual é sempre nulificado, isto é, é sempre fugaz e, por isso, no átimo em que acontece, deixa rapidamente de acontecer. Além disso, toda tentativa de dominar o tempo é fracassada porque a experiência ocidental do tempo está cindida em eternidade e tempo linear contínuo. Torna-se ainda mais difícil a apreensibilidade do tempo, quando se entende que o instante fugaz é o ponto por meio do qual há a comunicação entre eternidade e tempo linear. Disse difícil justamente porque o instante, além de ser inapreensível, também não possui extensão. Isso quer dizer que o instante é sempre outro.

O tempo, da forma como foi entendido tradicionalmente, ao se querer sempre como futuro, marcando o seu andamento por datas, tende a conceber o passado apenas como um “não é mais”. Assim, a mudança das datas vai tornando os acontecimentos do

²³ BORNHEIM, Gerd. *O conceito de tradição*, p. 15: “Existe uma atração recíproca entre conceitos como continuidade e descontinuidade, estaticidade e dinamicidade, tradição e ruptura”.

²⁴ PAZ, Octavio. *Tradição da ruptura*, p. 17.

²⁵ IDEM, *Prefácio*, p. 11.

passado cada vez mais distantes do fazer e da experiência do homem. A fugacidade do instante, rumo ao amanhã, parece não permitir ao homem a compreensão de que ele é também linguagem e, portanto, histórico.

É certo que essa linha de reflexão apresentada deixa transparecer apenas o entendimento tradicional e hegemônico sobre o conceito de tempo. Ao tratar, há pouco, da era moderna, englobando os séculos XVII, XVIII e XIX, segui essa linhagem reinante e, a partir dela, tentei demonstrar que o tempo naquele momento apenas era compreendido de forma retilínea, correspondendo a um grande processo homogêneo em vista do futuro. Entretanto, caberia demonstrar sucintamente a existência de, ao menos, dois pensadores radicados no interior do período em questão cujas visões sobre o tempo deslocam-se daquela hegemônica delimitada aqui, são eles: Baruch de Espinosa e Friedrich Nietzsche.

A tradição crítica que percorre a obra de Espinosa, ao tratar do conceito de tempo presente nos escritos do filósofo, de certa forma, não se afastou da constituição temporal dominante. Assim, segundo os seus comentadores, o tempo, para Espinosa, caracterizava-se somente por ser “homogêneo, inócuo e inoperante, uma filosofia da eternidade”, em outras palavras, “o tempo parece ter-se consagrado como um não-objeto para a filosofia espinosana”.²⁶ De fato, segundo Ericka Itokazu, no interior da obra do holandês, há o espaço para uma concepção temporal racional e geométrica a fim de, em consonância com o pensamento do período, instrumentalizar as ciências.²⁷ No entanto, ainda segundo a pesquisadora, o tempo enquanto “ente de razão”, que possibilitaria o voo do conhecimento, no percurso da obra do filósofo, sofre um deslocamento e transfigura-se em “ente de imaginação”.²⁸

Ao integrar a imaginação, o tempo, em Espinosa, assume uma característica a partir da qual a relação entre passado, presente e futuro pode tornar-se uma ação simultânea, pois, para o holandês, “a Alma, embora as coisas não existam, imagina-as sempre como presentes” e “além disso, ninguém duvida que imaginemos também o tempo”.²⁹ Sendo assim, a imaginação pode tratar tanto de “coisas imaginadas (...) que consideramos com uma relação com o tempo passado ou com o presente”, ou seja, coisas fixamente entrelaçadas com um tempo, como “consequentemente imaginaremos como contingentes as [mesmas] coisas referidas tanto ao presente como ao passado ou

²⁶ ITOKAZU, Ericka Marie. *Introdução*, p. 26.

²⁷ IDEM, *Entre um tempo medido e um tempo vivido*, p. 102.

²⁸ IBDEM.

²⁹ ESPINOSA, Baruch de. *Proposição XLIV*, Escólio.

ao futuro”.³⁰ Para que uma coisa deixe, então, de ser necessária num ponto do tempo e passe a ser contingente, segundo Espinosa, “depende apenas da imaginação que representemos as coisas como contingentes, quer em relação ao passado, quer em relação ao futuro”.³¹

Se o tempo no pensamento de Espinosa, além de não ser facilmente definível, apresenta-se como um auxiliar da imaginação³², o mesmo talvez já não ocorra no âmago da reflexão de Nietzsche. Embora ambos os filósofos pensem o próprio tempo de uma forma estranha à constituição imperante na era em que viveram, a atitude do alemão sugere, talvez por ser mais atual na cronologia, uma consciência em se dispor a pensar contra a sua própria época. Assim, essa atitude extemporânea pode ser conferida quando o filósofo coloca-se contra a formação histórica de seu tempo, ao assumir como intempestiva a sua própria tentativa de “compreender, pela primeira vez, algo de que a época está com razão orgulhosa – a sua formação histórica como prejuízo, rompimento e deficiência da época – porque até mesmo acredito que padecemos todos de uma ardente febre histórica e ao menos devíamos reconhecer que padecemos dela”.³³ A crítica de Nietzsche assume, portanto, uma aproximação em relação ao seu tempo ao reconhecer as suas deficiências, bem como projeta certo afastamento ao não aceitar a razão histórica gratuitamente, debruçando-se, assim, criticamente sobre uma questão que permeia o tempo no qual lhe foi dado viver.

Após essa rápida consideração envolvendo Espinosa e Nietzsche, como pontos dissonantes da consideração hegemônica sobre o tempo, trato agora de recuperar o caminho em que vislumbrava uma contraposição em relação à caracterização planificada e retilínea do tempo. É, portanto, contra essa história que os conceitos de contemporâneo e de anacronismo, tal como abordados em pensadores como Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman, insurgem. No entanto, não se trata de reclamar uma nova forma de compreensão temporal no âmbito da ação, mas, sim, para criar canais de leitura da produção poética, que apresentarei no terceiro capítulo, em seu contexto, visto que nem sempre as categorias de que dispomos na tradição, sempre ricas, são suficientes para refletir sobre obras mais recentes, ou até mesmo sobre obras antigas.

³⁰ IDEM.

³¹ IBDEM, *Proposição XLIV*, Corolário I.

³² ITOKAZU, Ericka Marie. *Na trilha do tempo. A Ética*, p. 155.

³³ NIETZSCHE, Friedrich. *Considerações intempestivas*, p. 6.

Mas, então, por que o contemporâneo? Em que medida ele pode ser a chave para a leitura de uma obra do presente?

Delineando contornos

A exploração do conceito de contemporâneo, para o contexto desta pesquisa, se deve ao fato de que assume uma dissociação no interior mesmo do conceito tradicional de tempo, visto e entendido, tal como brevemente demonstrado acima, como instantes que se sucedem numa espécie de linha contínua, além de ser marcado por uma ascendência sem fim. A consideração do contemporâneo revela-se oportuna à medida que se pretende ter outra mirada para o próprio tempo e, principalmente, para as produções artísticas, tal como a poética a ser abordada no último capítulo. Por isso, a dissociação aparece como uma imagem que, além de possibilitar um novo olhar, visa também a apresentar uma cadência destoante no interior do tempo tradicional.

O entendimento comum sobre o significado da palavra “contemporâneo” refere-se sobre algo ou alguém que convive junto sob o mesmo tempo, assim, um homem pode ser contemporâneo de uma mulher, bem como de uma ideia ou ação. É dessa forma que a experiência corrente da palavra trata da identificação entre algo ou alguém e o tempo. Mas é exatamente esse significado de contemporâneo que é posto em questão no pensamento de Agamben:

Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.³⁴

A adequação irrestrita a uma época não torna nada contemporâneo, muito embora não se exclua a possibilidade mesma de se estar no tempo, pois isso é um fato imprescindível para o contemporâneo. Entenda-se estar no tempo como um modo de coabitar com todas as vozes que nele se fazem ouvir, sejam elas quais forem, desde a filosófica até a religiosa, passando pela sociológica, psicológica e política. Por isso, é importante salientar, não é possível escapar do presente: o contemporâneo “pode odiar o seu tempo, mas sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não

³⁴ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?*, p. 59.

pode fugir ao seu tempo”³⁵. Essa impossibilidade de fuga faz com que o contemporâneo colha seu tempo, trazendo-o para o seu interior. Mantém-se, portanto, uma proximidade por meio da qual seria possível reconhecer e identificar as marcas do próprio tempo em que se experimenta a contemporaneidade.

No entanto, há no contemporâneo uma ambiguidade essencial, porque ele “é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância”³⁶. Por encontrar-se no tempo, sabendo que a ele pertence, à medida que não há uma coincidência plena com o seu presente, ao contemporâneo é requerido uma relação diferente com o tempo e, também, com a história. A exigência de tal relação faz-se necessária, porque o contemporâneo percebe que, na verdade, há, “no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma”³⁷. Poderia dizer até que o contemporâneo, na acepção aqui aventada, seja, ele mesmo, essa própria urgência.

Para haver a possibilidade de uma relação, ou ainda, de uma experiência singular, é necessário afastar-se dos acontecimentos do próprio tempo. A dissociação do tempo ocorre porque a semelhança com o momento temporal, a fim de estar perto e em contato com os motivos recorrentes da ordem do dia, talvez levante alguns pontos cegos. A união irrestrita em torno de uma ideologia, por exemplo, poderia impedir ao olhar o conhecimento de seus próprios pontos dissonantes e discordantes. O anseio por se querer contemporâneo, no sentido de estar atualizado com as vozes do tempo presente, pode não permitir à percepção o olhar mais apurado e preciso sobre o próprio tempo.

Dessa forma, ao não permitir a aderência perfeita com a época, a dissociação pode tornar-se um posicionamento crítico em relação ao tempo, a fim de, entre outras coisas, desarticular modelos prontos de pensamentos que visem apenas à modelagem de ideias. Ela também pode levar à compreensão do que há para além do tempo do qual se experimenta contemporaneidade. Somente assim, o contemporâneo “é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender seu tempo”³⁸.

Chega-se, então, a uma delimitação sobre o entendimento do que seja contemporâneo para o contexto desta pesquisa. O conceito aponta para uma intempestiva atitude contra o tradicional conceito de tempo visto que ele apresenta um modo de ser que não visa à marcação de lugares fixos e sedimentados como formas de

³⁵ IDEM.

³⁶ IBDEM.

³⁷ IBDEM, p. 65.

³⁸ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?*, p. 59.

pensamentos totalizantes. Qualquer forma de demarcação classificatória como modo de apresentar uma identidade pronta e única pode ser desarticulada pelo contemporâneo. Não há um delineamento excludente, porque o conceito de contemporâneo por possuir dupla característica – estar e não estar no tempo – recolhe e, ao mesmo tempo, afasta questões à volta do seu tempo, a fim de desvelar o que há além do que se apresenta.

No interior do tempo presente, o contemporâneo coincide e não coincide, acomoda-se e não se acomoda aos anseios do próprio tempo que habita. O conceito aparece, na verdade, uma fratura, ou ainda, um deslocamento que visa à abertura e à outra experiência com o tempo presente. Mostra-se como uma inatualidade, ao demonstrar uma experiência deslocada do tempo atual.

No entanto, até aqui, tenho lançado mão de léxicos como deslocamento, dissociação e fratura, apresentando-os como sutilezas que fazem do conceito de contemporâneo, aqui trazido à baila, diverso daquilo comumente assim entendido. Mas, para o prosseguimento da reflexão, torna-se necessário o posicionamento de tais características no âmbito da cogitação aqui construída. De outro modo, cabe agora compreender, em um novo desdobramento, o que vem a ser a experiência de deslocamento e dissociação e por que dela se faz uma inatualidade.

O passado se apresenta

A breve revisão do conceito tradicional de tempo deixou transparecer o fundamento por meio do qual se compreende o caráter efêmero da experiência temporal: o tempo está cindido em instantes, que são, na verdade, uma sucessão no movimento temporal. Dividido em um antes e um depois, o agora do instante nunca é, justamente pelo fato de o tempo ser movimento composto de vários instantes. Tem-se, portanto, que os instantes são o agora, que, irremediavelmente, divide-se em um antes e um depois, um já não é e um vai ser.

O instante, portanto, é uma plena fugacidade, de difícilíssima apreensão. Ele é ao mesmo tempo em que não é. Então é aquilo que dá sentido ao movimento temporal, encontra-se no próprio tempo cronológico, porém, não traz a experiência do tempo pelo fato de estar sempre dividido entre o que já passou e o que está por vir. Essa divisão que há no interior do instante, provocada pelo movimento contínuo do tempo, ao não permitir o contato com o tempo presente, com o agora, torna-se, na verdade, uma

nulidade. Por isso, pontua Agamben, o “nosso tempo, o presente, não é, de fato, apenas o mais distante: não pode em nenhum caso nos alcançar”³⁹.

Mas, ao passo que o presente se distancia com o movimento de cada agora que passa e se perde no escuro da corrente temporal, encontra-se a possibilidade, imersa no meio do fluxo, de entrever toda linha temporal como uma coluna. Entretanto, a linha, para o contemporâneo, não é contínua e perene, na verdade, ela possui fraturas, sendo uma coisa “sem juntura *asegurada*” e “nem [tampouco] conjunção *determinável*”⁴⁰. É entre esses deslocamentos e dissociações, que o contemporâneo encontra seu sentido próprio e, portanto, aproxima-se e se afasta do tempo presente. É propriamente na nulidade do instante o lugar, e também o não lugar, do contemporâneo. Por isso, deve-se compreender “que o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma”⁴¹.

O contemporâneo encontra-se imerso no tempo cronológico e isso significa estar na corrente que se esvai a todo instante. Entretanto, a fratura aberta, localizada e experimentada pelo contemporâneo é o próprio deslocamento, o qual deixa ver o que a corrente temporal não permite. O contemporâneo em sua fratura, na distância, não se coaduna com o seu presente, com tudo o que se apresenta como o mais atual. Por isso, “é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com [o seu tempo], nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual”⁴².

Com a fratura abre-se também a possibilidade de se fazer in-atual, de estar e não estar no tempo presente, ao mesmo tempo, distante e próximo. O prefixo traz uma dupla indicação porque sua forma latina lembra a preposição “em”, estar inserido em, e em sua forma presente, “inatual”, indica uma negação, no caso, não ser atual. Mais uma vez é ressaltada aqui a característica ambígua do conceito que exploro. Ser inatual aqui é também um desenho da ambiguidade do conceito de contemporâneo. Sendo assim, surge a necessidade de procurar por um delineamento de tal in-atualidade, pois dela me aproximarei a fim de configurar o conceito de contemporâneo em vista da poética que irei abordar.

A inatualidade do contemporâneo pode, em um primeiro momento, soar estranha justamente porque das mais diversas coisas exigimos uma atualização que esteja em

³⁹ IDEM, p. 65.

⁴⁰ DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*, p. 31: “sin juntura *asegurada* ni conjunción *determinable*”.

⁴¹ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?*, p. 65.

⁴² IBDEM, p. 58.

consonância com o mais atual. Assim seria em relação à atualização do curriculum vitae, do aparelho celular, das notícias políticas, do modo como os jovens pensam e falam, e assim por diante. Algo que se apresente como inatual foge ao comum do nosso presente cotidiano, exatamente por ele exigir a máxima conformidade com o que há no agora. A inatualidade é, portanto, mais uma forma de deslocamento que permite ao contemporâneo situar-se no seu espaço temporal de modo divergente e também convergente aos anseios da época.

No entanto, ser inatual significa lançar mão de elementos que não participam da época atual, mais propriamente, elementos que, para uma visão mais atualizada, perderam-se no amontoado do passado, mas que, ao atenderem a uma exigência sem arbítrio, reaparecem no presente. As maneiras de apresentar tal inatualidade podem ser as mais diversas, tais como o uso de uma peça de roupa, que foge à moda, ou a ida a uma loja de discos, talvez, até o hábito de ir à livraria seja inatual. Contudo, como procuro pensar uma poética do século XXI, creio que, para a poesia, a inatualidade pode dar-se, por exemplo, desde os usos de léxicos arcaicos, passando por citações em línguas que não dividem espaço com as modernas como o latim, até personagens da história cultural, ou ainda, qualquer não identificação com um estrato fixo e delimitador do pensamento contemporâneo. Ou seja, o contemporâneo, no sentido de inatualidade, poderia ser até um eremita.

O aparecimento desses traços não significa de modo algum apenas casos isolados, porque, auxiliando no afastamento em relação às luzes da época, ajuda a entrever as camadas do passado no interior do tempo presente. Eis, então, mais uma sutileza do contemporâneo, os tempos passados são restituídos no âmbito do presente e, por isso, o contemporâneo é inatual. Ao se afastar, o contemporâneo entrevê o tempo do mesmo modo como o entende Jacques Derrida:

O tempo está *desarticulado*, desconjuntado, descomposto, deslocado, está transtornado, perseguido e desorientado, *descomposto*, ao mesmo tempo em que está desordenado e louco. O tempo está fora de ordem, o tempo está desterrado, fora de si, desajustado.⁴³

Como aponte sobre o movimento temporal, cuja direção retilínea dirige-se sempre para o futuro, os tempos passados, na concepção cronológica, não participavam

⁴³ DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*, p. 31. “el tiempo está desarticulado, descoyuntado, desencajado, dislocado, el tiempo está trastocado, acosado y trastornado, desquiciado, a la vez desarreglado y loco. El tiempo está fuera de quicio, el tiempo está deportado, fuera de sí, desajustado”.

inteiramente do presente, ficando para trás na escada rolante da cronologia, sem possibilidade de retorno. O passado então vai se acumulando no fundo dos tempos e se afastando daquele que faz experiência do presente. Benjamin lançando mão do quadro de Paul Klee, *Angelus Novus*, entende que o anjo da história só enxerga o passado como ruínas, porque o progresso é justamente o que o afasta do presente.

Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval.⁴⁴

Se, para Benjamin, o anjo da história gostaria de acordar e reconstituir os mortos, para o contemporâneo parece ser essa a tarefa, pois, ele percebe que os tempos passados não são uma catástrofe sem chance de reparos, ao contrário, para ele, tais tempos imbuídos de potência se fazem presentes no agora. Além disso, a história também auxilia na disjunção da visão homogênea da concepção tradicional do tempo, ao corroborar para sua dissonância:

[Contemporâneo] é também aquele que dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder.⁴⁵

O passado para o contemporâneo não está jogado e esquecido no escuro de uma gaveta do tempo, como roupas velhas. Há um vigor que surge para o contemporâneo do escuro da gaveta e que extrapola o velho, pois “todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros”⁴⁶. Tal acepção tem a ver com o olhar

⁴⁴ BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história* (Tese IX), p. 14.

⁴⁵ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?*, p. 72.

⁴⁶ IDEM, p. 62.

apurado do contemporâneo, que entrevê os mais diversos tempos passados no próprio tempo presente.

Ao apontar para a capacidade de colocar o tempo em que se escreve e produz em relação aos outros tempos, o contemporâneo entrevê, ao mesmo tempo em que está suspenso e imerso, o vigor dos tempos passados que surgem como uma potência. A suspensão em relação às luzes do presente aponta para uma abertura que leva a um afastamento do tempo, por meio do qual se encontram outros tempos no interior do presente. O contemporâneo aponta para um modo de ser, no caso aqui em questão, a poesia torna-se esse modo, porque “o poeta enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se”⁴⁷. Impedir o tempo de se compor é uma maneira de não deixar o tempo unívoco.

Uma poesia contemporânea poderia ser aquela que está em conflito com o seu tempo, mesmo sabendo que a ele pertence irrevogavelmente, gostando ou não desse pertencimento. Posso dizer conflito, bem como tensão, já que o olhar daquele ou daquilo que é contemporâneo não se identifica estreitamente com o seu agora. Também não é contemporâneo no sentido de estar próximo de fórmulas prontas a fim de seguir tendências *a priori* determinadas.

Esse pensamento em relação à poesia pode dizer sobre o não pertencer integralmente a uma corrente ou ainda a uma geração, ou seja, a uma não conformidade a certos padrões. No próximo capítulo, pretendo desenvolver as relações entre contemporâneo e poesia, com apontamentos teóricos acerca da produção poética brasileira do século XXI.

O anacronismo

A noção recentemente desenvolvida, por Georges Didi-Huberman, sobre o anacronismo, ao levar em conta a obra de arte, centra-se no aspecto em que procura desconstruir a ideia de uma unidade identitária única e exclusiva do tempo. Como o contemporâneo, o anacronismo aparece como um elemento claramente intempestivo, ao atuar no e contra o tempo, ao passo que está inserido e em potência no próprio agora. Esse elemento, portanto, pode ajudar a causar uma autêntica mudança, trazendo para o interior do tempo presente a possibilidade para a experimentação de outros tempos.

⁴⁷ IBDEM, p. 61.

Além disso, o anacronismo pode ser tomado como uma espécie de linha de fuga em relação às luzes do tempo presente, tornando-se possível, para o contexto deste trabalho, a convergência na poesia de tempo e história, permitindo diferentes modos de leitura.

A procura por um modo outro de leitura encontra no anacronismo uma configuração que não se prende a um conceito fechado. Isto porque ele se torna uma poderosa solução para ler as imagens do presente e do passado, ao “atravessa[r] todas as contemporaneidades”⁴⁸, auxiliando na reflexão temporal. Dessa forma, o entendimento sobre o anacronismo faz-se importante, aqui, porque quando se pensou tradicionalmente em uma configuração contínua de tempo, e também de história, não se refletiu sobre a possibilidade de mudança das próprias imagens. Sendo assim, não houve a compreensão sobre a necessidade de um olhar que, segundo Didi-Huberman, visasse às reconfigurações que as imagens poderiam sugerir para o presente, caso fossem do passado, ou até mesmo para o passado, caso fossem do presente.⁴⁹

É importante notar uma espécie de reconfiguração das imagens, porque elas são em si mesmas complexas construções temporais que podem formar anacronismos. Ao estarmos diante de uma imagem, seria como se estivéssemos “diante de um objeto de tempo complexo, de tempo impuro: uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos.”⁵⁰

Portanto, as imagens podem conter uma força, ou melhor, uma potência que não se dissipa no fluxo do tempo, ao contrário, submergem nas águas do tempo para insurgir no instante de um outro agora. Elas então podem retornar na forma de uma imagem da infância, que subitamente emerge no presente, na citação da história da literatura, da arte ou da filosofia. A configuração da imagem pode ser diversa, pois não há uma forma plena ou estética, ao modo de um estilo de época, que defina o anacronismo e tampouco o contemporâneo. Levando-se isso em conta é que se diz que a imagem se faz plena no momento em que é tratada no presente, no entanto, tal plenitude não significa uma forma estática, única, logo ela apresenta-se como uma imagem maleável, ou seja, que não cessa de se reconfigurar.

Trago para o âmbito da reflexão sobre o anacronismo a questão das imagens, porque “sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo”⁵¹. As imagens tendem a destoar-se da continuidade e perenidade do tempo cronológico, em seu entendimento

⁴⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A história da arte como disciplina anacrônica*, p. 21.

⁴⁹ IDEM, p. 16.

⁵⁰ IBDEM, p. 23.

⁵¹ IBDEM, p. 15.

tradicional, já que nelas haveria o encontro entre os mais diversos tempos, ou melhor, haveria a montagem de tempos heterogêneos no âmago próprio do presente. Não seria estranho afirmar que o anacronismo abarque a ideia de um poder de vigência próprio ao ter em vista as imagens do passado e do presente, contudo, para o contexto desta pesquisa, ele deve estar em diálogo com o conceito de contemporâneo já exposto.

As imagens anacrônicas encerram em si mesmas uma força que ora deixa aparecer a potência das próprias imagens e ora as encobre. Essa intermitência no tempo faz com que as imagens não apenas repitam o valor já adquirido pela tradição, ou seja, mesmo mantendo a imanência de suas formas, elas podem diferenciar-se. Dessa forma, o anacronismo age para que tais imagens modifiquem o valor das coisas:

O anacronismo, como toda substância forte, como todo *pharmakon*, modifica completamente a face das coisas segundo o valor de uso que queremos lhe dar. Ele pode evidenciar uma nova objetividade histórica; pode também nos fazer cair num delírio de interpretações subjetivas⁵².

Tal como o *pharmakon*, que em grego significa, ao mesmo tempo, remédio e veneno, o anacronismo “faz sair dos rumos e das leis gerais, naturais ou habituais”⁵³. Ele, portanto, “resiste a todo filosofema, excedendo-o indefinidamente como não-identidade, não-essência, não-substância, e fornecendo-lhe, por isso mesmo, a inesgotável adversidade de seu fundo e de sua ausência de fundo”⁵⁴. Desse modo, por ser uma forma de resistência a qualquer codificação, o anacronismo pode contribuir tanto para uma nova experiência do tempo e da história, fazendo com que adquira uma nova objetividade, bem como pode tornar-se um exercício de leitura estéril. No entanto, ao permitir, na poesia, uma experiência outra do tempo e da história, o anacronismo escaparia às demarcações temporais do tempo presente, no caso, o século XXI, por não se fixar a um tempo único, abrindo espaço para as mais diversas temporalidades. Como observa o pensador francês,

É preciso compreender que em cada objeto histórico todos os tempos se encontram, entram em colisão, ou ainda se fundam plasticamente uns nos outros, bifurcam ou se confundem uns com outros⁵⁵.

⁵² IBDEM, p. 38.

⁵³ DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*, p. 14.

⁵⁴ IDEM.

⁵⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A história da arte como disciplina anacrônica*, p. 46.

Ao fazer confluir em um mesmo objeto todos os tempos e ainda fazendo com que entrem em colisão, o anacronismo, parece afastar-se, tal como o contemporâneo, da temporalidade cronológica do próprio objeto e do tempo presente. Sendo assim, o objeto já não corresponderia diretamente a um ponto delimitado no tempo, ao contrário, apresentaria como se estivesse desconexo, dissociado do tempo em que se encontra presente. Seria nesse sentido que a imagem ou ainda o poema se encontraria muito próximo do entendimento do conceito de contemporâneo, visto que este surge no tempo cronológico, afastando-se dele de forma intempestiva e, portanto, anacrônica.

A tentativa de alinhar conceitos como contemporâneo e anacronismo pode, portanto, revelar um modo diferente de ler. O incômodo do contemporâneo diante de seu tempo é uma forma não essencial de estar em contato com o presente. Contemporâneo e anacronismo, alinhados, mostram-se como possibilidades de uma nova maneira de ler os objetos do passado e, porque não, do próprio presente. O ato de leitura visa à compreensão de que presente e passado não cessam de se reconfigurar. Vale notar que não há por meio dos conceitos aqui trabalhados um desejo de destruir categorias sedimentadas pela tradição, mas, sim, a vontade de deslocar para formas inacabadas, que continuam em obra, sem cessar.

O que me parece estar em jogo não é a compreensão do passado apenas enquanto uma apreensão daquilo que foi e já não é mais. O passado pode ocultar-se, porém desvela-se na possibilidade de ser novamente. Não significa que será o mesmo, não se trata de ser um retorno do mesmo, tal como foi fixado e talhado pelo tempo. Na verdade, é sendo idêntico enquanto um guardar em si a imagem de passado que talvez seja diferente enquanto imagem no presente – já que a mesma imagem pode transformar-se. Sendo assim, ao mesmo tempo fixa e móvel, é que a imagem surge na nulidade do instante inextenso do presente, justamente para dar uma fagulha de completude à fugacidade do agora.

O deslocamento buscado pelo contemporâneo a fim de olhar para as rachaduras da planificação temporal deve dialogar as coisas refletidas pelas luzes do presente com as do passado, guardadas no escuro. Mas esse diálogo, que é também um modo de estar em aberto, talvez aconteça na quase inapreensibilidade de um momento, entre algo que já foi e outro que será. Nesse ínfimo instante em suspensão é que o contemporâneo experimentará o tempo e a história. A suspensão do contemporâneo, na verdade, possui duplo movimento, pois imerge no tempo presente e cronológico, mas não deixa de deslocar-se para tencionar o olhar para o tempo e para história.

Afirmar, há pouco, que o alinhamento entre os conceitos de contemporâneo e de anacronismo poderia se mostrar como possibilidade de uma nova maneira de ler os objetos do passado e até mesmo do próprio presente. O ato de leitura, em diálogo com ambos os conceitos, permite o estreitamento simultâneo entre presente e passado por meio desse aproximar-se.

A leitura do passado a partir do presente não é estranha à literatura. Na verdade, já há um debate configurado na modernidade literária sobre a leitura do passado e da tradição, construído pela reflexão de escritores-críticos. Essa leitura pode agora ganhar um novo rosto se somada aos conceitos de contemporâneo e de anacronismo.⁵⁶

Diante disso, o que retomo agora é a ideia de que alguns desses escritores, como T. S. Eliot, Ezra Pound, Jorge Luis Borges, Ítalo Calvino e Ricardo Piglia, pensaram a temporalidade e a tradição de um modo que não segue a concepção temporal tradicional. Esses escritores procuraram um entendimento para a tradição a partir de uma visada na qual o passado é lido simultaneamente no presente, ou seja, possuem um modo de ler que não obedece àquele fluxo temporal contínuo, mas privilegia cada um a seu modo um contato com os elementos do passado de uma forma que foge à lógica linear. Ao lidar com o passado como se ele estivesse presente na atualidade de cada escritor, “a opção pela visada sincrônica subentende uma concepção a-histórica da arte, da literatura”.⁵⁷

A relação entre antigo e o mais atual, em literatura, não possui uma linearidade, cuja sucessão vai apresentar uma obra melhor na linha do tempo, isto porque, conforme Leyla Perrone-Moisés, “na prática, as relações dos novos [escritores] com os antigos nunca foram meramente sucessivas, nem unívocas, nem inequívocas”.⁵⁸ Como um exemplo dessa afinidade não causal, a crítica brasileira lembra que Dante Alighieri tinha Virgílio como mestre e guia, mas foi o próprio Dante que inseriu o poeta latino em uma nova ambientação.⁵⁹

O diálogo entre a literatura e o quadro teórico montado dá-se por meio da ideia de que a tradição poderia cumprir também um papel anacrônico, porque não estando no tempo presente do poeta torna-se presente ao ajudar a compor uma inter-relação e uma reconfiguração do passado com e no presente. A partir da possibilidade de inter-relação

⁵⁶ A relação entre contemporâneo e passado na literatura também foi tema do texto *A visada do contemporâneo sobre a tradição: uma troca de olhares*, de Roberta Kelly Paiva.

⁵⁷ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *História literária e julgamento de valor*, p. 49.

⁵⁸ IDEM, p. 27.

⁵⁹ IBDEM.

com o tempo, os conceitos de contemporâneo e de anacronismo, alinhados à reflexão vinda dos escritores-críticos, misturam-se e escapam à ideia de pensar uma forma única o tempo e a história.

Um dos traços de ser contemporâneo é a aderência ao tempo presente e o consequente afastar-se, lançando o olhar para o passado e, ao mesmo tempo, entrevedendo-o no presente. Essa ideia que abarca o conceito de contemporâneo não seria estranha àquelas presentes no já conhecido texto “Tradição e talento individual”, no qual Eliot trata especificamente da tradição e de sua presença ou permanência no presente.

O que de fato faz o passado aparecer é o próprio sentido histórico, “que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos (...)”.⁶⁰ Ora, o sentido histórico é o que dá a noção temporal entre presente e passado, pois o temporal aponta para a própria geração na qual o escritor está inserido, a geração de seu tempo, enquanto que o atemporal remete ao passado e às gerações que já ficaram marcadas na história. Exatamente a noção temporal e atemporal é o que “faz com que o escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade”.⁶¹

A relação do escritor com o seu presente e seu passado não exclui a possibilidade de uma reconfiguração, isto é, não seria nenhum “absurdo que o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado”.⁶² O sentido histórico é o que possibilita à consciência a noção temporal e atemporal, de estar e não estar no tempo presente sem excluir o passado, porém tendo a “percepção, não apenas da caducidade [pastness] do passado, mas de sua presença”.⁶³

O passado, e a tradição, mantém a sua presença no presente. Essa presença não significa uma força de lei determinante, porque o passado é também modificado no âmago do tempo presente. Leyla Perrone-Moisés lembra que, para Pound, “todas as idades são contemporâneas”⁶⁴ e que simultaneamente “sociedades primitivas “antigas” e “medievais” coexistem com as que chamamos modernas”.⁶⁵ Mas, segundo a crítica brasileira, é a literatura o espaço onde essa concomitância torna-se ainda mais evidente, justamente porque, novamente citando Pound, na literatura “o tempo real é

⁶⁰ ELIOT, T. S. *Tradição e talento individual*, p. 39.

⁶¹ IDEM.

⁶² IBDEM, p. 40.

⁶³ IBDEM, p. 39.

⁶⁴ POUND, Ezra apud PERRONE-MOISÉS, Leyla. *História literária e julgamento de valor*, p. 32.

⁶⁵ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *História literária e julgamento de valor*, p. 32.

independente do aparente, e onde muitos homens mortos são contemporâneos de nossos netos (...).⁶⁶ A literatura aparece, portanto, como o espaço no qual se torna possível experimentar contemporaneidade de tempos passados no presente.

No entanto, a experiência dos tempos é anacrônica, porque se coloca em tensão contra a concepção linear na qual o passado é sempre escamoteado e o presente pensado em vista do futuro. Como já citado, o próprio Eliot não julgava um absurdo a ideia de que o passado possa ser modificado pelo presente. O passado ganha novas impressões a partir de um ponto mais avançado na linha cronológica: o diálogo faz-se incessante ao se expandir tanto para uma reconfiguração do passado, bem como do próprio presente.

Não muito distante dessa ideia estaria a reflexão de Jorge Luis Borges em “Kafka e seus precursores”. Borges, ao chamar os escritores anteriores a Franz Kafka de precursores, enfatizou o escritor mais moderno e, com isso, tentou “subverter toda a questão das fontes, das influências, e a própria noção de tradição”.⁶⁷ Em cada um dos textos heterogêneos elencados por Borges foram encontradas as idiosincrasias de Kafka, o que demonstraria que é a partir do presente, no caso tomando o escritor tcheco, que o passado sofreria uma espécie de reconfiguração. Para Borges, é o próprio Kafka que dá um novo sentido aos textos da tradição, ou seja, “em cada um desses textos está a idiosincrasia de Kafka, em grau maior ou menor, porém se Kafka não tivesse escrito não a perceberíamos; o que vale dizer, não existiria. (...) O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro”.⁶⁸

Ao criar os precursores, os textos do presente tornam contemporâneos os do passado, que, ao se inter-relacionarem com o tempo atual, apresentam-se com uma nova face, cuja feição pode trazer a própria marca da atualidade mais avançada. A reflexão borgiana faz observar “como uma obra forte nos obriga a uma releitura de todo o passado literário, onde passaremos a encontrar não as fontes daquele novo autor, mas obras que se tornaram legíveis e interessantes porque existe esse autor moderno”.⁶⁹

No fluxo da amarração entre o pensamento dos escritores-críticos e os conceitos aqui trabalhados, incluo Ítalo Calvino por também dedicar parte de seus escritos com a

⁶⁶ POUND, Ezra apud PERRONE-MOISÉS, Leyla. *História literária e julgamento de valor*, p. 32.

⁶⁷ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *História literária e julgamento de valor*, p. 33.

⁶⁸ BORGES, Jorge Luis. *Kafka y sus precursores*, p. 711-712: “En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. (...) El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro”.

⁶⁹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Literatura comparada, intertexto e antropofagia*, p. 91.

consideração pela leitura do passado ou, como ele chama, dos clássicos. A leitura dos clássicos está relacionada ao ponto a partir do qual o leitor lerá o livro, assim “para poder ler os clássicos, temos de definir ‘de onde’ eles estão sendo lidos”. O ponto em questão é o próprio presente: “o dia de hoje pode ser banal e mortificante, mas é sempre um ponto em que nos situamos para olhar para frente ou para trás”.⁷⁰

Mas, por que a leitura de um clássico deve levar em conta um ponto do presente? Ora, para Calvino, essa demarcação é importante porque “caso contrário tanto o livro quanto o leitor se perdem numa nuvem atemporal”.⁷¹ A presença do clássico não é para ser uma apreciação monumental ou antiquária. Ao exigir o ponto a partir do qual se lê, o que se nota nas palavras do italiano é, na verdade, a atenção para o próprio presente e, nele, a sua atualidade: “rendimento máximo de leitura dos clássicos advém para aquele que sabe alterná-la com a leitura de atualidades numa sábia dosagem”.⁷² A alternância é o equilíbrio entre passado e presente, de modo que um não se sobreponha ao outro. Quando em contato com o clássico e, mesmo momentaneamente, deslocado do presente, talvez, “o ideal fosse captar a atualidade, como rumor do lado de fora, que nos adverte dos engarrafamentos do trânsito e das mudanças do tempo”.⁷³ Mas, ao mesmo tempo, o clássico perdura no presente, porque “persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível”.⁷⁴

Não é estranha à reflexão que levanto aqui um apontamento sobre a relação entre memória e tradição. A memória, para lembrar Didi-Huberman, fala de um tempo que não é exatamente o passado, ela é, na verdade, o que “decanta o passado de sua exatidão. É ela que humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, assegura suas transmissões, devotando-o uma impureza essencial”.⁷⁵ Se a memória é o que sacode o caráter fixo e exato do passado, ela então pode funcionar do mesmo modo para a tradição literária. A fim de dar força à ideia que conjunge memória e passado, o pensamento de Ricardo Piglia pode auxiliar na composição da minha reflexão, porque, segundo o argentino, “para um escritor a memória é a tradição”.⁷⁶ Para Piglia, a tradição nunca é clara e objetiva, ela possui sempre um rosto incerto, ou seja, ela é como “restos

⁷⁰ CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*, p. 14.

⁷¹ IDEM.

⁷² IBDEM, p. 14-15.

⁷³ IBDEM, p. 15.

⁷⁴ IBDEM.

⁷⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A história da arte como disciplina anacrônica*, p. 41.

⁷⁶ PIGLIA, Ricardo. *Memoria y tradición*, p. 60: “Para un escritor la memoria es la tradición”.

perdidos que reaparecem”, podendo adquirir a imagem de “máscaras perdidas que contêm rostos queridos”.⁷⁷

Um escritor trabalha livremente com a memória e a tradição, porque nas malhas da linguagem “não existe propriedade privada”⁷⁸, os lugares não são definidos e nem possuem donos. A tradição, então, é sempre uma forma de deslocamento porque envolve outras tradições perdidas ou não, por isso, Piglia pode dizer que “um escritor trabalha com a *ex-tradição*”.⁷⁹ O escritor – e no caso o escritor latino-americano – é forçado até o limite a ser extraditado de sua tradição nacional, desse modo, o trabalho por meio da “*extradição* supõe uma relação forçada com um país estrangeiro”.⁸⁰

O escritor, portanto, convive com a força da tradição, com um passado e uma história, que faz com que o olhar seja direcionado para o que é seu, mas que chega até a fronteira do que é estranho e estrangeiro. Esse trabalho pressupõe uma “tradição esquecida e alheia”, mas que acima de tudo oferece ao escritor “a consciência de estar em um lugar deslocado e inatural”.⁸¹

A literatura permite a inter-relação com o passado a partir do presente, enquanto uma experiência diferente de tempo e de história. A forma como os escritores-críticos concebem a relação com o passado corrobora, de certa forma, a reflexão construída aqui sobre o contemporâneo e o anacronismo. A literatura e, com ela, a poesia não coincidem totalmente com o tempo, seja ele qual for. Ao não se fixarem a um tempo único, permitem o diálogo entre as mais diversas temporalidades.

É preciso perceber os tempos em que vive e isso deve partir da própria percepção do poeta, enquanto contemporâneo. No entanto, há que se perguntar por onde o poeta deixa entrever os sons e os silêncios do que escuta do tempo e do que vê na história. Para mim, esse lugar ou espaço em que o poeta exerce a sua atividade exploratória e descobridora não é outro senão a linguagem. Mas aqui trato da linguagem poética, porque a poesia atende a um modo de tratamento da linguagem no meio da qual se reúnem os mais diversos tempos e histórias e, por isso, a linguagem da poesia “torna-se, então, força de convergência”⁸². Na linguagem, a poesia transparece o seu caráter contemporâneo no qual se vislumbra a possível abertura em que se congregam presente e passado, convergindo o pensamento para a filosofia, para a história e, também, para a

⁷⁷ IDEM: “restos perdidos que reaparecen, máscaras inciertas que encierran rostros perdidos”.

⁷⁸ IBDEM: “en el lenguaje no existe la propiedad privada”.

⁷⁹ IBDEM, p. 61: “Un escritor trabaja con la extradición”.

⁸⁰ IBDEM: “La *extradición* supone una relación forzada con un país extranjero”.

⁸¹ IBDEM: “tradicción olvidada y ajena; la conciencia de estar en un lugar desplazado e inatural”.

⁸² NUNES, Benedito. *A poesia confluyente*, p. 377.

própria poesia, fazendo com que tais saberes se confrontem e dialoguem. Todos esses saberes encontram-se amarrados no instante poético com o intuito de deter o tempo, tal como formula Gaston Bachelard:

Para construir um instante complexo, para atar nesse instante numerosas simultaneidades, é que o poeta destrói a continuidade simples do tempo encadeado. Em todo verdadeiro poema é possível então encontrar elementos de um tempo detido, de um tempo que não segue a medida (...) [mas] que foge horizontalmente com a água do rio, com o tempo que passa.⁸³

Ao conviver com as mais diversas simultaneidades em seu próprio âmago, a poesia talvez não se feche a conjuntos delimitados pelos discursos do momento, sejam eles quais forem. Apresenta, em si mesma, uma resistência em ser classificada, ao mesmo tempo em que se põe em abertura, em estreito diálogo com a tradição, com aquilo que “não nos entrega à prisão do passado e irrevogável”, porque a tradição é “transmitir, *delivrer*, é um libertar para a liberdade do diálogo com o que foi e continua sendo”⁸⁴. A continuidade do que vem do passado e apresenta-se no presente está sempre por ser, de modo inacabado, nunca parando e se fechando para a eterna novidade do presente. Desse modo é que uma poesia pode ser *contemporânea*.

⁸³ BACHELARD, Gaston. *Instante poético e instante metafísico*, p. 183.

⁸⁴ HEIDEGGER, Martin. *O que é isto – a filosofia?*, p. 29.

2. Pequenas considerações sobre a poesia brasileira: da atualização da inteligência ao *agorapóstudo*

Neste capítulo, pretendo oferecer um pequeno quadro crítico sobre alguns momentos da poesia brasileira no século XX, a fim de, conseqüentemente, pensá-la no século XXI. Ao tentar refletir sobre dois séculos, mesmo que em partes selecionadas, a minha intenção é também demonstrar alguns paradigmas dominantes em boa parte do século passado que, se não ruíram totalmente, aos poucos se tornaram alguns entre os mais diversos elementos da composição poética a partir da década de 1980. Além disso, cabe lembrar, a seleção dos momentos procurou orientar-se pelo entendimento de que compõem valiosa parte da tradição da poética a ser tratada no próximo capítulo. Isso posto, indico que o pensamento articulado no capítulo anterior, agora, será coordenado junto a uma reflexão sobre a própria produção poética brasileira, com o intuito de criar um contexto, mesmo que incerto, para a poética a ser apresentada.

Até aqui, tenho dito que o *contemporâneo* assume um estilo intempestivo no tempo, está nele e ao mesmo tempo contra ele. Ao armar uma reflexão com vistas a um modo de leitura para a poesia, pretendo salientar, por meio do conceito de contemporâneo, a ideia de que a poesia desarticula lugares e sentidos prontos, desequilibra o pré-estabelecido de qualquer categoria, sendo um instante de vários tempos e, por isso mesmo, anacrônica.

Assim, pensar uma poesia produzida no século XXI seria ponderar que há nela muitos e diversos tempos em que, a todo o momento, se cruzam e entrecruzam causando novas possibilidades criativas e interpretativas. A delimitação aqui traçada pretende construir um liame entre o quadro da poesia brasileira feita a partir do ano 2000 e a sua tradição. Com isso, a reflexão a respeito de uma poética contemporânea não deve avaliar somente as suas características e especificidades intrínsecas, considerando-se apenas a armação teórica, mas, também, o contexto de sua produção, a fim de compreendê-la no âmbito histórico-literário em que acontece.

O acercamento do âmbito histórico leva-me a pensar, primeiramente, as produções poéticas vanguardistas. Esta primeira aproximação visa demonstrar que algumas questões, para uma parte da poesia brasileira, já pareciam, de certa forma, definidas⁸⁵ justamente por obedecer a certos agrupamentos que contribuíam para a

⁸⁵ SISCAR, Marcos. *A cisma da poesia brasileira*, p. 149.

definição de correntes e gerações. A delimitação de tais agrupamentos coadunava-se com a busca por uma identidade, cujos traços fundamentais seriam a contemporaneidade com as estéticas e correntes artísticas mais atuais e a participação nos rumos da própria sociedade. Na avaliação de Iumna Maria Simon,

Um dos traços mais notáveis da poesia brasileira deste século [vinte] é sua radical contemporaneidade, isto é, sua capacidade de se atualizar esteticamente e de participar nos destinos da sociedade. Sintonizada com sua circunstância histórica viva, ela tem sido uma poesia sempre pronta a dialogar com as mais recentes correntes artísticas, tanto quanto capaz de produzir soluções originais nos diferentes momentos do movimento moderno.⁸⁶

A contemporaneidade radical da poesia brasileira, no período das vanguardas, é, portanto, uma marca, aqui perseguida por mim, que identifica um agrupamento ou ainda uma série literária, lançando fios a fim de definir e nortear a produção poética. Identifica-se como característica definidora mais notável a atualização plena com o que haveria de mais novo. Esse norteamto pressupunha valores, que poderiam aglutinar um grupo, como, por exemplo, o nacionalismo, o humanismo, o formalismo e a relação com a modernização.

O giro pelas correntes da poesia brasileira inicia-se aqui como movimento de leitura daquilo que Benedito Nunes chamou de “tradição moderna da poesia brasileira”⁸⁷, portanto, o Modernismo.⁸⁸ A ideia ao voltar ao passado é, mesmo que brevemente, apontar que em parte da tradição da poesia brasileira, no século XX, havia, de certo modo, lugares estabelecidos pelas diretrizes inerentes aos próprios movimentos. Com isso, o que se verá adiante é certa fixidez do Modernismo, do Concretismo e, também, da poesia praticada nos anos de 1970 às linhas básicas de suas propostas. A partir dessa constatação, procuro contrapô-las ao que se poderia chamar de ocaso das vanguardas, ou seja, momento em que já não haveria ou perderia o sentido histórico os grandes projetos e narrativas totalizadoras.

⁸⁶ SIMON, Iumna Maria. *Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século*, p. 27-28.

⁸⁷ NUNES, Benedito. *A recente poesia brasileira*, p. 159. Na esteira do filósofo e crítico literário, eu também compreendo, para o contexto desta investigação, o modernismo brasileiro como marco inicial da tradição moderna da nossa poética.

⁸⁸ Entendo que existiram diferentes pautas modernistas (do integralismo ao comunismo), no entanto, minha proposta tenta articular algumas ideias gerais, identificando-as por meio de alguns pontos comuns.

A atualização da inteligência

A experiência poética do Modernismo brasileiro foi uma forma de trazer para a arte daqui as experimentações das artes europeias do início do século XX. Embora estivesse imerso no quesito revolucionário, e efêmero, das vanguardas, o Modernismo lançou bases sólidas para a poesia brasileira do século XX, tornando-se a primeira matriz histórica do século passado e, por isso, indispensável, mesmo que indiretamente, para o estudo de poética contemporânea.

Uma possível distinção do Modernismo, em relação às poéticas do começo do século XX, seria possuir uma vontade de atualização. Além disso, poder-se-ia ainda aventar a necessidade de caminhar em conjunto, isto é, lado a lado com o tempo europeu, ao passo que era necessário também moldar o espírito nacional. Quanto a isso caberia a afirmação do próprio Mario de Andrade, em sua revisão crítica do movimento modernista, que o define como “o prenunciador, o propagador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional”⁸⁹.

O estabelecimento do Modernismo marcando uma nova fase na poesia brasileira não ocorreu de modo calmo e sereno. Os movimentos dos artistas do Modernismo visavam a uma cisão profunda para instaurar novos alicerces para a poesia. A instituição das novas bases políticas e artísticas, ou seja, a configuração do estado de espírito nacional seria possível apenas por meio de uma ruptura com o estado anterior da poesia. Somente assim é que haveria a consolidação da consciência criadora brasileira.

A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática europeia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reavaliação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional⁹⁰.

É possível aferir, a partir da afirmação de Mário, a assimilação com um modo de pensar que, de certa forma, confere uma identificação com os “novos ideais” internacionais. A meu ver, essa contemporaneidade, para ele, significaria estar de acordo com a evolução do pensamento, da técnica e da política europeia cujos benefícios poderiam auxiliar nos progressos internos do país, por exemplo, com a rapidez na locomoção, além de outras evoluções no tempo.

⁸⁹ ANDRADE, Mario de. *O movimento modernista*, p. 231.

⁹⁰ IDEM.

Sendo assim, o novo e a exigência de um estado de espírito nacional deveriam estar em consonância, ou seja, identificados com o estado internacional das coisas, acompanhando o progressivo desenvolvimento técnico. A exigência de tal consolidação, vital para a nossa sociedade e, principalmente, para a nossa arte, mostra, então, as bases e também delinea o movimento modernista.

Desse modo, as ideias fundadoras que alicerçam o Modernismo, tal como sintetizadas por Mário, não se afastam da reflexão desenvolvida no primeiro capítulo desta pesquisa, no qual se afirma que um primeiro traço do contemporâneo seria a identificação plena com os anseios da época. É, de certa forma, justamente o que me parece acontecer aqui, pois o pensamento de nossa vanguarda modernista está em estreita consonância com os anseios artísticos e políticos da Europa, daí, a exigência de integração do espaço brasileiro à evolução progressiva, aos progressos técnicos e à prática europeia de novos ideais políticos, em vista dos modelos artísticos que havia no século XIX.

Com efeito, o Brasil se encontrava, depois da Primeira Guerra Mundial, muito mais ligado ao Ocidente europeu do que antes; não apenas pela participação mais intensa nos problemas sociais e econômicos da hora, como pelo desnível cultural menos acentuado. Além disso, alguns estímulos da vanguarda artística européia agiam também sobre nós: a velocidade, a mecanização crescente da vida nos impressionavam em virtude do brusco surto industrial de 1914-1918, que rompeu nos maiores centros o ritmo tradicional.⁹¹

A ligação com o Ocidente europeu reflete-se na visada para a atualização das artes no país. Não quero dizer que se trate de uma mera importação enquanto aplicação de um modelo que não almejasse os estratos da cultura brasileira. Ao contrário, o Modernismo, de fato, aproximou-se de tais estratos compreendendo-os no modo como já estavam inseridos na cultura. O estado de desenvolvimento das artes europeias auxiliou na reflexão sobre uma atualização das artes do Brasil, não havendo, contudo, um recálque dos elementos nacionais em vista de um modelo da visão europeia. Os modernistas entenderam que o gesto revolucionário das vanguardas da Europa poderia ser a pedra de toque para olhar a realidade da cultura brasileira e, assim, transformá-la.

Sendo assim, tal gesto deveria conjugar a modernização das artes com a realidade brasileira. Os estratos da sociedade e da cultura do Brasil entraram para o programa modernista, tornando-se exatamente o diferencial do movimento, pois, caso

⁹¹ CANDIDO, Antonio. *Literatura e cultura de 1900 a 1945*, p. 128.

não houvesse tal preocupação, talvez o nosso Modernismo declinasse em mera cópia europeia. Como observa, Iumna Simon,

acompanhando o movimento geral da modernização, a noção de modernidade intuída pelos modernistas propiciou a especificação da matéria brasileira no interior da forma nova: o desajuste entre a realidade atrasada e o mundo moderno não devia ser escamoteado; ao contrário, tinha de ser exposto ao máximo em seus contrastes, de tal maneira que as disparidades por ele criadas pudessem compor uma imagem global da modernidade do ponto de vista brasileiro.⁹²

De todo modo, o Modernismo não perdia de vista a própria realidade do país, queria-se, então, expor as contradições da nossa sociedade. As novas técnicas vanguardistas de composição permitiam criar um olhar diferente para a realidade, a fim de abordar os contrastes e as mazelas de uma sociedade atrasada, ou seja, “a atualização artística inaugurou um conceito de modernidade que se traduziu em consciência crítica das particularidades da sociedade brasileira”⁹³. A atualização trazida pelas novas técnicas, ou melhor, pela dimensão estética, além de possibilitar uma apresentação diferente da realidade, apareceu justamente a fim de questionar a tradição anterior, cujas práticas eram marcadas pelo academicismo, pelo bem-dizer etc.

Portanto, foi a pesquisa estética dos modernistas que possibilitou a superação do esteticismo vigente nas letras e a atualização da inteligência brasileira. Houve, assim, a tomada de uma consciência crítica que questionava a “distância entre a norma escrita da língua e a fala coloquial” apontando para os “contrastes entre o mundo do atraso e o acesso à modernidade, dos valores culturais dominantes aos costumes, tradições e práticas populares”⁹⁴.

Os elementos que corroeram os valores estéticos passados formaram um estilo que combinava o tom elevado e o vulgar, o coloquialismo, as imagens-choque, a variedade rítmica, verso livre e o humor. São estes elementos que compõem os mais diversos tons introduzidos pelo Modernismo na literatura brasileira, visto que forçaram uma revolução, renovando a poesia. É possível localizar alguns desses elementos nestes versos de “Senhor feudal”, de Oswald de Andrade:

⁹² SIMON, Iumna Maria. *Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século*, p. 29.

⁹³ IDEM, p. 31.

⁹⁴ IBDEM.

Se Pedro Segundo
Vier aqui
Com história
Eu boto ele na cadeia.⁹⁵

A construção do poema lança mão de recursos gramaticais, e não gramaticais, por meio dos quais é possível atingir efeitos que correspondem aos elementos supracitados. Um desses recursos é o uso do condicional temporal como um modo de, primeiro efeito, possibilitar o riso pela piada. A partir, então, do uso do tempo verbal subjuntivo, o poema poderia ser dividido em duas partes: a primeira corresponderia aos três versos iniciais e a segunda, ao último verso. O efeito de piada acontece justamente do choque de imagens, segundo efeito, entre a possibilidade da presença de Pedro Segundo, cujo sentido toma a primeira parte, e o desfecho de colocá-lo na cadeia, cujo efeito é ainda reforçado pela expectativa criada por meio da possível presença da personagem histórica e, terceiro efeito, pelo uso coloquial do pronome possessivo. Além disso, todos os efeitos citados contribuem para o efeito último de cotidianidade, ou seja, o uso específico do estrato temporal da gramática não pressupõe um conhecimento profundo, ou acadêmico, de linguagem, porque o seu uso encontra-se no dia a dia da fala.

O cotidiano passou, então, a ser um estrato constante na poesia modernista, fosse pela dicção em tom coloquial, em versos humorísticos beirando a piada com figuras da história brasileira ou simplesmente buscando o elemento poético no cotidiano. Quanto a este, um bom exemplo pode ser uma notícia de jornal:

João Gostoso era carregador de feira livre e morava no morro da
[Babilônia num barracão sem número
Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro
Bebeu
Cantou
Dançou
Depois se atirou na lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado.⁹⁶

No poema, no entanto, Manuel Bandeira, mais do que a tematização do cotidiano, explora o contraste entre versos longos e curtos, demonstrando, como Oswald de Andrade, domínio e conhecimento técnico da linguagem. Ao provocar uma mudança na poesia brasileira, o Modernismo surpreendeu, porque envolveu num enorme painel as imagens concisas do cotidiano brasileiro. Dessa forma, colidiam, na poesia, imagens

⁹⁵ ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*, p. 95.

⁹⁶ BANDEIRA, Manuel. *Poema tirado de uma notícia de jornal*, p. 195.

rurais e urbanas, incorporando anedotas ou ainda piadas com dados de nossa história. Todos esses elementos – da vida prosaica de João Gostoso à evocação do antigo Imperador – estavam alinhados a uma tomada de consciência crítica e satírica da própria sociedade brasileira.

Essas foram, portanto, conquistas dos poetas do momento histórico e artístico que demarcaram para a poesia brasileira um território, em outras palavras, “o que diferenciava o Modernismo brasileiro era, portanto, o sentimento de que a integração modernizadora seria capaz de formular e pela primeira vez realizar artisticamente a especificidade da experiência nacional”⁹⁷.

De todo modo, o que deve ficar claro é que houve no Modernismo brasileiro a consolidação de valores constantes para a poética, ou seja, um campo de ação cujo intuito era delimitar suas metas e propriedades. A delimitação se deu no âmbito da estreita relação com a modernização da vida, dos valores e do meio urbano, com o humanismo e, acima de tudo, com o nacionalismo. Assim, tais valores ajudaram a fundar e a definir a tradição moderna da poesia brasileira.

A revolução pela linguagem

No contexto da poesia brasileira do século XX, surge, na década de 1950, o Concretismo. O pensamento quanto ao desenvolvimento do país, de certa forma, dava continuidade àquela ideia de atualização que apontei no Modernismo, como se houvesse uma linha em progressão ascendente rumo a um futuro mais técnico e cosmopolita. No entanto, a meu ver, a técnica, e somente ela, é a palavra-chave que, no imaginário artístico em meados do século XX, levaria ao amplo desenvolvimento social, porque abarcaria precisamente as ideias de modernização, industrialização e urbanismo.

Pode-se dizer que a intenção dos poetas concretistas segue a mesma linha de intervenção no meio cultural brasileiro. Entretanto, ao contrário do Modernismo que ainda tentava dialogar o atraso social brasileiro com a necessidade de atualização, o Concretismo se coaduna fortemente à linha evolutiva “diretamente vinculada à mitologia da nova era industrial e tecnológica do pós-guerra, com suas invenções científicas, planejamento racional, novos meios de informação e comunicação”⁹⁸.

⁹⁷ SIMON, Iumna Maria. *Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século*, p. 31.

⁹⁸ IDEM.

Vale a pena lembrar que o cenário em que surge o pensamento concretista é o do nacional-desenvolvimentismo. Daí a prática dos novos poetas alinhar-se estreitamente ao processo desenvolvimentista pelo qual passava o Brasil – concreta e simbolicamente levado a cabo durante o governo de Juscelino Kubitschek. A cidade de Brasília, nesse sentido, pode ser tomada como a imagem representativa de um planejamento formal-racional, em contraposição às formações sem planejamento da maioria de nossas cidades. Além disso, o projeto da nova capital teve como forma o famoso plano-piloto, simbolizando o voo do país ao futuro. Neste contexto político-cultural, a poesia concreta também foi sintetizada num plano-piloto⁹⁹, cuja diretriz preconizava o novo, aliando invenção criativa e racionalidade poética.

O modo de pensar a poesia enquanto um trabalho extremamente racional e formal não é um privilégio dos concretistas. Ele remonta ao século XIX, mais precisamente a alguns pilares da poesia moderna com a qual os novos poetas brasileiros encontraram uma identidade para a linha poética que decidiram seguir.

Na verdade, poderia indicar aqui certa linha de desenvolvimento teórico¹⁰⁰ que, dentro da poesia moderna, remeteria a Edgar Allan Poe e a seu ensaio *A filosofia da composição*. Neste texto, de 1847, Poe¹⁰¹ demonstra que a obra de arte, no caso a poesia, não é fruto do acaso, mas do trabalho racional, assim sendo, todos os elementos de uma obra deveriam ser compostos a fim de se obter um efeito.

Tais propostas de construção da obra em função de um efeito pré-determinado e entendimento quanto a poesia ser um trabalho com a linguagem, além de ser também um ato de comunicação, obtiveram excelente receptividade na França, por meio das traduções de Poe feitas por Charles Baudelaire. Mas, mais que ao autor de *Flores do mal*, que via na vida de Poe a imagem do *poeta maldito*¹⁰², a teoria apresentada em *A filosofia da composição* atingira fortemente Stéphane Mallarmé, para quem a pureza da palavra era matéria da poesia e Edgar Allan Poe “o anjo queurgia/ Um sentido mais puro às palavras da tribo”¹⁰³.

⁹⁹ CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Plano-piloto para poesia concreta*, p. 156-158.

¹⁰⁰ ELIOT, T. S. *From Poe to Valery*, p. 328: “But I think we can trace the development and descent of one particular theory of the nature of poetry through these three poets [Baudelaire, Mallarmé, Valéry] and it is a theory which takes its origin in the theory, still more than in the practice, of Edgar Poe”. Embora eu me baseie aqui na linha traçada por Eliot, cabe destacar que, para o autor de *The waste land*, não houve por parte de tais poetas franceses uma compreensão rigorosa da obra de Poe, precisamente porque não possuíam um bom conhecimento de língua inglesa.

¹⁰¹ POE, Edgar Allan. *Filosofia da composição*, p. 101-114.

¹⁰² ELIOT, T. S. *From Poe to Valery*, p. 337.

¹⁰³ MALLARMÉ, Stéphane. *A tumba de Edgar Poe*, p. 67.

A teoria de Poe também chegou, já no século XX, ao poeta Paul Valéry, pupilo do autor de *Um lance de dados* e, mais tarde, do lado de cá do Atlântico, a Décio Pignatari que, ao comentar “A filosofia da composição”, entendia-a como uma “comunicação rápida [que] confere um valor positivo ao poema, ou melhor, guia a sua própria confecção”¹⁰⁴.

Entretanto, caberia encontrar dentro da tradição lírica da poesia brasileira uma referência mais próxima para a produção racional do verso concretista e que, além disso, fosse responsável pela ponte com a tradição acima mencionada, mais especificamente, com Mallarmé. Assim, a obra de João Cabral de Melo Neto, considerada, sobretudo, a partir de *O engenheiro*, entrou no horizonte dos poetas concretistas justamente por ser uma poética que se apresentava como se “houvesse sido desligado o centro nervoso”¹⁰⁵ e por pensar, de certa maneira, as palavras concretamente.

Foi com tal direcionamento que Augusto de Campos viu no poeta pernambucano “um arquiteto do verso”, porque construía “seus poemas como que a lance de vidro e cimento”. Ainda para o paulistano, em *Psicologia da composição* Cabral atingiu “a maturidade expressiva, já prenunciada em *O engenheiro*”¹⁰⁶. Isto porque não havia na poética de Cabral, a partir de 1945, sinais de um eu individual, a sua poesia não falava de si e nem mesmo de linguagem.

De forma reduzida, esse panorama da poesia concreta deixa ver que a opção pela forma concebia um pensamento novo dentro da poesia brasileira, visto que a proposta de revolução da linguagem não dizia apenas da subversão do estatuto dos academicismos, porque exatamente isso o Modernismo já havia feito. Sendo assim, a ideia revolucionária do Concretismo propunha ir além. Se com Mallarmé já havia ocorrido a desintegração do verso, coube então ao Concretismo a indagação a respeito do próprio espaço da poesia.

Por meio da criação de um novo espaço poético, gráfico, visual, racional, inteiramente planejado, nisso equiparável ao progresso socioeconômico — vê-se assim o quanto essa vanguarda idealizava as inovações estético-formais que alterariam radicalmente o espaço tradicional de atuação da poesia.¹⁰⁷

¹⁰⁴ PIGNATARI, Décio. *Poesia concreta: organização*, p. 89.

¹⁰⁵ COSTA LIMA, Luiz. *A traição consequente ou a poesia de Cabral*, p. 292.

¹⁰⁶ CAMPOS, Augusto de. *Poesia concreta*, p. 34.

¹⁰⁷ SIMON, Iumna Maria. *Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século*, p. 32.

A revolução da forma e, portanto, da linguagem poética mantinha o passo com o progresso técnico e socioeconômico do país. Era a continuidade daquela atualização do espírito já proposto pelo Modernismo. Assim, tempo e história apresentam-se como sínteses de um processo de desenvolvimento lógico-racional rumo a um futuro melhor, ou talvez utópico, ideia esta que também parece compor o pensamento do Concretismo brasileiro. Justifica-se ainda mais a afirmação de tal posicionamento, não somente a procura por novas formas, mas também pela ideia subjacente que tinha por horizonte apenas a prática poética que se encaixasse na tradição ancorada na revolução da linguagem. Pode-se dizer de uma prática alinhada a todo processo temporal da modernidade, ou seja, a uma noção teleológica da história.

Ao privilegiar apenas uma linha da prática poética, o Concretismo, de certa forma, isolou as práticas de novos poetas, contemporâneos ao movimento, que ainda tinham o verso como elemento estrutural do poema. Obviamente, era importante a tomada de posição em relação ao alinhamento temporal, pensando no desenvolvimento contínuo das formas à caça do novo, mas não é difícil perceber que tal posicionamento levou os concretistas a conceberem o seu ato poético, praticamente, como o único ato válido: “conteúdo ideológico válido só redundava em poesia válida quando é veiculada sob forma também revolucionária”¹⁰⁸. Assim, por meio de tal “evolução”, ou melhor, “revolução”, é que se chegaria a uma sociedade mais justa e plena, porque o Concretismo “pensou o nacional não em termos exóticos, mas em dimensão crítica”¹⁰⁹.

É inegável a importância e a contribuição do Concretismo para o pensamento sobre poesia no Brasil. Após o Concretismo já não seria possível fazer poesia sem teoria, pois a reflexão passou a ser um elemento fundamental da composição poética. A teoria para a prática da poesia, de certa forma, impunha um modo de produção cujo fundamento se assentava no conceito temporal teleológico, ou seja, a poesia deveria estar plenamente identificada e assim incorporar-se, tornando-se próxima e contemporânea, a todo o processo técnico pelo qual passava a sociedade ocidental, inclusive o próprio país.

A prática poética desse momento, então, coaduna-se com os elementos de desenvolvimento técnico e a certo culto às conquistas obtidas pela ciência e pela tecnologia. Entretanto, o Concretismo não significou apenas o minucioso trabalho técnico com o poema, angariando novos conceitos de ouvir, ver e ler poesia.

¹⁰⁸ CAMPOS, Augusto de et al. *Introdução*, p. 7.

¹⁰⁹ IDEM.

Entremeado em toda a teorização, o Concretismo “uniu, pelos ínvios caminhos da interrogação da linguagem, arte poética e hermenêutica”¹¹⁰. Com isso, deixou como herança, para aqueles que com ele dialogaram posteriormente – como a poética de Eloésio a ser abordada no próximo capítulo – a compreensão de que a hermenêutica pode ser um modo de entender as diversas possibilidades da linguagem.

A experiência cotidiana

Até aqui procurei demonstrar, de modo bastante sintético, que o Modernismo e o Concretismo aferraram-se à busca da modernização e atualização da estética e também da vida cultural brasileira. Cada um dos movimentos possui uma delimitação que dá contornos a cada produção poética. Desse modo, haveria, no caso do Modernismo, a marca da especificidade local contendo um conteúdo social, bem como há, no Concretismo, o apego às formas, que, além da experimentação, possui um contorno, ou desejo, de revolução.

O espírito vanguardista se retraiu quando do golpe militar em 1964, porque, naquele momento, de certo modo, já não havia mais o interesse em uma modernização interventiva das artes na vida da sociedade, ou seja, “com a entrada em cena da ditadura militar, as elites cultas progressivamente se desidentificam do conteúdo dessa modernização, tornando-se cada vez mais difícil idealizar o progresso e pensar a integração positiva da arte nas transformações da sociedade”¹¹¹. Além disso, ainda nesse momento, a poesia já não possuía mais o status de arte principal dentro da cultura brasileira. Esse espaço começava então a ser compartilhado com outras manifestações artísticas “capazes de lidar com as contradições daquele momento de maneira mais interessante e com maior alcance comunicativo, tais como o cinema, o teatro e a música popular”¹¹².

É, portanto, diante do contexto artístico em transformação, tendo uma ditadura militar como pano de fundo, que se pode pensar a produção poética dos anos de 1970. Produção que, em linhas gerais, foi preconizada por uma estreita união entre o ato poético e a vida cotidiana. Em contraposição ao experimentalismo técnico do movimento anterior, os poetas dessa geração praticavam uma poesia altamente

¹¹⁰ NUNES, Benedito. *A recente poesia brasileira*, p. 166.

¹¹¹ SIMON, Iumna Maria. *Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século*, p. 32.

¹¹² IDEM.

conectada com a experiência vivida: “a matéria poética é constituída pelas vivências do poeta, pelos fatos mais corriqueiros”.¹¹³ Isto é, no contexto da produção poética estaria implícita a proposição: “onde se lê poesia, leia-se vida”¹¹⁴.

Para a nova poesia dos anos de 1970, o trabalho com a palavra não se calcava na procura por inovações técnicas, como, por exemplo, com a disposição tipográfica, com o espaçamento no papel ou ainda com as cores, entre outros modos de moldar a palavra poética. Na verdade, o que houve foi uma espécie de “ruptura” com o movimento concreto brasileiro no modo de apresentação da poesia e até mesmo da obra, a partir de um retorno à versificação, bem como um trabalho próprio em relação à edição dos livros, que já não era necessariamente realizada por meio de editoras, mas partia do próprio trabalho manual dos poetas. Sendo assim, as cópias dos originais eram mimeografadas e os livros vendidos em lugares públicos pelos próprios poetas.

A ideia de “ruptura” supracitada não se relaciona apenas ao modo de apresentação do poema ou do livro. O próprio fato de se fazer presente no momento da venda do livro já poderia ser entendido como uma mudança de atitude em relação ao poeta e também à poesia, como uma forma física de relação humana entre literatura e público¹¹⁵. Além disso, o uso da própria linguagem poética não seguiu os caminhos das pesquisas e teorizações concretistas. Tais elementos contribuíram para que parte do entendimento sobre a produção da poesia dos anos 1970 se apresentasse como uma espécie de resistência.

No plano específico da linguagem, a subversão dos padrões literários atualmente dominantes é evidente: faz-se clara a recusa tanto da literatura classicizante quanto das correntes experimentais de vanguarda que, ortodoxamente, se impuseram de forma controladora e repressiva no nosso panorama literário.¹¹⁶

Essa prática poética, de certa forma, colocou-se como uma questão diante da potência criativa e experimental que permeava parte da poesia brasileira produzida até então. Talvez o trato específico com a linguagem não conjugue, como um todo, uma subversão, justamente porque a linguagem utilizada como denúncia da totalização experimentada na cultura é a mesma que resguarda o lugar marginal solicitado¹¹⁷. No entanto, mais um sinal de que o que havia, na verdade, seria uma espécie de refluxo do

¹¹³ SÜSSEKIND, Flora. *A literatura do eu*, p. 110.

¹¹⁴ IDEM.

¹¹⁵ HOLANDA, Heloísa Buarque. *Introdução*, p. 10.

¹¹⁶ IDEM, p. 10-11.

¹¹⁷ NUNES, Benedito. *A recente poesia brasileira*, p. 160.

que uma subversão propriamente dita, seria a volta do verso como matriz formal e do eu lírico, apontando antes para uma espécie de restauração do sistema nervoso da poesia produzida no período.

Minha voz escuta tua voz
dentro de meu corpo teu corpo
árvores
molhando meu sangue
me abre¹¹⁸

Um primeiro aspecto que saltita aos olhos, a partir do poema de Francisco Alvim, é o verso como matriz formal em óbvia contraposição à proposta formalista do Concretismo. Alinhado à versificação, o poema ainda apresenta, segundo aspecto, o sujeito como centro da disposição anímica do eu lírico. O recurso ao verso e ao lirismo foi buscado diretamente no próprio armazém da tradição e, por conta disso, a poesia dessa geração nasceu “basicamente a partir da leitura interpretativa do grande cânone modernista”¹¹⁹. Com isso, os poetas da geração de 1970 parecem ter entendido que a produção poética deveria, então,

ressuscitar o histórico espírito antiburguês do Modernismo do início do século em contexto que lhe era oposto, assumindo a ressubjetivação da linguagem da poesia contra o intelectualismo, o formalismo e a despersonalização das poéticas construtivas dominantes¹²⁰.

Os elementos constituintes de tal oposição eram, portanto, aqueles mesmos já utilizados pelo Modernismo, ou seja, os poetas de 1970 tomaram emprestados vários elementos da tradição moderna da poesia brasileira. Isso tende a demonstrar que, do ponto de vista técnico e criativo, não houve, de fato, nada de novidade na prática dessa poesia que unia literatura e experiência cotidiana. O que praticaram, na verdade, teria sido apenas uma reciclagem de procedimentos já exauridos pelo Modernismo, sem, portanto, adicionar qualquer conhecimento novo.

Entretanto, caberia refletir ou ainda aceitar a pergunta colocada pela história sobre o que realmente possa ter havido de novo ou ao menos diferente na poesia dos anos 1970. Já é claro que não houve um “novo” enquanto experimento com a palavra, na esteira das vanguardas, porque me parece estar definitivamente posto ser esse o

¹¹⁸ ALVIM, Francisco. *Hora*, p. 23.

¹¹⁹ MORICONI, Ítalo. *Poesia e crítica, aqui e agora*, p. 26.

¹²⁰ SIMON, Iumna Maria. *Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século*, p. 33.

questionamento sobre a poesia. A questão se apresenta de uma maneira inusitada, pois, enquanto no Modernismo e no Concretismo havia a vontade de atualização e evolução, que davam uma positividade plena à poesia, agora acontece justamente o contrário, ou seja, a negatividade como posicionamento imperante em não mais participar dos avanços técnico-poéticos.

O que houve foi uma espécie de esvaziamento em relação ao valor autônomo dado à poesia. Quero dizer com isto que, para os poetas da geração de 1970, a poesia não seria mais responsável pela atualização do espírito nacional, como outrora para os modernistas e nem mesmo, claro, seria entendida como uma potência que alavancaria e estaria na vanguarda do desenvolvimento nacional, como foi com o Concretismo. Assim parecem atestar os versos de Nicolas Behr, “estou salvo:/ a poesia não é tudo”¹²¹, justamente por trazerem o alívio àquele que, de certa forma, não mais entende o poeta enquanto possuidor do dever e da obrigação, via palavra, de atualizar a inteligência do país. Essa maneira de pensar ajudou a contribuir, de uma forma diferente, para que houvesse uma despreocupação quanto ao modo de olhar a poesia.

A situação apresenta-se agora de rosto tão mudado, que a constatação “marginal” de não se viver mais para ou pela poesia parece não originar qualquer sensação de desagrado, o que seria reação natural em vista da evidente perda que tal fato significa. No seu lugar, porém, aparece-nos um inusitado sentimento de jubilosa descoberta. Essa mesma que vai permitir a “salvação” e, sobretudo, introduzir uma outra forma de se relacionar com o poético: o descompromisso literário.¹²²

A questão, portanto, passa a ser a volta da subjetividade que sinaliza certo “descompromisso literário”. A ideia de um desleixo surge em contraposição ao rigor concretista, pois a poética dos anos 1970 se relaciona com o elemento da poesia a partir de materiais presentes no próprio cotidiano. A tática do descomprometimento permite evocar os detalhes mínimos que pululam nas ruas, nos passeios, nas praças, nas conversas, nos bares etc. Desse modo, para essa poética, tendo em vista a falta de compromisso, seria permitido sonhar que tudo de certa maneira poderia ser transformado em poesia, como parecem demonstrar os versos de Leminski: “vai vir o dia/ quando tudo que eu diga/ seja poesia”¹²³. Mas o descompromisso não é autônomo, ou seja, não é um conceito isolado que em si mesmo já permitiria os desvios em relação

¹²¹ BEHR, Nicolas. *Estou salvo*, p. 39.

¹²² CABAÑAS, Teresa. *Que poesia é essa?!...*, p. 55.

¹²³ LEMINSKI, Paulo. *Moinhos de versos*, p. 49.

à tradição precedente, na verdade, ele encontra-se sob a batuta da subjetividade, ou melhor, da instância do próprio “eu”. Nos dizeres de uma das críticas mais argutas do período:

Poesia seria, então, uma mistura de acaso cotidiano e registro imediato submetidos a uma instância todo-poderosa que é o “eu”. É o ego dos poetas que faz acreditar que tudo pode ser transformado em poesia. Assim, pouco ou nada importa à elaboração literária, composição é jogo rápido, pulo, flagra, *take*, sempre a serviço de uma expressividade neo-romântica, “sincera”, e coloquial, desse ego que escreve e que “se escreve” o tempo todo.¹²⁴

Contra a teorização e o estudo aprofundado da poesia e do fazer poético, os poetas dos anos 1970 voltaram-se para as fontes da tradição romântica e modernista em busca de dispositivos como a piada, a poesia-minuto, o coloquialismo, a espontaneidade, o humor e a expressividade em clara oposição ao intelectualismo da poesia formalista de João Cabral e do Concretismo. Com isso, os poetas estavam “assumindo a ressubjetivação da linguagem” e, dessa forma, “a poesia passaria [...] a ser um modo de assegurar a realização plena do sujeito, em termos vitais, emocionais e existenciais”¹²⁵.

É esse o sentido em que a poesia dos novos poetas do decênio de 1970 propôs algo “novo”, porque, para eles, “o *novo* significava portanto a liberação das repressões, das insatisfações, dos valores morais, familiares e institucionais – como se no âmbito da intimidade e da subjetividade estivesse a resposta que poderia enfrentar o autoritarismo”¹²⁶. De certo modo, esses eram alguns dos critérios que caracterizavam a prática dos poetas desse momento, fazendo-os ser reconhecidos como “marginais”.

Além disso, cabe ainda lembrar, Flora Süssekind, ao tomar um depoimento de Ana Cristina César, a partir de uma conversa da poetisa com o também poeta Cacaso, percebe um juízo crítico do segundo por meio do qual há uma preferência por diários, pela poesia do cotidiano e por uma ligação mais “fácil” com o leitor. Conforme observa Süssekind, no diálogo recortado não se avalia a produção poética de Ana Cristina, mas se aponta para o que seriam as “regras privilegiadas” no exercício poético.¹²⁷ Tais regras seriam “privilegiadas não apenas pelo grupo carioca de “poesia marginal”, mas por

¹²⁴ SÜSSEKIND, Flora. *A literatura do eu*, p. 112.

¹²⁵ SIMON, Iumna Maria. *Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século*, p. 33.

¹²⁶ IDEM.

¹²⁷ SÜSSEKIND, Flora. *A literatura do eu*, p. 115.

figuras a rigor dele bem diferenciadas, como Leminski, em parte de sua produção, também”¹²⁸.

Esse período da poesia brasileira encerrou um grupo que, embora se deslocasse do grupo dominante na arte poética, parecia fechado em um fazer comum a todos, ou seja, uma arte poética idêntica em suas atribuições humanísticas. Era um grupo contemporâneo a si mesmo cujas linhas de força e o pensamento sobre poesia, de certo modo, deveriam ser muito próximos entre seus pares. Essa proximidade tinha como intuito privilegiar, tal como apontado acima no Modernismo e no Concretismo, algumas regras a fim de delinear diretrizes para o exercício poético.

O Modernismo brasileiro sob a ideia de atualização apresentou um modelo de poética que trazia as ideias das vanguardas europeias para o convívio com os temas do cotidiano nacional, rompendo com os academicismos nas letras brasileiras. O Concretismo assumiu a mesma verve vanguardista, entretanto alinhada a um profundo desenvolvimento experimental técnico, que buscava participar dos destinos da sociedade. Já a poesia dos anos 1970 adotou um posicionamento de resistência em relação à política em suas manifestações consagradas e às formas então hegemônicas do fazer poético. Cada um desses movimentos criou fios condutores que os faziam reconhecer-se enquanto parte do próprio movimento em que estavam inseridos. Assim foi com a atualização da inteligência do país, no Modernismo; com o experimentalismo técnico-formal, no Concretismo e com a experiência cotidiana, na poesia marginal.

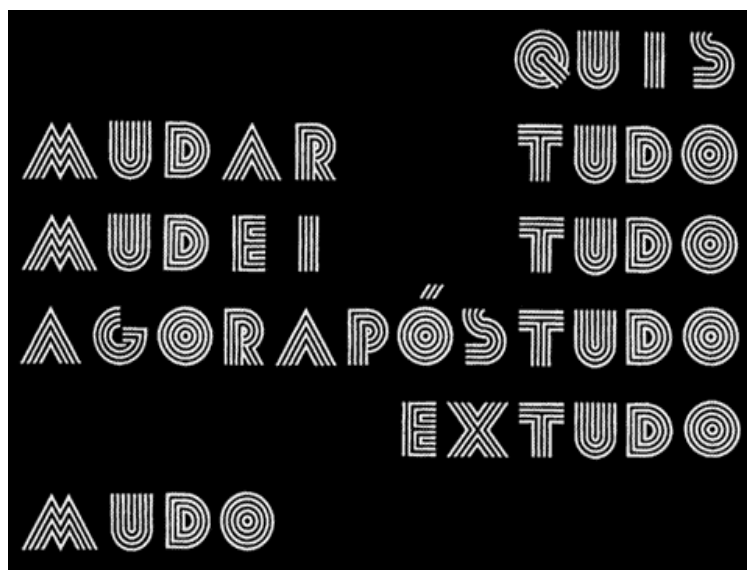
Portanto, após esta breve exposição, parece-me ser passível de entendimento que, de fato, havia enquadramentos que ajudavam a delimitar determinadas identidades no interior de algumas poéticas pertencentes à literatura brasileira no século XX. Cada um dos movimentos explicitados aqui é contemporâneo de si mesmo, porque, estipulando diretrizes, delineamentos e “regras privilegiadas”, conscientes ou não, sobre o que haveria de ser feito por cada poética, via-se conformado a um modo de pensar o ato e o fazer poéticos.

O cenário começa a mudar de rumo quando da entrada dos anos de 1980. Pois, se, por um lado, a força que vinha da poesia fortemente marcada pela experiência cotidiana e pela expressão do sujeito começou a enviesar-se em formas outras de expressão que vão além do referencial cotidiano; por outro, a linha que privilegiava a

¹²⁸ IDEM.

experimentação com a linguagem também aceitou a ideia de uma abertura à pluralidade poética após o fim das vanguardas.

Sendo assim, portanto, a poesia brasileira estava no limiar de um novo momento histórico cujos lugares anteriormente estáveis tornavam-se mais líquidos. As conexões poéticas, então, não respondem mais aos projetos que identificavam a participação de uma poética a um grupo fechado. As transformações na nova década apontam para mais uma tentativa de mudança no fazer poético.



129

O poema de Augusto de Campos parece exemplar à medida que apresenta a ideia de um encerramento das certezas baseadas nos grandes projetos. O verbo que abre o poema não esconde o ato calcado na vontade do eu, o “querer” chama para si a potência de “mudar” não apenas uma coisa, mas “tudo”. A força do verbo querer, baseada talvez numa espécie de vontade de potência, concretiza-se na fixidez do verbo “mudei”. A certeza da concretização da mudança aparece com a demarcação temporal “agora”. Assim, é a partir do agora presente do poeta, após todas as aventuras vivenciadas na vanguarda, que há o entendimento quanto ao fim: “póstudo”. Mas, após tudo, não significa ser apenas um “extudo”, como se arrogantemente o poeta apenas assumisse o posto máximo de ter sido todas as mudanças. Na verdade, a camada fônica do neologismo traz à escuta a palavra “estudo”. Sendo assim, o poema deixa entrever um sinal de continuidade, abrindo-se para uma nova perspectiva cuja mudança não necessariamente repete um projeto fixo e delimitado, ao contrário, a mudança ensaia uma outra possibilidade. Talvez agora não haja mais uma ruptura. O poeta, ao entender-

¹²⁹ CAMPOS, Augusto. *Pós-tudo*, sem página.

se no tempo presente, após todos os projetos, também percebe que a mudança, na verdade, exige um outro olhar, atento como se em estudo, deslocado e diferente do que estava em consideração anteriormente.

A mudança ensejada a partir dos anos de 1980 coaduna-se com o início da abertura política brasileira e contempla, sobretudo, a possibilidade da pluralização das poéticas. Não mais a fixidez dos elementos ou dos conceitos pré-estabelecidos para a prática da poesia, seja com a atualização da inteligência, o rigor formal ou ainda a experiência cotidiana baseada no “eu”. Sendo assim, após os grandes projetos vanguardistas, Haroldo de Campos podia dizer que “ao projeto totalizador de vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis”.¹³⁰ Entretanto, essa poesia aberta às mais diversas possibilidades “não deve servir de álibi ao ecletismo regressivo ou à facilidade”¹³¹, mas, ao contrário, admitindo-se uma “história plural”, essa poesia deve incitar à “apropriação crítica de uma ‘pluralidade de passados’”¹³².

Coincidentemente, assim, como Haroldo de Campos, Flora Süssekind também reconhece uma mudança na poesia a partir de 1980. Apesar de partirem de vertentes teóricas divergentes, ambos instituem movimentos de reflexão direcionados para o mesmo lugar, ou seja, para a pluralidade de dicções que passa a tomar conta da poesia brasileira. Enquanto o poeta Augusto de Campos e o teórico Haroldo de Campos, ambos representantes da poesia concreta, indicavam a passagem à pluralidade poética, por outro lado, a crítica Flora Süssekind, ao se debruçar sobre a literatura brasileira produzida nos anos de 1970, identifica que a partir do final dos anos 1970 e início dos anos 1980 parte da produção brasileira inicia, portanto, “a substituição de uma poesia expressiva, com *overdoses* de sinceridade [...] por uma tentativa de redefinir o ‘fato literário’ e uma poesia mais reflexiva”.¹³³

A redefinição do “fato literário”, para Süssekind, pode ser a compreensão de que esse novo momento da poesia exige combinações ainda não elaboradas pelos poetas da geração de 1970. Delineia-se, assim, “a tendência a passar de uma literatura centrada na auto-expressão para uma *poesia reflexiva*, com um pé na filosofia, outro na literatura [...]”.¹³⁴ Com isso, deixa-se de lado o caráter biográfico, o registro dos detalhes da vida

¹³⁰ CAMPOS, Haroldo de. *Poesia e modernidade*, p. 268.

¹³¹ IDEM, p. 269.

¹³² IBDEM.

¹³³ SÜSSEKIND, Flora. *A literatura do eu*, p. 136.

¹³⁴ IDEM, p. 137.

e do cotidiano, “passa-se a refletir sobre vida, mundo, acontecimento enquanto noções, palavras, fenômenos, e não coisas que se pretendem palpáveis [...]”.¹³⁵ Começam a se entremear, na poesia brasileira, os mais diversos tempos e temas, ou seja, por meio da pluralidade e das novas combinações literárias a partir das quais os tempos passados reencontram-se no presente a fim de refletir sobre a vida, o mundo e os fenômenos.

Mistura de tempos, dicções e temas

Há uma dificuldade em se aferir o estado da poesia contemporânea, porque, tal como havia no período a respeito do qual esbocei uma ligação entre as poéticas e linhas de força dominantes que delimitavam os projetos, já não é mais possível apresentar uma organização das próprias produções. Nas palavras do poeta-crítico Marcos Siscar, “seria possível dizer que assistimos hoje a um deslocamento dos critérios pelos quais um poeta pode ser reconhecido como fazendo parte de uma série literária, de sua ‘tradição’”¹³⁶. As características que marcaram os movimentos são agora difusas ou não servem mais como parâmetro para aferição. O diagnóstico de Ítalo Moriconi encaminha-se na mesma direção:

De tal maneira a diversidade proliferante marca as últimas décadas, que o olhar crítico-histórico já não pode ter a pretensão de emitir conceitos totalizadores, buscando fixar marcas, hierarquias, linhagens fechadas nos marcos bem estabelecidos de um “quadro panorâmico”, ante-sala da consagração canônica pelas instituições de regulação da linguagem. Pode-se quando muito lançar um olhar panorâmico, movido por vontade de ver abrangente, descrevendo/avaliando as cenas projetadas por poemas, obras em progresso, assinaturas. Subsiste a necessidade da prática disciplinadora da sistematização, mas torna-se inviável chegar ao Sistema conclusivo.¹³⁷

A poesia brasileira das décadas pós-ditadura esbanja uma pluralidade, para qual o analista não consegue definir com precisão pontos de estabilidade em relação ao conjunto da produção. Na verdade, tornou-se inviável, para o crítico, o estabelecimento de fronteiras para o modo de produção, visto que as ferramentas de outrora já não são passíveis para uma aferição total e completa. Isso porque o panorama que surge dessa produção é extremamente diverso, já que nele as vozes mais plurais se entrecruzam a

¹³⁵ IBDEM, p. 138.

¹³⁶ SISCAR, Marcos. *A cisma na poesia brasileira*, p. 151.

¹³⁷ MORICONI, Ítalo. *Poesia e crítica, aqui e agora*, p. 24-25.

todo instante. Sendo assim, a poesia produzida hoje pode apresentar questões relativas tanto ao amor, aliada a uma alternância de registros, bem como estilos, entremeando versos longos e breves com formas fixas clássicas, como o soneto.

A coexistência de vários estilos e diferentes registros – poemas longos, breves, prosa poética, sonetos, hai-kais, poemas que seguem a sintaxe convencional ou aqueles que apresentam ostensiva ruptura gramatical – alia-se à diversificação dos temas poéticos, e uma antologia de poemas contemporâneos pode conter versos de crítica social, questões existenciais-metafísicas, o feminismo-feminino, o homoerótico, o heteroerotismo, a memória, o urbano, o bucólico, a auto e a hétero-referenciação, entre tantos outros, emersos da diversidade cultural brasileira e mundial.¹³⁸

As vozes que aparecem no primeiro plano da poesia de hoje são aquelas que, de certa forma, sempre ficaram à espreita daquilo que se apresentava como de primeira ordem. Sendo assim, a poesia ganha não apenas em profusão de temas, mas as dicções mudam, bem como se modifica o lugar a partir do qual se fala. A falta de projetos unificadores totalizantes, após o período da ditadura, liga-se ao advento da democracia, sendo um período em que as mais diversas questões demandadas pela própria sociedade começam a habitar a poesia.

Esses elementos que ficavam à margem do centro poético, de certo modo, são uma tendência da contemporaneidade para abarcar e trazer para o espaço público da poesia os espaços da sociedade ligados ao particular. Assim, na contramão, por exemplo, dos projetos modernista e concretista cujo pensamento alinhava atualização do país e uma espécie de humanismo universal, “a poesia contemporânea”, a meu ver, pode também ser “feita de textos cada vez mais voltados para o particular; avessos, assim, às generalizações e às universalizações”¹³⁹.

Nota-se na poesia contemporânea brasileira a profusão de diversas formas, temas e dicções, reunidas sem um direcionamento único congregando apenas uma ideia fixa e imutável de poética. O que busco aqui é traçar, mesmo que de modo ainda difuso, um delineamento que não restrinja a poética brasileira a um entrecruzamento de vozes, que surge e mantém a sua validade apenas pelo fato de existir, mas que apresente, em consonância com o que disse Haroldo de Campos, uma forma crítica e consciente de sua inserção na realidade.

¹³⁸ CYNTRÃO, Sylvia Helena. *O lugar da poesia brasileira contemporânea: um mapa da produção*, p. 91.

¹³⁹ IDEM, p. 84.

Há, de fato, uma espécie de derrocada dos lugares construídos pela tradição, ou melhor, as fronteiras que os delimitavam, hoje, tornam-se fluidas. Mas diante de tamanha profusão de discursos e identidades em cena – “existenciais-metafísicas, o feminismo-feminino, o homoerótico, o heteroerotismo, a memória, o urbano, o bucólico, a auto e a hétero-referenciação”¹⁴⁰ – como movimentar-se por uma terra em que não haveria mais parâmetros “seguros”? Poderiam tais discursos participar conscientemente das poéticas?

Por isso o *contemporâneo*, na acepção aqui em debate, pode se revelar um modo de leitura para a poesia produzida hoje. Todas as falas que emergem e solicitam seu lugar no interior da poesia, talvez, surjam como expressões urgentes de lugares anteriormente ocultados, que apareciam de modo dissimulado. Entretanto, para o entendimento do que seria *contemporâneo* não bastaria apenas assumir um compromisso com um lugar de enunciação, pois se deve apresentar uma problematização interna na própria poesia. Há no interior da própria poesia uma consciência, ambígua e irônica, que mostra uma forma de desarticulação dos paradigmas, até mesmo daqueles que são representativos dos modelos de sua própria fala.

A literatura do presente

Adoto, para o contexto deste capítulo, o caminho em que confluem o anacronismo e o contemporâneo chamado por Susana Scramim de *literatura do presente*. Na visão da autora, tal literatura, ao envolver os mais diversos tempos em si mesma, faz conviver como ordinário aquilo que surge como elemento extraordinário, portanto, abrindo-se para as mais diversas ordens temporais. Devido a isso ela “é literatura do presente, é literatura ordinária, isto é, de todas as ordens, envolve todos os tempos, pois é anacrônica já que trata o extraordinário como ordinário e vice-versa”¹⁴¹. É, portanto, dessa forma que o anacronismo se torna um meio para a produção do presente e, conseqüentemente, da literatura do presente. De outra maneira, o anacronismo interrompe e afasta-se do fluxo cronológico e presente do tempo, fazendo convergir na literatura as imagens dos tempos passados. Enquanto meio para a produção da literatura do presente, o anacronismo não apresenta um caminho teleológico com

¹⁴⁰ IBDEM, p. 91.

¹⁴¹ SCRAMIM, Susana. *Abertura: historiar o presente – um problema metodológico*, p. 22.

começo, meio e fim. Para Scramim, o anacronismo liga-se justamente à ausência de um caminho seguro, de um projeto à moda moderna, tornando-se *aporia*.

Foi justamente tomando um estudo de Agamben, em *Infância e história*, sobre a *quête* medieval, que Scramim encontrou na ideia de *aporia* uma nova possibilidade para se fazer experiência com a literatura. Nesse sentido, o conceito de *literatura do presente* visaria também à restituição da possibilidade de se fazer experiência, visto que tal possibilidade via literatura já teria sido esgotada pelo método teleológico da modernidade. Dessa forma, tudo aquilo que estaria fora da ordem simbólica de adequação ao método tradicional teleológico passaria a ser passível de experiência. Assim, o extraordinário, por ser justamente a possibilidade daquilo que extravasa a ordem simbólica do tempo e da história, encontraria no ordinário, que traz em si todos os tempos, o âmago próprio do anacrônico, ou seja, a linha de fuga a uma experiência que visa ao abandono do próprio rumo, entendido como causalidade e finalidade. Como assevera a própria autora, “ao contrário de todo experimentalismo contraditoriamente possuidor de conhecimentos seguros, é o reconhecimento da ausência de caminho (a-poria), de método, que fundamenta a única experiência possível para a literatura”¹⁴².

Se Susana Scramim abre a senda que une a reflexão de Agamben e Didi-Huberman para pensar o tempo presente e o anacronismo; Célia Pedrosa, no ensaio “Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência”, por outros meios, também pensa o tempo presente ligando-o ao anacronismo. No entanto, enquanto Scramim, tendo por base textos filosóficos, reflete sobre textos em prosa e verso de algumas literaturas latino-americanas, Pedrosa tem por horizonte, especificamente, apenas a produção poética brasileira da contemporaneidade, pensando-a a partir dos críticos brasileiros sobre poesia.

Nesse ensaio, Pedrosa nota que a vitalidade da poesia contemporânea é comprovada pela pluralidade de dicções líricas e também pela diversidade crítica que tais dicções têm gerado. Sendo assim, a pesquisadora mapeou três tipos de discursos que visam pensar o sentido da poesia no tempo presente e que, portanto, “em decorrência [da pergunta sobre o sentido da poesia hoje], aparece em todos [os três discursos críticos] como instrumento básico de análise e julgamento, embora adquira em cada um conotação diferente e mesmo contraditória, também a noção de *anacronismo*”¹⁴³.

¹⁴² IDEM, *Os fractais do modernismo*, p. 100.

¹⁴³ PEDROSA, Célia. *Considerações anacrônicas*, p. 7.

O tempo presente também se coloca, para Pedrosa, como um questionamento, visto haver nele um somatório de informações que o tornam um lugar de múltiplos sentidos, além de possuir um excesso classificatório, que a ideia do anacronismo estaria tentando domar. Desse modo, Pedrosa, parafraseando a historiadora Nicole Loraux, que também é fonte de Didi-Huberman, procura um conceito de anacronismo que lhe permitiria manipular livremente as comparações entre os diferentes tempos históricos.

Os historiadores deveriam seguir o exemplo dos antropólogos e trabalhar mais livremente com a comparação entre diferentes tempos históricos. Isso lhes permitiria, por um lado, a experiência de um outro tempo no interior do seu próprio, e por outro, a descoberta de ilhotas de imobilidade que negariam o tempo histórico convencional, mas para afirmar o verdadeiro tempo da história. Tal experiência e tal descoberta propiciariam a experiência do presente como um tempo *out of joint*, desconjuntado, nunca completamente análogo às figuras com que se tentaria aprisionar seu por-vir¹⁴⁴.

A essa experiência do presente como um tempo desconexo, Pedrosa associa a poesia lírica, pois, para ela, o lirismo seria o recurso à memória, por meio da qual o presente e o passado se encontrariam em uma unidade frente à contemporaneidade. De outra forma, a poesia lírica, por ser rememoração, permitiria, portanto, a experiência de tempos passados no âmago do próprio tempo presente, como se em uma união, tal como observa a crítica:

Estaria bem representada também a compreensão de lirismo como re-cordação, como encenação de uma memória através da qual tanto o passado quanto o presente se dariam fundidos, sempre em diferença em relação a sua contemporaneidade¹⁴⁵.

A poesia lírica aparece como um lugar em que a própria concepção de tempo poderia ser posta em questão, visto que não necessita ser entendida enquanto um discurso que se molda ao seu próprio tempo presente, ao contrário, a poesia pode trazer em si distintos elementos, que possuem um alto teor anacrônico. Isso faz que os mais diversos tempos passados possam se abrir no interior do próprio tempo presente da poesia. Assim, talvez, constitua um possível distanciamento de que fala Agamben ao identificar o contemporâneo, ou seja, dividindo e interpolando o tempo e também citando o passado.

¹⁴⁴ IDEM, p. 10.

¹⁴⁵ IBDEM, p. 13.

Além da relação entre a poesia contemporânea e o potencial anacrônico de leituras do passado no presente, faz-se necessário esclarecer que, ao aventar sobre a possibilidade de a poesia ser diferente em relação à sua contemporaneidade, talvez seja possível entrever uma fresta através da qual seja aceitável pensar o discurso poético como uma instância crítica sobre o próprio contemporâneo. Em outros termos, ao se distanciar das luzes do presente para nele enxergar o escuro dos entremeios, a própria poesia já marca uma posição por meio da qual ela mesma se constitui como uma modalidade de discurso crítico. Como formula Siscar:

Considerada por alguns como declinante e crepuscular, por meio de uma eventual comparação com a popularidade da lírica romântica, *a poesia tem papel ativo na constituição de nossa relação com a linguagem e, sem dúvida alguma, de nossa relação com a 'realidade'*. A reivindicação de uma perspectiva singular, traduzida como aspiração à “autonomia” dita estética, nesse sentido, designa muito menos o sintoma de um escapismo social do poeta, como normalmente é vista, do que *uma resultante discursiva na qual se explicita (...) um certo saber sobre o real – um saber que frequentemente coloca em primeiro plano a violência de sua exclusão e o sentido de seus fins*¹⁴⁶.

Mesmo contendo em si as imagens que trazem a potência do passado, a poesia contemporânea não se afasta do mundo, da realidade ou ainda do seu tempo presente como se numa torre de marfim, pelo contrário, para Marcos Siscar, ela é justamente um lugar onde se enxerga um saber sobre tais categorias. Como se em permanente incômodo com as estruturas da linguagem e da própria realidade, a poesia “não está exatamente adequada às estruturas das quais dispomos para pensar o sentido social ou poético. Se a contrariedade do poema perturba o olhar sobre o real, é porque desafia a expectativa do sentido unívoco e preestabelecido”¹⁴⁷.

Tendo em vista a ausência de critérios capazes de ordenar a produção poética, o desafio que a poesia da contemporaneidade impõe não inclui apenas a tentativa de uma nova experiência diante daquilo já fixo, sedimentado e imutável, mas traz à baila a dificuldade para se pensar a própria poesia e, por extensão, a literatura. Sendo assim, a poesia não somente se coloca como uma questão por se afastar do tempo presente, ela aparece como questão também para o analista, que busca novos instrumentos, a fim de organizar novas leituras que se ajustem à poética produzida no século XXI. Dessa forma, a proposta delineada aqui procura também refletir sobre a dificuldade de se ler a

¹⁴⁶ SISCAR, Marcos. *Apresentação*, p. 9-10 (Grifo nosso).

¹⁴⁷ IDEM, *A cisma na poesia brasileira*, p. 162.

literatura do presente não apenas teorizando a seu respeito, mas tomando-a como questão na obra de um poeta do tempo presente.

3. Eis, então, entre passado e presente, o poeta fulminando o instante

Aventurar-se no mundo sem fórmulas prontas, enfrentar o mistério da linguagem, requer disposição para enfrentar o mistério da vida.

Eloésio Paulo

Considero o poema uma excelente oportunidade de filosofar sem chatear o leitor

Eloésio Paulo

Diante do quadro teórico montado até aqui, surge a poética que delimita o objeto de estudo desta investigação. A abordagem do texto literário deve agora dialogar com toda a construção teórica em relação aos conceitos de contemporâneo e anacronismo, além de servir como apresentação de uma produção inserida no contexto da poesia brasileira do século XXI. Por isso, por se tratar de uma proposta com vistas ao estudo do contemporâneo e, com ele, de uma poética ainda em obra, o poeta em questão necessita ser apresentado, porque, por enquanto, não figura entre os mais divulgados escritores atuais.

Trata-se, portanto, de Eloésio Paulo, escritor filiado à linhagem de poetas-críticos, nascido em Areado, sul de Minas, no ano de 1965, cuja obra se iniciou com *Troços traços e troças* (1986), em parceria com Marcos de Carvalho e Francisco de Carvalho; a esse seguiu com *Decurso - poemas praxinesver* (1988), em conjunto com Marcos de Carvalho, *Ontologia poética* (1990), *Primeiras palavras do mamute degelado* (2000), *Cogumelos do mais ou menos* (2005), *Inferno de bolso etc.* (2007), *Jornal para eremitas* (2012), *Homo hereticus* (2013) e, o mais recente, *Deuses em desuso* (2016), além de possuir poemas publicados no *Suplemento Literário de Minas Gerais* e no jornal online de literatura *Rascunho*. Como crítico literário, Eloésio possui publicações nos periódicos *Jornal da Tarde*, *Estado de São Paulo* e *O Globo*. Colabora para o *Suplemento Literário de Minas Gerais* e para o site *Revista Pessoa*, onde resenha romances brasileiros dos séculos XIX e XX. Ainda sobre sua produção crítica, publicou os livros *Teatro às escuras: uma introdução ao romance* de Uilson Pereira (1997), *Os 10 pecados de Paulo Coelho* (2007) e *Loucura e ideologia em dois romances dos anos 1970* (2014), além de diversos artigos escritos para revistas acadêmicas. Possui

mestrado (1995) e doutorado (2004) em teoria e história literária, ambos pela UNICAMP, e estágio de pós-doutoramento (2013) realizado na UFMG.

A partir dessa pequena apresentação, nota-se que a produção poética de Eloésio estende-se por um período de trinta anos, espalhada entre nove livros. Para os limites deste trabalho, a delimitação engloba a produção a partir dos anos 2000, começando pelo livro *Primeiras palavras do mamute degelado*, de 2000, e chegando ao *Homo hereticus*, de 2013.

A opção por esse recorte bibliográfico não exclui plenamente os livros mais antigos, visto que, para Eloésio, o processo de reescrita é contínuo e, sendo assim, quase que a totalidade dos poemas presentes nos livros das décadas de 1980 e 1990 encontra-se na produção a partir de 2000. Mesmo assim, não se descarta a hipótese de visitar tais livros, pois a partir deles há ainda a possibilidade de reflexões pertinentes à escrita da pesquisa, seja por meio de algum poema, de um prefácio ou até mesmo da comparação entre um poema antigo e a sua reescrita.

A delimitação dos livros também visa a uma amarração entre poesia e construção teórica e, devido a isso, atentei-me para uma afirmação segundo a qual Eloésio toma a poesia como um modo de reflexão ou ainda como uma forma de trabalhar a linguagem a fim de refletir, entre outras coisas, a condição humana e o tempo. Em um comentário sobre *Primeiras palavras do mamute degelado*, Eloésio afirma que o livro apresenta poemas “de um brasileiro perplexo diante da condição humana, num tempo de muita informação e nenhuma profundidade (...), sobretudo, num tempo de pessoas desesperadas para encontrar algum sentido nessa vida kafkiana”¹⁴⁸. A partir disso, define-se como sendo “apenas uma dessas pessoas, com algum preparo e refinamento de linguagem para transformar essa perplexidade coletiva em poemas”. Há nessas afirmações o desejo de um brasileiro imerso no próprio tempo, procurando pensar a partir do espanto diante da própria realidade.

Esse modo de entendimento sobre a poesia centra-se na ideia de ser um poeta mais conectado à experiência direta com a realidade: “na medida do possível, aproximar-me novamente de ser um poeta empírico, aquele que está fortemente ligado ao mundo e aos homens”¹⁴⁹. Isso é, portanto, o que ajuda a dar um corpo para a poética de Eloésio a partir dos anos 2000. O pensamento sobre a poesia também estar no tempo, agindo sobre o mundo e o próprio tempo, pode ser uma maneira de ser dessa poética.

¹⁴⁸ (Sem autor). *Uma poesia da perplexidade: o mamute*, p. 8.

¹⁴⁹ PAULO, Eloésio. *Esboço de um itinerário na poesia*, p. 45.

Entretanto, ao passo que se mostra espantado diante da condição humana, na condição de poeta empírico, ele sabe que o deslocamento quanto ao próprio tempo é uma necessidade e, portanto, “quem quiser escrever poesia, hoje, precisa em primeiro lugar distanciar-se do *Zeitgeist* [espírito do tempo], pois em nenhuma época houve ideologia dominante que fosse tão antipoética”¹⁵⁰.

Assim como Agamben discorre sobre ser ou não ser contemporâneo, apontando para uma “singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância”,¹⁵¹ segue que parte da compreensão poética de Eloésio parece demonstrar o mesmo movimento de estar-e-não-estar no tempo. Justamente por não aderir completamente à sua própria era, o poeta por ser “verdadeiramente contemporâneo, não coincide perfeitamente com [o seu tempo], nem está adequado às suas pretensões”.¹⁵² Eloésio “pode [até mesmo] odiar o seu tempo, mas sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir ao seu tempo”¹⁵³ e, por isso, propõe uma espécie de poetar-pensante que visa ao tempo que lhe foi dado escrever.

A linguagem poética torna-se para Eloésio um campo cujo sentido é não aferrar-se a fórmulas prontas. O fato de fazer experiência com o mundo e, ao mesmo tempo, afastar do próprio espírito que paira nele vai ao encontro do pensamento agambeniano e, mais do que isso, apresenta, na verdade, um caminho de leitura ainda mais próximo do poeta:

Aventurar-se no mundo sem fórmulas prontas, enfrentar o mistério da linguagem, requer disposição para enfrentar o mistério da vida. E é muito mais cômodo acreditar em ideologias, em conjuntinhos de repostas prontas, mesmo que no fundo todo mundo tenha um grande mal-estar por intuir que esses catecismos ideológicos são mentirinhas para adular a sua preguiça mental.¹⁵⁴

A aventura aludida pelo poeta não é algo sem perspectiva ou propósito. Ao contrário, procura guiar-se pelo espanto diante das coisas que estão imersas no tempo e também na história, sejam elas presente, sejam passado. Buscar o mistério da linguagem talvez seja uma maneira de ver com olhos claros o embate entre aquilo que é diferente e

¹⁵⁰ IDEM, p. 35.

¹⁵¹ AGAMBEN. *O que é o contemporâneo?*, p. 59.

¹⁵² IDEM, p. 58.

¹⁵³ IBDEM, p. 59.

¹⁵⁴ OLIVEIRA, Patrícia de. *Eloésio Paulo: o poeta das inquietações* (Entrevista com o poeta Eloésio Paulo), [s. p.].

que a todo o momento escapa à taxonomia ou ao enquadramento de um pensar fixo e determinante.

O conceito de contemporâneo possui dupla característica de estreitar-se e não se estreitar com o tempo. Exatamente essa mesma ideia pode estender-se a um pensamento e a outros aspectos próprios da época, fazendo-se necessária a aproximação bem como o afastamento. Sendo assim, o alinhamento entre o que, no primeiro capítulo, expus sobre o conceito de contemporâneo e o que exponho, agora, sobre o pensamento de Eloésio, tende a ficar mais claro quando o poeta diz que amar o tempo “significa entender que só no tempo se compreendem os instantes do passado que continuam percutindo na alma”¹⁵⁵.

Fazer experiência do tempo presente e afastar-se de seu espírito reinante é propriamente o contemporâneo. Além disso, a inatualidade do contemporâneo é a própria abertura para entrever no âmago do presente o passado. Se, de fato, procede esse alinhamento em relação ao pensamento de Eloésio, pode-se dizer que há, então, a possibilidade de um encontro entre o passado e o presente na poesia do poeta mineiro. Por meio desse encontro, pode ser que os objetos históricos apresentem, nos poemas, os mais variados tempos tal como quer Didi-Huberman.

A esse modo de ser que engloba a imersão no tempo presente, o seu afastamento e a partir disso a abertura para o entrelaço entre os tempos passado e presente, além de ser uma inatualidade é também o anacrônico. O contemporâneo, no sentido a que avento aqui, possui a capacidade e até o dever de ser anacrônico, de aventurar-se não apenas nos mistérios da linguagem e da vida, mas também no interior do tempo. O anacrônico, assim como o conceito de contemporâneo, não visa à identidade única ou a um modo de pensar ou agir, ele apresenta o próprio espírito aventureiro:

aos que pescam e despencam
na rede confiados
os meus cumprimentos
mas insisto em ser
o anacrônico monge
da vara em riste
o acrobata em queda livre

sei o que me espera
e não sei: o peixe
iluminado de espanto
ou dura lição: o sol
com seu câncer

¹⁵⁵ PAULO, Eloésio. *Flertes de um sul mineiro com o clássico*, p. 24.

olhos distraídos sonham
através de azuis confusos
ou chumbos tácitos

membros no ar
na intransitiva dança
dos lírios do campo os quais
não tecem e nem mesmo fiam¹⁵⁶

A palavra de Eloésio, nos primeiros versos, acena com um cumprimento para aqueles cujo horizonte de vivência é sem grandes sobressaltos. O sentimento ordinário de confiança, trazido pelo ato de despencar na rede, traduz a impossibilidade de uma experiência extraordinária com os diversos estratos que compõem a própria vida. Essa disposição inerte ao se querer confiante e tranquila, de certo modo, opta pelo ato, talvez, renunciador de não se incomodar. O poeta, então, contrapõe-se a essa vivência ao optar pela insistência em não se resignar. O arranjo para deixar ver a ação não submissa constrói no âmago do poema duas imagens: a do monge e a do acrobata. Esta translitera a ideia de aventura, porque estando em queda livre – bem poderia ser um andarilho em caminhada pela mata – não experimenta a confiança do lugar seguro. Se a imagem do acrobata em queda toca a ideia de uma vivência sem amarra com qualquer matéria fixa no espaço, a do monge, reconhecidamente anacrônica, permite sugerir uma relação não compatível ou um estreitamento não confiável com o tempo. Daí a reflexão, que me permito fazer, em relação ao anacrônico ser uma ideia por meio da qual aparece uma disposição em se deslocar. Esse poema de Eloésio é, então, a porta de entrada para parte do que se entende aqui sobre a sua poética: uma aventura pela linguagem, atraindo o presente, bem como o passado, para compor o ritmo dissonante no interior do tempo cronológico, atentando-se para os detalhes intransitivos.

No entanto, o anacronismo não resgata uma face nostálgica e também não exige o retorno a um determinado momento da história, como, por exemplo, a antiguidade clássica, o medievo ou a renascença. O passado na poesia de Eloésio surge para que se relembre a história da cultura como um todo, convidando grandes poetas, filósofos e prosadores a pensar poeticamente o contemporâneo, o momento em que se encontra a vida. Dessa forma, a história cultural pode aparecer nos poemas como uma plataforma

¹⁵⁶ IDEM, *Inferno de bolso e etc.*, p. 48.

de tensão que, ao mesmo tempo, nega e lembra, mas principalmente pensa a “tecnopop era”¹⁵⁷.

Assim, a poética aqui em estudo pode ser vista como um espaço no qual o passado adquire novas possibilidades quando em confluência com o presente. Esse espaço não é apenas um dispositivo onde se guarda parte do passado cultural, mas, a todo o momento, esse passado é evocado, restituindo uma nova possibilidade de leitura para o presente, do mesmo modo que o presente possibilita nova leitura para o passado.

A poesia aparece como um lugar em que a própria concepção de tempo pode ser posta em questão, porque não se adéqua e também “não detém o tempo: o contradiz e o transfigura”.¹⁵⁸ Dessa forma, pode apresentar distintos elementos que constituem anacronismos, fazendo com que os mais diversos tempos passados possam se abrir no interior do próprio tempo presente da poesia. Essa disposição da linguagem poética, talvez, constitua mais um modo possível daquele distanciamento de que fala Agamben, ao identificar o contemporâneo como aquilo que divide e interpola o tempo, além de citar o passado.

Há um eixo central que parece percorrer boa parte da produção de Eloésio e que surge nos poemas como enfrentamento direto contra determinadas ideologias, ou melhor, contra um entendimento do mundo que se baseie em fórmulas prontas. Esse eixo é o que pode permitir entender o caráter reflexivo e pensante da poesia de Eloésio como um posicionamento crítico perante o mundo. A partir do eixo central, desdobram-se certas linhas temáticas que se espraiam nos poemas em temas que remetem à infância, aos amores, ao embate com o mundo e à própria linguagem.

Porteira das almas, ou as cerebrumas

Bach recorde
digitecendo céus
arabescos angelares
pela abóboda do templo

cerebrumas
cedo mesculpidas
é soprar nos ouvidos
e se me abrem os ocos

¹⁵⁷ IBDEM, *Jornal para eremitas*, p. 161.

¹⁵⁸ PAZ, Octavio. *Prefácio*, p. 11.

pelos porões da memória
passa um ar
de audivagar

era menino e Bach
pelos dedos cor-de-rosa da noviça
sustinha no ar cada andorinha

“Eis que desço do céu”¹⁵⁹ é o primeiro poema em que se nota a presença do passado biográfico. Ao surgir, esse passado provoca um deslocamento no interior do tempo presente daquele que o enuncia. A abertura ao passado vem a reboque de alguns elementos que auxiliam na separação do tempo presente: a forma desconfigurada do soneto, os usos de tempos verbais no presente, tomando todo o fundo do primeiro quarteto, no passado, como no último terceto, e a referência explícita à memória como o lugar a partir do qual se dá o acesso ao passado.

A recordação remete para o presente o templo, ou seja, o lugar sagrado onde a música do compositor barroco Johann Sebastian Bach resplandece. O templo, no passado do poeta, significa a igreja católica com toda a sua força cultural, enquanto que Bach congrega a imagem de um período crítico para o humanismo e as artes: o barroco. A união de tais elementos liga-se pelo tom sacramental da recordação, cuja tonalidade memorialística não é dada por lamentações e por saudosismos nostálgicos ou ainda melancólicos. Ao contrário, é justamente a própria recordação que traz o sujeito ao plano terrestre, porque no átimo em que se lembra do som que divaga no mais profundo da memória é que ele desce do céu e chega à realidade concreta.

A imagem do passado encontra-se “nos porões da memória” e por isso é possível notar que a recordação não se apresenta em uma forma concreta. O poema aparece dividido em quatro estrofes, sendo elas, dois quartetos e dois tercetos. Tal divisão é a mesma do soneto. Entretanto, a versificação não é correspondente ao da forma fixa, fartamente conhecida em decassílabos, e nem tampouco as rimas se acomodam ao padrão. A sintaxe reduzida entre os versos parece acentuar a ideia de que a recordação é, de certo modo, fragmentada.

As estrofes não estão ligadas sintaticamente, e tal disposição ajuda a articular a ideia de que a recordação não surge plena e completa, porque o som é recordado do fundo da memória. Sendo assim, a forma corrobora a incompletude da imagem lembrada. Apesar de não estarem ligadas pela sintaxe, as estrofes são atravessadas pelo

¹⁵⁹ PAULO, Eloésio. *Primeiras palavras do mamute degelado*, p. 48.

eco da vogal tônica do nome Bach. O som é dado no início do poema pela tônica da palavra “Bach”, ressoando, numa tonalidade clara, sempre na tônica das palavras. Esse efeito acontece em “angelAres”, no terceiro verso do primeiro quarteto; em “soprAr”, no terceiro verso do segundo quarteto; em “Ar” e em “audivagAr” nos segundo e terceiro versos do primeiro terceto respectivamente; até ser novamente recomposto, na última estrofe, em “Bach”, e acabar em “Ar”.

Contudo, se a brancura da vogal /a/ apresenta-se em alguns vocábulos, não poderia faltar, por se tratar da lembrança de um compositor “barroco”, a contraposição à leveza e à clareza. Aparece, portanto, a vogal aberta /ó/ para representar o jogo entre claro e escuro tal como na estética barroca. Assim, a vogal ressoará por todas as estrofes, tal como acontece logo na primeira em “recOrdo”. A ideia da contraposição é clara no primeiro verso, “BAch recOrdo”, visto que ambas vogais compõem as tônicas da estrofe. Ainda no primeiro quarteto, “abÓboda” recebe o eco, que segue em “Ocos”, em “memÓria” até acabar em “rOsa”.

A sonoridade talvez seja o manancial do poema, sendo realmente o ar que divaga pela voz e que a cada leitura abre os poros da percepção. O invólucro sonoro, pode-se ainda dizer, é dado pelas consoantes mais sonoras da língua portuguesa, as sibilantes /s/, /c/ e /ç/. Todo o poema é envolvido na sonoridade dessas consoantes, cuja musicalidade se mistura àquelas alternantes entre um som claro e outro escuro. A sonoridade do poema repousa, finalmente, em “pelos dedos cor-de-rosa da noviça”; com onze sílabas poéticas, este é único verso com mais de nove. Tal ocorrência permite a possibilidade de uma relação mimética entre som e sentido, porque o verso possui um ritmo quaternário, “PElos-DEdos-cor-de-ROsa-da-no-VI-ça”, assim cada acentuação rítmica no verso vem à lembrança do poeta como a representação dos dedos da noviça ao tocar o instrumento.

Há elementos no poema que potencializam a pluralidade do passado. A alternância fônica entre as sílabas /a/ e /ó/ é um recurso que amplifica ainda mais a força imagética da palavra Bach. No entanto, o período barroco torna-se, todavia, mais pleno com o trabalho específico com o significante, tão característico em poetas do período, embora, no poema em questão, apareça como uma reminiscência do Concretismo. O jogo de palavras é a ligação estreita com a tradição concreta, os neologismos “digitecendo”, “angelares”, “cerebrumas” e “mesculpidas” são os suportes entre a presença da memória apresentada pela economia concreta e pela agudeza barroca.

O passado surge no presente do poeta composto de outro tempo. Se há a lembrança da infância, juntamente com esta vem um elemento que auxilia a emaranhar o tempo, no caso, a imagem do compositor alemão. Mesmo que a recordação esteja no porão da memória, nada a impede de vir à presença, ou ainda, de sair das névoas e brilhar no agora do poeta.

Personagem de névoa
aquela jaracuçu-do-brejo
e no entanto vívida
como a luz impressa

Tal como uma corda enlouquecida
arremetia a esmo
contra homens e meninos
emparedada por um mutirão
de paus e pedras

Depois foi o cortejo
por ruas cheias de sol
de seus despojos: troféu
espécie de cristo maligno¹⁶⁰

A cobra é o signo do anacronismo que permite ao poeta a inter-relação entre o seu tempo presente, a partir de onde acontece a recordação, e o passado, a partir de onde surge a cobra. A imagem do animal, mesmo estando encoberta pelas névoas do tempo, ainda se apresenta clara e nítida à memória. Tal ocorrência não a difere completamente da música de Bach, cuja lembrança abre os ocos do cérebro envolto em brumas: “cerebrumas”. A recordação restitui ao presente exatamente o brilho da experiência do passado, mostrado pela tensão entre animal e povo armado.

A recordação, então, faz com que o passado se reconfigure no presente, nesse sentido, o próprio título do poema, “A mãe de todas as procissões”, é que pode dar a indicação dessa reconfiguração. A partir do presente o olhar para o passado entende ironicamente aquele momento como uma espécie de procissão. Esse entendimento só pode ser possível se levado em conta a experiência tida, pelo poeta, com outras procissões durante sua vivência religiosa.

A aproximação entre os despojos da cobra e a imagem de cristo aponta para uma interpretação, tendo ainda em vista a reconfiguração do passado, em que se compreende essa primeira procissão como uma experiência sensorial com as coisas do mundo. O que se expõe é a luta entre animal e homens e, conseqüentemente, a exibição do troféu: o

¹⁶⁰ PAULO, Eloésio. *Jornal para eremitas*, p. 35.

animal morto. Parece que a cobra, ao se desvelar na memória, desloca o olhar para uma vivência mais concreta de um momento do passado. A ideia, portanto, não é a rememoração de uma experiência mística ou transcendental, ao contrário, a associação da cobra com o cristo é justamente a tentativa de transpor a vivência religiosa para o plano da experiência concreta.

A cada nova lembrança é possível perceber o passado sendo reconfigurado, levando a um entendimento claro de que, para Eloésio, “o tempo é um cavalheiro cuja face divisamos melhor quando a distância”¹⁶¹. Dessa forma, a consciência de estar no tempo, entendendo o afastamento como um modo de percebê-lo, mostra-se novamente:

Não me dissessem
aquela imaginação no meu futuro
mas o araticum prefigurava
meus amores mais cachorros
e sagrados¹⁶²

O poema é uma espécie de iluminação que aparece em forma de fragmento. A ideia de que a fruta araticum¹⁶³ já continha em si a projeção dos amores futuros é estabelecida após a imaginação no futuro. A partir da informação em seu momento mais presente é que a imagem sensória da fruta sofre uma reconfiguração no passado. A fruta, portanto, aparece no agora do poeta para justamente desarticular parte do passado, atribuindo-lhe uma nova significação.

No entanto, a fruta não apenas ganha um novo sentido, mas, tal como a cobra no poema anterior, cuja imagem do corpo morto passa a ser a mãe, ou seja, a origem profana das procissões, a araticum aqui também se torna a origem dos amores do poeta. Sendo assim, mais uma vez o título do poema é a chave para o complemento de sua significação. “Gosmoconia” é um intrincado, e bem-humorado, jogo de palavras. A palavra base, portanto, é “cosmogonia”, ou seja, origem; a ela se embaralham a palavra “gosma” e “cona”. Os três vocábulos unidos e alinhados à imagem interior da fruta amplificam o sentido da reconfiguração do passado. Outra vez, as lições do Concretismo aparecem para ajudar a compor num átimo do instante a significação do poema.

A imagem da fruta, portanto, contém em si a genealogia de todo um universo para poeta, os amores; universo que ainda aparecerá no contexto deste trabalho. Não há,

¹⁶¹ IDEM, *Jornal para eremitas*, p. 30.

¹⁶² IBDEM, p. 37.

¹⁶³ Fruta também conhecida como “marolo”.

mais uma vez, no poema, uma exaltação sublime da experiência, ao contrário, o sabor do título vem, primeiramente, mostrar a graça da memória e, depois, a ligação entre fruta – cujo interior é úmido e o sabor algo entre doce e acre – e órgão sexual feminino.

A partir do presente configura-se a ideia de que a fruta expande, no fragmento ou ainda no instante do poema, o passado. A araticum ao brilhar no presente, além de tensionar o estado das coisas no tempo, abre-se para a própria tensão inerente a si mesma, ou seja, a fruta, enquanto gênese do amor, é uma espécie de oximoro, pois contém a tensão entre sagrado e profano, “meus amores mais cachorros/ e sagrados”.

O olhar do poeta, ao se deslocar, entrevê nos detalhes aparentemente mais simples de seu cotidiano a possibilidade de representar, a partir do presente, novos modos de ver. A reflexão sobre as vivências da infância mostram, então, a desarticulação provocada a partir das imagens de Bach, da jaracuçu-do-brejo e da araticum cujas aparições não surgem sem um fio de consciência e de tensão. A mesma forma de olhar é possível verificar com a imagem de um “Mandrová”.

Espécie de trem-de-ferro
para quem nunca tinha visto um
e com umas tripas de gosma verde
em vez de gente indo
para câmaras de gás
ou Aparecida do Norte¹⁶⁴

O instante poético mais uma vez reconfigura uma imagem cuja significância se expande a uma comparação crítica, que recupera dois estratos da história e da civilização ocidental. A composição física do mandrová, regionalismo para lagarta, possui a aparência de um trem, ou o que mais se aproximaria de um para quem no passado não havia visto uma locomotiva de verdade. Entretanto, a aparência no instante presente do poeta ganha um significado outro, ou seja, a imagem reconfigurada do inseto não obedece, como nos poemas acima, a uma imagem idílica ou apenas presa ao passado, mas como se fizesse parte de uma constelação da memória, a imagem fisiológica associa-se à religião e ao nazismo.

O poema é então contemporâneo e anacrônico porque, ao brilhar no presente, libera a inter-relação entre presente e passado por meio da imagem do mandrová. Assim fende a planificação lógico-linear ao fazer com que o olhar escorra do presente para o passado. No entanto, da própria fenda, que é o poema, surge a crítica às estruturas

¹⁶⁴ PAULO, Eloésio. *Jornal para eremitas*, p. 32.

totalizantes que governam parte das ações humanas. A potência da imagem do mandrová desloca o sentido que havia na infância, a de ser apenas a imagem de uma espécie de trem com “suas tripas de gosma verde”. Ao ser tensionado com o presente, o sentido ganha um novo traço, ou melhor, a sua potência é restituída enquanto instância crítica. Com isso a poesia de Eloésio torna-se “uma artilharia/ aventureira” justamente por “afrontar o ninho dos marimbondos”. De outra forma, ela também perturba lugares fixos de pensamentos totalitários.

As imagens da infância surgem enquanto anacronismos que se reconfiguram no tempo presente do poeta. Não há, então, uma espécie de contemplação pela falta, como se o tempo de antes possuísse uma altivez irre recuperável, ao contrário, quando há a vista do passado biográfico, ele é tido como uma “Saudade hypocrita”.¹⁶⁵

Com a descoberta do mata-moscas
fui enfim excelente em algo
Tardes transbordaram
na aldeia pequinesa

Depois foi a borrachinha
de amarrar dinheiro
outra artilharia
aventureira como
afrontar o ninho dos marimbondos

O sentimento por esse passado aventureiro é, na verdade, um fingimento, é uma hipocrisia. O fingimento não parece ser uma simples dissimulação, cujo fundo não leva a nada, ao contrário, parece haver, como sempre, uma ideia tramada entre as suas malhas. Os objetos, “mata-moscas” e “borrachinha”, atravessam o contínuo temporal para serem apresentados no presente cuja característica comum é, de certo modo, serem armas ou ainda “artilharias” usadas para incomodar a quem possa revidar, moscas e marimbondos.

A ideia “saudade hipócrita” foi buscada dentro da própria tradição literária brasileira. Em *O Ateneu*, de Raul Pompéia, o narrador, em vias de entrar para a instituição escolar, recorda as palavras do pai para que tenha “coragem para a luta”, pois a partir de então ele conheceria o mundo. O narrador, portando, entende que, com isso, seria despido “das ilusões de criança educada exoticamente na estufa de carinho que é o regime do amor doméstico”¹⁶⁶. Então, após tais considerações, ele se lembra “com

¹⁶⁵ IDEM, p. 31.

¹⁶⁶ POMPEIA, Raul. *O Ateneu*, p. 1.

saudade hipócrita, dos felizes tempos; como se a mesma incerteza de hoje, sob outro aspecto, não nos houvesse perseguido outrora e não viesse de longe a enfiada das decepções que nos ultrajam”¹⁶⁷.

Assim, a própria literatura torna-se um componente que, a partir da releitura no presente, potencializa as imagens do passado, constituindo-se, também, um anacronismo, porque se reconfigura no presente do poeta. Se, para o narrador do romance, as incertezas de hoje já estavam no passado, o mesmo dá-se com Eloésio. Mas, para ele, não são as dúvidas, e sim as certezas do presente que já se configuravam nas brincadeiras da infância. A tradição literária ajuda a compor uma reflexão do outrora do poeta. Além disso, a grafia do título do poema, “hypocrita”, é discordante da apresentada na obra de Pompéia, “hipócrita”.

O uso de determinado léxico restitui, anacronicamente, a língua latina. Em latim, “hypocrita” significa “comediante” e “histrião” e, portanto, a sua inserção no poema tende a mostrar que, além de ser apenas um fingimento, pode haver também algo como uma representação. Todo o poema, juntamente com a tensão da brincadeira “aventurosa”, apresenta uma disposição do poeta: a firmeza de, pela via da palavra poética, mexer com certas camadas do pensamento e da sociedade.

Há no poema a abertura para, ao menos, três tempos: o tempo da infância, o tempo da obra *O Ateneu* e o tempo da língua latina. Todos esses tempos surgem unificados pela identidade do poema no agora do poeta. Entretanto, cada tempo deixa ver um anacronismo que ajuda a compor uma nova configuração da infância, porque o tempo passado, para Eloésio, é justamente melhor compreendido quando observado a distância.

A reflexão de Eloésio não busca apenas apreender no passado uma nova configuração, posto que a própria imagem do passado ajuda a compor a imagem do sujeito do presente. O olhar do poeta para o passado pode também entrever passagens em que algum pensamento dogmático, como a religião, exerce a sua ação. Essa ocorrência acena para um modo de estar atento contra formas prontas e delimitadoras de vivência. Com isso, a partir da mirada para as imagens que compõem a própria história do poeta, o acontecimento do passado aparece como um paradigma do que foi e não é mais. O passado, nesse caso, denuncia o poeta para si mesmo e, desse modo, auxilia-o a estar atento ao que já aconteceu e, portanto, a não se identificar totalmente com sistemas

¹⁶⁷ IDEM.

de pensamento cuja influência possa delimitar horizontes. O “Novo ramo” é propriamente a liberdade de estar consigo mesmo:

Meus negócios na infância
era nada menos que com Deus
até que as deusas plurais
enviaram-me no escuro a poluição
(...)
Meu negócio
hoje em dia
é só comigo.¹⁶⁸

¹⁶⁸ PAULO, Eloésio. *Jornal para eremitas*, p. 28.

A fome estulta

Os mistérios gozosos
célula terrorista
no ventre da liturgia

Eloésio Paulo

A temática amorosa apresenta-se como uma das linhas de força da poesia de Eloésio. O poeta percorre esse tema na condição de faminto. Esse reconhecimento constitui, parece-me, uma percepção irônica, visto que, para ele, a fome é imbecil ou tola. Para dar corpo a essa compreensão, penso no caráter da palavra “estulta”, cujo baixo uso cotidiano imperativamente impele-nos, leitores, ao dicionário. Sendo assim, cabe a questão: trata-se apenas de uma erudição estéril ou indica um traço da prática do escritor que compõe sua obra?

A erudição é, sim, uma característica da poética de Eloésio. O adjetivo “estulto” não nos conduz apenas ao dicionário, mas também à bíblia¹⁶⁹. E o termo raro, além de incitar a pesquisa, instaura na economia do poema um jogo irônico que reflete o modo de pensar da poesia de Eloésio. A fome é estulta – o que a leva a ter desprezo pela “sabedoria e disciplina”¹⁷⁰ – por isso o amor é tolo, porque obstrui a via direita, a da clareza. Eloésio encontra no léxico uma forma de criar um paradoxo entre o sentido bíblico da palavra e a necessidade humana de preencher o vazio ou o ímpeto, pois o “que fazer com a fome estulta do canhão?”¹⁷¹. Assim, não há apenas uma erudição sem finalidade, pois todos os recursos, aos quais Eloésio lança mão, são caminhos tortuosos, poder-se-ia dizer barrocos, visando a um plano maior de sua poética.

O retrato do amor e da paixão, na poesia de Eloésio, possui o caráter de não ser idealizado, “A bosta da mulher amada/ é fogo que arde e não consome/ disseram Leminski e aquele outro”¹⁷². A ironia, de certo modo, é o tempero para a crítica amorosa: “O amor (mesmo o mais louco) às vezes parece pouco, meio acre e duas vacas”¹⁷³. Mesmo assim, mesmo não consumindo ou sendo o de maior intensidade, o amor mostra-se como uma chama intermitente, nos poemas. Em momentos surge na

¹⁶⁹ Valendo-me do arquivo digital da *Bíblia de Jerusalém*, pude aferir que o léxico “estulto”, em seu gênero masculino, ocorre 42 vezes, no livro, enquanto para o feminino não há ocorrências. No entanto, com incidências em “Eclesiástico”, 25 vezes, em “Provérbios”, 17 vezes, e no livro de Jó, apenas 2 vezes.

¹⁷⁰ *Provérbios*, I, 7, p. 1117.

¹⁷¹ PAULO, Eloésio. *Jornal para eremitas*, p. 161.

¹⁷² IDEM, *Homo hereticus*, p. 51.

¹⁷³ IBDEM, *Inferno de bolso e etc.*, p 57.

lembrança em forma de um “Cartão postal”, cuja imagem “sumida no fundo/ de incerto poço/ mas não esquecida/ no arquivo morto”¹⁷⁴ está presente ou ainda como uma atração sem limites ou um tormento do corpo: “Se um arcanjo com uma espada/ de prata nos despedaça/ bem no meio de uma foda/ certos pedaços de mim/ e de ti ainda assim/ teimariam em foder”¹⁷⁵.

Em outros momentos, é a tentativa de exterminá-lo o outro lado que se mostra da intermitência: “Tenho me tornado especialista/ em torcer o pescoço dos amores/ (...)/ Enfim quase burocrático/ assim como se fosse/ algum carrasco nazista”¹⁷⁶ ou ainda “o amor não morre fácil/ como a braquiária/ (...)/ é preciso esperar/ com lâminas afiadas/ capazes de madrugada”¹⁷⁷, contudo, “mesmo assim/ o terreno da noite/ sempre lhe será propício”¹⁷⁸. O amor coloca-se assim como uma tensão constante nessa poesia: “O amor é uma merda/ mas merda reciclável”¹⁷⁹, como o “Eterno retorno”, “Outra vez mais gentil/ do que esteve parecendo/ emprestei a ela o arco/ e me pus debaixo da maçã/ Mesmo sabendo/ não ser sua pontaria/ tão boa quanto a minha”¹⁸⁰.

Mas, então, como seria o paradoxo entre a palavra bíblica e a necessidade “do canhão”? “A boca do estulto é um perigo iminente”¹⁸¹ e isso é um reflexo claro na poesia amorosa de Eloésio.

Os mistérios gozosos
célula terrorista
no ventre da liturgia

Como da santa de Bernini
atravessada por Deus
a infinita alegria

A cama era altar no hotel
Luciana catedral
Minha missa medieval

Camareiras em alvoroço
A filha do general
ascendia para o céu
antes de tomar café

¹⁷⁴ IBDEM, *Jornal para eremitas*, p. 72.

¹⁷⁵ IBDEM, p. 81.

¹⁷⁶ IBDEM, p. 104.

¹⁷⁷ IBDEM, *Inferno de bolso e etc.*, p. 57.

¹⁷⁸ IBDEM.

¹⁷⁹ IBDEM, *Homo hereticus*, p. 51.

¹⁸⁰ IBDEM, *Jornal para eremitas*, p. 96.

¹⁸¹ *Provérbios*, 10, 14, p. 1131.

Um anjo de bicicleta
vinha trazer meu jornal¹⁸²

A graça irônica da estultícia torna-se um perigo ao encontrar na liturgia e na obra de Bernini a “infinita alegria”. É provocativa a ideia de que há mistérios carnavais nas entrelinhas das folhas sagradas. O poeta tem consciência dessa subversão, ou melhor, dessa profanação, ao demonstrá-la no verso “célula terrorista”. A representação do texto litúrgico associa-se à imagem escultural de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), artista do barroco italiano, cuja obra “O êxtase de Santa Teresa” é a imagem do prazer.



183

¹⁸² PAULO, Eloésio. *Jornal para eremitas*, p. 90.

¹⁸³ BERNINI, Gian Lorenzo. *O êxtase de Santa Teresa*. Disponível em: <<http://vintum.com/esculturas-de-gian-lorenzo-bernini/>>.

A liturgia e a obra de Bernini são contemporâneas do poema à medida que a partir dele ganham uma interpretação. O diálogo com o passado da liturgia e da arte possibilita uma leitura para o texto bíblico e a obra barroca na qual um redimensiona a leitura do outro. Assim, ao sugerir o entrelaçamento entre os mistérios no íntimo da liturgia e a expressiva dor do arrebatamento da Santa, o poema restitui ambas as imagens ao senso comum pela via do prazer. O diálogo com o que nos chega do outrora não é tomado em sentido dogmático cuja apreciação devesse seguir estritamente as regras canônicas. Ao contrário, por ser um perigo iminente, a boca do estulto eleva, tal como não poderia deixar de ser, a profanação à ideia de uma missa.

Agora não apenas a liturgia, mas também a obra barroca deixa de ser sagrada, seja pela constituição de seu caráter bíblico, seja pela interpretação da escultura como obra canônica, digna apenas de apreciação. Ambas confluem na imagem do corpo feminino, materialidade pura, cuja possibilidade da infinita alegria é, para o poeta, uma missa medieval. As imagens “liturgia”, “escultura” e “missa medieval” são como profanações em que cada uma parece imprimir um olhar diferente na outra. O modo de olhar é, claro, todo ele atravessado pelo erotismo.

O medievalismo no poema doa seu rigor de devoção para que se tenha o transe místico, o contato direto com o divino. Entretanto, a ideia medieval é sim restituída, mas o transe ou o êxtase é real e seu objeto é o próprio corpo feminino. A missa com todos os seus símbolos é a ponte para uma experiência com o elemento divino, sendo assim, essa passagem é corporificada, materializada e também profanada, ao mesmo tempo em que é sacralizada.

Além disso, toda a caracterização anacrônica além de funcionar como um veneno no ventre dos elementos sacrais, também perturba a ordem da hierarquia familiar do general. Assim como a igreja possui uma forma rigorosa cujo êxtase místico somente se aproxima do erotismo pelo olhar do presente que perturba o passado, a “célula terrorista” no ventre da hierarquia dogmática, composta pela imagem do general, é a sua própria filha, ao mesmo tempo, um veneno perturbador e uma missa. Uma ambiguidade essencial somente concedida à presença pela estultícia do olhar erótico do poeta.

A ligação entre elementos sacros e erotismo não é estranha a outros poemas do autor. “Da utilidade da cultura inútil”¹⁸⁴, por exemplo, recorda a leitura de uma folhinha

¹⁸⁴ PAULO, Eloésio. *Jornal para eremitas*, p. 38.

de missa: “De um corpo humano médio/ (disse a folhinha num dia há muito desfolhado)/ se faria uma chavinha de cristaleira/ mais alguns botões – o resto é silêncio e sabão”. A folhinha se torna o paradigma não a ser seguido ou desconstruído, mas subvertido:

Quanto me serve o inesquecido
de que sou sabão
Nada mais útil nem nobre
que cinicamente esfregar
as fendas recendendo a urina
limpar com a língua mais limpa
o que (vizinho à cona)
nem se menciona.

O entendimento de ser algo muito pequeno diante do todo não é um motivo para lamentações, ao contrário, a ironia aparece como uma arma forte, servindo de remédio e veneno contra o pensamento que rebaixa o humano. O elemento erótico é um dos modos encontrados, pelo poeta, para deslocar fontes de pensamento segura e concreta, ou seja, é o que lhe permite afastar-se a fim de subverter as palavras da folha sacra. A distância dos dogmas e do tempo do “dia há muito desfolhado” permite, a partir da memória, a reconfiguração do passado entrelaçado à paixão:

Freud e a folhinha do Santuário
de Nossa Senhora Aparecida
lado a lado
os usos perversos da paixão
e a vaidade inútil
fundidos no dialeto
mais que secreto
da memória.

A estultícia mantém-se com os sacrilégios. O poeta procura no dialeto da memória a inter-relação com o passado, propiciada pela fusão entre elementos, em princípio, distantes. Por meio da memória, o contato com o passado se reconfigura. Outro exemplo que faz o olhar percorrer ícones da religião católica é com “Sacrilégio 123”¹⁸⁵:

Santa Rita de Cássia
para quem do Seridó
quase já em Santa Cruz
é um enorme pinguim
no morro encarapitado
Para quem a vê de frente

¹⁸⁵ IDEM, *Homo hereticus*, p. 34.

já sem ter olho de crente
a santa é outra Diana
diaba de tentação
gostosona ainda que feita
de muita pá de cimento.

A idolatria mística e canônica é derrubada pela via do olhar pervertido do poeta, já distanciado da crença, porque “já sem ter olho de crente”. No entanto, o modo devasso de ver a santa não se reduz a um fim inútil. Ao ser vista de frente, a santa é então associada a uma figura da mitologia romana. Surge o nome de Diana, deusa romana identificada pelos próprios romanos com Ártemis, que “era a deusa da vida selvagem [e] uma virgem caçadora”¹⁸⁶. O distanciamento do poeta da adoração da santa, então, abre o diálogo com o passado e a mitologia passa a ser o ponto de referência para a composição da imagem. O poema traz elementos que, além de levarem ao distanciamento da santa para a abertura do passado, estão imersos no tempo presente do poeta. A representação disto dá-se por meio de léxicos cujos usos referem-se ao modo não sacralizado de tratamento, bem mais próximo da fala coloquial como, por exemplo, “pinguim”, cuja associação pejorativa liga o animal às vestes da santa, e “gostosona”.

A intermitência do sentimento amoroso, nos poemas de Eloésio, parece revelar, ao mesmo tempo, movimentos de aproximação e afastamento. O amor pode ser uma força auxiliando a vencer determinados obstáculos da vida, ao passo que o mesmo ímpeto pode também não ser movido por nada, ou seja, ser pura ausência.

Muros de ócio
dragões de tédio
desdemônias capitulindas
caprichos barrocos do deus Tempo

Tudo venci
por ti desperto
e sabendo que talvez
(sabendo-o quase certo)
fizesses a maldade
de nem existir¹⁸⁷

O amor é a força que desperta o poeta para superar relativamente o ócio e o tédio do tempo. O reconhecimento desse impulso é o que o aproxima do sentimento amoroso. Entendo assim porque o título do poema serve-me como uma pista, pois “Omnia Vincit”, em latim, significa “Tudo vence”. O uso de uma citação em língua latina, cuja

¹⁸⁶ HARVEY, Paul. Verbete “Ártemis”, p. 61-62.

¹⁸⁷ PAULO, Eloésio. *Jornal para eremitas*, p. 70.

sobrevivência dá-se em grande parte via história e literatura, é, então, um recurso que revigora o passado no presente.

Contudo, a erudição em Eloésio, como já disse, não me parece ser um recurso infértil – quero dizer que ao lançar mão da língua latina, o poeta não apenas procura por um adorno classicizante, destinando a reforçar ou demonstrar uma cultura livresca. A linguagem para Eloésio demanda estudo e pesquisa e isso não vem sem o conhecimento da tradição. Se assim for, o título do poema, aliado ao tema, leva-me claramente para a produção literária da Roma antiga.

A abertura ao passado restitui no âmbito do presente o diálogo direto com o poeta romano Virgílio. É nas *Bucólicas*¹⁸⁸, no verso 69, da décima écloga, que se encontra a afirmação “*Omnia Vincit amor et nos cedamus amori*”, ou seja, “o amor tudo vence, cedamos nós ao amor”. No verso do poeta romano, o amor além de ser apresentado como uma forma de salvação para tudo vencer, surge como uma identidade que o qualifica como sumo bem. Um ideal, portanto.

O poema faz ver uma relação estreita com o sentimento amoroso, justamente porque, por meio do amor, foram vencidos o ócio e o tédio. Há sim uma identificação com o sentimento, embora haja uma percepção, com toques de desconfiança, de que o amor não existe. Mas para este contexto importa menos a constatação da existência ou não do amor do que o movimento de proximidade e distanciamento.

Digo isso porque a aproximação do poeta com o amor e consequentemente o seu afastamento, gerado pelo laivo de desconfiança dos últimos versos – “e sabendo que talvez/ sabendo-o quase certo” – não surgem sem um jogo com o passado, ou melhor, com a tradição. O poema é todo ele um diálogo com Virgílio, cuja ideia de amor é, de certa forma, reavaliada no presente do poema. Mas para além do diálogo com o poeta romano, há ainda outras aproximações anacrônicas como, por exemplo, as manifestas nos neologismos “desdemônias” e “capitulindas”. Este um jogo de palavras com o nome “Capitu” e o adjetivo “lindas”, cuja composição remete diretamente para Machado de Assis e seu *Dom Casmurro*. Já o jogo entre “Desdêmona” e “demônias” nos conduz a Shakespeare e sua obra *Otelo*. Ambas as personagens são rodeadas, cada uma a seu modo, pelo sentimento de ciúme que causam no contexto de cada obra em que se inserem, sendo as duas, ao mesmo tempo, fontes de adoração e de desconfiança por parte dos homens que as amam: Bentinho e Otelo, no caso.

¹⁸⁸ VIRGÍLIO. *Bucólicas*, p. 72.

Tais referências são trazidas à baila não sem o filtro da composição concretista, cujo uso visa a extrair um sentido amplo a partir de recursos mínimos. Com isso, ambos os neologismos são composições cujos estratos profundos se abrem para o diálogo com o passado da literatura brasileira e inglesa, como significâncias reconfiguradas para a reflexão sobre o amor no tempo presente do poeta. O ócio e o tédio são contrapostos às possíveis capitis e desdêmonas existentes, “lindas” e “demônias”. A composição dos contrastes não poderia, para Eloésio, deixar de ser um, outro anacronismo, “capricho barroco” do tempo.

Tudo, portanto, foi vencido: o tédio, o ócio, as “desdemônias”, as “capitulindas” e todos os “caprichos barrocos do deus tempo”. O amor despertou as imagens do passado e a configuração delas a partir de uma instabilidade barroca. O que fica não é identificação plena com a ideia de amor virgiliana, mas a partir dessa ideia de amor acontece a abertura para os diversos tempos que compõem os anacronismos no poema.

O tema do amor, na poesia de Eloésio, é tratado de forma ambígua, ou seja, não há nem a opção por uma idealização do sentimento nem tampouco um desgosto por ele. Há, isso sim, uma espécie de diálogo com o sentimento que, visando a conjungir ambos os lados, deixa ver um elemento estranho que, conforme e desconforme, apresenta, na verdade, as duas coisas.

Sendo assim, se no poema anterior, “Omina Vincit”, é possível entrever a “quase certeza” de que o amor não existe, em outros poemas é possível atestar a intensidade de tal sentimento, para o qual há um cuidado tão profundo que os próprios deuses se imiscuem ao ato amoroso: “todos os deuses do som/ capazes de silêncio e pausa/ juntaram-se à nossa sinfonia”¹⁸⁹ e a potência de tal atração é tanta que o poeta pode dizer após a consumação da obra, com um traço melancólico: “restou-me pouca vida que viver”¹⁹⁰. Se, portanto, resta pouca vida a viver, talvez seja um sinal de que o amor, de alguma forma, habita a existência poética de Eloésio, mesmo que de outra forma ele saiba quase certamente que o amor tenha feito a “maldade de nem existir”.

O amor mostra-se assim a partir de uma ambiguidade essencial, existindo e não existindo ao mesmo tempo. Proporciona as mais diversas imagens nas quais até os deuses ajudam a compor o instante. E não apenas os deuses, mas também a tradição literária auxilia a reflexão. Entre as mais diversas tensões e distensões, no meio, equilibra-se o amor:

¹⁸⁹ PAULO, Eloésio. *Jornal para eremitas*, p. 82.

¹⁹⁰ IDEM.

Na do amor eterna guerra
são os poetas munição
São Paulo bem que disse, elas não prestam
Mas que fazer da fome estulta do canhão?

Pulula o fogo pelo mundo vasto
Sinedóquicos, voam corações e baços
olhos (as amadas torcem-se de gozo)
e a beligerância não acaba mais

Porém, nesta tecnopop era,
Amor já como em dantes não opera,
que frios poetas concretos, desumanos,
encharcaram o pavio e a máquina já era

Entretanto, ainda mais porém,
eis que em Minas são de recém nados
um barroco drummond e outro gonzaga calvo:
o amor, pois, por ora, está salvo¹⁹¹

O primeiro verso mostra a constituição do amor para Eloésio: ele é uma “eterna guerra”, pura tensão. O poeta está imerso a isso, visto que, via apóstolo Paulo, há a hesitação em relação ao objeto do amor, já que elas, as mulheres, não prestam. O tempo de Paulo atravessa o estado presente da tensão, surgindo como um alerta ou até mesmo como uma configuração a ser seguida. Porém, o poeta, ao desenredar, ironicamente, a possibilidade de frequentar a ordem apostólica, deixa entrever a sua escolha por meio da pergunta o que fazer com a fome estulta do canhão.

Difícil segurar o ímpeto sexual, tido como uma estultícia, exhibe-se então a beligerância no mundo, ou seja, o poeta demonstra estar, então, próximo aos acontecimentos, às tensões provocadas pelo amor. De tais tensões, o fogo então ferve na vastidão do mundo. Na terceira estrofe, há, novamente, o diálogo com a tradição literária, mundo vasto, rapidamente ecoa o famoso verso de Drummond, “Mundo mundo vasto mundo”, de “O poema das sete faces”; além dele, aparece também “as amadas torcem-se de gozo”, de “Necrológio dos desiludidos do amor”. Há aqui a união de dois poemas a fim de compor a reflexão presente sobre o amor. A tradição literária não é apenas fonte canônica de adoração, ao contrário, vem ao presente do poema rearticular o pensamento.

No tempo presente, esta “tecnopop era”, já não há mais a constituição do amor como outrora: “amor já como em dantes não opera”. O verso então deixa entrever que na contemporaneidade não há mais a forma do amor de outro tempo, ou seja, a época do

¹⁹¹ IBDEM, *Jornal para eremitas*, p. 161.

poeta Dante. Essa inflexão é possibilitada pelo jogo semântico entre o nome “Dante” e a palavra “dantes”. O amor no tempo de agora não possui o mesmo tratamento como antes se via, no poeta florentino, tampouco fervilhou com os poetas concretos.

Todo o poema é uma reflexão sobre o amor, e nessa eterna guerra, “são os poetas munição”. Sendo assim, o poema é contemporâneo justamente porque mostra a era presente, “tecnopop”, cuja poesia, por ser desumana, não trata o amor como em “Dantes”. A disposição “desumana” para o sentimento amoroso é uma crítica contra a poesia concreta, que não legou para a sua era, que é também a de Eloésio, poemas reflexivos a respeito do amor. O Concretismo compõe a tradição poética eloésiana, contudo, tal aproximação não significa uma identificação plena e determinante de uma contemporaneidade delimitada pelas diretrizes daquele movimento. O poeta, a partir do seu ponto no tempo, mune-se de ferramenta crítica para deslocar o olhar em relação à sua própria tradição. O amor vem do passado compor o presente. O poema é inatual, porque procura em Drummond, reconfigurado enquanto barroco, uma forma de fazer vigorar, ou melhor, fazer mover, via poesia, no tempo tecnológico, uma disposição humana de tensão, de ação dos contrários: a eterna guerra do amor.

O título do poema, mais uma vez, serve como chave de leitura. “E no entanto ele se move” é um dos versos finais da canção “Malandro nº 2”, que compõe parte da *Ópera do malandro*, do compositor Chico Buarque. Nessa canção, atesta-se a vida miserável do malandro que nos últimos versos morre como indigente. Apesar da imagem criada do malandro, na sarjeta e na desgraça, ele ainda se move. O compositor vai até o astrônomo Galileu Galilei e reconfigura o dito do italiano “E pur si muove”, ou seja, “e no entanto se move” para o contexto social do malandro. Galilei teria dito tais palavras por entender que o planeta Terra é que gira em torno do sol e não o contrário. O poema de Eloésio traz dupla reconfiguração, porque olha para um artista do seu tempo, Chico Buarque, e, por meio deste, para uma personagem que não se acomodou ao espírito do tempo em que viveu, Galileu Galilei. Assim restitui-se, no instante poético, passado e presente para compor uma imagem do movimento do amor.

A tradição literária, mais uma vez, aparece, na poesia de Eloésio, a fim de ampliar o jogo com a história da literatura. Agora, o diálogo é explícito e direto com o poema de Drummond, “Morte do leiteiro”, cuja temática social, explicitada pela primeira estrofe: “Há pouco leite no país,/ é preciso entregá-lo cedo./ Há muita sede no país,/ é preciso entregá-lo cedo./ Há no país uma legenda,/ que ladrão se mata com

tiro”¹⁹², ajuda a compor a ideia do “poeta público”¹⁹³ presente no livro *A rosa do povo*. Sendo assim, para uma ideia ampla do que pretendo demonstrar, vale a pena recuperar também os versos finais do poema drummondiano: “Por entre objetos confusos,/ mal redimidos da noite,/ duas cores se procuram,/ suavemente se tocam,/ amorosamente se enlaçam,/ formando um terceiro tom/ a que chamamos aurora”¹⁹⁴.

O poema de Eloésio, “A morte do leiteiro”, nasce, portanto, em diálogo com os últimos versos do poema homônimo de Drummond, apresentando um olhar diferente.

E tudo são objetos
mal redimidos da noite
Por entre a veneziana
a réstia de luz proclama:
para breve vem o sol.

Enfim de ti me retiro
revisto a alma e respiro
Nossos líquidos fundidos
suaveamorosamente
sangraram e semearam
o dia substantivo
nuns tons de rosa a aurora¹⁹⁵

Estes versos, em diálogo com os versos de Drummond, redimensionam o olhar para o amor. Se no poema do itabirano amorosamente mesclam-se o leite derramado, sustento do leiteiro, e o sangue expelido, vida do leiteiro, no poema de Eloésio tal imagem transfigura-se justamente na mescla entre os corpos, cujo título do poema, além de remeter a Drummond, não deixa de ser também uma brincadeira irônica.

O poema de Eloésio não replica a ideia social de Drummond, na verdade, encontra nas entrelinhas dos versos do mestre mineiro um novo olhar. A ideia leva a uma aproximação de Drummond por restituir o poema ao presente, mas, ao mesmo tempo se afasta, por se desvincular da temática social presente naquele poema e lançá-lo para a temática amorosa. A tradição então cumpre aqui um papel anacrônico, porque não estando no tempo presente do poeta torna-se presente ao ajudar a compor uma reconfiguração do passado no presente. Desse modo, o poema de Eloésio não se prende à tradição para duplicá-la, ao contrário, cria, reconstrói ou ainda restitui no âmbito presente a partir da própria tradição. O diálogo é ininterrupto e sem fronteiras.

¹⁹² ANDRADE, Carlos Drummond de. *Morte do leiteiro*, p. 168.

¹⁹³ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, p. 495.

¹⁹⁴ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Morte do Leiteiro*, p. 170.

¹⁹⁵ PAULO, Eloésio. *Jornal para eremitas*, p. 78.

A abertura para a tradição e o olhar para o cotidiano de seu tempo é o deslocamento que a poesia de Eloésio propõe para não se fechar numa prisão irrevogável em relação à tradição. Assim, ela se torna contemporânea porque está e não está no tempo presente. A morte do leiteiro é transfigurada, no fim do ato amoroso, no homem que expelle o próprio sêmen. Mais uma vez, então, o olhar do poeta vê na tradição o gozo, “a infinita alegria”, como uma aproximação à ideia de morte, tal como foi com a imagem da santa de Bernini, no poema acima analisado.

O amor coloca-se como uma linha de força, na poesia de Eloésio, que não se identifica a padrões já estabelecidos e nem mesmo recorre a imagens óbvias. Ao lançar mão da tradição, Eloésio não procura identificar-se a ela, mas, a partir do presente, busca refletir sobre o tema ao explorar possibilidades na própria linguagem poética. A própria poesia, enquanto objeto de debate, pode ser o espaço por meio do qual há a abertura para novos modos de entender as linhas de forças presentes na poética eloésiana.

Seixo no iê-iê-iê

Seria mesmo bom saber
daquelas cadelas
afinal o que elas querem
mas antes disso
por gentileza me diga
cadê elas?

Eloésio Paulo

Além da infância e do amor, a própria poesia também constitui uma linha de força na obra de Eloésio. Na esteira de outros de seus temas privilegiados, esse também apresenta um caráter crítico implícito e seu modo de agir coloca em pauta o ato de produzir poesia. No entanto, a compreensão do elemento poético não perde de vista aquilo que há em seu entorno. A consciência do momento histórico, sem dúvida, visa aos estratos culturais dispostos no tempo e no espaço da contemporaneidade. Em consonância com esse saber, o entendimento que procura pensar a poesia em si mesma, levando-se em conta as suas modificações no curso do tempo, especialmente, a partir do século XX, é demonstrado por meio da consciência crítica e teórica da produção poética, de seu momento histórico e, principalmente, da própria tradição. Na visão de Eloésio,

Enfim, não sobrou nada. E, no entanto, pelo inóspito século XX adentro dezenas de indivíduos cultos e inteligentes continuaram a escrever poemas para uns poucos milhares de leitores. Depois de Mallarmé e Valéry, de Pound e Eliot, com a poética se tornando quase obrigatoriamente um empreendimento individual, cada vez mais raro foi encontrar um poeta que não fosse também crítico e teórico. Crítico dos outros, mas em geral teórico de si mesmo. Por se ter tornado imprescindível tal consciência da tradição é que, na segunda metade do século XX, despontavam como referências teóricas incontornáveis para os aspirantes a poetas, no Brasil, a Poesia Concreta e João Cabral de Melo (...).¹⁹⁶

As referências teóricas dos grandes poetas do século passado, brasileiros ou não, servem não apenas como uma instrumentalização, mas como consciência das transformações pelas quais passou a criação poética. Penso que essa lucidez diante do movimento poético no tempo pode brilhar na própria poesia, dando a indicação de sua atenção para a história. Assim, torna-se visível, por exemplo, ao indicar o conhecimento

¹⁹⁶ PAULO, Eloésio. *Esboço de um itinerário na poesia*, p. 43.

de que, em poesia, os mais diversos assuntos já foram ditos e, a partir disto, diante da história, reconhecendo tudo o que já foi dito, o poeta, em “Sobre tudo”, impõe a questão sobre qual rota deve ser tomada para dizer algo no seu agora.

Houve quem dissesse
línguas olhos letras
do que se esperava e
do sonho houve quem
sonhasse com dizer
de tanto e tudo que
houve quem falasse
sobre voar sobre
ninhos casas paços
sobretudo sobre si
mesmo houve o sonho
de não ser terrestre
houve quem falasse
o tempo todo sobre
o tempo todo sob
o sol do tempo e agora
tão rotos nós agora
que rota haverá
para quem ainda diga?¹⁹⁷

O passado se faz reconhecível não por meio de nomes, de versos ou ainda de motes a partir dos quais o olhar do poeta remodela no presente de sua poesia, mas, na verdade, a consciência da história adentra os próprios temas daquilo que já foi falado ou dito. Essa atenção ao passado está presente e é perceptível a partir dos versos “houve quem dissesse” e “houve quem falasse”, porque se colocam como uma forma de proposição para, por exemplo, sugerir os temas sonho e tempo, recorrentes, portanto, na tradição poética.

Ao elencar as mais diversas ideias já ditas, sonhadas e faladas durante o tempo que já passou, o poeta conscientemente entrevê a disposição no tempo de quem ainda pretende dizer alguma coisa. Essa situação aponta para uma disposição problemática no agora, posto que tudo já foi dito, como deixa ver o verso “e agora/ tão rotos nós agora”. Sendo assim, o poeta sabe que a sua circunstância no agora não é plena, exatamente por estar rompida ou rota, e por isso, a partir de tal constatação, ele impõe a questão por meio de versos que indicam a consciência da condição em que se encontra a poesia no tempo presente, “que rota haverá/ para quem ainda diga?”. O poeta manifesta, à procura de uma rota, a consciência de sua condição rota.

¹⁹⁷ IDEM, *Jornal para eremitas*, p. 170.

É interessante lembrar que essa condição alinha-se, de certo modo, ao entendimento apresentado, ao final do segundo capítulo, sobre a poesia brasileira, pois a falta de um caminho, segundo Scramim, pode ser um modo de entender o que acontece com a poesia no século XXI, cuja característica, depois dos grandes projetos, seria a de não se vincular a pensamentos fixos e prontos. Isso me parece exemplar do que ocorre com a poética aqui em discussão justamente por explorar a ideia de uma falta de caminho, não de acordo com um único pensamento pronto sobre o poético. Diante disto, vale a pena retornar àqueles versos que abrem este capítulo, porque dizem que “aos que pescam e despencam/ na rede confiados/ os meus cumprimentos/ mas insisto em ser/ o anacrônico monge/ da vara em riste/ o acrobata em queda livre”.

“O anacrônico monge” e o “acrobata em queda livre” são, para mim, duas imagens da pressuposição da falta de caminho estável e seguro, transformando-se na rota para quem ainda deseja dizer algo. O interessante é que ser anacrônico, nos versos, não é apenas estar distante como um monge, mas também é ter a noção, a “vara em riste”, de que há uma concretude ou ainda uma fixidez que pode auxiliar na própria ausência de caminho. Sendo assim, a “consciência crítica”¹⁹⁸, na poesia metalinguística de Eloésio, pode ser também um modo de resgatar uma ideia ou imagem do passado a fim de tensioná-la na disputa com o presente, isso é exatamente o que parece ocorrer em “Jejum crítico”:

Seria mesmo bom saber
daquelas cadelas
afinal o que elas querem
mas antes disso
por gentileza me diga
cadê elas?¹⁹⁹

O jejum apontado pelo título corresponde, pode-se dizer, à falta do objeto, que é provocativamente, no segundo verso, chamado de “cadelas”. Esta palavra possui, a meu ver, um jogo semântico que permite ligá-la a dois tempos. O primeiro tempo é o presente, visto que há no baixo lirismo da linguagem cotidiana o uso da palavra como um modo pejorativo de tratamento, além de ser um xingamento, em relação ao sexo feminino. Já o segundo tempo leva-me ao princípio do pensamento metafísico ocidental, mais especificamente ao “Livro X” de *A república*, do filósofo ateniense Platão. Mas, por que Platão?

¹⁹⁸ ALMEIDA, Márcio. *Consciência crítica em “Jornal para eremitas”*, [s. p.].

¹⁹⁹ PAULO, Eloésio. *Homo hereticus*, p. 38.

Cabe, então, recordar que, especificamente nesse livro, o ateniense trata do lugar da poesia na sua concepção de cidade ideal. Como já sabido, o filósofo não admite a presença dos poetas na cidade pelo fato de não terem um compromisso com a verdade. O diálogo em que se comprova a expulsão dá-se entre Sócrates e Glauco e é especificamente em um determinado ponto dessa conversa que Sócrates, tentando ainda fundamentar a decisão, acena a uma antiga briga entre poesia e filosofia, alusão importante para o contexto desta análise:

Valha isto, continuei, como justificativa, na oportunidade em que voltamos a tratar da poesia, por a termos banido de nossa cidade, visto ser ela o que é; a razão nos obrigou a assim proceder. Acrescentemos, ainda, o seguinte, para que ela não nos acuse de dureza e rusticidade, pois vem de longa data a querela entre a poesia e a Filosofia, como o provam à saciedade as seguintes expressões: “*os latidos da cadela ladradora contra seu dono*”, “grande sempre foste na parlenda dos tolos” [...] e mais um sem-número de expressões que são outros tantos testemunhos dessa antiga inimizade.²⁰⁰

No diálogo, “cadela”, então, refere-se à própria poesia, cuja disposição era a de ladrar contra seu dono, notoriamente, a filosofia. Diante disso, o ato de ladrar contra algo ou alguém se apresenta, no diálogo, mesmo imbuído de um tom irônico e sarcástico, como um modo crítico de atuação. Eloésio restitui a partir de um texto clássico e fundamental sobre a discussão do lugar da poesia a imagem marcante de uma disputa crítica entre poesia e filosofia. A imagem da “cadela” aplicada no poema, mesmo que irônica, implicitamente sugere o latir como uma forma de defesa e, a um só tempo, também de ataque. A briga entre os dois campos do conhecimento coloca, de certo modo, o viés crítico da poesia.

A imagem que leva ao texto de Platão funciona como um anacronismo que, ao mesmo tempo, dialoga presente e passado, trazendo para o embate, inserido no regaço de um poema, a pergunta pela própria produção poética do tempo presente. A intenção de saber sobre o que quer a poesia resvala na urgência de saber onde está a poesia: “mas antes disso/ por gentileza me diga/ cadê elas?”. A provocação desses versos recai no jogo do último verso, porque ele possibilita dupla leitura, a primeira seria a gráfica, ou seja, “cadê elas” com o sentido próprio como se apresenta na escrita, “onde estão elas?”; e a segunda leitura seria no plano fônico, ou seja, “cadê elas” com o som aglutinado entre ambas as palavras, com isso “cadê elas” torna-se “cadelas”. Desse modo, tem-se a

²⁰⁰ PLATÃO, *A república*, 607b (Grifos meus).

própria indagação sobre o lugar onde está a poesia de hoje e, ao mesmo tempo, a questão sobre se, de fato, seria a poesia uma “cadela”.

Dessa forma, é a imagem, “cadela”, que institui o anacronismo, isto é, ela possibilita a inter-relação, no poema, entre presente e passado. Com isso, toma-se o texto de Platão justamente no tópico que oferece como questão a ser pensada a palavra poética. O “jejum crítico” pode retratar a falta de uma poesia tão pujante que, além de revoltar-se e ladrar contra seu dono, desperta o espanto de pensadores cujo único recurso é jogar fora aquilo que não se encaixa em um plano perene e universal.

Os poemas metalinguísticos de Eloésio tendem a apresentar certa consciência em relação às produções culturais de seu tempo presente. Sendo assim, dando continuidade ao alinhamento entre os poemas e o quadro teórico, pois ser contemporâneo é também manter atentamente o olhar fixo no seu tempo, em “Sarpédon ferozmente resplandente” tem-se um laivo dessa dicção metalinguística da poética de Eloésio.

Nosso panque e nossos tanques
nosso freique e nosso fanque
enfim todo o nosso fuque
tudo poderia mesmo
dar poesia como deu
de Homero o enorme muque?²⁰¹

A indagação visa ao questionamento da força poética dos movimentos culturais contemporâneos tão distintos como o *funk* e o *punk*. A um primeiro olhar, poderia conjecturar que a questão colocada tende, na verdade, a um conservadorismo, como se, dentro de uma ética saudosista, o passado imutável fosse a única referência. Contudo, deve-se atentar para o fato de tais movimentos culturais fazerem-se presentes no poema, pois isso, de certa forma, não deixa de ser um indício claro do olhar do poeta para o âmago do tempo presente. O poema não se fecha em sua própria linguagem ou mesmo na própria tradição, afastando assim qualquer abertura para o seu período histórico. Ao contrário, ele coloca, a seu modo, uma questão que se estende a algumas formas de artes atuais. Ao impor a questão sobre a possibilidade de tais estratos culturais perdurarem no tempo, o poema toma o questionamento a partir de uma imersão no ponto histórico presente, abrindo-se, a partir do presente, para o passado. O passado chega ao presente pleno de sua potência.

²⁰¹ PAULO, Eloésio. *Jornal para eremitas*, p. 162.

Ao ser apresentada, a questão deixa entrever que os versos expostos parecem não se ajustar a algumas pretensões artísticas de seu próprio tempo, porque invocam um poeta da tradição. Nesse sentido, o poema parece ser inatual, ou melhor, anacrônico, porque invoca a imagem de Homero como uma espécie de metro para medi-la ao que hoje se teria como arte, ou ainda, poesia.

A engenhosidade e a graça do poema não se encontram apenas no nome de Homero e nem na ironia dos jogos de palavras, mas na pesquisa que o próprio título força-nos, leitores, a empreender. Mais uma vez, como tantas outras já demonstradas nas análises até aqui ensaiadas, a poesia de Eloésio conduz o leitor à pesquisa, visando, mesmo que utópica, a uma totalidade do sentido. Adentrando-se, então, em busca de chaves de sentido, chega-se, pois, claramente à *Ilíada*, do próprio Homero. Penso que a restituição no presente da passagem vai além de um nome, na verdade, ela traz o próprio mito, cuja potência não se enrijeceu e permaneceu imutável na Grécia Antiga. O mito restitui-se e se revigora a fim de compor, no âmago do século XXI, uma reflexão poética.

O referido mito trata da passagem, na *Ilíada*, em que os Troianos lançando-se, no Canto XII, ao ataque contra os Gregos, necessitam do auxílio do guerreiro Sarpédon, filho de Zeus e enviado por este, para tentar ruir a defesa dos Gregos.

Mas, ainda assim os Troianos e o intrépido Héctor não teriam
arrebentado o alto muro e os possantes ferrolhos da porta,
se não tivesse mandado Zeus grande a seu filho Sarpédon
contra os Aqueus, como leão que surgisse entre nédios bovinos.
Diante de si, logo o escudo redondo o guerreiro sustenta,
todo de bronze batido, de bela feitura, trabalho
de hábil bronzista que peles de boi colocara por dentro,
por varas de ouro seguras em toda a extensão da orla grande.
Com duas hastas na mão sustentando esse escudo na frente,
lança-se o herói, como leão montanhês que privado de carne,
por longo tempo, estivesse e, levado pelo ânimo altivo,
fosse arriscar-se em rebanho fechado, em redil protegido;
ainda que estejam lá dentro pastores armados de lanças,
com seus rafeiros, de guarda ao rebanho e dispostos à luta,
não se resigna a afastar-se, sem ter dado o bote; por isso,
para o cercado saltando, ou consegue apanhar uma presa,
ou cai sem vida ali mesmo, atingido por dardo certo:
o coração do divino Sarpédon, assim, o levava
a contra o muro, atirar-se, animoso, e romper-lhe a estrutura.²⁰²

²⁰² HOMERO, *Canto XII*, versos 290-308.

Sarpédon resplandece, na cena, imbuído de seu escudo de bronze batido e de suas lanças e assim, tal como uma fera faminta, lança-se contra os gregos. A passagem demonstra que não há resignação e nem mesmo a fuga da batalha, pois do lado dos gregos há a disposição para a luta. Essa passagem, que apresenta a imponente do guerreiro, traz o embate dos contrários, entre gregos e troianos, ou ainda, a própria disputa enquanto uma disposição fundamental para a presença de forças contrastantes.

Parece-me ser, então, esse sentido que pode figurar no poema de Eloésio. A restituição no âmbito presente da cena de Sarpédon é um anacronismo que dispõe a disputa, o jogo de contrários, na contemporaneidade. Sendo assim, se há um embate de contrários, quais seriam as armas do poeta que se alça à batalha? Nesse caso, a meu ver, o recurso bélico do poeta poderia ser o sentido histórico, cujas munições seriam o jogo analítico entre presente e o passado.

No entanto, o embate, encontrado no poema, é ainda alentado por elementos que ajudam a reforçar a ideia de anacrônico e, mais ainda, a de contemporâneo. Disse há pouco, que o poema demonstra uma consciência histórica porque apresenta elementos culturais do presente, como o funk e o punk, ou seja, movimentos culturais ligados à cultura popular do cotidiano.

No tecido do poema, esses movimentos culturais são apresentados por não possuírem uma forma ou ainda um conteúdo. Os léxicos “freique” e “fuque” podem ser traços que ajudam a entender que essas formas de cultura popular, para o poeta, não possuem exatamente um conteúdo e nem uma forma. A isso, então, o poema contrapõe-se ao apresentar versos de sete sílabas, ou seja, em redondilha maior. É interessante notar que essa versificação, típica de língua portuguesa, é muito presente em quadrinhas e canções populares, incluindo-se a tradição da MPB, e também já era muito frequente na Idade Média.²⁰³

Eloésio parece propor o embate pelo conhecimento histórico, pelo uso da tradição, assim o conhecimento da história da literatura e seus temas são exigidos para o presente do poema. Mas, além disso, também lança mão de uma forma tirada do âmago popular, colocando-a no âmbito da questão. Os próprios versos redondilhos tornam-se assim anacronismos, porque são reconfigurados para uma dicção poética com tendência crítica, dessa forma, eles se tornam armas, ou melhor, elementos para uma reflexão poética sobre a própria cultura e, nela, o próprio tempo presente.

²⁰³ GOLDSTEIN, Norma. *Sistemas de metrificação*, p. 27.

O engenho formal, enquanto elemento de distanciamento crítico em relação às produções artísticas, novamente pode ser apreciado em “Insonieto duish semitóinsh”. O título, irônico e bem-humorado, cuja acentuação fonética apresenta uma relação estreita com a variação linguística carioca, possibilita interpretar a temática como uma abordagem entre poesia e música, “soneto” e “semitons”, dando assim, logo de início, certa tonalidade crítica:

Por causa do magano tão falante
Que um dia aportou em nossa terra,
Bem gabola (cabrito é quem mais berra),
Tornou-se a atmosfera sufocante

Brandido seu Camilo mal treslido
E um Eça que escapou à muita erva,
Pareceu a uns tantos que hoje enerva
Capaz de ser amigo divertido

No entanto, ao mostrar pincel e garra,
Deu logo a ver o que falar nem devo:
Que era nada formiga, e mui cigarra

A língua de batráquio e de fanfarra
Levou sua bazófia até o trevo
E agora a gente, quando o ouve, escarra²⁰⁴

A primeira leitura do poema esbarra em alguns léxicos de tão baixo uso cotidiano e talvez até literário que se tornam entraves difíceis de serem ultrapassados sem o auxílio imediato de um bom dicionário. Assim “maganos” (trapaceiro, ardisoso), “gabola” (fanfarrão), “batráquio” (sapo, rã) e “bazófia” (vaidade exagerada), além de demonstrarem erudição, são palavras que ajudam a reforçar o elemento crítico por meio do estranhamento linguístico. Não se comportam como se numa bolha, alguém da temática, ao contrário, parecem exercer a função de um incômodo quanto ao léxico, que não se separa da atenção ao tema.

No entanto, ainda no campo semântico lexical, essa erudição tende a dividir espaço, no poema, por exemplo, com um ditado popular, “cabrito [bom] é quem mais berra”, além de valer-se de uma fábula, a fim de representar o uso de “pincel” e “garra”, indicando assim que não há um trabalho concreto. Vê-se então, o distanciamento do uso cotidiano da linguagem aliado, paradoxalmente, a uma aproximação da fábula e do dito. Ademais, a dicção crítica engloba o conhecimento da própria tradição, ou seja, os dois primeiros versos da segunda estrofe questionam justamente o uso e o conhecimento de

²⁰⁴ PAULO, Eloésio. *Inferno de bolso e etc.*, p. 33.

tais autores da literatura portuguesa, Camilo Castelo Branco e Eça de Queiros, respectivamente um escritor do período romântico e outro do realismo. Diante de tudo isso, a amarração entre todos esses elementos semânticos é feita por uma dicção muito próxima à prosa, visando a indicar domínio entre os estratos sintáticos e semânticos.

O apuro técnico, que entendo haver neste poema, é ainda melhor clarificado por meio do recurso formal a que Eloésio lança mão. A forma é a do soneto clássico, dividido em dois quartetos e dois tercetos, compostos em versos decassílabos. A composição de tais versos obedece, portanto, a uma metrificação já estabelecida pela tradição poética, a dos decassílabos “heroicos”. Essa disposição métrica apresenta duas marcações ao longo do verso, o ritmo forte recai sempre nas sextas e décimas sílabas poéticas. Isso ocorre em todos os versos do poema de Eloésio, veja-se esse uso, por exemplo, nos versos da primeira estrofe: “Por causa do maGAno tão faLANte/ Que um dia aporTOU em nossa TErra,/ Bem gabola (caBRItO é quem mais BErra),/ Tornou-se a atmosFEra sufoCANte”.

Além disso, o esquema de rimas corresponde, igualmente, às exigências do verso “heroico”. Sendo assim, a composição das rimas segue o seguinte arranjo, ABBA/CDDC/EFE/EFE. Em relação aos quartetos, as rimas possuem um jogo duplo, porque se interpolam, por exemplo, em A e C, e porque se emparelham, tal como em B e D. Já nos tercetos, há, na verdade, um único esquema, o de rimas cruzadas. Cabe ainda ressaltar também o uso de rimas pertencentes a classes de palavras iguais, como ocorre com os adjetivos “falante” e “sufocante”, e a classes diferentes, como entre o verbo conjugado em primeira pessoa “devo” e o substantivo masculino “trevo”.

Todo o uso consciente e altamente apurado dos léxicos, da sintaxe e da forma poética constitui um posicionamento crítico muito claro de Eloésio, que visa mostrar o pincel e a garra de um pensar e fazer poéticos cuja reflexão entende a linguagem como um modo de conhecimento da realidade. Por isso, ao utilizar a forma soneto, o poema de Eloésio busca, por meio dos estratos aqui demonstrados, apresentar uma reflexão sobre o artifício da composição poética.

Com isso, forma e conteúdo tendem a se aproximar, pois se no conteúdo há uma crítica explícita sobre um “magano” que não demonstra precisão na leitura de Camilo e de Eça, além de muito folgar e pouco trabalhar, a forma, tal como tratada aqui, é uma maneira de afastar-se da produção do tempo presente, mostrando o conhecimento e o uso consciente de seus aspectos. O recurso formal, além de ser um anacronismo, constitui, também, no poema, uma posição crítica.

O uso de um racionalismo formal não constitui o fundamento da poética eloésiana. Nem mesmo é uma poesia em que o conteúdo crítico deva apenas se colocar no embate e na disputa sem continuar a procura por um caminho. Como já disse, a poética de Eloésio é a figuração, de certo modo, daquele monge anacrônico e do acrobata em queda livre. No entanto, o monge mantém sempre a vara em riste e é o uso dessa imagem que aproximo, nesta poesia, a uma maneira de atentar-se para a crítica. As coisas são anacrônicas porque não se prendem a modelos prontos de pensamento e de expressão artística. O anacronismo rompe com a representação sempre idêntica e isso também se reflete na poesia metalinguística de Eloésio. A vara em riste passaria pela a atenção ao histórico, pelos modelos implantados que visam à repetição, a uma prática poética que se dobra em si mesma e pouco fala da realidade e do que há além da linguagem.

Os poemas metalinguísticos de Eloésio, portanto, não se encerram apenas em uma crítica às artes e, especialmente, ao fazer poético. Na verdade, em alguns momentos, eles estão à procura daquilo que escape à previsão, mostram-se arredios em relação ao óbvio, como parece se dar com “Rastro da Coisa-em-Si”.

não o Kant a palo seco
do engenho
as rodas dentadas
a desdobrar uma colcha
que afinal se revela
quadriculada e finita

nem o verso que disserta
indagando ao ermo
onde sua medula
já planejando fechá-la
entre paredes isentas
de andaimes pretéritos
(a certeza cetácea
levando ao patíbulo
a sombra de Platão)

mas a nuca eriçada
o susto que te espera
na esquina atrás do *Grito*
Beethoven
aquilo
com que as palavras sonham
sim²⁰⁵

²⁰⁵ PAULO, Eloésio. *Primeiras palavras do mamute degelado*, p. 119.

Logo na primeira estrofe, há a negação de um uso da criação que seja exato e com um fim determinado. Não é, portanto, um uso delimitado e fixo da criatividade, do engenho, como diz o poema, cujo funcionamento seja finito. A negativa a um pensar racional, neste poema, vem acompanhada de um jogo entre significado e significante que visa a dois modos racionais de criação.

O primeiro verso “não o Kant a palo seco” mostra, então, o jogo no qual todo o poema se desdobra. Há, ao menos, dois elementos nesse verso com os quais poderia ser iniciada uma leitura. O primeiro deles é claramente o nome de Kant, filósofo alemão nascido no século XVIII. O outro é o jogo sonoro que o nome de Kant possibilita arranjar com a expressão “a palo seco”, assim tem-se, então, “cante a palo seco”. Essa forma de jogar com o som e com a semântica possibilita, portanto, ao olhar a imagem do poeta João Cabral de Melo Neto e o seu poema “A palo seco”.

O *cante a palo seco* é um modo de cantar para o qual não haveria acompanhamento instrumental, ou seja, é uma expressão totalmente desnuda de elementos exteriores, até mesmo do próprio ato de cantar. O cante é assim definido nos primeiros versos do poema do poeta pernambucano.

Se diz *a palo seco*
o *cante* sem guitarra;
o *cante* sem; o *cante*;
o *cante* sem mais nada;
se diz *a palo seco*
a esse *cante* despido:
ao *cante* que se canta
sob o silêncio a pino.²⁰⁶

O acercamento entre o filósofo alemão e os versos de Cabral sugere, por meio do poema de Eloésio, a ideia de uma racionalidade. A criação por meio de um engenho a seco leva a um fim finito, por isso, o poeta logo diz na segunda estrofe que não procura nem aquele verso cuja medula já planeja fechar-se. Há aqui, de certa forma, uma aproximação à ideia de que um poema metalinguístico deva apenas falar de linguagem – o cante até mesmo sem o próprio cantar, aquele cante imerso no silêncio –, sendo linguagem pura, portanto.

Negando, na segunda estrofe, a finitude da invenção dessa linhagem de poemas metalinguísticos, o poema de Eloésio apresenta uma reflexão à qual o avizinhamento de tais versos é sugerido ao dissertá-los em seu próprio âmago. A aproximação ainda

²⁰⁶ MELO NETO, João Cabral de. *Melhores poemas*, p. 146.

mostra que a criação “a palo seco”, além de ser quadriculada – finita – e, por isso mesmo, não detentora de uma medula aberta e livre para o pensamento, possui “paredes isentas de andaimes pretéritos”. Ora, essa isenção é um afastar-se de quaisquer referências próximas à realidade do poema, seja o tempo, seja ainda o espaço. Por esse motivo, é uma certeza, ou ainda, uma verdade “cetácea”, isto é, uma ordem correspondente aos animais aquáticos que vivem fechados no seu ecossistema, longe e isolados dos seres que pisam chão e terra.

Se ambas as estrofes negam o engenho finito e os versos isentos de passado, haveria algum outro modo de experimentar a poesia metalinguística? A última estrofe do poema representa, a meu ver, o afastamento de Eloésio de uma poética fechada em si mesma. A abertura da medula de uma poética poderia ser, talvez, a procura por algo que vai além do que se mostra. Por isso, a indicação dessa medula, no poema, é um rastro de uma coisa para a qual o intelecto não pode colocar como um conhecimento palpável, visível ou ainda material.

Desse modo, o rastro indicado no poema remete a um conceito da filosofia kantiana, a “coisa em si”. Não se trata de explicar e se debruçar profundamente aqui sobre esse conceito, mas, sim, aludir a ele indo até o filósofo para interpretar uma construção poética. A coisa em si, no pensamento kantiano, não era a representação de um objeto no espaço da realidade, ou seja, algo que estando no espaço pode fornecer uma experiência empírica, na verdade, ela é algo que não pode ser conhecida pelo intermédio da experiência.

Em contrapartida, o conceito transcendental dos fenômenos no espaço é uma advertência crítica de que nada, em suma, do que é intuído no espaço é uma coisa em si, de que o espaço não é uma forma das coisas, forma que lhes seria própria, de certa maneira, em si, mas que nenhum objeto em si mesmo nos é conhecido e que os chamados objetos exteriores são apenas simples representações da nossa sensibilidade, cuja forma é o espaço, mas cujo verdadeiro correlato, isto é, a coisa em si, não é nem pode ser conhecida por seu intermédio; de resto, jamais se pergunta por ela na experiência.²⁰⁷

A coisa em si, de Kant é algo que transcende o fenômeno, indo para além dos objetos exteriores. Essa ideia do conceito do filósofo alemão, a meu ver, está estreitamente ligada à reflexão contida na última estrofe do poema. Contudo, Eloésio arma mais um jogo com o significante do título, pois a “coisa em si” é, na verdade, uma

²⁰⁷ KANT, Immanuel. §3. *Exposição transcendental do conceito de espaço*, p. 96.

coisa internalizada no próprio sujeito. Chego a tal entendimento pela observância do modo como o título do poema é grafado, “Coisa-em-Si”. A letra maiúscula do pronome pode ser um indicativo de que há um jogo semântico ao qual respondem algumas passagens da última estrofe do poema, como “nuca eriçada” e o “susto que te espera”.

Entretanto, o sentido do conceito kantiano ainda continua presente visto que a coisa em si, tal como construída no poema, é sugerida a partir de alguns rastros. A fim de tentar dar corpo à ideia abstrata do conceito, o poema apresenta imagens sensitivas como o arrepio e o susto, bem como imagens concretas e históricas, como a pintura o “Grito” e a música de Beethoven, para figurar um pensamento naquilo “com que as palavras sonham” e não por meio da materialidade de um objeto quadriculado e finito.

Este poema faz ver uma consciência entre duas formas de poéticas, atraindo para o seu íntimo elementos que abrem o olhar para a negação e a afirmação, ou ainda, para um aproximar-se que nega e um afastar-se que afirma. A conjunção crítica não apenas tateia no escuro ou indaga ao ermo, mas mostra-se firme, com “a vara em riste”, constituindo assim um pensar poético. Tal pensar vai até a história para negar justamente uma forma de criação já por ela consolidada, ao mesmo tempo, em que, com a própria história, quer uma poesia feita em diálogo ou ainda auxiliada pelos “andaimes pretéritos”.

Jornal para eremitas

As coisas sem pátina
(eis o poeta de tocaia
fulminando o instante)

Eloésio Paulo

A última linha de força identificada na poesia de Eloésio funda-se no embate com o mundo. Esta disposição, após o percurso seguido até aqui, poderia soar redundante se levado em conta o fato de que nas linhas anteriores há também uma tensão com as coisas que circundam a realidade do poeta. Isso porque é possível encontrar em cada uma delas alguns temas presentes nesta linha como, por exemplo, debates acerca de religião e política.

No entanto, o conjunto de textos que poderia compor a presente linha, a meu ver, caracteriza-se pela tensão plena do fazer poético com os elementos políticos, religiosos, mercadológicos e culturais do tempo presente. Se a consciência crítica, em graduações diversas, perpassa todas as outras linhas de força, nesta a presença crítica aparece de modo mais nítido e constante no tecido poético. Com isso, possibilita-se à reflexão poética submergir no momento presente a fim de que sejam colocados em questão alguns motivos que, atualmente, influenciam pensares, costumes e hábitos.

Obviamente intrometidos na dicção crítica, bem como nos poemas, encontram-se os traços contemporâneo e anacrônico, ou seja, os complexos modos de ver e entender os tempos presente e o passado. Dessa forma, procurando ser contemporâneo do que acontece no agora dos poemas e, ao mesmo tempo, entremear nesse agora o passado, o título desta linha de força imiscui, de um modo quase sub-reptício, os conceitos contemporâneo e anacronismo, movendo-se na direção do arranjo teórico aqui montado.

Cabe lembrar que o título, “Jornal para eremitas”, Eloésio traduziu²⁰⁸ a partir do nome de um dos periódicos mais importantes do romantismo alemão,²⁰⁹ o *Zeitung für Einsiedler*.²¹⁰ Este jornal, publicado pelo escritor Ludwig Joachim von Arnim, contou também com a colaboração de algumas das figuras centrais do período romântico

²⁰⁸ PAULO, Eloésio. *Jornal para eremitas* (Nota do autor), sem página.

²⁰⁹ BÜTTNER, Urs. *Unzeitgemäß und aktuell: Zur Neuedition von Achim von Arnims “Zeitung für Einsiedler”*.

²¹⁰ A Universidade de Heidelberg permite o acesso *on-line* aos fac-símiles do jornal, disponíveis em <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/einsiedler>.

teutônico, como Clemens Brentano, os irmãos Grimm e Schlegel, Friedrich Hölderlin e Ludwig Tieck. Apesar de contar com a colaboração de grandes nomes, o jornal gozou de uma vida curtíssima. A primeira publicação ocorreu no dia 1 de abril de 1808 e suas tiragens estenderam-se periodicamente até o dia 30 de agosto do mesmo ano. O jornal acolheu, além dos escritos dos escritores citados, traduções de clássicos, latinos e gregos, a produção da literatura europeia daquele momento, bem como resgatou textos do início da cultura alemã.²¹¹ Com isso, “o jornal deveria trabalhar por uma renovação, que a longo prazo visasse à ressurreição e à unificação da nação alemã”.²¹²

A partir das leituras feitas até aqui, poderia dizer que não há elementos nem na presente linha de força, nem mesmo na obra de Eloésio tomada como um todo que indiquem, por exemplo, a tentativa de unir ou “imaginar” uma nação. Mas há, parece-me até agora, o interesse em reunir de forma intempestiva, tal como o jornal alemão, os mais diversos tempos das diversas culturas, se não para juntar uma nação, ao menos para uni-los numa mesma obra poética. Desse modo, fazendo convergir, em um mesmo lugar, o mais distante e o mais próximo, o passado e o presente unificados, mas, ao mesmo tempo, tensionados.

O título do jornal alemão, ao ser traduzido, de certa forma, é reconfigurado no presente do poeta, sendo um modo de questionar o tempo. Isto significa que os poemas não são frutos de traduções propriamente ditas e tampouco procuram restituir no presente o início cultural de uma nação, na verdade, são um espaço onde a linguagem está em constante tensão com o mundo. Uma espécie de crise que não se aglutina a formas prontas de pensamento, não se acomoda ao que se tem por comum e natural. O poeta sempre de tocaia, “fulminando o instante”,²¹³ desoxida as coisas, a fim de fazer ver o que há além do que realmente, para ele, se mostra.

Nesses poemas, há, de certo modo, a intenção de Eloésio em apresentar uma visão de mundo por meio da experiência do tempo vivido no século XXI. A partir disso, os textos retratam os mais diversos estratos ao redor da relação entre o homem e o seu mundo. Não apenas as camadas visíveis ou invisíveis constituintes das relações entre homens e coisas, mas o homem em si mesmo também constitui uma imagem quase

²¹¹BÜTTNER, Urs. *Unzeitgemäß und aktuell: Zur Neuedition von Achim von Arnims “Zeitung für Einsiedler”*.

²¹² IDEM, “(...) sollte die Zeitung einer kulturellen Erneuerung vorarbeiten, die langfristig auf die Wiederauferstehung und Einigung der deutschen Nation zielte”.

²¹³ PAULO, Eloésio. *Jornal para eremitas*, p. 171.

sempre representada com traços por meio dos quais se acentua a ideia de uma menoridade humana diante do todo.

Peão no xadrez de estrelas
rotarrota o planetinha azul
a zil

dentro dele dentro dele mora um verme
que o belisca que o
belisca que obelisca²¹⁴

As imagens “peão” e “verme”, ligadas ao diminutivo “planetinha”, ajudam a formar o juízo acerca de uma pequenez que também é possibilitado pelo título, “Pedregulho”. O “planetinha azul”, claramente a Terra, caracteriza-se, no poema, por ser a de menor valor entre todas as peças presentes na hierarquia do jogo de xadrez, ou melhor, do “xadrez de estrelas”. No entanto, a composição dessa imagem já aparece enquanto uma abertura, no instante poético, para o tempo histórico literário.

O padre António Vieira, preocupado com a clareza e objetividade da linguagem a fim de que semeie a alma, no “Sermão da Sexagésima”, assevera que “não fez Deus o céu em xadrez de estrelas, como os pregadores fazem o sermão em xadrez de palavras”.²¹⁵ Para Vieira, “as estrelas são muito distintas e muito claras”,²¹⁶ ou seja, “todas as estrelas estão por sua ordem”.²¹⁷ Eloésio transpõe a imagem do Padre para o agora de sua reflexão, mas não a compreende como um fiel, na verdade, restituindo o dizer de Vieira ele faz um novo uso.

A ordem desse uso não é concernente apenas à linguagem, mas na realidade da disposição das coisas no cosmo para que se evidencie também a qualidade menor do planeta. Se diante da grandiosidade do universo e, portanto, do xadrez, o “peão” é a peça de menor valor diante de rei e rainha, ao homem, habitando a peça menor, só lhe restaria mesmo ser algo mínimo presente no todo. O que dá ênfase a essa caracterização é o uso da imagem “verme”, isto é, o ínfimo humano como um verdadeiro parasita.

Além disso, a dicção dos últimos versos aproxima-se do ritmo da segunda estrofe da cantiga popular, “Se essa rua fosse minha”. Eloésio transfigura exatamente a estrofe em que se canta sobre a desilusão amorosa, ou seja, o anjo que roubou o

²¹⁴ IDEM, p. 116.

²¹⁵ VIERA, António. *Sermão da Sexagésima*, p. 6

²¹⁶ IDEM.

²¹⁷ IBDEM.

coração. Desse modo, a inocência da cantiga é transfigurada no verme que habita o globo terrestre.

A intempestividade do pensamento poético de Eloésio sobre o homem talvez não queira evidenciar o que ele de fato seja, apenas Tateando um sentido universal, mas pensá-lo e medi-lo naquilo que apresenta ao olhar. Significa vê-lo com olhos claros buscando distanciar-se de qualquer sistematização fixa de pensamento, por isso, o humor e a ironia. Ambos os recursos podem surgir, de uma associação imagética inusitada, de um jogo com o significante ou com o significado ou ainda por meio de aproximações entre diferentes formas artísticas e pensamentos.

Se me narciso
é porque preciso
(sou sapo, não pulo
por bonitez)

Nem me queria
deus aos olhos teus

Minha só falta de siso
é que não aviso:
aqui onde me vês
vê em vez um pequinês²¹⁸

A relação entre arte e pensamento já aparece no bom humor do próprio título, “Nietzsche pintado de Rosa”. As referências ao pensador alemão e ao literato brasileiro são absolutamente claras, no entanto, a graça implícita revela-se ao fazer com que as ideias de um ganhem a tonalidade das do outro. A cor rosa, indicada pelo verbo “pintar” e pelo nome de Guimarães Rosa, pode sugerir tons humorístico e alegre com o fim de afastar o poema de um posicionamento estreito ao pensamento do alemão. Mais uma vez, o recurso ao humor, e também à ironia, permite com que a reflexão presente no poema não seja apenas a transformação de um pensamento em prosa para o verso.

Os versos, como no poema anterior, fazem ver uma imagem do homem. Os fundamentos para moldar o que o poema procura dizer são trazidos a partir do passado, da cultura ocidental, mais precisamente da filosofia e da literatura. No entanto, a entrega ao diálogo com o que foi não se aprisiona irrevogavelmente àquilo que já fora dito e ao modo como fora dito. O poema de Eloésio, ao restituir as tradições literária e filosófica a fim de medir o homem, remodela-as para os seus próprios fins e usos. A linguagem do

²¹⁸ PAULO, Eloésio. *Jornal para eremitas*, p. 27.

poema conjuga presente e passado, aproximando-se do tema para medi-lo e avaliá-lo na zona fronteira entre filosofia e literatura.

A avaliação parte, então, de uma constatação tomada, no poema, como inerente ao homem: o seu narcisismo. O excesso de admiração por si mesmo é uma precisão, entendido aqui como uma necessidade sem a qual o homem não vive. Para dar forma a essa inerência humana, Eloésio remodela um dizer de João Guimarães Rosa presente no conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, de *Sagarana*, onde como epígrafe há o seguinte provérbio capiau: “Sapo não pula por boniteza, mas porém por precisão”²¹⁹. O anfíbio com a sua característica mais própria torna-se representação para um estrato da psicologia humana.

O passado ao atingir o presente abre-se para o diálogo sendo, portanto, restituído em novos âmbitos e aspectos, ao mesmo tempo em que também é tocado pela nova apresentação, pois a potência do dizer proverbial não se fixa apenas ao sapo ou ao texto do escritor mineiro. De outra maneira, a aparição do passado altera a composição do presente, o narcisismo é pertinente ao homem do mesmo modo que o pulo o é ao sapo, bem como o passado é alterado pelo olhar do agora, o provérbio não se restringe apenas ao sapo e à sua imagem, possibilitando associações outras. Além disso, se em “Pedregulho” o tamanho do homem correspondia ao de um verme, agora a própria imagem do anfíbio sugere a permanência da qualidade menor do homem.

A consciência da força do traço narcísico reflete no dístico que forma a segunda estrofe, pois nele transparece o saber de não estar em contato com Deus. A falta do contato é visível no verso “nem me queria”, que, a seu modo, faz eco ao abandono já atestado por Drummond em “Meu Deus, por que me abandonaste/ se sabias que eu não era Deus/ se sabias que eu era fraco”²²⁰. O abandono de Deus, então, relaciona-se com o não querer mais “aos olhos teus” aquele cuja fraqueza atesta-se pela qualidade inerente de gostar exacerbadamente apenas de si mesmo. O que nos versos do itabirano, mesmo que curtida em ironia, ainda era uma questão metafísica, no poema de Eloésio o verso, “nem me queria”, sub-repticiamente deixa transparecer um gesto de “pouco caso” quanto à presença de Deus. Isso porque ao homem narcísico a sua presença bastaria para si mesmo.

Entretanto, os últimos versos mostram outra característica do homem: a falta de juízo ou bom senso. O poema, outra vez, demonstra estar consciente de mais um traço

²¹⁹ ROSA, João Guimarães. *A hora e a vez de Augusto Matraga*, p. 363.

²²⁰ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poema de sete faces*, p. 5.

que permeia a condição humana. Mas, apesar de o narcisismo ser parte integrante da maneira de ser do homem, a ausência de siso talvez não seja tão explícita como o pular de um sapo, por isso, então, a falta de aviso. Nos versos, aquilo que está além do que de fato se mostra tende a ser mais do que apenas uma falta de juízo, é justamente a presença do homem em seu estado menor, ou seja, fazendo as vezes de um “pequinhês”.

Pois assim é: o apequenamento e nivelamento do homem europeu encerra nosso grande perigo, pois *esta* visão cansa... Hoje nada vemos que queira tornar-se maior, pressentimos que tudo desce, descende, torna-se mais ralo, mais plácido, prudente, manso, indiferente, medíocre, chinês, cristão – não há dúvida, o homem se torna cada vez “melhor”...²²¹

O homem “desce”, conforme indica o pensador alemão e ele o associa à decadência. Ao configurar o homem por meio de uma visão já cansada, Nietzsche lança mão de algumas tipologias, cujos sentidos ampliariam ainda mais, na visão dele, o caráter menor do homem. Desse modo, “cristão” e “chinês” são compreendidos dentro de uma ideia na qual participam como indicadores de estratos menores, em contraposição a um entendimento que torne o homem maior. Para Nietzsche, entre outras representações, essas seriam as que dão um contorno do homem da modernidade, além de ser plácido e manso. O substantivo a que Eloésio recorre é justamente aquele referente a quem nasce em Pequim, capital chinesa. O uso do léxico coaduna-se com a tipologia trabalhada pelo pensador, mas não apenas isso, pois, visando a reforçar, de modo bem humorado, o “apequenamento” do homem, o substantivo também possui a significância da raça de cães de pequeno porte. Assim, o homem, refletido no poema, é pensado em si mesmo, em seu entorno psicológico próprio. A construção do pensamento poético é feito por meio de um cruzamento entre a filosofia, as ideias de Nietzsche, e a literatura, as de Guimarães Rosa, que, como duas águas, encontram-se no âmago da poesia.

Ao se aproximar do olhar pensante do homem, a poesia de Eloésio procura compreender o seu estar no mundo, fazendo ver uma noção desencantada e mais pura, ou seja, optando por uma forma de reflexão livre de suportes metafísicos ou ideológicos. A isso se compreende, entre outros corrimões, a razão de ter algo que extrapole o campo imanente a que o homem habita, pois, ao olhar livre de impurezas

²²¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Primeira dissertação*, §12, p. 32.

metafísicas torna-se o mundo do homem o seu próprio reino: “astúcia do homem/ saber-se descalço/ e jamais/ mirar o céu”²²².

O diálogo do homem com seu mundo, na poesia de Eloésio, também visa a outras camadas, principalmente àquelas que tangem “sobretudo, ao esfacelamento de ideias, valores e símbolos”.²²³ Mais uma vez, não se trata aqui de julgar a validade moral do pensamento implícito nesses poemas. Cabe, isso sim, trazer para o âmbito teórico, ao qual esta pesquisa se alinha, a forma como os poemas colocam em questão modos de comportamentos e de experiências vivenciais próprios do tempo presente dos poemas, ou seja, do século XXI.

Devagar que aí dói
adverte a musa
ao espantado herói

O valor que a beleza usa
no caso é muito menor
que o seu valor de troca

A libido pois
tem que ficar na sua toca

Em resumo o fiel
ora e não mama²²⁴

Se a condição humana aparece a fim de constituir um pensamento no âmbito poético, nessa esteira, o elemento corpóreo é também trazido à baila. A reflexão sobre a materialidade do corpo vem à tona na poesia de Eloésio ao aparecer como tema do poema “*Silly conas*”. O pensamento poético canaliza-se para o corpo, enquanto materialidade dos seres, redimensionando o olhar para um traço do tempo presente que trata do relacionamento e do comportamento em relação aos corpos e seus modos de experiências.

Início pelo próprio corpo textual, cujo trocadilho presente no título aponta para uma tríplice relação entre “silicone”, “*silly*” – do inglês “bobo” ou “tolo” – e “cona” advertindo de antemão o posicionamento crítico quanto à modelagem dos corpos, no caso, femininos. A questão é contemporânea, porque lança o olhar para uma camada presente na vivência feminina e masculina do século XXI e, assim, submerge no fluxo temporal ao pensar um traço referente à transformação deliberada do corpo. A

²²² PAULO, Eloésio. *Jornal para eremitas*, p. 53.

²²³ MARQUES, Ivan. *Eloésio quer poesia de sangue e suor*, p. 243.

²²⁴ PAULO, Eloésio. *Homo hereticus*, p. 40.

preocupação exacerbada com o corpo, proporcionando-lhe novos delineamentos e traços, afasta a inter-relação entre os sexos.

A forma como o poeta apresenta a questão restitui à presença o uso irônico dos conceitos marxistas. A ideia ao redor dos conceitos de “valor de uso” e “valor de troca” passa por uma maneira de compreender a mercadoria como coisa propriamente dita, contudo “uma coisa muito complicada, cheia de sutileza metafísica e manhas teológicas”.²²⁵ Eloésio, ao jogar com esses conceitos marxistas, deixa entrever a ideia de que o corpo trabalhado torna-se também uma mercadoria possuindo, portanto, um valor. O corpo recebe, enquanto matéria orgânica e natural, uma modificação, a fim de que tenha alguma utilidade. Nesse caso, a utilidade visada por meio do corpo é a procura pela Beleza, ou de outra maneira, o fetichismo da mercadoria transfigura-se na beleza em si. O valor de uso criado a fim de sustentar a beleza, então, não corresponde ao seu próprio valor de troca.

A transformação do corpo e a ideia de que este se torna mercadoria não deixam de ser, portanto, uma reconfiguração dos preceitos marxistas. Mas não é apenas uma aplicação dos conceitos, o olhar poético aponta para uma coisificação ou, em termos de Marx, para uma reificação²²⁶ que tende a impedir a inter-relação entre os corpos. O trocadilho “silly” responde a uma ingenuidade humana ao se deixar coisificar, aceitando submeter-se e a tolerar transfigurações irreversíveis, ou seja, ser apenas mais um produto com valor de uso e de troca.

Com a remodelagem dos corpos, tais valores tendem a possuir cotação incompatível na bolsa das relações humanas, acarretando, portanto, o retraimento de impulsos intransitivos, ou ainda, insubmissos, como a libido; obliterando, assim, o desejo e a experiência íntima entre os corpos. A manha teológica, a assunção do belo, faz com que o fiel ore porque a beleza está presentificada, entretanto o corpo encontra-se envolto em sutilezas tais que praticamente o transformam em objeto metafísico, quase intocável.

Os sentimentos, os corpos e as relações humanas são constituintes da disputa instaurada pelo poeta mineiro. A linguagem poética debruça sobre a realidade do tempo presente compreendendo os diversos modos do habitar humano sobre a terra. A linguagem esforça-se para atingir a realidade impondo-se como crítica lúcida dos

²²⁵ MARX, Karl. *O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo*, p. 197.

²²⁶ Segundo o *Dicionário Aulete Digital*: É o processo em que uma realidade humana ou social perde ou parece perder seu dinamismo e passa a apresentar a fixidez de um ser inorgânico, com perda de autonomia e, no caso do homem, de autoconsciência; coisificação.

homens, seus hábitos e costumes. Esse modo de olhar para o mundo, obviamente, não exclui o diálogo com o passado, cujo uso é frequente. Eloésio caminha com o passado e recorre a ele como se estivesse em seus bolsos, tal como um lenço. As imagens mais distantes são invertidas e articuladas, destituídas e profanadas de suas redomas, para aproximarem-se das circunstâncias cotidianas do agora. O passado brilha no presente para compor uma reflexão sobre a condição humana e suas experiências morais, políticas e religiosas no tempo presente.

À noite é que se revela
de velozes luzes cambiantes
o caminho hoje de Fernão Dias Paes Leme
o inferno

No círculo único – o dos caminhoneiros
e demais pecadores que se vendem –
o castigo é serpentear por entre pais de família
no momento em furtiva escapadela
sendo sugados por infectos falsos-homens
(nunca jamais futuros lemes nem pais)
latrinas do Universo a engolir caladas
o esperma esbanjado que faltará
às pobres penélopes de subúrbio
que agora estão longe a tecer
a confusa colcha que fazer se pode
dos retalhos e romances da TV
mesmos que amanhã tecerão
a mortalha de um cupido esfarrapado
no entanto de olhos bem abertos
no instante exato do vacilo
da quebra da vigília exausta
em que flechará Ulisses
para manter escrito em seu noturno coração
o nome da rainha dos caminhoneiros
santa prostituta padroeira de nossa morte
decidida em algum recanto do Cosmo
e fixada para acontecer exatamente
3 minutos e 44 segundos depois
do encontro com o penitente nosso irmão
ao volante inebriado dessas ambrosias brasileiras
a carreta descontrolada a derrapar
fechando-se em lambda
numa curva qualquer do corredor de luzes²²⁷

Ao primeiro olhar este poema, “O caçador de esmeraldas”, causa um estranhamento pela sua extensão, possuindo um total de 33 versos. A dicção aproxima-se à da prosa como um recurso destinado a dar corpo à passagem narrada, pois, talvez,

²²⁷ PAULO, Eloésio. *Primeiras palavras do mamute degelado*, p. 17.

por meio de uma construção feita predominantemente por imagens a força crítica poderia perder-se muito em abstrações. Apesar disso, no poema há construções típicas de versos, como, por exemplo, a acentuação sonora pelo uso de consoantes sibilantes nos segundo, “de veloceS luzeS cambianteS”, e décimo, “(nunca jamaiS futuroS lemeS nem paiS)”, versos e oclusivas sonoras no trigésimo verso, “ao volante ineBRIado dessas amBRosias BRasileiras”. Do mesmo modo, no plano sintático, a construção dos versos é quase em sua totalidade feita por *enjambement*. O recurso a essa construção visa a romper a linearidade de uma dicção propensa à prosa ao criar a expectativa de uma complementação do sentido no verso seguinte.

No entanto, toda a composição do sentido dá-se entre um embate direto com um instante do presente. O momento captado e refletido nos versos está todo ele imbuído numa meditação moral sobre o tempo presente. Interessa menos investigar a validade da reflexão moral do que o enredamento para articular tal pensamento. Novamente, entra em questão a consciência crítica alinhada à imersão no presente.

Os primeiros versos remetem a uma figura da história do Brasil, Fernão Dias Paes Leme. A intenção, ao mencionar o nome do bandeirante, é contrapor o caminho antigo percorrido pelo desbravador com o que “hoje” se revela. Contudo, caberia a pergunta, de onde surge o motivo para a contraposição entre o tempo de “hoje” e o caminho de Fernão Dias? Para mim, todo o mote do poema é dado pelo título, “O caçador de esmeraldas”, o mesmo dado, por Olavo Bilac, para compor um “Episódio da epopeia sertanista do século XVII”.

O poeta parnasiano compôs um extenso poema em versos alexandrinos e dividido em quatro partes: o “Caçador de esmeraldas”, que narra a chegada de Fernão Dias ao Brasil, em uma terra ainda virgem cuja imagem “era como se, erguendo a ponta do teu manto/ Vissem, à beira d’água, abrir-se o Paraíso!”.²²⁸ O bandeirante adentra a mata à procura da pedra verde, “de terror em terror, lutando braço a braço”,²²⁹ “a cada volta, a Morte, afiando o olhar faminto”.²³⁰ Durante sete anos tem Fernão Dias combatido “índios, febres, paludes,/ Feras, reptis, – contendo os sertanejos rudes,/ Dominando o furor da amotinada escolta...”²³¹. Finalmente, o bandeirante consegue as tão desejadas pedras, “com que amor, contra o peito, a sacola de couro/ Aperta, a

²²⁸ BILAC, Olavo. *O caçador de esmeraldas*, p. 2.

²²⁹ IDEM, p. 3.

²³⁰ IBDEM.

²³¹ IBDEM, p. 4.

transbordar de pedras verdes!”,²³² contudo, ao desviar-se por um caminho na mata, “na terra que venceu há de cair vencido:/ E a febre: é a morte!”.²³³

A contraposição do caminho antigamente percorrido por Fernão Dias com o de hoje revela-se, após a apreciação dos versos de Bilac, reconfigurado. O caminho que outrora se abria à apreciação como um “paraíso” torna-se, no poema de Eloésio, o próprio “inferno”. A idealidade do lugar, no poema de Bilac, como uma imagem é, portanto, reconfigurada para o presente do poeta. Eloésio ao lançar mão do poema do poeta parnasiano está, na verdade, criando um anacronismo que auxilia na composição de um pensamento crítico. O poema está próximo do tempo e do mesmo modo se afasta, sendo assim, a partir desse paradoxo, o passado surge para criar uma imagem no presente.

O inferno é aqui pensado em sua contraposição ao paraíso expressado por Bilac. Mas, mais do que isso, o inferno aludido no poema de Eloésio também reconfigura o de Dante. No entanto, o “Inferno” da *Divina Comedia* possui uma construção topográfica à qual respondem nove círculos infernais, sendo que cada círculo é um lugar específico para os condenados, determinando uma espécie de taxonomia para as punições. No poema de Eloésio não há a representação de cada um dos círculos, há apenas o “círculo único – o dos caminhoneiros/ e demais pecadores que se vendem”. Se no poema do florentino é possível localizar políticos, escritores e filósofos, a nova configuração acomoda-se às personagens do tempo presente, caminhoneiros, travestis e esposas. Assim torna-se ainda mais visível o anacronismo, pois não se trata de apenas citar o poema do poeta parnasiano e a ideia do círculo infernal, pois ambas as imagens são trabalhadas para criar uma imagem crítica de um instante do presente.

Outra reconfiguração dá-se com a presença do mito grego em sua relação com as esposas. A presença do mito é, de certa forma, decadente, porque nele Penélope conscientemente tece com a finalidade de atrasar os pretendentes interessados em desposá-la, a fim de tomar o lugar de Ulisses. No poema de Eloésio, é possível entender que a confusa colcha tecida, pelas esposas, é uma relação com a televisão que tende ao desvio do pensar sobre si. A espera torna-se infrutífera para as mulheres, seja do ponto de vista do conhecimento ou ainda da inter-relação com o marido – este que morre ao fim, em uma curva qualquer, após, como muitos outros, dormir ao volante. Esposas,

²³² IBDEM.

²³³ IBDEM.

caminhoneiros e travestis, “seres com pés pisando o chão”,²³⁴ compõem o instante de um questionamento sobre o presente, sobre o ser humano. A tensão explícita, no poema, joga com a história e com o presente de modo bastante consciente. A história da literatura ajuda a fundar um olhar diferente para o presente, bem como sobre a sua própria configuração.

Assim apresenta-se, então, o desenho desta linha de força, pois o embate com o mundo compreende, no poema, a visão desencantada do próprio mundo, das relações pessoais ou até mesmo a falta delas. Entretanto, não se trata de apontar uma solução ou ainda julgar por meio da moral cada reflexão abordada nos poemas. Mas de apresentar alguns momentos em que os poemas estão ligados ao seu tempo, sem que nele se esgote. Essa ligação coloca em questão, via linguagem poética, alguns fatos das relações humanas e do cotidiano cujos relevos são dados pelas diversas histórias, sejam elas da literatura, da filosofia ou ainda da própria cultura. Dessa forma, o passado chega ao presente não imbuído do determinismo de mostrar-se como era, mas auxilia o olhar presente a deslocar-se a fim de pensar, por meio da linguagem poética, o seu agora.

²³⁴ PAULO, Eloésio. *Jornal para eremitas*, p. 168.

Últimos apontamentos

A presente pesquisa procurou oferecer um primeiro quadro da poética de Eloésio Paulo. Procurei alinhar as linhas de força, que percorrem os poemas, e o recorte teórico escolhido. A necessidade de explorar os poemas a partir de suas linhas de força se deu pelo fato de a obra em questão ser ainda recém-nascida para os estudos literários no âmbito da crítica acadêmica. O estabelecimento dessas linhas deu-se por meio da identificação de certas temáticas nos poemas. Contudo cabe lembrar que a fixidez das temáticas não significa uma forma única de tratamento no qual cada uma das linhas apenas reproduz a mesma ideia. A meu ver, ao recorrer a um senso crítico e irônico esses arranjos da poesia de Eloésio tendem sempre a ser revisados, retrabalhados e reconfigurados. Sendo assim, as linhas dispostas por todos os poemas se dividem em temas que tratam da “infância”, “Porteira das almas, ou as cerebrumas”; do “amor”, “Fome estulta”; da “linguagem poética”, “Seixo no iê-iê-iê” e, finalmente, do “embate com o mundo”, “Jornal para eremitas”.

A partir de tais linhas de força foi possível encontrar elementos que deram indícios de uma poética cujo trabalho tende a ser um deslocamento de qualquer hipótese imutável e perene. Esse trabalho envolve os mais diversos estratos da linguagem poética, sendo eles o fônico, o sintático e o semântico, mas também o ritmo, o metro, a rima e o verso. O uso desses recursos não se dá como um conhecimento tomado por preciosismos técnicos. Eles constituem modos por meio dos quais o poeta demonstra soluções a fim de produzir efeitos que ajudam a compor, a meu ver, uma espécie de eixo central crítico que percorre toda a produção aqui delimitada. Nesse eixo central pôde-se ver um enfrentamento direto contra determinadas ideologias, ou melhor, contra um entendimento de amor, de biografia, de linguagem e de mundo que se baseie na mesmidade ou ainda em fórmulas prontas. Esse eixo é o que permite entender o caráter reflexivo e pensante da poesia de Eloésio como um posicionamento crítico perante o mundo.

Por meio dessa disposição crítica foi possível enxergar e apresentar uma reflexão implícita sobre presente e passado. Ambos os tempos, na poesia de Eloésio, surgem para que seja relembrada a história da cultura como um todo, convidando grandes poetas, filósofos e prosadores a pensar poeticamente o contemporâneo, o momento em que se encontra a vida. Ao unir os mais variados elementos, a obra do poeta mineiro

concebe uma aventura pela linguagem, atraindo o presente, bem como o passado, para compor um ritmo dissonante no interior do tempo cronológico, atentando-se para os detalhes mais intransitivos. Assim a poesia de Eloésio figura como um espaço no qual as mais diversas temporalidades são recolhidas e tensionadas a fim de, ao mesmo tempo, negar e lembrar, mas principalmente pensar a “tecnopop era”.

Referências bibliográficas

Obra poética de Eloésio Paulo:

Decurso: poemas praxinesver. Alfenas: Editora da Universidade de Alfenas, 1988. (Em conjunto com Marcos de Carvalho).

Primeiras palavras do mamute degelado e outros poemas. São Paulo: Coleção 100 (Sem) Leitores, 2000.

Cogumelos do mais ou menos. Alfenas, MG: Sic Edições, 2005.

Inferno de bolso etc. Alfenas, MG: Sic Edições, 2007.

Homo hereticus. São Paulo: Scortecci, 2013.

Jornal para eremitas. Rio de Janeiro: Móbile, 2012.

Deuses em desuso. São Paulo: Scortecci, 2016.

Canguru: ontologia poética. São Paulo, João Scortecci Editora, 1990.

Textos de Eloésio sobre poesia:

Sem título de um. *Jornal dos Lagos*. Alfenas, p. 9. 31 ago. 1989.

Flertes de um sul-mineiro com o clássico. *Jornal dos Lagos*. Alfenas, p. 24. 19 set. 1998.

O hóspede dos enigmas. *Jornal da Tarde*. São Paulo, p. 4D. 31 de mar. 2001.

A madureza, essa terrível prenda (II). *Jornal dos Lagos*. Alfenas, p. 26. 22 mai. 1999.

O poeta Moacir Amâncio traz o olhar 'à flor da boca'. *Jornal da Tarde*. São Paulo, p. 3D. 16 ago. 2001.

Esboço de um itinerário na poesia. Em: LIMA, Wellington Ferreira; PACHECO, Laura Nogueira (orgs.). *4x crítica de poetas x4*. Alfenas, MG: Universidade Federal de Alfenas, 2014, p. 35-49.

Contranarciso e geração de 45: anotações sobre as provisórias poéticas leminskianas. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, p. 12-13. Dez. 1990. Disponível em: < <http://150.164.100.248/WebSupLit/exbGer/exbSup.asp?Cod=24115712199012-24115712199013>>. Acesso em: 05 ago. 2014.

Entrevistas concedidas por Eloésio:

OLIVEIRA, Patrícia de. Eloésio Paulo: O poeta das inquietações. *Alfenas Agora*. Alfenas. 20 fev. 2014. Disponível em: <<http://www.alfenasagora.com.br/noticias.asp?act=noticias&act2=ver&id=4271>>. Acesso em: 30 ago. 2014.

_____. Um fragmento de Eloésio Paulo. *Jornal dos Lagos*. Alfenas, p. 12. 09 fev. 2002.

REZENDE, Samuel. Entre passado e presente, o espanto de estar vivo. Em: PAULO, Eloésio. *Deuses em desuso*. São Paulo: Scortecci, 2016, p. 65-71.

Entrevista à Rádio UFMG Educativa, em 09 de abril de 2013. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/online/radio/arquivos/anexos/ELOESIO%20PAULO%20REIS%20-%20LIVRO%20DE%20POESIAS%20JORNAL%20PARA%20EREMITAS%20-%2009-04-2013.mp3>>. Acesso em 21 out. 2015.

Textos sobre a poesia de Eloésio:

(Sem autor). Uma poesia da perplexidade: o “Mamute”, de Eloésio Paulo. *Jornal Bom Dia Alfenas*. Alfenas, p. 8. 21 out. 2000.

ALMEIDA, Márcio. Praxinesver. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, out. 1988.

_____. Ruge o rouge. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, mar. 1988.

_____. *Consciência crítica de Eloésio Paulo em Jornal para eremitas*. 2013. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=11642&portal=cronopios>>. Acesso em: 10 mar. 2014.

_____. *Oh hipócrita leitor!*. Disponível em: <http://isla_negra.zoomblog.com/archivo/2008/09/15/marcio-Almeida-Brasil--Oh-hipocrita-le.html>. Acesso em: 30 ago. 2014.

AMÂNCIO, Moacir. Nova safra de poesia em revista e livros. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 29 out. 2000, p. 236. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20001029-38093-nac-0236-cd2-d13-2cl>>. Acesso em: 17 mar. 2014.

CAGIANO, Ronaldo. Insights oswaldianos, paródias gregorianas. *Hoje em dia*. Belo Horizonte, 2000.

DUARTE, Elemara. “Jornal para eremitas” tem poesia para todos. *Hoje em Dia*. Belo Horizonte, p. 02, 27 abr. 2013.

LACERDA, João Luiz. O livro não bate à porta. *Jornal da Cidade*. Alfenas, p. 2. 27 out. 2000.

_____. O Eloésio também Paulo. Em: PAULO, Eloésio. *Deuses em desuso*. São Paulo: Scortecci, 2016, p. 9-12.

LUCAS, Fábio. Eloésio Paulo, poeta invulgar. Em: PAULO, Eloésio. *Inferno de bolso etc*. Alfenas, MG: Sic Edições, 2007, sem página.

MACIEL, Caio Junqueira. Polemas de Eloésio Paulo. *Coletivo 21*. Disponível em: <<https://pt-br.facebook.com/Coletivo21/posts/524655460956367>>. Acesso em: 25 de abr. 2017.

MARQUES, Ivan. Eloésio quer poesia de sangue e susto. *Estado de S. Paulo*. São Paulo, 17 dez. 2000. p. 243. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20001217-39142-nac-0243-cd2-d8-2cl/busca/Eloésio+Paulo>>. Acesso em: 16 mar. 2014.

NOGUEIRA, Roberto Círio. *Pelos mapas da memória*. 2005. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=6767&portal=cronopios>>. Acesso em: 10 mar. 2014.

RUFFATO, Luiz. Pregando no deserto. Em: PAULO, Eloésio. *Jornal para eremitas*. Rio de Janeiro: Móbile, 2012, p. 15-21.

Textos literários citados:

ALVIM, Francisco. Hora. Em: HOLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *26 poetas hoje*. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007, p. 23.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Morte do leiteiro. Em: *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002, p. 168-170.

_____. Poema de sete faces. Em: *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002, p. 5.

ANDRADE, Oswald de. Senhor Feudal. Em: *Obras completas. Poesias reunidas VII*. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 95.

BANDEIRA, Manuel. Poema tirado de uma notícia de jornal. Em: *Poesias*. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editoria, 1955, p. 195.

BEHR, Nicolas. Estou salvo. Em: *Restos vitais*, p. 39. Disponível em: <http://www.nicolasbehr.com.br/arquivos/livros/restos_vitais_miolo.pdf>. Acesso em: 03 jan. 2017.

BILAC, Olavo. *O caçador de esmeraldas*, p. 1-7. Disponível em: <<http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/bv000286.pdf>>. Acesso em 10 out. 2016.

CAMPOS, Augusto. *Pós-tudo*. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/07_03.htm>. Acesso em 21 jun. de 2016.

HOMERO. Canto XII. Em: *Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d., p. 199-208.

LEMINSKI, Paulo. Moinhos de versos. Em: *Melhores poemas*. Fred Góes; Álvaro Marins (sel.). 2ª Ed. São Paulo: Global, 1996, p. 49.

MALLARMÉ, Stephan. *A tumba de Edgar Poe*. Em: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. 3ª Ed. Trad. Augusto de Campos; Décio Pignatari; Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 67.

MELO NETO, João Cabral de. A palo seco. Em: *Melhores poemas*. Antonio Carlos Secchin (sel.). 9ª Ed. São Paulo: Global, 2003, p. 146-149.

POMPEIA, Raul. *O Ateneu*, p. 1. Disponível em: <<http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/bv000297.pdf>>. Acesso em: 17 jun. 2016.

Provérbios. Em: *A Bíblia de Jerusalém*. Trad. Gilberto da Silva Gorgulho. São Paulo, Edições Paulinas, 1985, p. 1117-1164.

ROSA, João Guimarães. A hora e a vez de Augusto Matraga. Em: *Sagarana*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001, p. 363-413.

VIERA, António. *Sermão da Sexagésima*, p. 6. Disponível em: <<http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/bv000034.pdf>>. Acesso em: 19 mar. 2014.

VIRGILIO. Bucólicas. Em: *Bucólicas; Geórgicas*. Trad. Bartolomé Segura Ramos. Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 23-72.

Bibliografia geral:

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 5ª Ed. Trad. Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 504.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo. Em: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 53-73.

_____. Tempo e história: crítica do contínuo e do instante. Em: *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 107-126.

AGOSTINHO. Livro XI. Em: *Confissões*. Trad. Arnaldo do Espírito Santo *et alli*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001, p. 117. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/agostinho_de_hipona_confessiones_livros_vii_x_xi.pdf>. Acessado em 24 de julho de 2012.

ANDRADE, Mario de. O movimento modernista. Em: *Aspectos da literatura brasileira*. 6ª Ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1978, p. 231.

ARISTÓTELES. Libro IV. Em: *Física*. Trad. Guillermo R. de Echandía. Madrid: Editorial Gredos, 1995, p. 264-291.

_____. *Poética*. 4ª Ed. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994, p. 115.

BACHELARD, Gaston. Instante poético e instante metafísico. Em: *O direito de sonhar*. Trad. José Américo Mota Pessanha. São Paulo: Difel, 1985, p. 183-189.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. Em: *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 7-20.

BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. Em: *Obras completas (1923-1972)*. 14 ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974 p. 710-712.

BORNHEIM, Gerd. O conceito de tradição. Em: BORNHEIM, Gerd et al. *Cultura brasileira: tradição contradição*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987, p. 13-29.

BOSI, Alfredo. A poesia. Em: *História concisa da literatura brasileira*. 3ª Ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1987, p. 491-545.

BÜTTNER, Urs. *Unzeitgemäß und aktuell: Zur Neuedition von Achim von Arnims “Zeitung für Einsiedler”*. Disponível em: <http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=20891>. Acesso em: 18 out. 2016.

CABAÑAS, Teresa. Que poesia é essa?!... Em: *Que poesia é essa?!... Poesia marginal: a estética desajustada*. 184f. Tese (Doutorado). Curso de Teoria Literária, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000189135&fd=y>>. Acesso em: 22 dez. 2015.

CALVINO, Ítalo. Por que ler os clássicos. Em: *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 9-16.

CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 2ª Ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, p. 86-90.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. Em: *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. São Paulo: Imago, 1997, p. 243-269.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. Em: *Literatura e sociedade*. 9ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006, p. 128.

COSTA LIMA, Luiz. A traição consequente ou a poesia de Cabral. Em: *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 292.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. O lugar da poesia brasileira contemporânea: um mapa da produção. *Ipotese*. Juiz de Fora. v. 12, n. 12, p. 83-92. Julho/Dezembro 2008. Disponível em: < <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/04/8-O-lugar-da-poesia-brasileira-contempor%C3%A2nea-um-mapa-da-produ%C3%A7%C3%A3o.pdf>>.

Acesso em 21 jun. de 2016.

DERRIDA, Jacques. Farmácia. Em: *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 11-22.

_____. Inyunciones de Marx. Em: *Espectros de Marx*. 3ª Ed. Trad. José Miguel Alarcón; Cristina de Peretti. Madrid: Editorial Trotta, 1998, p. 15-62.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A história da arte como disciplina anacrônica. Em: *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 15-68.

ELIOT, T.S. *From Poe to Valery*, p. 327-342. Disponível em < <http://tranb300.ulb.ac.be/2012-2013/groupe231/archive/files/dea5174ae1dc988902533bcaf8dd8262.pdf>>. Acesso em 24 de mar. de 2015.

_____. Tradição e talento individual. Em: *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

ESPINOSA, Baruch de. Proposição XLIV (parte II). Em: *Ética*. Trad. Joaquim Ferreira Gomes. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

GOLDSTEIN, Norma. Sistemas de metrificação. Em: *Versos, sons, ritmos*. 13ª Ed. São Paulo: Editora Ática, 2005, p. 18-33.

HAMBURGUER, Michael. A verdade da poesia. Em: *A verdade da poesia*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HARVEY, Paul (comp.). Ártemis. Em: *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987, p. 61-62.

HEIDEGGER, Martin. Que é isto – a filosofia? Em: *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 29. (Os Pensadores).

HOLANDA, Heloísa Buarque de. Introdução. Em: *26 poetas hoje*. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007, p. 09-14.

ITOKAZU, Ericka Marie. *Tempo, duração e eternidade na filosofia de Espinosa*. 2008. 203f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-18032009-110714/pt-br.php>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

KANT, Immanuel. §3. Exposição transcendental do conceito de espaço. Em: *Crítica da razão pura*. 5ª Ed. Trad. Manuela Pinto dos Santos; Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 92-96.

MARX, Karl. O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo. Em: *O capital*. Crítica da economia política. Trad. Regis Barbosa; Flávio R. Kothe. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 197-208. (Os Economistas).

MORICONI, Ítalo. Poesia e crítica, aqui e agora (Ensaio de síntese e vocabulário). *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, p. 24-27. Maio/Junho, 2013. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/images/documentos/Suplemento1348.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. Primeira dissertação, §12. Em: *Genealogia da moral: Uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 35.

_____. *Segunda consideração intempestiva*: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 15.

NUNES, Benedito. *A chave do poético*: Ensaios. Victor Sales Pinheiro (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PAIVA, Roberto Kelly. *A visada do contemporâneo sobre a tradição: uma troca de olhares*. Disponível em: <<http://www.cadernosdeletras.uff.br/joomla/images/stories/edicoes/46/artigo2.pdf>>. Acesso em: 10 de mar. 2017.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*: do romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEDROSA, Célia. Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência. Em: CAMARGO, Maria Lucia de Barros; PEDROSA, Célia (orgs.). *Poesia e contemporaneidade*: leituras do presente. Chapecó, SC: Argos, 2001, p. 7-23.

_____. Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum). Em: PEDROSA, Célia; ALVES, Ida (orgs.). *Subjetividades em devir*: estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 41-50.

PERDIGÃO, Mariano da Silva. *Primeiros apontamentos da poesia brasileira do século XXI*. 2007. 76f. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp036478.pdf>>. Acesso em: 22 dez. 2015.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. História literária e julgamento de valor. Em: *Altas literaturas*: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 19-60.

_____. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. Em: *Flores da escrivainha*: Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 91-99.

PIGLIA, Ricardo. *Memoria y tradición*. 2º Congresso ABRALIC (anais): Literatura e Memória Cultural. Belo Horizonte: Associação Brasileira de Literatura Comparada, 1991, p. 60-66. (vol. 1).

PLATÃO. Livro X. Em: *A república*. 3ª Ed. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2000, p. 433-470.

POE, Edgar, Allan. Filosofia da composição. Em: *Poemas e ensaios*. 3ª Ed. Trad. Oscar Mendes; Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999, p. 101-114.

PUECH, Henri-Charles. La gnosis y el tiempo. Em: *En torno a la gnosis I*. Trad. Francisco Pérez Gutiérrez. Madrid: Taurus, 1982, p. 267- 324.

SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007.

SIMON, Iumna Maria. *Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século*. Disponível em:

<http://novosestudios.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/89/20080627_consideracoes_sobre_a_poesia.pdf>. Acesso em: 15 de jul. 2015.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

SÜSSEKIND, Flora. A literatura do eu. Em: *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. 2ª Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 110-141.

TEIXEIRA, Luiz Gonzaga. Tempo cíclico e linear: morte e ressurreição. Em: *O tempo na Idade Média: reflexões sobre topologia e epistemologia da mentalidade medieval*. São Paulo: Baraúna, 2013, p. 189-223.

Pequena antologia da poesia de Eloésio Paulo

Eis que desço do céu

Bach recordo
digitecendo céus
arabescos angelares
pela abóboda do templo

cerebrumas
cedo mesculpidas
é soprar nos ouvidos
e se me abrem os ocos

pelos porões da memória
passa um ar
de audivagar

era menino e Bach
pelos dedos cor-de-rosa da noviça
sustinha no ar cada andorinha

aos que pescam e despençam
na rede confiados
os meus cumprimentos
mas insisto em ser
o anacrônico monge
da vara em riste
o acrobata em queda livre

sei o que me espera
e não sei: o peixe
iluminado de espanto
ou dura lição: o sol
com seu câncer

olhos distraídos sonham
através de azuis confusos
ou chumbos tácitos

membros no ar
na intransitiva dança
dos lírios do campo os quais
não tecem e nem mesmo fiam

A mãe de todas as procissões

Personagem de névoa
aquela jaracuçu-do-brejo
e no entanto vívida
como a luz impressa

Tal como uma corda enlouquecida
arremetia a esmo
contra homens e meninos
emparedada por um mutirão
de paus e pedras

Depois foi o cortejo
por ruas cheias de sol
de seus despojos: troféu
espécie de cristo maligno

Gosmoconia

Não me dissessem
aquela imaginação no meu futuro
mas o araticum prefigurava
meus amores mais cachorros
e sagrados

Mandrová

Espécie de trem-de-ferro
para quem nunca tinha visto um
e com umas tripas de gosma verde
em vez de gente indo
para câmaras de gás
ou Aparecida do Norte

Saudade hypocrita

Com a descoberta do mata-moscas
fui enfim excelente em algo
Tardes transbordaram
na aldeia pequinesa

Depois foi a borrachinha
de amarrar dinheiro
outra artilharia
aventurosa como
afrontar o ninho dos marimbondos

Novo ramo

Meus negócios na infância
era nada menos que com Deus
até que as deusas plurais
enviaram-me no escuro a poluição
e os homens banais me refletiram
em seus olhos: paspalhão
judas pendurado e enxovalhado

Talvez Ele atire a pedra antes de todos
travestido em vizinho ou inimigo

Meu negócio
hoje em dia
é só comigo

Contrabando

Os mistérios gozosos
célula terrorista
no ventre da liturgia

Como da santa de Bernini
atravessada por Deus
a infinita alegria

A cama era altar no hotel
Luciana cathedral
Minha missa medieval

Camareiras em alvoroço
A filha do general
ascendia para o céu
antes de tomar café

Um anjo de bicicleta
vinha trazer meu jornal

Da utilidade da cultura inútil

De um corpo humano médio
(disse a folhinha num dia
há muito desfolhado)
se faria uma chavinha de cristaleira
mais alguns botões – o resto
é silêncio e sabão

Quanto me serve o esquecido
de que sou sabão
Nada mais útil nem nobre
que cinicamente esfregar
as fendas recendendo a urina
limpar com a língua mais limpa
o que (vizinho à cona)
nem se menciona

Freud e a folhinha do Santuário
de Nossa Senhora Aparecida
lado a lado
os usos perversos da paixão
e a vaidade inútil
fundidos no dialeto
mais que secreto
da memória

Sacrilégio 123

Santa Rita de Cássia
para quem do Seridó
quase já em Santa Cruz
é um enorme pinguim
no morro encarapitado
Para quem a vê de frente
já sem ter olho de crente
a santa é outra Diana
diaba de tentação
gostosona ainda que feita
de muita pá de cimento

Omnia vincit

Muros de ócio
dragões de tédio
desdemônias capitulindas
caprichos barrocos do deus Tempo

Tudo venci
por ti desperto
e sabendo que talvez
(sabendo-o quase certo)
fizesses a maldade
de nem existir

E no entanto ele se move

Na do amor eterna guerra
são os poetas munição
São Paulo bem que disse, elas não prestam
Mas que fazer da fome estulta do canhão?

Pulula o fogo pelo mundo vasto
Sinedóquicos, voam corações e braços
olhos (as amadas torcem-se de gozo)
e a beligerância não acaba mais

Porém, nesta tecnopop era,
Amor já como em dantes não opera,
que frios poetas concretos, desumanos,
encharcaram o pavio e a máquina já era

Entretanto, ainda mais porém,
eis que em Minas são de recém nados
um barroco drummond e outro gonzaga calvo:
o amor, pois, por ora, está salvo

A morte do leiteiro

E tudo são objetos
mal redimidos da noite
Por entre a veneziana
a réstia de luz proclama:
para breve vem o sol.

Enfim de ti me retiro
revisto a alma e respiro
Nossos líquidos fundidos
suaveamorosamente
sangraram e semearam
o dia substantivo
nuns tons de rosa a aurora

Sobre tudo

Houve quem dissesse
línguas olhos letras
do que se esperava e
do sonho houve quem
sonhasse com dizer
de tanto e tudo que
houve quem falasse
sobre voar sobre
ninhos casas paços
sobretudo sobre si
mesmo houve o sonho
de não ser terrestre
houve quem falasse
o tempo todo sobre
o tempo todo sob
o sol do tempo e agora
tão rotos nós agora
que rota haverá
para quem ainda diga?

Jejum crítico

Seria mesmo bom saber
daquelas cadelas
afinal o que elas querem
mas antes disso
por gentileza me diga
cadê elas?

Sarpédon ferozmente resplandente

Nosso panque e nossos tanques
nosso freique e nosso fanque
enfim todo o nosso fuque
tudo poderia mesmo
dar poesia como deu
de Homero o enorme muque?

Insonieto duish semitóinsh

Por causa do magano tão falante
Que um dia aportou em nossa terra,
Bem gabola (cabrito é quem mais berra),
Tornou-se a atmosfera sufocante

Brandido seu Camilo mal treslido
E um Eça que escapou à muita erva,
Pareceu a uns tantos que hoje enerva
Capaz de ser amigo divertido

No entanto, ao mostrar pincel e garra,
Deu logo a ver o que falar nem devo:
Que era nada formiga, e mui cigarra

A língua de batráquio e de fanfarra
Levou sua bazófia até o trevo
E agora a gente, quando o ouve, escarra

Rastro da Coisa-em-Si

não o Kant a palo seco
do engenho
as rodas dentadas
a desdobrar uma colcha
que afinal se revela
quadriculada e finita

nem o verso que disserta
indagando ao ermo
onde sua medula
já planejando fechá-la
entre paredes isentas
de andaimes pretéritos
(a certeza cetácea
levando ao patíbulo
a sombra de Platão)

mas a nuca eriçada
o susto que te espera
na esquina atrás do *Grito*
Beethoven
aquilo
com que as palavras sonham
sim

Pedregulho

Peão no xadrez de estrelas
rotarota o planetinha azul
a zil

dentro dele dentro dele mora um verme
que o belisca que o
belisca que obelisca

Nietzsche pintado de Rosa

Se me narciso
é porque preciso
(sou sapo, não pulo
por bonitez)

Nem me queria
deus aos olhos teus

Minha só falta de siso
é que não aviso:
aqui onde me vês
vê em vez um pequinês

Silly conas

Devagar que aí dói
adverte a musa
ao espantado herói

O valor que a beleza usa
no caso é muito menor
que o seu valor de troca

A libido pois
tem que ficar na sua toca

Em resumo o fiel
ora e não mama

O caçador de esmeraldas

À noite é que se revela
de velozes luzes cambiantes
o caminho hoje de Fernão Dias Paes Leme
o inferno

No círculo único – o dos caminhoneiros
e demais pecadores que se vendem –
o castigo é serpentear por entre pais de família
no momento em furtiva escapadela
sendo sugados por infectos falsos-homens
(nunca jamais futuros lemes nem pais)
latrinas do Universo a engolir caladas
o esperma esbanjado que faltará
às pobres penélopes de subúrbio
que agora estão longe a tecer
a confusa colcha que fazer se pode
dos retalhos e novelos da TV
mesmos que amanhã tecerão
a mortalha de um cupido esfarrapado
no entanto de olhos bem abertos
no instante exato do vacilo
da quebra da vigília exausta
em que flechará Ulisses
para manter escrito em seu noturno coração
o nome da rainha dos caminhoneiros
santa prostituta padroeira de nossa morte
decidida em algum recanto do Cosmo
e fixada para acontecer exatamente
3 minutos e 44 segundos depois
do encontro com o penitente nosso irmão
ao volante inebriado dessas ambrosias brasileiras
a carreta descontrolada a derrapar
fechando-se em lambda
numa curva qualquer do corredor de luzes