



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS

“ENTRE A VÉSPERA E O PORVIR”:

a tradição das Musas na poesia de Geraldo Carneiro

FERNANDA CASTRO DE SOUZA ABREU

SÃO LUÍS
2023

FERNANDA CASTRO DE SOUZA ABREU

“ENTRE A VÉSPERA E O PORVIR”:

a tradição das Musas na poesia de Geraldo Carneiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para obtenção da defesa para o título de Mestra. Trabalho vinculado à linha de pesquisa Estudos Teóricos e Críticos em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Campos Quevedo.

Aprovada em: ____/____/____

Banca examinadora:

Prof. Dr. Rafael Campos Quevedo -UFMA
Orientador

Prof. Dra. Emilie Geneviève Audigier - UFMA
Membro interno

Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires – UNESP/Araraquara
Membro externo

São Luís
2023

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Abreu, Fernanda Castro de Souza.

ENTRE A VÉSPERA E O PORVIR : a tradição das Musas na
poesia de Geraldo Carneiro / Fernanda Castro de Souza
Abreu. - 2023.

129 p.

Orientador(a): Rafael Campos Quevedo.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Letras/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís,
2023.

1. Geraldo Carneiro. 2. Musas. 3. Panorama da
Inspiração Poética. 4. Poesia contemporânea. I. Quevedo,
Rafael Campos. II. Título.

AGRADECIMENTOS¹

Gostaria de expressar meus sinceros agradecimentos a todos vocês por terem desempenhado papéis fundamentais nessa conquista.

Ao Rafael, meu orientador desde a iniciação científica, gostaria de expressar minha profunda gratidão pelo comprometimento que sempre demonstrou em relação à qualidade do nosso trabalho. Sua dedicação, orientação atenta e encorajamento para a realização de bons trabalhos foram e são essenciais para o meu constante desenvolvimento como estudante, pesquisadora e agora como professora. Muito obrigada pela disponibilidade de sempre em responder minhas dúvidas, dar orientações valiosas, oferecer feedback construtivo, por ter nos apresentado autores tão importantes para nossos estudos, como Geraldinho Carneiro, e, principalmente, por ter sido a cola que juntou nosso grupo de pesquisa. Sou extremamente grata por ter tido a oportunidade de aprender com você e de ter sua orientação ao longo desse percurso.

Aos meus amigos do grupo de pesquisa e agregados, quero expressar minha profunda gratidão por vocês serem uma fonte constante de apoio durante toda essa jornada. Além de nos ajudarmos nos estudos, vocês se tornaram um pilar emocional indispensável. Lembro-me com carinho das nossas reuniões na salinha de estudos, em que nos sentávamos ao redor da “rotunda mesa” para debater textos e compartilhar nossas críticas. Esses momentos de troca de ideias enriqueceram minha compreensão dos temas estudados e fortaleceram nossos laços de amizade.

Agradeço também aos demais professores e colegas que fiz ao longo da vida por terem sido tão importantes para o meu crescimento acadêmico e pessoal ao longo desse período.

Não posso deixar de mencionar minha família, minha mãe Alessandra Abreu e meu irmão Ruy Abreu. À minha mãe o agradecimento se estende com mais sentimentalidade por ela ser minha base, a minha pessoa favorita no mundo, que tanto incentivou os meus estudos e é exemplo de mulher determina e forte. O seu apoio incondicional e encorajamento constante foram essenciais em todos os momentos. Agradeço por a senhora acreditar em mim, até mesmo quando eu não acredito, e por me incentivar a perseguir meus objetivos.

Por fim, gostaria de expressar minha gratidão à FAPEMA, pelo apoio à minha pesquisa.

A todos vocês, meu mais profundo agradecimento. Sem o apoio, incentivo e contribuição de cada um, esta conquista não seria possível. Vocês fizeram parte dessa jornada, da minha vida e, por isso, estarão sempre presentes em minha memória e coração.

Com sincera gratidão,

Fernanda Abreu

¹ Texto lido na ocasião da defesa da dissertação, dia 19 de maio de 2023.

Resumo:

Através da leitura de *Poemas Reunidos* (2010), de Geraldo Carneiro, é possível verificar uma variedade de formas que a Musa apresenta, fazendo referência, direta ou indiretamente às deusas inspiradoras de tradições anteriores. Tendo isso em vista, esta dissertação tem como objetivo analisar os modos e motivos das Musas na poesia de Geraldo Carneiro, verificando conexões estabelecidas com outros autores por meio de diálogos intertextuais e assinalando o que há de particular no uso do tema. Para isso, de início são discutidos os usos emblemáticos da imagem das Musas, que vão da tradição arcaica à Poesia Marginal brasileira dos anos de 1970, perpassando pela poesia de Dante, Petrarca, Camões, Álvares de Azevedo, Fernando Pessoa, Manuel Bandeira e Antonio Carlos Secchin, a fim de traçar, de modo sucinto, um mosaico de variações que o tema recebeu ao longo da história da poesia ocidental. As características aqui assinaladas são importantes para a compreensão do *topos*, pois as camadas de significações que recebe ao longo dos tempos ajudam a formar a ideia de Musas e inspiração que desemboca na poesia de Geraldo Carneiro. No segundo momento, a pesquisa discute o conceito de “êxtase”, tradicionalmente associado à ideia de inspiração. A questão será abordada a partir do texto “O sujeito lírico fora de si”, de Michel Collot, como forma de pensar o movimento de “sair-se de si” em uma outra perspectiva, ensejando a pergunta norteadora do segundo capítulo: “como pensar a saída de si para se conectar com o outro?”. A hipótese que se levanta é que o eu lírico carneiriano faz do contato com outros modos de pensar a Musa sua mola propulsora de trabalho com o *topos*. No terceiro capítulo são analisados os perfis que as Musas assumem na poesia de Geraldo Carneiro, tomando a identidade de deusas, de musas-mulheres e da própria poesia. Por fim, delineiam-se características da poética de Geraldo Carneiro, demonstrando seus percursos e variações no trato com o tema no decorrer dos seus quarenta anos de produção poética. É possível verificar, ao longo da pesquisa, que pensar as Musas envolve refletir a respeito da própria poesia, sua produção e valores. O aporte teórico da dissertação é composto, principalmente, pelos diálogos *Fedro* e *Íon* de Platão, *Teogonia* de Hesíodo, assim como o estudo introdutório “O mundo como função de Musas” escrito por Jaa Torrano na edição de 2005, *A herança de Apolo* de Geraldo Cavalcante, *Literatura europeia e Idade Média latina* do Ernst Robert Curtius, *O espelho e a lâmpada* de Meyer Howard Abrams, *A outra voz* do Octavio Paz e a tese “A máquina do mundo requebrada: poética, metapoesia e intertextualidade em Geraldo Carneiro” de Leonardo Vivaldo.

Palavras-chave: Panorama da Inspiração Poética; Musas; Geraldo Carneiro; Poesia contemporânea.

Abstract:

Through the reading of *Poemas Reunidos* (2010), by Geraldo Carneiro, it is possible to notice a variety of forms that the Muse is presented, referring directly or indirectly to the inspiring gods of previous traditions. Having this in mind, this thesis aims to analyze the Muses' shapes and motives in Geraldo Carneiro's poetry, observing the connections with other authors through intertextual dialogues and highlighting the particularities of the theme use. In this regard, at first, we discuss the iconic uses of the Muses' image, from archaic tradition to Brazilian Marginal Poetry of the 1970s, and in works of Dante, Petrarca, Camões, Álvares de Azevedo, Fernando Pessoa, Manuel Bandeira and Antonio Carlos Secchin, in order to trace briefly a variation mosaic that the theme has received through Western Poetry history. The characteristics we mark are significant to the *topos* comprehension, as the meaning layers created over time help to form the Muses and inspiration idea, leading to Geraldo Carneiro's work. Secondly, this research discusses the "ecstasy" concept, traditionally associated with inspiration. The topic will be addressed with the reading of Michel Collot's text "O sujeito lírico fora de si", going to another perspective on the movement of getting out of self, leading to the question of the second chapter: "how can the outward movement bring a connection to another self?". The hypothesis is that Carneiro's lyric subject uses the different shapes of the Muses as a driving force of the *topos* work. In chapter three, we analyze the different profiles they get in Geraldo Carneiro's poetry, such as gods, women-muses and poetry itself. Lastly, we check Carneiro's own poetic traits, demonstrating their paths and variations on the theme use over his 40-year poetic journey. It is possible to see, through research, that thinking about the Muses involves thinking about poetry itself: its production and values. The theoretical framework is composed, mainly, of Plato's dialogues *Phaedrus* and *Ion*, Hesiod's *Theogony* – as well as Jaa Torrano's introductory study in the 2005 edition, "O mundo como função de Musas" –, *A herança de Apolo* by Geraldo Cavalcante, *European Literature and the Latin Middle Ages* by Ernst Robert Curtius, *The Mirror and the Lamp* by Meyer Howard Abrams, *The Other Voice* by Octavio Paz and the thesis "A máquina do mundo requebrada: poética, metapoética e intertextualidade em Geraldo Carneiro" by Leonardo Vivaldo.

Keywords: Poetic Inspiration Overview; Muses; Geraldo Carneiro; Contemporary poetry.

Sumário

Introdução	8
1 - “Alguma voz me acende o pensamento”: as Musas e o impulso poético.....	16
1.1 - Inspiração poética arcaica e o privilégio do poeta porta-voz	17
1.2 - As Musas descem do Olimpo na forma de musa-mulher: aproximações possíveis	26
1.3 - Nós invocamo-nos a nós mesmos: a autoridade das Musas está no próprio poeta	46
2 - O eu lírico em <i>ekstase</i>: sobre a pluralidade de vozes e o anacronismo.....	55
2.1 - Pluralidade de vozes e o “esfolhamento de tradições”	56
2.2 - O anacronismo e a “superfície ladrilhada” do poema	71
3 - “as musas me escolheram por intérprete”: a presença das Musas em Geraldo Carneiro	82
3.1 - A inspiração que vem do sopro da deusa	83
3.2 - As deusas de carne e osso: a personificação da Musa na mulher amada ...	92
3.3 - A musa em sua versão lasciva: “eros-dicção” e “mitolorgia”	111
Considerações finais	124
Referências	126

INTRODUÇÃO

I.

Esta dissertação é fruto de uma trajetória de estudos sobre o tema do fazer poético que teve como ponto de partida o trabalho de conclusão da disciplina Teoria da Literatura I, em 2015. A escrita do artigo foi a porta de entrada para os meus primeiros passos na escrita acadêmica pois ensejou, não somente o interesse em participar do Grupo de estudo e pesquisa em Lírica Contemporânea de Língua Portuguesa, que estava voltando às suas atividades, mas também o desenvolvimento de duas pesquisas de Iniciação Científica com incentivo da Fundação de Amparo à Pesquisa do Maranhão (FAPEMA), nas quais trabalhei com temas que, de uma forma ou de outra, circundavam as questões sobre a criação poética. Esses trabalhos exploravam, de maneira sucinta, a poesia de Nelson Ascher, Alexei Bueno, Sophia de Mello Breyner Andresen, Antônio Cícero, Hilda Hilst, Paulo Henriques Britto e Geraldo Carneiro. Para a escrita da monografia, ative-me ao tema da inspiração poética pelas Musas e como *corpus* tomei para análise poemas de Geraldo Carneiro que tratavam a respeito do tema, mais precisamente os presentes no livro *Balada do Impostor* (2006). Finalmente, a Dissertação surge com a intenção de alargar as investigações na temática da inspiração poética pelas Musas na poesia contemporânea, assim como dar fôlego aos estudos a respeito da poesia de Geraldo Carneiro pois, apesar de o poeta possuir uma longa trajetória de escrita, sua poesia é pouco estudada na academia². Para esta nova etapa, tem-se como material de pesquisa a poesia reunida de Geraldo Carneiro organizada no livro *Poemas Reunidos* (2010).

II.

A questão da mola propulsora do fazer poético é matéria antiga, presente na literatura desde a Antiguidade estendendo-se até a contemporaneidade. São textos metapoéticos, filosóficos e ensaísticos que tratam a respeito do modo de criação poética e estímulos que resultam no poema. Será possível notar, nesta pesquisa, a presença do problema em diferentes épocas, como nas obras fundadoras da literatura ocidental, a

² A afirmação se confirma por meio de buscas em bancos de dados de pesquisas acadêmicas como o *Google Acadêmico* e o *Lattes*, por meio da procura pelo nome do poeta no item “assuntos”. Nota-se apenas quatro pesquisadores com trabalhos de relevância sobre a poesia de Geraldo Carneiro: Leonardo Vivaldo (Unesp – Araraquara), Rafael Quevedo (UFMA), Paulo Sodré (UFES) e Fernanda Abreu (UFMA). É possível que haja artigos em livros de coletâneas de artigos, mas sem registro na Plataforma Lattes. Outras importantes fontes de estudos da poesia de Geraldo Carneiro são os estudos introdutórios presentes em algumas edições de seus livros de poesia, com destaque para o texto de Nelson Ascher presente na obra *Poemas Reunidos*.

Iliada e a *Odisseia*, atribuídas a Homero, a *Teogonia* de Hesíodo, em diálogos de Platão, prefácios e poemas de obras modernas, ensaios como o “Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte” de João Cabral de Melo Neto, e também em publicações datadas dos anos 2000, como no *Os Desmandamentos*³, texto de Geraldo Carneiro e Salgado Maranhão, além de diversos poemas de Carneiro que tratam do assunto.

A longa trajetória do debate gerou uma gama de tentativas de explicações para as incertezas do processo inicial de composição do poema, ora negando ora afirmando uma intervenção exterior que conduziria a composição. Primeiramente, pelo que se conhece até hoje, os antigos atribuíam a pulsão às Musas⁴, teoria que foi se reformulando com o passar dos tempos e se faz presente como tema em nossos dias, mesmo que com diversas variações significativas, na poesia contemporânea de Geraldo Carneiro.

Apesar da longevidade e influência do tópico, são raros os estudos a respeito do tema da inspiração poética pelas Musas no Brasil contemporâneo. A mesma lacuna se observa nos trabalhos a respeito da poesia do acadêmico Geraldo Carneiro, apesar de o poeta mineiro possuir uma longa obra poética⁵, que se estende desde a publicação de *Na busca do sete-estrela* (1974) até o lançamento da antologia *Subúrbios da galáxia* (2015)⁶. A trajetória de escrita do poeta é extensa e laureada, tendo em vista que ele recebeu prêmios como o Lei Sarney de melhor livro do ano para *Piquenique em Xanadu* (1988), concedido por um júri presidido pelo crítico Antonio Candido, além de ter sido eleito, em 27 de outubro de 2016, para a Academia Brasileira de Letras (ABL), ocupando a Cadeira 24 na sucessão de Sábato Magaldi. O poeta ganha maior visibilidade por fazer parte da importante antologia de poemas da Poesia Marginal, o *26 Poetas Hoje* (1975) - organizado pela ensaísta, escritora, editora e crítica literária Heloísa Helena Oliveira Buarque de Hollanda - na companhia de nomes como Torquato Neto, Antonio Carlos

³ “Os Desmandamentos, por Geraldo Carneiro e Salgado Maranhão”, publicado no *site* do jornal *O Globo* no dia oito de agosto de 2009, disponível no link: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/os-desmandamentos-por-geraldo-carneiro-salgado-maranhao-210136.html>.

⁴ Sócrates, no diálogo *Fedro* (265b), explica ao seu interlocutor que a loucura que vem dos deuses pode ser de quatro tipos: “a inspiração profética de Apolo, a iniciática de Dioniso, a poética das Musas, e a quarta – que dissemos ser a mais excelente –, a loucura erótica de Afrodite e Eros” (PLATÃO, 2016, p.123-124). Nesta pesquisa nos deteremos à poética das Musas.

⁵ Geraldo Carneiro, além de se dedicar à escrita de poemas, também atua em outras produções artísticas. É letrista, escreveu composições junto com Egberto Gismonti, Artor Piazzolla, Francis Hime e Martinho da Vila; tradutor obras de William Shakespeare, *A Tempestade*, *As You Like It*, *Love’s Labour’s* e *Antonio e Cleópatra*. Ainda realizou outras produções em teatro, cinema e TV.

⁶ Entre a publicação dessas obras, ainda lançou: *Verão vagabundo* (1980), *Piquenique em Xanadu* (1988), *Pandemônio* (1993), *Folias metafísicas* (1995), *Por mares nunca dantes* (2000), *Lira dos cinquent’anos* (2002), *Balada do impostor* (2006) e uma volumosa edição que reuniu todos os livros até então publicados, chamada *Poemas reunidos* (2010).

Secchin, Roberto Schwarz, Ana Cristina Cesar e Francisco Alvim. De repercussão nacional, Geraldo Carneiro também integrou o time de roteiristas do programa “Você Decide”, exibido pela Rede Globo entre os anos 1992 e 2000. Embora tenha obtido grande reconhecimento acadêmico, sua obra ainda é pouco estudada - incluindo sua produção poética, que aqui é o nosso plano de interesse⁷ - de forma substancial em artigos, ensaios, livros, teses, dissertações e monografias.

Na leitura dos poemas de Geraldo Carneiro é possível notar uma extensa abordagem do tema da inspiração poética, em variações de enfoques que dialogam com os diversos modos de pensar o tema ao longo dos usos do *topos*. Há menções às Musas divinas, às musas mulheres, à deusa como sinônimo de poesia, além dos diferentes versos que tratam a respeito do fazer poético e suas incógnitas. São inquietações que partem das incertezas do processo criativo em relação ao trato individual com a folha em branco e as diversas interferências que o auxiliam no processo de composição. Essas vozes, que os antigos consideravam excelência dos deuses, ganham novos matizes de significação e de interesse com as reformulações que recebem posteriormente, também podendo ser pensadas como sinônimo de leitura e diálogo intertextual no contexto da contemporaneidade. O que se percebe como ponto de encontro é a interação particular entre um “eu” e um “fora” que impulsiona ou que facilita a ocorrência da criação poética, podendo este ser as Musas divinas, o amor das musas-mulheres, o inconsciente, a linguagem.

Foi a escassez de trabalhos de fôlego sobre o tema e o *corpus* que ensejou esta pesquisa, que tem como objetivo a análise do *topos* da inspiração poética pelas Musas na poesia contemporânea de Geraldo Carneiro. Mais precisamente, é de interesse desta investigação fazer o movimento de retorno aos usos significativos do *topos*, através de análise dos textos teóricos e literários que ajudaram a formar o tema como entendemos hoje. Na poesia de Carneiro é possível notar as permanências e as ramificações com que o tema se pluraliza. O autor passeia pelas diversas formas que a simbologia das Musas e da inspiração adquirem ao longo dos usos, assim como maneja questões que circundam

⁷ Sobre a crítica da poesia de Geraldo Carneiro destacam-se os seguintes trabalhos: “A máquina do mundo requebrada: poética, metapoética e intertextualidade em Geraldo Carneiro”, tese de Leonardo Vivaldo e os artigos do mesmo autor que se desdobram a partir da pesquisa de doutorado: “A máquina do mundo (re) quebrada: Poemas reunidos de Geraldo Carneiro”, “‘Sou um animal em surto de poesia’: o Outro e o Devaneio Poético em Geraldo Carneiro” e “‘Mitologias’: por dentro o tempo e o mito (uma leitura de *Poemas reunidos* de Geraldo Carneiro)”. Escrito por outros autores tem-se o “Vestígios do *topos* do panegírico na poesia de Geraldo Carneiro”, artigo publicado por Rafael Quevedo e Paulo Sodré.

o *topos*, como, por exemplo, o problema do poeta privilegiado e do êxtase. Geraldo Cavalcanti, ao tecer considerações sobre as ideias da natureza do poema, explica o que se ajuíza ser a excepcionalidade do poeta:

Para o poeta, a poesia existe fora dele, como um ente real, embora inapreensível em toda sua dimensão, portanto indefinível. Privilegiado, por Deus, pelos deuses, pelo fado, por potências inidentificáveis, o poeta é o único ser humano que tem permissão para vislumbrá-la. A poesia não está nas coisas, ela é as coisas, ou uma maneira de as coisas se mostrarem em intimidades que só o poeta, e apenas em certos momentos, a ela tem permissão de aceder. Esse potencial do poeta o distingue dos demais mortais e o nobilita. Se o poeta é vaso que recolhe os lampejos da poesia internada nas coisas, é o leitor quem, potencialmente, tem a capacidade e o privilégio de comungar da sua visão e, dessa forma, ser também bafejado por ela. Assim o leitor alcança partilhar, mesmo que pouco, do êxtase do poema, seu espírito igualmente se eleva, se bem que jamais à mesma altura (2012, p.25-25).

Essas características apontadas por Cavalcanti, tão aceitas pelo senso comum, estabelecem relações com o mito da inspiração poética pelas Musas. Como se entende, a partir das leituras dos textos de Homero (*Ilíada* e *Odisseia*), Hesíodo (*Teogonia*) e Platão (*Íon*, *A República*, *Fedro*), a criação poética não era possível a qualquer pessoa, somente os escolhidos pelas Musas eram capazes de emitir o canto divino, assim como aconteceu com as personagens emblemáticas Hesíodo (na *Teogonia*) e Demódoco (na *Odisseia*). As divindades agraciavam os poetas bafejando sobre eles o canto divino e belo, utilizando-os como porta-vozes das matérias grandiosas. Por não ser o provedor da matéria poética, o vate não consegue compor sem antes pedir e/ou receber o auxílio das Musas, pois são elas que fazem fluir o belo poema. No mundo grego antigo, é essa assistência que a divindade presta ao poeta que o torna distinto dos demais.

A teoria da imantação, presente no *Íon* (533 d), esclarece que o transporte da matéria divina e o estado de êxtase se davam, segundo o mito, figurativamente, por meio da força magnética dos elos de uma corrente, composta primeiramente pelas Musas, no primeiro elo, passando consecutivamente para os aedos, rapsodos e audiência, sendo que, à medida que a parte da corrente se distancia do primeiro elo, menor é a intensidade da força divina sobre ela. A significação de “privilégio” relatada acima por Geraldo Cavalcanti também se estende ao leitor/receptor de poesia, como se este fosse o único capaz de ponderar sobre o texto, visto que possuiria a capacidade de comungar com o poeta, mas jamais atingindo a autoridade deste.

Ao tratar do *topos* da inspiração poética pelas Musas e os temas que o circundam, a poesia de Geraldo Carneiro repetidas vezes volta a renunciar à excepcionalidade do poeta e da poesia. Para a composição desta, como marca de oposição, mistura a convenção

das formas às mais variadas transgressões de usos de mitos e clichês - a exemplo toma-se o poema “Eu, Orfeu, me demito”. Nesses versos, o personagem símbolo da poesia em sua excelência recusa o papel nobre que lhe legaram, desce do Olimpo e encontra, em solo citadino, a Musa já destituída – e, para afirmar a tolice do poeta soberbo, destina-o ao exílio em sua própria torre de marfim⁸.

Essa inquietude faz o poeta reafirmar reivindicações já levantadas anteriormente pela literatura francesa do século XIX, como o poema em prosa “A perda da auréola”, presente no *Spleen de Paris* de Charles Baudelaire. Todavia, esse acolhimento que o poeta faz de uma das marcas modernas, de nenhum modo simboliza uma retomada ao ‘moderno’, dado que o termo possui valor histórico. Apesar da aproximação temática, é possível traçar distinções entre as duas poesias levando em consideração seus contextos. Octávio Paz, no *A outra voz*, reafirma que a arte moderna é constituída por um caráter de negação e mudança que a todo momento atualiza suas produções de forma que as novas obras sejam qualitativamente melhores e mais avançadas que as anteriores, enquanto que a poesia que na década de 1980 começava a despontar é marcada pela *convergência*. O termo utilizado por Paz se explica pelo fato de que a poesia que surge no fim do século XX “não começa realmente nem tampouco volta ao ponto de partida: é um perpétuo recomeço e um contínuo regresso” (1993, p.56-57), que não busca restringir-se a uma adequação à estética de ruptura pois, sem balizas para se moldar um modo de composição, passa a se formular pela possibilidade de coabitar uma interseção de tempos. O crítico mexicano afirma que cada época se identifica com uma visão de tempo: se entre os antigos o prestígio estava em um contínuo presente protegido pelos valores da tradição dos autores do passado, os modernos fixam seu olhar no futuro, a terra prometida. Para a poesia recente tratada por Paz, “entre o passado esmaecido e o futuro desabitado, a poesia é o presente” (1993, p.56) que concilia os três tempos e a poesia de Geraldo Carneiro, como veremos, consiste justamente na confluência entre véspera e o porvir.

Sendo assim, o que o poeta mineiro parece fazer é buscar no outro uma voz que sintonize com suas pretensões e aflições, no caso da temática da destituição da aura sacral da poesia e do poeta, ela é formulada adicionando ao poema referências que vão da *Odisseia* à mistura do português e do inglês tão presente no mundo globalizado. O retorno que eu lírico faz a outros estilos em temporalidades diversas, não só as que fazem parte da modernidade, possibilita uma diversidade de outras vozes em sua poesia. A “superfície

⁸ Cf. poema “entrevista”, inserido no livro *Poemas Reunidos*, p.73

ladrihada” da poesia de Carneiro, analogia feita por Nelson Ascher, é constituída por meio do aproveitamento das leituras alheias que ajudam a constituir o todo de suas obras, assim como afirma o eu lírico de “a sombra”, “sempre fui traficante de palavras” (CARNEIRO, 2010, p.147), ou mais precisamente o de “autorretrato deprê”, “hoje me reconheço mais nos outros / poetas que frequento desde sempre” (CARNEIRO, 2010, p.66).

É nessa perspectiva que, de modo positivamente anacrônico, pretende-se analisar o *topos* da inspiração poética pela Musas na poesia de Geraldo Carneiro, avaliando como o tema se pluraliza em sua poesia ao dialogar com as diversas possibilidades que assume ao longo de usos e reformulações realizadas por poetas diversos ao longo da literatura ocidental.

O primeiro, intitulado “ ‘*Alguma voz me acende o pensamento*’: as Musas e o impulso poético”, envereda pelas principais acepções que a figura das Musas recebe ao longo da história da literatura, bifurcando-se em imagens distintas das divindades como molas propulsoras da criação poética.

A primeira dessas imagens, presente no subtópico “Inspiração poética arcaica e o privilégio do poeta porta-voz”, é a das Musas como divindades, filha de Zeus e *Mnemosyne* (Memória), que nascem com o objetivo de perdurar os feitos sagrados de seu pai. O processo encantatório que envolve as deusas, poetas e audiência, é denominado “cadeia de imantação”, no qual cabe às Musas a incumbência de soprar o canto carregado de matéria divina em poetas eleitos para serem seus porta-vozes entre os mortais. Para que o aedo pudesse ser inspirado, era necessário que ele se despusesse de sua racionalidade para deixar soar apenas a voz sagrada. Como os elos de uma corrente imantada, o êxtase poético se estende na sequência que percorre Musas, aedos, rapsodos e recepção.

A segunda imagem, presente no subtópico “As Musas descem do Olimpo na forma de musa-mulher: aproximações possíveis”, é a das musas personificadas em mulheres exemplares aos olhos dos poetas. Nesse item são analisados textos de Dante, Petrarca, Camões e Álvares de Azevedo, nos quais se nota uma característica em comum nos poemas líricos: a inspiração poética se dispõe por meio da musa-mulher, que recebe adjetivações das divindades da Antiguidade, mas com algumas reformulações. A Musa encarnada em mulher ideal impulsiona o eu lírico para a composição por meio da sua

beleza enquanto “angelicalidade” que, por sua vez, germina o sentimento amoroso capaz de dar fôlego para a confecção literária.

Para finalizar o capítulo, o subtópico “Nós invocamo-nos a nós mesmos: a autoridade das Musas está no próprio poeta” analisa poemas modernos que utilizam a ideia de musa como sinônimo do poema finalizado e redondo, mas agora ele é composto inteiramente pelo poeta e suas faculdades racionais de trabalho com a linguagem.

O segundo capítulo é nomeado “O eu lírico em *ekstase*: sobre a pluralidade de vozes e o anacronismo”. Esse se propõe a pensar o que seria o *ekstase*, termo tão caro ao mito da inspiração, para a poesia contemporânea de Geraldo Carneiro. Tendo por base o texto “O sujeito lírico fora de si”, do teórico francês Michel Collot, vê-se que o movimento de “sair-se de si” para a modernidade abre espaço não mais para uma retirada da consciência para que a Musa possa tomar o controle, mas para um deslocamento da contingência de uma expressão individual em direção a um “fora”, “ao outro, ao tempo, ao mundo, à linguagem” (2013, p. 223). Na esteira desse pensamento, pode-se pensar a poesia de Geraldo Carneiro como perpassada por esse *ekstase*, que seriam as “inspirações” em poemas, romances, mitos, formas e temas de outros autores, de sua temporalidade ou de qualquer outra, nutrindo seu texto de significações externas que deixam falar, por meio de uma reflexão anacrônica de contato entre os textos, o próprio contemporâneo. Para tratar dessas questões, a seção é dividida em dois subtópicos: “Pluralidade de vozes e o esfolhamento de tradições” e “O anacronismo e a ‘superfície ladrilhada’ do poema”.

O terceiro capítulo, “‘*as musas me escolheram por intérprete*’: a presença das Musas em Geraldo Carneiro”, é destinado à análise do *corpus*. Serão abordadas três formas recorrentes que a figura das divindades assume na obra de Carneiro. A primeira é a da deusa como sinônimo da poesia e do trabalho do poeta com a linguagem, presente no subtópico “A inspiração que vem do sopro das Musas”; a segunda imagem, analisada na subdivisão “As deusas de carne e osso: a personificação da Musa na mulher amada”, é a da mulher ideal que ganhou os atributos de Musa, divina, por inspirar amor como ponto de impulso para a produção artística. Nesse subtópico, as analogias empregadas pelo poeta contemporâneo se aproximam dos esquemas utilizados por Dante, Petrarca e Camões. Por fim, o “A musa em sua versão lasciva: eros-dicção e mitolorgia”. O neologismo “eros-dicção” é recorrentemente utilizado pelo poeta como marca da sua poética, que insiste na dispensa do atributo de *erudição* legado à poesia. A expressão,

além de recusar o legado soberbo de pompa da escrita e/ou de leitura especializada, junta, para compor sua dicção poética, o desejo satisfeito pela amada, a musa-mulher, presente mais marcadamente nos primeiros anos de sua escrita pois, com o avançar das publicações, como afirma Ascher, “seus poemas amorosos manifestam menos o desejo faminto ou saciado do que uma espécie de gratidão” (2010, p.37).

O *corpus* escolhido para a pesquisa são os poemas que tratam a respeito das deusas inspiradoras presentes no *Poemas Reunidos*, de 2010, de Geraldo Carneiro. Diferentemente da antologia *Subúrbios da galáxia*, de 2015, ela conta com uma substancial quantidade de poemas selecionados de todos os livros de poesia assinados pelo poeta até então, em um volume que contém 462 páginas. Utilizar esse livro como principal fonte de pesquisa desta dissertação não impede, no entanto, que sejam aproveitadas as publicações de cada obra individualmente, analisando poemas que não foram selecionados na seleta e, principalmente, utilizando os importantes estudos introdutórios presentes nessas publicações para compor as análises.

1. “Alguma voz me acende o pensamento”: o poeta fora de si

Desde seus primeiros vestígios até a contemporaneidade, o tema da inspiração poética pelas Musas se pluraliza em fórmulas, conceitos, formas e usos. Este trabalho pretende estudar o tema na poesia de Geraldo Carneiro e, para isso, irá percorrer certos momentos emblemáticos, na poesia, da relação poeta e musas. A escolha por percorrer momentos ímpares do trato com a imagem das musas na poesia, divindades ou não, se dá a fim de analisar como o tema se plurifica ao longo dos usos e como ele chega à poesia contemporânea de Geraldo Carneiro cheio de possibilidade de formas e sentidos. Em um primeiro instante, são analisadas as fórmulas de composição da tradição antiga, com a finalidade de perceber como se estruturam suas características básicas de identificação da construção poética, que reverbera, em suas reformulações, para as gerações futuras. No segundo, evidenciam-se as maneiras de representação das musas em períodos posteriores, em um percurso temporal, evidentemente lacunar, que se inicia no *Trecento* italiano e chega à Poesia Marginal dos anos de 1970 no Brasil. O objetivo desta seção do trabalho é analisar traços da tópica que se perduram e se modificam em momentos importantes para, nos capítulos de análise do *corpus*, estudar as formas de variações do *topos* em Geraldo Carneiro. Por meio dessa sucinta trajetória, abordaremos algumas das modificações do tema de acordo com cada período e, por vezes, de cada poeta e de cada poema, sendo notória a impossibilidade de esgotamento, ou seja, a análise de todos os momentos em que se verifica a presença da figura das deusas inspiradoras na poesia, sendo essa a razão para os hiatos temporais desse subtópico. Nele é possível verificar que o imaginário das Musas, que ocupava um lugar de transcendência e divindade enquanto ser inefável para os arcaicos, passa a se compor também da ideia de musa⁹ enquanto mulher, de carne e osso, enquanto ser de beleza arrebatadora, além do uso da imagem da musa para tratar de questões estreitamente metapoéticas, agora com enfoque nos dilemas do poeta enquanto criador de ficções.

Na análise dos poemas de Carneiro (capítulo 3) será possível notar como o poeta se vale dessas heranças de cargas semânticas do tema das Musas antigas, medievais e modernas em uma linguagem própria. Carneiro parece colher repertórios estético-poéticos de diferentes tradições da poesia, desde as configurações das musas/deusas da Antiguidade ao trato cômico e “desmonumentalizante” da poesia modernista. Com o

⁹ Ao longo da dissertação serão utilizadas duas formas de escrita da palavra musa, a primeira com letra maiúscula (Musa) para fazer referência às divindades e musa, com letra minúscula, para fazer referência à musa-mulher.

esvaziamento das tradições antiga, clássica e de ruptura, essa pluralidade de possibilidades permite ao poeta contemporâneo transitar livremente entre reformulações simbólicas do tema.

1.1. Inspiração poética arcaica e o privilégio do poeta porta-voz

Para nós, as Musas são figuras esquemáticas de uma tradição há muito obsoleta. Outrora eram potências vitais.

Ernst Robert Curtius¹⁰

O modo de pensar, compor e receber o canto poético no período arcaico possui diferenças relevantes quanto à percepção de poesia que aceitamos hoje. O estudo de Luis S. Krausz, publicado no livro *As Musas: poesia e divindade na Grécia Arcaica* (2007), aponta que o momento presenciou o florescimento do alfabeto, mas de modo incipiente quanto à sua circulação e emprego, sendo assim, seria ainda impensável a adoção da escrita como modo de manifestação do canto poético e preservação de uma memória coletiva. Tendo essa característica em vista, nota-se a importância da oralidade para os povos arcaicos. Era devido a essa forma de manifestação da poesia que eram repassados às gerações seguintes, por meio de fórmulas poéticas e de tradições mitológicas, os valores morais e culturais, os exemplos de comportamento, conhecimentos sobre a morte e os deuses. O primeiro meio serve de importante maneira de preservação mnemônica enquanto que o segundo formula-se como experiências coletivas do já vivido, sendo elas amplamente reconhecidas pela comunidade.

Marcada pela oralidade, a poesia arcaica era formada pela interação entre canto e *performance* e carregava nas composições costumes conservados pela recorrência dos usos, cumprindo, dessa forma, uma função social. Sinaliza-se aqui o distanciamento característico entre a poesia arcaica e a concepção moderna da lírica tal como a entendemos hoje. A épica homérica, por exemplo, torna-se conhecida pela atividade da “mnemotécnica”. Quanto ao artifício, afirma Detienne, que os aedos “criavam oralmente e de maneira direta, ‘não através de palavras, mas através de fórmulas, por grupo de palavras construídas de antemão e prontas para se engatar no hexâmetro dactílico’” (1988, p.16). É esse exercício de memória que, segundo o autor, deveria assegurar ao aedo o domínio da técnica poética, gravando na memória os blocos, que eram chamados de

¹⁰ Citação presente no *Literatura Europeia e Idade Média Latina* (2013), página 290.

“catálogos”. Detienne também aponta as diferenças de percepção sobre memória para um poeta grego:

a memória divinizada dos gregos não corresponde, de modo algum, aos mesmos fins que a nossa; ela não visa, em absoluto, reconstruir o passado segundo uma perspectiva temporal. A memória sacralizada é, em primeiro lugar, um privilégio de alguns grupos de homens organizados em confrarias. [...]. A memória não é somente o suporte material da palavra cantada, a função psicológica que sustenta a técnica formular; é também, e sobretudo, a potência religiosa que confere ao verbo poético seu estatuto de palavra mágico-religiosa. Com efeito, a palavra cantada, pronunciada por um poeta dotado de um dom de vidência, é uma palavra eficaz; ela institui, por virtude própria, um mundo simbólico-religioso que é o próprio real. (1988, p.17).

A poesia grega antiga, em ressalva apontada pela professora Giuliana Ragusa, no *Lira Grega: antologia da poesia arcaica* (2013), se difere de percepções modernas pois dificilmente elas se enquadrariam em uma leitura do cenário antigo. “Tais ideias romântico-biografizantes – de certa forma, presentes nos antigos estudos sobre os poetas, embora por razões diversas, - dificilmente estariam mais deslocados do que no cenário da poesia grega antiga, sobretudo da arcaica” (RAGUSA, 2013, p.15).

Além do distanciamento do olhar moderno sobre a poesia quanto à expressão de um eu subjetivo e individualizado, presente na poesia romântica, frisa-se que as composições antigas não obedeciam a tratados teóricos. A poesia arcaica se pauta “a partir de práticas tradicionais, cujo reconhecimento mostra que, a despeito de não serem redigidas, estavam ‘presentes na consciência dos autores’” (ROSSI apud RAGUSA, 2013, p.15). O estranhamento quanto à ideia de pessoalidade da poesia do período também é explicado por Segismundo Spina, ao tratar do seu aspecto coletivo: “a poesia primitiva é uma poesia de caráter coletivo porque representa os anseios da coletividade e está intimamente ligada ao *modus vivendi* dessas comunidades” (SPINA, 2002, p.15). O enlaçamento fixado entre a poesia e a tradição torna-se o meio pela qual os costumes dos povos se conservam de geração em geração. Segundo Jaa Torrano,

É através da audição deste canto que o homem comum podia romper os restritos limites de suas possibilidades físicas de movimento e visão, transcender suas fronteiras geográficas e temporais, que de outro modo permaneceriam infranqueáveis, e entrar em contato e contemplar figuras, fatos e mundos que pelo poder do canto se tornam audíveis, visíveis e presentes. (TORRANO, 2015, p.16).

Ainda perpassados por crenças e valores da tradição oral, chegam até nós fragmentos de importantes poemas líricos, como os de Safo, Píndaro, Alceu e Arquíloco, além dos conhecidos poemas narrativos, que também compilam costumes, saberes coletivos e mitos arraigados pela tradição, é o caso da *Teogonia*, de Hesíodo e da *Ilíada*

e da *Odisseia* atribuídas a Homero. A *Teogonia* evidencia o poder divino, logo, encantatório, da poesia, colocando as Musas como as responsáveis por propagar a memória coletiva, como preservação do passado, além do dom da profecia, e o poeta como agente legítimo, possuidor da missão de ser o receptor da mensagem das divindades e seu porta-voz. Ao receber o ramo com valor de cetro¹¹ das Musas, o poeta ganha com ele o privilégio de ser transmissor do canto divino.

As Musas, para a Grécia arcaica, eram divindades que, em sua genealogia¹² mais conhecida, eram filhas de Zeus e da deusa *Mnemosyne* (Memória). Elas nasceram com o propósito de preservar na memória coletiva os feitos divinos e a glória de Zeus, para isso, se manifestavam em dança e canto. O “Hino às Musas”, na *Teogonia*, narra que, em suas *performances*, as Musas dançavam em torno da fonte violácea e do altar do filho de Crono, Zeus, em círculos constantes entre os dois pontos, movimento que caracteriza a infinitude dos feitos e o inesgotável fluxo da fonte (*Teogonia*, vv 1-4)¹³. Antes de iniciarem o canto, as Musas banham-se nas fontes e nos córregos, para só assim presentificarem o canto sagrado, pois é sobretudo o poder da voz que traz a lume, à presença, à memória, os feitos divinos. Segundo Jaa Torrano, nas Musas vibra o *sex-appeal*, tendo em vista a consideração de Clémence Ramnoux, que destaca: "os gregos conheciam três maneiras de se impor: pela violência (*bía*), pela persuasão (*peithó*) e pela sedução" (RAMNOUX apud TORRANO, 2015, p.33). A partir de então, marcando com os pés o ritmo do canto, as Musas dão início ao coro (*Teogonia*, vv 7-8).¹⁴

Um verbo como *mélpomai* (= "cantar-dançar"), donde o nome *Melpoméne* para uma delas, indica o quanto eram sentidos pelos gregos antigos como uma unidade os atos de cantar e dançar, a voz e o gesto. — Voz e gestos que, executados pelas Musas, tornam aqui presente a Força de Zeus entre os homens (TORRANO, 2015, p.22).

Para o canto divino chegar aos poetas e à esfera terrestre, segundo a tradição, cabia às Musas soprarem-no em poetas escolhidos que, tomados pela possessão das deusas e em estado de *ekstase*, servindo de porta-vozes entre o inefável e o humano, cantam a beleza divina, a *alethes*, ou seja, aquilo que se desvela com o canto porque não deveria

¹¹ “O cetro é a insígnia que, socialmente, mostra no poeta o senhor da Palavra eficaz e atuante; - é um aspecto material do dom do canto. Ao recebe-lo das Musas, o poeta é por elas inspirado a cantar os Deuses, os heróis e os fatos presentes, passados e futuros. Elas lhe outorgam o poder que são elas próprias, - ou, dito de outro modo, mais usual e menos nítido, o poder que elas são detentoras” (TORRANO, 2015, p.26).

¹² Há a versão menos difundida que as Musas seriam filhas de Urano e Geia (OTTO, 1981, p.116).

¹³ Pelas Musas heliconíades começemos a cantar. / Elas têm grande e divino o monte Hélicon, / em volta da fonte violácea com pés suaves / dançam e do altar do bem forte filho de Crono. (HESÍODO, 2015, p.103). (Trad: Jaa Torrano).

¹⁴ e irrompendo com os pés fizeram coros / belos ardentes no ápice do Hélicon. (HESÍODO, 2015, p.103) (Trad: Jaa Torrano).

ser esquecido. O termo surge nos seguintes versos de Hesíodo (*Teogonia*, v 22-34), em uma construção que fomentou grandes debates:

Elas um dia a Hesíodo ensinaram belo canto
quando pastoreava ovelhas ao pé do Hélicon divino.
Esta palavra primeiro disseram-me as Deusas
Musas olímpicas, virgens de Zeus porta-égide:
“Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só,
sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos
e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações”.
Assim falaram as virgens do grande Zeus verídicas,
por cetro deram-me um ramo, a um loureiro viçoso
colhendo-o admirável, e inspiraram-me um canto
divino para que eu glorie o futuro e o passado,
impeliram-me a hinear o ser dos venturosos sempre vivos
e a elas primeiro e por último sempre cantar.
(HESÍODO, 2015, p.103, destaque nosso).

Ao comentar sobre esse termo grego, Torrano tece explicação sobre um dos grandes questionamentos a respeito da relação entre as Musas e a verdade: como o canto das Musas poderia ser verdadeiro – tal como era considerado na poesia de Homero pelo fato de ser divino - se as Musas dizem saber proferir mentiras “símeis aos fatos”?

A palavra grega *alétheia*, que a nomeia, indica-a como *não-esquecimento*, no sentido em que eles experimentaram o *Esquecimento* não como um fato psicológico, mas como uma força numinosa de ocultação, de encobrimento. Desde as reflexões de Martin Heidegger estamos afeitos a traduzir *alétheia* por *re-revelação* (como fiz no v. 28), *des-ocultação*, ou ainda, *não-esquecimento*. Isto porque a experiência que originariamente os gregos tiveram da Verdade é radicalmente distinta e diversa da noção comum hodierna que esta nossa palavra *verdade* veicula. (TORRANO, 2015, p.25).

Ou seja, Torrano afirma que não é interessante para a análise dos versos hesiódicos a contraposição entre verdade e mentira, visto que as traduções literais do grego para o português contemporâneo podem fragilizar as interpretações do poema de Hesíodo. O que o autor sugere é que a expressão *alétheia* seja vertida segundo o que propõe Heidegger, não a traduzindo como “verdade”, em oposição a “mentira”, mas sim como “desvelamento” do que estava oculto. Substituem-se, portanto, interpretações que dizem “sabemos quando queremos dizer verdade ou mentiras” por, como destaca Torrano, “As revelações que as Musas, se querem, sabem dar a ouvir são des-velações, o retirar-se seres e fatos do reino noturno (i.e., me-ôntico) do Esquecimento e fundá-los como manifestação e Presença”. (TORRANO, 2015, p.25). Segundo Jacyntho Brandão, é o poder de desvelamento das Musas que as leva a presentificar o passado e o futuro através do canto, tendo em vista que ambos estão no lado da ocultação:

[...] passado e futuro, equivalentes na indiferença da exclusão, pertencem do mesmo modo ao reino noturno do Esquecimento até que a Memória de lá os recolham e faça-os presentes pelas vozes das Musas. O poeta, portanto, pelo mesmo dom das Musas, é o profeta de fatos passados e de fatos futuros. Só a

força nomeadora e ontofônica da voz (das Musas) pode redimi-los, aos fatos passados e futuros, do Esquecimento, i.e., da Força da Ocultação, e presentificá-los como o que brilha ao ser nomeado, o que se mostra à luz: revelação. (BRANDÃO, 2015, p.27).

Apesar do canto hesiódico apresentar o número de nove Musas¹⁵, é possível se verificar que há textos que trazem o termo “Musa”, no singular. Essa diferença se dá devido ou à referência a uma determinada Musa, tendo em vista que cada uma possui uma identificação especial, ou à variação da quantidade de deusas em conjunto. Nos primeiros cantos da *Ilíada* (II, v.761) e da *Odisseia* (I, v.1 e 2) há a recorrência do chamamento pela Musa: “Musa, revela-se, agora, qual era o melhor dos guerreiros” (HOMERO, 2015, p.94) e “Musa, reconta-me os feitos do herói astucioso que muito / peregrinou, dêz que esfez as muralhas de muralhas de Tróia;” (HOMERO, 2015, p.29)”.

Segundo Krausz, a quantidade de Musas acolhida pela tradição varia, podendo assumir o número de uma, três e nove. A primeira quantidade se refere à hipótese da Deusa única ou original, tratada por Robert Graves, que a coloca como antecessora de todas as divindades femininas e a associa à lua e a suas fases crescente, cheia e minguante. Esse caráter triplo da deusa primordial se conserva nas deusas que aparecem posteriormente¹⁶, entre elas a Musa original que, por sua vez, dá origem a três Musas. Em Pausânias, também há a citação de um conjunto de três Musas, chamadas de *Melete*, *Mneme* e *Aoide*. Em Hesíodo, aparece a difundida quantidade de nove Musas¹⁷. Detienne ressalta o entrelaçamento de significados entre as nove Musas e a palavra cantada por meio de seus nomes.

Clio, por exemplo, conota a glória, a glória das grandes façanhas que o poeta transmite às gerações futuras; Tália faz alusão à festa, condição social da criação poética; Melpômene e Terpsícore despertam tanto as imagens de música quanto de dança. Outros ainda, tais como Polímínia e Calíope, exprimem a rica diversidade da palavra cantada e a voz potente que dá vida aos poemas (1988, p.16).

Krausz esclarece que, para Graves,

O número nove explica-se de maneira análoga ao número três: cada uma das três Musas primordiais passou a representar um aspecto da Musa única, e

¹⁵ Na Piéria gerou-as, da união do Pai Cronida, / Memória rainha nas colinas de Eleutera, / para oblvio de males e pausa de aflições. / Nove noites teve uniões com ela o sábio Zeus / longe dos imortais subindo ao sagrado leito. // Quando girou o ano e retornaram as estações / com as minguas das luas e muitos dias findaram, / ela pariu nove moças concordes que dos cantares / têm o desvelo no peito e não-triste ânimo, / perto do ápice altíssimo do nevoso Olimpo (*Teogonia*, v.52-60) (HESÍODO, 2015, p. 105).

¹⁶ O livro *A Deusa Tríplice: em busca do feminino arquetípico*, de Adam McLeam, lastreia o arquétipo do caráter tríplice de um conjunto de deusas ao longo da tradição ocidental, reservando um capítulo para tratar das Musas.

¹⁷ As nove musas: Calíope, Clio, Polímínia, Euterpe, Terpsícore, Érato, Melpómene, Talia e Urânia.

posteriormente cada um dos três aspectos das três Musas tornou-se uma Musa independente (KRAUSZ, 2007, p. 61).

Dessa forma, Graves afirma que a aparição da Musa única, no singular, que consta na introdução da narrativa tanto da *Ilíada* quanto da *Odisseia*, pertença a estratos mais antigos da épica, anterior às divisões da Musa original (KRAUSZ, 2007, p. 61). Geraldo Cavalcanti também discorre sobre a Tríplice Deusa Lunar de Graves:

Era uma deusa real, venerada coletivamente, cujo poder sobrenatural e profético guiava os que a invocavam. [...] A presença da Musa, dessa musa ideal e primitiva, se detecta quando o poeta, com suas imagens memoráveis, seus ritmos de forte personalidade, sua sintaxe peculiar, transcende, com a força da emoção que produzem, a mais respeitada retórica. (CAVALCANTI, 2012, p.45).

Destaca-se que a invocação, seja à Musa original, ao trio ou às nove, no início ou no meio do poema, se dá como parte importante na formulação da tradição grega do canto das Musas. Devido ao poeta aedo ser tomado como o porta-voz das deusas entre os homens, é recorrente a fórmula poética que consiste no chamamento das Musas para que elas possam ensiná-lo o canto eloquente, pois o poder de *ekstase* divino se origina na Musa que canta e não no poeta que é colocado como transmissor, apesar de este receber grandes louros por mediar a récita de aura divina. A assistência das Musas se oferece por meio do sopro divino, inteiramente associado à memória, atributo proveniente da mãe, *Mnemosyne*. No poema de Horácio é possível se verificar a súplica do eu lírico pela interferência da Musa Calíope.

ODE III.4

Desce do céu, Calíope rainha, e, vamos,
um longo canto entoa com tua tibia,
ou, se preferires, com tua aguda voz,
ou com a lira ou cítara de Febo.

Ouvis? Ou alguma amável loucura
comigo brinca? Parece-me que já te ouço,
que já passeio por entre os pios bosques,
que amenas águas e brisas visitam.

[...] (HORÁCIO, 2008, p 188).

Pertencente a uma época bastante posterior, a ode de Horácio, composta por 80 versos, se inicia, assim como os versos de Homero anteriormente citados, com o chamamento da Musa. Nesse poema há a invocação de Calíope, musa do canto épico, em que o eu poético a nomeia para que ela entoe seu canto, acompanhada ou por instrumentos musicais, a tibia e a lira, ou pela voz aguda. Há, entre a passagem do poema lírico latino e os trechos dos poemas épicos gregos uma evidente variação de tempo, de gênero e de

tradições, mas as modificações encontradas não rompem substancialmente com as fórmulas evocativas. O chamamento ou invocação das divindades, presente geralmente no início dos poemas, é parte importante da tradição poética arcaica, pois, para que a figura da Musa se faça presente, “é preciso que primeiro o nome das Musas se pronuncie e as Musas se apresentem como a numinosa força que são das palavras cantadas, para que o canto se dê em seu encanto” (TORRANO, 2015, p.21). Para serem invocadas, as Musas são nomeadas e convocadas a trazerem para a presença o canto dos feitos que estavam por ora no campo do esquecimento. É através do canto que a tradição e o presente perduram por meio do soar do poema.

A “amável loucura”, que aparece na segunda estrofe, é analisada por Pedro Falcão como correspondente ao entusiasmo poético, loucura a que se refere Platão (*Fedro*, 245a):

E uma terceira é a loucura e possessão que provém das Musas, ao se apoderar de uma alma delicada e pura, despertando-a e exaltando-a por transporte báquico a celebrar em odes e outro tipo de poesia os inúmeros feitos antigos, a educar seus descendentes. Aquele que se apresentar, por sua vez, às portas da poesia sem a loucura das Musas, com que convencido de ser um poeta unicamente pela arte, não chegará a termo, e a poesia composta por quem está no bom senso é ofuscada por aquela do tomado de loucura (PLATÃO, 2016, p.97).

É por meio da inspiração poética que as Musas propagam o passado coletivo e contagiam os ouvintes com o entusiasmo. Os dois processos, inspiração e entusiasmo, estão relacionados à intervenção da divindade na criação poética, se distinguindo quanto ao meio e ao estado. A palavra “inspiração” surge do termo em latim *inspiratio*, que designa a interferência divina dirigida aos poetas em forma de sopro (*pneuma*), como se uma voz sobrenatural soprasse dentro do poeta, “ins-piro” (MUNIZ, 2011, p.14). Por outro lado, a palavra “entusiasmo” tem sua origem no grego, *enthousiasmós*, que significa literalmente “ ‘quem tem um deus dentro’ e qualificava o estado privilegiado do homem em contato com uma divindade, ou mesmo por ela incorporado” (MUNIZ, 2011, p.13). Sendo assim, a inspiração poética pode ser pensada como o *meio* pelo qual a divindade se comunica, pelo sopro divino, enquanto que o entusiasmo se dispõe como o *estado* do poeta ao receber a interferência das Musas, estado esse que se propaga em forma de cadeia encantatória, chamada pelos comentadores do *Íon* de “teoria da imantação”.

Na obra (*Íon*, 533 d), Sócrates, percebendo que Íon não sabe comentar acerca de outros poetas além de Homero e nem explicar por que o poeta é melhor entre todos os outros, destaca que o rapsodo não fala sobre Homero por meio da razão, mas sim possuído por uma divindade, em estado de entusiasmo:

Sócrates: Eu vejo, Íon, e vou fazer-te ver o que é, segundo o meu entendimento. É que esse dom que tu tens de falar sobre Homero não é uma arte, como disse ainda agora, mas uma força divina, que te move, tal como a pedra a que Eurípedes chamou de Magnésia e que a maior parte das pessoas chama de Heracleia. Na verdade, esta pedra não só atrai os anéis de ferro como também lhes comunica a sua força, de modo que eles podem fazer o que fez a pedra: atrair os outros anéis, de tal modo que é possível ver uma longa cadeia de anéis de ferro ligados uns aos outros. E para todos é dessa pedra que a força deriva. Assim também a Musa inspira ela própria e, através destes inspirados, forma-se uma cadeia, experimentando outros o entusiasmo. (PLATÃO, 1988, p.49).

A cadeia encantatória a qual Platão se refere é composta pela sequência de personagens que experimentam o caráter sagrado da poesia inspirada, seguindo uma sequência. O primeiro anel imantado é associado às Musas, entidades que ensinam o canto divino aos poetas. O segundo elemento é composto pelos poetas que, a partir de eleitos pelas Musas, atuam como porta-vozes entre o divino e o humano. Cabe a eles, estando fora de suas consciências, receberem o sopro/canto das deusas e passá-lo ou diretamente ao público ou aos rapsodos, que formam o terceiro elemento da ligação composto por aqueles que divulgam esses poemas entre os demais, errando de uma cidade a outra. Por fim, o canto divino, que está com o rapsodos, chega aos demais ouvintes, encerrando a cadeia encantatória. Todos esses personagens experimentam a “des-velação” do divino por meio da inspiração e em estado endeusado. Fazer parte da cadeia de influência do divino atribui ao poeta um *status* privilegiado:

o poeta é uma coisa leve alada, sagrada, e não pode criar antes de sentir a inspiração, de estar fora de si e de perder o uso da razão. Enquanto não receber esse dom divino, nenhum ser humano é capaz de fazer versos ou de proferir oráculos. Assim, não é pela arte que dizem tantas e belas coisas sobre assuntos que tratam, como tu sobre Homero, mas por um privilégio divino, não sendo cada um deles capaz de compor bem senão no gênero em que a Musa o possui. (PLATÃO, 1988, p.51).¹⁸

A qualidade de privilegiado atribuída aos poetas se verifica na figura de Demódoco, no canto VIII da *Odisseia*. O aedo se destaca dos demais por ser o escolhido das Musas:

Já pelo arauto trazido o cantor divinal se aproxima,
que tanto a Musa distingue, e a quem males e bens concedera:
tira-lhe a vista dos olhos, mas cantos sublimes lhe inspira (*Odisseia*, VIII, v.
61-64)

¹⁸ É importante levar em consideração que a afirmação de Platão sobre o poeta e a inspiração é perpassada pela rixa entre filosofia e poesia. Na colocação do filósofo a respeito do êxtase - que aqui a consideramos pois é a que mais se reflete na poesia de Geraldo Carneiro, analisada no capítulo 03 - o poeta encontra-se fora de sua racionalidade, mas há outras proposições que o habilita como ser atuante na confecção dos poemas, como a Teoria da cooperação, descrita por Jacyntho Lins Brandão no *Antiga Musa: arqueologia da ficção* (2015), assim como a explicação dada anteriormente por Detienne para a técnica de memorização dos poetas.

Tendo assim, pois, a vontade da fome e da sede saciado,
a Musa logo o incitou a falar sobre os feitos dos homens, gestas
de heróis, cuja fama o alto céu, nesse tempo, atingira,
a dissensão entre Aquiles Pelida e Odisseu [...] (*Odisseia*, VIII, v.72-74)

Todos os homens que vivem no dorso da terra, os cantores
sabem cultuar e os veneram, por verem que as Musas os prezam
como a discípulos. Toda a casta dos bardos prezamos (*Odisseia*, VIII, v. 379-
481)
(HOMERO, 2015, p.135-146)

A aproximação com a esfera divina torna os aedos figuras de destaque entre os demais homens. Os aedos desfrutam da graça das divindades assim como os grandes heróis, mas ainda com ressalva: “apenas os heróis, que ocupam os escalões superiores da sociedade homérica, merecem a atenção individual dos deuses e mesmo em seu caso este contato fica sujeito a uma variedade de restrições e limitações” (KRAUSZ, 2007, p.47), sendo assim, “o aedo torna-se um homem extraordinário, na medida em que, assim como os maiores heróis, cujas histórias ele narra, desfruta de relações especiais e extraordinárias com a esfera divina do ser” (KRAUSZ, 2007, p.49). Entre os homens a presença do aedo também possui grande importância. Ainda no canto VIII da *Odisseia* (vv. 43-45), quando Alcínoo manda preparar o festim para apresentar de modo digno o estrangeiro aos Feácios, toma a presença de Demódoco como indispensável destacando-a entre as dos demais: “Mandai vir o divino Demódoco, / o aedo que obteve dos deuses poder de deleitar-se com a música, / como lhe pede furor, que no peito a cantar o estimula” (2015, p.134). Além da função de entreter o público, cabe ao aedo a tarefa de ser o agente de preservação da memória da coletividade, dos deuses e heróis.

Nos versos da *Teogonia* (vv. 96 - 103) que relatam sobre o poder da poesia de produzir, não só o desvelamento, a memória, como também seu oposto, o de mitigar os pesares e a aflição dos ouvintes por meio do esquecimento momentâneo, trazem o privilégio do poeta acolhido pelas Musas pois,

[...] Feliz é quem as Musas
amam, doce de sua boca flui a voz.
Se com angústia no ânimo recém-ferido
alguém aflito mirra o coração e se o cantor
servo das Musas hineia a glória dos antigos
e os venturosos Deuses que têm o Olimpo,
logo esquece os pesares e de nenhuma aflição
se lembra, já os desviaram os dons das Deusas. (HESÍODO, 2015, p.107)

A questão é explicada por Jacyntho L. Brandão (2015) ao afirmar que as Musas são a mistura entre seus pais, *Mnemosyne*, memória, e Zeus, esquecimento. É natural que as Musas, a partir disso, herdem, não apenas o poder de conservação da memória dos

fatos, mas também o esquecimento deles. No ponto em questão, as Musas parecem colocar os fatos aflitivos em esquecimento por alguns instantes, apenas durante o canto. Sendo assim, os aedos claramente se destacam entre os demais devido às graças das Musas em seu favorecimento, elas lhes atribuem - além da capacidade de mediar o canto entre o divino e os homens - o poder, em meio ao entusiasmo, de desvelamento e velamento. Em suma, o aedo é inserido no reino dos que conquistaram o amor das Musas, alcançando a glória futura por, no presente, gozar da estima divina e de sua audiência.

1.2. As Musas descem do Olimpo na forma de musa-mulher: aproximações possíveis

Segundo Curtius, no período dos primeiros sucessores do imperador Augusto de Roma, o mito das Musas helênicas e a tradição heroica começam a esmaecer, tendo em vista o enfadío da frequente recorrência aos modelos já tão repisados. Apesar disso, ao tratarem do tema das Musas para rechaçá-las ou substituí-las, elas não deixam de ser tema dos poemas, ainda que remodeladas. A divindade, no período, muda de mãos e a invocação é transferida das Musas para o soberano que, agora, ou fica ao lado delas ou as rebaixa a um papel inferior. (2013, p.294).

Outro reajuste ocorre na poesia cristã da Idade Média. Há uma recorrência de aproveitamento da significação das Musas, de Zeus e do Olimpo, para tratar de temas cristãos, sendo assim estabelecidas correlações em que a invocação das primeiras é equiparada à conclamação do Espírito Santo e o Olimpo ao Paraíso. Realizando essas modificações, a poesia cristã abdica da significação pagã da poesia arcaica e clássica. Curtius comenta que a rejeição às Musas, de tão frequente, passa a, também, se construir como um *topos*, pois

une-se frequentemente um esforço de achar um substituto cristão para as Musas antigas, o que estimulou muitas invocações, mais ou menos engenhosas. [...] Em lugar de Apolo e das Musas, deveria ser Cristo o estimulador e entoador da poesia (CURTIUS, 2013, p.296-297).

Nota-se que a rejeição às Musas, cujo motivo seria o fato de os poetas pagãos proferirem mentiras, não deixa de conservar a figura das deusas: “Os poetas pagãos proferem mentiras, o que não assenta bem num servo de Cristo” (CURTIUS, 2013, p.297). Curiosamente, o motivo pelo qual a Musa antiga é recusada pela poesia cristã estabelece certa relação com o porquê da expulsão dos poetas da cidade ideal de Platão, em *A República*. A questão da Verdade, que adquire várias possibilidades a partir das

concepções de cada área de conhecimento e período histórico, volta à discussão como elemento de restrição tendo em vista um “bem maior”. Se, em *A República*, o objetivo mais importante era a transformação da *Paideia*, para a poesia da Idade Média trata-se da afirmação dos preceitos cristãos. A ênfase em rebaixar as Musas as mantém vivas na tradição, mesmo que de modo rechaçado. Na contramão do fluxo medieval, Dante, na épica, parece conciliar as tensões entre formas da Antiguidade e cristãs,

Dante, o maior poeta do cristianismo, tomou a liberdade de indicar no outro mundo uma religião elísia para os poetas e heróis antigos. [...] Não podia afetá-lo o escrúpulo tão mesquinho de perguntar a si mesmo se um poeta cristão tem o direito de se referir às Musas (CURTIUS, 2013, p.300).

A forma de trabalhar com o tema, segundo o filólogo, torna-se prenúncio da Renascença ou da Reforma, o que não acontece com Petrarca, que recai na sujeição medieval. No humanismo carolíngio as Musas voltam aos poemas em uma mescla de cunho transcendental grego e cristão com propriedades mundanas:

O irlandês Sedúlio Escoto [...] presta às Musas um culto panegírico, cheio de alegria mundana e de vida; ousa pedir aos róseos lábios da Musa bucólica um beijo para a condigna celebração de um bispo. Sua Musa é grega e dá-lhe ambrosia a beber. Mas, ocasionalmente, ele também recorre ao Antigo Testamento; assim, fala de uma Musa de pele morena que denomina, segundo a mulher de Moisés, a “Etiópe”. (CURTIUS, 2013, p.299).

O Renascimento carolíngio relaciona-se, de certo modo, ao teor poético que as Musas adquirem na lírica de Dante, Petrarca e Camões e, mais a longo prazo, no Romantismo, no sentido de descer a Musa do campo celestial e intocado para o âmbito mundano, de carne e osso, mas ainda estabelecendo relações metafóricas com o divino. Ao tratar das relações amorosas presentes na literatura italiana do *Trecento*, Otto Maria Carpeaux afirma que o amor, na poesia da época, é um sentimento novo, diferenciando-o das tradições anteriores:

Toda a poesia amorosa teria sido incompreensível aos gregos, que não conheciam nada disso, mas tão somente o casamento utilitário, as heteras e a pederastia. Mesmo nos elegíacos romanos, o amor é exclusivamente paixão sexual, acompanhada de sentimentalismos e frustrações. Depois, a moral cristã exclui o erotismo, e o cristianismo dos feudais tem, do amor, a noção utilitária de todos os proprietários de terrenos: as filhas dos senhores feudais da Provença ainda eram dadas em casamento sem vontade própria e sem amor, assim como se vendem terrenos. [...]. Não muito depois, na Itália, o amor é sentimento religioso e pensamento filosófico simultaneamente (CARPEAUX, 2012, p.123).

No *Trecento* italiano¹⁹ de Dante e Petrarca, no Renascimento português de Camões e no Romantismo, há uma aproximação entre os homens e o inefável, que se

¹⁹ “‘Trecento’ significa “século XIV”; mas o sentido literal da palavra não coincide completamente com o cronológico. O “Trecento” literário começou em pleno século XIII e terminou antes do século XIV. É um

estabelece por meio do contato com os belos atributos da mulher amada que, de tão perfeitos, não poderiam pertencer a outro plano que não seja o celestial. Sobre o Renascimento, Meyer Howard Abrams com o auxílio das palavras do filósofo Plotino, ressalta que, de certa forma, o artista também se aproxima do divino pois, no seu ato de fabricar poemas, se assemelha a Deus por meio de um novo olhar sobre a imitação descrita por Platão. A justificativa neoplatônica de criação poética volta-se não mais para a imitação do mundo sensível, mas para a imitação das ideias:

Elas [as artes] não oferecem qualquer reprodução nua da coisa vista, mas retornam às ideias das quais a própria Natureza se origina e, além disso, que muito do seu trabalho é somente seu; as artes são receptáculos de beleza e acrescentam beleza onde ela falta na natureza (PLOTINO *apud* ABRAMS, 2010, p.66).

Abrams cita Plotino para destacar o artista renascentista como um artífice que se aproxima da figura de Deus, uma forma de resgate da poesia para exaltá-la.

Aí estava o argumento para resgatar a arte do domínio dos fluxos e elevá-la a um patamar de eminência sobre todas as buscas humanas, em conexão íntima com as ideias e com o próprio Deus. O artista, sendo um artífice, tornou-se (em uma nova e significativa metáfora estética) um criador, pois se dizia, algumas vezes que, de todos os homens, o poeta é o que mais se assemelha a Deus porque ele cria de acordo com aqueles modelos sob os quais o próprio Deus modelou o universo (ABRAMS, 2010, p.66 – 67).

Com o novo olhar renascentista sobre o fazer poético, percebe-se uma variação substancial quanto ao uso poético da significação da figura das Musas, pois as deusas transcendentais de outrora tornam-se agora, sobretudo, elementos ficcionais de construção artística. Enquanto as Musas arcaicas fazem parte de elementos rememorados pela força do hábito das tradições de conservação de elementos de um passado sagrado como modelo a ser seguido, a musa renascentista se modela por elementos estreitamente poéticos.

Se na tradição arcaica o contato com o sagrado se dava por meio do sopro divino (pagão), no qual a Musa concedia ao poeta privilegiado o dom poético e, conseqüentemente, a possibilidade de provar e transmitir o canto sublime, para os poetas da nova época, essa conexão se estabelece pelo contato com mulheres de beleza exemplar. Ao vê-las, o poeta é inspirado pelo amor:

No Renascimento há uma readequação da visão da Musa no fazer poético pois elas passaram a ser personificadas em mulheres idealizadas, como Beatriz e Laura de Dante e Petrarca. A musa moderna não é mais a Deusa, embora ela conserve, ainda, certas qualidades que dão ao poeta a possibilidade de usá-la por substituição, permitindo-lhe acender à “certeza” de que necessita quanto

termo literário que significa determinado estilo, ao qual os próprios italianos da época chamaram *dolce stil novo*. [...] Trecento é quase sinônimo de ‘poesia de amor’” (CARPEAUX, 2012, p.122).

ao valor de seu verso. Qualquer que seja a forma que tome, deusa ou mulher, a Musa é, para o poeta, o símbolo da graça divina que permite a inspiração e desencadeia a criação” (CAVALCANTI, 2012, p.46).

Dante e Petrarca immortalizaram suas amadas, Beatriz e Laura, respectivamente, em seus poemas. Em *A divina comédia*, Dante faz usos dos modelos clássicos da invocação no “Inferno”, clamando às Musas que lhe concedam fluência²⁰, ainda de acordo com os moldes da poesia arcaica e clássica. Em *Vida Nova*, livro que junta poemas e explicações sobre suas composições, Dante dedica-se a falar de Beatriz, de quando e como a conheceu, aproveitando-se de deslocamentos mais plurais da tradição. O eu lírico, de tão encantado, atribui à amada traços divinos de beleza e de força potencial do amor, que lhe inspira a compor seus versos. O poeta escreve que teria conhecido Beatriz quando ambos tinham nove anos, às nove horas da manhã, no nono mês do ano e, a partir de então, é arrebatado ao estar na presença da amada:

Girando sobre si, já o luminoso céu tinha voltado nove vezes ao mesmo ponto, quando vi pela primeira vez a gloriosa dama de meus pensamentos a quem muitos chamavam Beatriz, na ignorância de qual fosse o verdadeiro nome. Havia passado da sua vida o tempo que demora o céu estrelado a percorrer para Oriente a duodécima parte de um grau. Vi-a, pois, quando eu quase acabava os nove anos de idade. Levava traje de nobilíssima, singela e recatada, cor vermelha, e a cingida e adornada da forma que convinha a sua pouca idade. Digo que, nessa altura, o espírito vital que habita a secretíssima câmara do coração começou a latir com tanta força que se mostrava espantosamente nas menores pulsações. Tremendo, disse estas palavras: *Ecce deus fortior me, qui veniens dominatibur mihi*²¹. (ALIGHIERI, 1993, p.8-9).

Os primeiros parágrafos da obra apresentam a frequente recorrência do número nove em relação à aproximação entre Dante e Beatriz. Dante comenta que essa recorrência tem por uma de suas razões a explicação astrológica pois “nos transmitem as relações harmoniosas a que estão submetidos; pelo que a fidelidade do número nove significaria que na sua geração estavam os nove céus em perfeitíssima harmonia” (ALIGHIERI, 1993, p.69). Todavia, a recorrência do número também pode se relacionar à quantidade mais difundida das Musas olímpicas. É importante recordar que, em se tratando da tradição arcaica e greco-latina, há, pelo menos, três diferentes versões para a quantidade de Musas: uma, três ou nove, transitando entre os números múltiplos de nove. Sobre a questão de numerologia, Dante também comenta: “o número três é a raiz de nove, pois que, sem outro número, multiplicado por si mesmo dá nove: vemos claramente que três vezes três faz nove” (ALIGHIERI, 1993, p.69).

²⁰ Ó Musas, estendei-me a vossa influência! / Ó mente, em que o que vi se refletia, / possas ora mostrá-lo em sua essência. (Inf., II, 7/12)

²¹ Eis um deus mais forte do que eu que vem para me dominar. (ALIGHIERI, 1993, p.9)

Outro ponto de destaque da primeira citação da *Vida Nova* é o estado de espírito do poeta ao ver Beatriz. O tom angelical da dama está presente também na etimologia do seu nome, que se dá pela junção de *beatum* + *trix*, expressão geralmente associada à Virgem Maria, que significa “aquela que abençoa” (ROBIN, 2010, p.15). Ao vê-la pela primeira vez, Dante apresenta uma intensa emoção e profere que a presença de Beatriz lhe atinge de tal modo que parece que um deus lhe domina. O estado do poeta é provocado pelo entusiasmo amoroso, no sentido que a palavra entusiasmo carrega em sua etimologia, só que agora não por uma deusa transcendental que lhe sopra o canto, mas pela presença da mulher amada, sua musa de carne e osso, que lhe inspira o amor para a criação poética.

Amiúde se me representa
a obscura situação em que o Amor me põe,
e ainda a piedade, de tal modo
que digo: “Ai de mim! sofrerá alguém assim”?;
pois que o Amor me assalta de repente
e a vida quase me abandona:
fica-me um espírito, apenas, bem desperto
que se mantém assim porque de vós se ocupa.
Luto, depois, para não ser vencido;
e esmorecido, assim, de todo o valor falto,
venho até vós buscando a cura:
e se levanto os olhos para ver-vos,
no peito meu se inicia urna tremura,
que faz que a alma deixe de pulsar. (ALIGHIERI, 1993, p. 35-36)

O eu lírico se apresenta como alguém acometido pela penosa situação que o Amor lhe coloca, de forma tão árdua que se pergunta, em lamúria, se ele é o único condenado a sofrer assim. A partir de então conta que o Amor lhe aparece de súbito e a vida lhe abandona, restando apenas um espírito frágil, que se apresenta desse modo por estar tomado pela presença do outro, do ser amado. Afetado pelo amor, o vigor da vida ausenta-se do eu lírico porque a pessoa amada passa a ocupá-lo em demasia, deixando o espírito “bem despeno”, não por virtude própria, mas por estar tomado pela presença do outro, da sua musa-mulher.

Dante explica que realizou a composição porque gostaria de tematizar quatro aspectos do seu estado, pois até então ainda não havia escrito nada sobre:

O primeiro deles é que muitas vezes sofria quando a memória levava a fantasia a imaginar o que o Amor me ocasionava. O segundo é que o Amor amiúde me assaltava tão fortemente que não me ficava de vida senão um pensamento que falava da minha amada. O terceiro que, quando esta batalha do Amor me combatia, eu, quase descolorido, buscava ver a minha amada, acreditando que com vê-la estaria defendido na batalha, e esquecendo o que me aproximava de tão grande beleza. O quarto é que tal vista não somente me não defendia, como finalmente acabava a minha pouca vida. (ALIGHIERI, 1993, p. 35).

Interessa-nos destacar o trecho que vai do quinto ao oitavo verso. O eu lírico se vê dominado pelo Amor, que lhe ocupa a mente de modo que não sobra espaço para a vida, visto que a presença da amada em seus pensamentos se faz constante ou, como diz em trecho anteriormente citado, o seu estado se caracteriza como se estivesse possuído por um deus. A matéria divina, que para os arcaicos era as Musas, para Dante é o Amor, provocado pela visão de sua musa, Beatriz. Apesar da distinção, as formas de inspiração se aproximam, nesse ponto, pelo valor transcendental, ou seja, que um homem comum não é capaz de dominar, e que lhe deixa em um estado de *frenesi*.

De modo semelhante, Petrarca se volta para Laura. Sabe-se que, à sua musa, Petrarca destinou “366 poemas (263 em vida e 103 após a morte dela) em seu *Il canzonieri*” (CAVALCANTI, 2012, 52). Sobre a amada, sabe-se que Laura

é mulher do conde Ugo de Sade (ancestral do “divino marquês”). [...] Ela nasceu em 1310 e morreu em 1348, durante a grande peste, no mês, dia e hora em que se comemorava o encontro do poeta com a musa vinte anos antes, em Avignon, onde ela morava e ele a havia conhecido, Petrarca ainda em vestes eclesiásticas. E que tivera 11 filhos, com o marido, é claro, pois, com o poeta, pelo que se sabe por ele próprio, as relações entre ambos permaneceram platônicas (CAVALCANTI, 2012, p. 52).

Notemos no poema abaixo como Petrarca utiliza da tradição da criação poética pelas Musas para falar de sua musa:

Eram de ouro os cabelos espalhados
pela aura, que mil doces nós tecia;
e o vago lume além do senso ardia
nos belos olhos, agora apagados;
o rosto demonstrar tons apiedados,
falsos ou não, não sei, me parecia:
mas se a isca amorosa, no peito eu trazia,
que estranho vê-los súbito inflamados?
Não era o seu andar coisa mortal
mas de angélica forma; e o seu falar
soava outro som que o som de humana voz.
Espírito celeste, um sol sem par
foi o que eu vi; e se não fosse mais tal,
não sara a chaga ao afrouxar dos nós. (PETRARCA, 2014, p. 173).

No soneto não observamos a menção à palavra “Musa”, é possível constatar observar que a moça a quem o eu lírico se refere assume traços particulares que se assemelham aos do campo celestial, assim como fez Dante. O poema inicia-se com a apresentação física de Laura²² que o poeta descreve partindo dos cabelos esvoaçantes e

²² O poema descreve Laura tendo em vista o jogo de palavras que Petrarca utiliza na língua italiana e que se torna menos evidente na tradução. Toma-se aqui para análise o trecho original do primeiro verso do soneto: “Erano i capei d’oro a l’aura sparsi”. Na tradução para o português, é possível perceber a menção ao nome da musa ao se proceder à contagem das sílabas poéticas do verso: “pe/la au/ra/, que/ mil/ do/ces/ nós/ te/ci/a”.

dourados. A descrição feminina - *topos* denominado *effictio* ou *descriptio puellae* - continua de cima para baixo, agora destacando os lábios da amada que já não existem mais em corpo, somente nas lembranças do poeta. A ordem descendente de descrição se justifica pois “os atributos que se situam num nível mais elevado são mais perfeitos, por se encontrarem mais próximos do plano divino, razão pela qual devem ser apresentados em primeiro lugar” (RAMON, 2008, p.152). O poema parece se inserir entre os vários escritos após a morte de Laura, tendo em vista as diversas vezes em que o poeta utiliza de formas verbais no passado para falar da amada, como “eram” (v.1), “tecia” (v.2) “ardia” (v.3), parecia (6) e “trazia” (v.7).

No segundo quarteto o eu lírico aparece em dúvida quanto à realidade da beleza da mulher, pois, por possuir tantas qualidades, não poderia ser compatível com o plano mundano, mas com o celestial. Essas características fisgam as atenções do eu lírico. A partir disso, ele chega à conclusão que sua amada não pode ser terrena, tendo em vista sua forma e o angelical som de sua voz. Percebe-se que essas duas marcas, a forma e o som, são duas características fortes do poema como gênero, abrindo margem para estabelecer uma conexão entre a beleza divina da amada e do poema. Na última estrofe o eu lírico compara a beleza de Laura a um espírito celeste e ao sol, estrela única, sem par, que se torna eterna, se comparada à fugacidade humana.

É possível perceber que as qualidades divinas que antes impulsionavam o poeta na figura da Musa divinal, no poema de Petrarca, como visto, são atribuídas a Laura. Ela possui características de tamanha beleza, que de tão agradável aos olhos, ganha qualidade celestial e torna-se a responsável por tomar o peito do poeta, fato que o impulsiona a precisar usá-la como tema de seu soneto.

No âmbito das letras portuguesas, Camões segue de forma retórica o *topos* da inspiração poética e, com isso, traz em seus poemas a figura das Musas, Ninfas e Tágides²³, como uma construção artística do tema, que para os antigos possuía valor divino. As invocações das divindades no poema épico camoniano surgem com o

²³ “Em Os Lusíadas, o vocábulo registra apenas duas ocorrências (I.41: “Tágides minhas” e V.100.4: “Tágides gentis”), tendo como sintagmas concorrentes as perífrases “ninfas do Tejo”, “filhas do Tejo”, “ninfas minhas”, ou apenas “ninfas” associadas ao Tejo (“o vosso Tejo”), ou mesmo “Camenas”, antiga designação latina de ninfas inspiradoras. Dado que Camões o rio identifica o país, as Tágides camonianas são invocadas como entidades místicas especialmente vocacionadas para inspirarem o poeta na celebração dos heróis portugueses; o epíteto “gentis” sublinha a sua predisposição favorável a essa celebração. Sendo divindades nacionais, mas integrando-se numa longa tradição clássica de ninfas inspiradoras [...] (SILVA, 2011, s/p).

propósito do narrador de buscar forças para iniciar o canto ou retomar o fôlego que foi se esvaindo no decorrer da trajetória de sua composição.

E vós, Tágides minhas, pois criado
Tendes em mim um novo engenho ardente,
Se sempre em verso humilde celebrado
Foi de mim vosso rio alegremente,
Dai-me agora um som alto e sublimado.
Um estilo grandíloquo e corrente,
Porque de vossas águas, Febo ordene
Quem não tenha inveja às de Hipocrene (CAMÕES, 2015, p.18).

Esse trecho, estância quatro do canto I, traz a invocação às Tágides, as musas camonianas. A estância mostra um narrador servo das Musas, que recebe delas a cada empreitada lírica o “engenho ardente”, colocando-se como intermediário entre o canto divino e a finalização do poema que deseja escrever. Para o novo canto, agora épico, o narrador pede às Tágides que lhe inspirem “um som alto e sublimado” para o grandiloquente poema. No canto X, oitava estância, a invocação se faz presente para dar novo vigor poético ao poeta a fim de que lhe permita finalizar o poema. Na estância surge o nome de Calíope, a Musa do canto épico e da eloquência, e a mais conhecida entre as Musas.

[...]
Aqui, minha Calíope, te invoco
Neste trabalho extremo, por que em pago
Me tornes do que escrevo, e em vão pretendo
O gosto de escrever, que vou perdendo. (CAMÕES, 2015, p. 281).

Com força que ganha o Cristianismo, o “chamamento” das Musas passa a ser mesclado com o chamamento da divindade cristã, Deus. Dessa forma, o uso da invocação às Musas que, na origem, continha um fundo de teor sagrado, se torna, então, um artifício retórico entre outros, relacionado à tradição épica, enquanto que a invocação ao amparo divino de Deus se sustenta como crença religiosa. A partir disso e das suas leituras voltadas a poetas como Dante e Petrarca e a lírica medieval, Camões volta-se também para o emprego da figura da mulher colhendo traços característicos das Musas gregas, agora em composições líricas:

Criou a Natureza Damas belas,
Que foram de altos plectros celebradas;
Delas tomou as partes mais prezadas,
E a vós, Senhora, fez do melhor delas.
Elas, diante de vós, são as estrelas,
Que ficam, com vos ver, logo eclipsadas.
Mas, se elas têm por Sol essas rosadas
Luzes de Sol maior, felices elas!
Em perfeição, em graça e gentileza,

Por um modo entre humanos peregrino,
A todo belo excede essa beleza.
Oh! Quem tivera partes de divino
Pera vos merecer! Mas se pureza
De amor val ante vós, de vós sou di[g]no. (CAMÕES, 2003, p. 529).

Percebe-se que o poeta se refere às belas damas, filhas da Natureza, e que foram de altos “plectros”, ou seja, de alto poder de inspiração poética celebradas, características essas que nos remetem às Musas da Antiguidade. Em seguida, o eu lírico diz que dessas damas foram retiradas suas partes mais prezadas, como uma coleta do que na tradição há de melhor, a fim de formar a sua Senhora, com a junção do mais perfeito de cada uma das divindades. Dessa forma, Camões pinta a sua musa inspiradora, uma mulher que acende sua chama criativa por ser deflagradora da inspiração pelo amor. O manejo com a imagem dessas musas-mulheres atualiza as descrições femininas do modelo petrarquista.

Presença bela, angélica figura,
Em quem, quanto o Céu tinha, nos tem dado;
Gesto alegre, de rosas semeado,
Entre as quais se está rindo a Ferosura;

Olhos onde tem feito tal mistura
Em cristal branco o preto marchetado,
Que vemos já no verde delicado
Não esperança, mas inveja escura;

Brandura, aviso e graça, que aumentando
A natural beleza cum desprezo,
Com que, mais desprezada, mais se aumenta:

São as prisões dum coração que, preso,
Seu mal ao som dos ferros vai cantando,
Como faz a Sereia na tormenta (CAMÕES, 2003, p. 546).

O primeiro ponto a ser destacado é a utilização da descrição feminina, em que o eu lírico apresenta a dama como uma figura angelical devido à grande beleza e brandura, aproximando o esquema poético de representação da amada dos moldes do *dolce stil nuovo*, do qual Dante fez parte. Ela é posta como mulher-anjo, em um louvor que dispensa qualquer traço de sexualidade. A presença da amada torna-se, a partir disso, a ponte do poeta para a chegada ao que é divino.

A *donna angelicata*, é uma intermediária entre Deus e os homens, qual representante da Divindade a face da terra, que concede ao amante o *saluto*, que quer dizer, em italiano, a saudação, mas também, a salvação. Graças ao *saluto*, o amante é guiado através de um itinerário de perfeição que o conduz a Deus (RAMON, 2008, p.171).

Destaca-se que, nesse poema, a descrição feminina se restringe ao olhar e ao riso, pois, visto que é colocada como mulher-anjo, os atributos do corpo não são tão

importantes. Numa aproximação com o amor cortês e em uma formulação poética construída por metáforas bélicas, o amor sentido pelo eu lírico é desprezado, mas o impulsiona a cantar, mesmo que como as sereias, que cantam em meio à tormenta.

Dante, Petrarca e Camões se aproximam quanto ao tratamento que conferem ao *topos* da inspiração. Dante e Petrarca são diretamente associados às suas musas, Beatriz e Laura, respectivamente. Elas representam, em formas femininas terrenas, o ideário de beleza que se aproxima das qualidades divinas. Tanta beleza provoca em seus poetas um intenso *frenesi* amoroso deflagrado a partir do olhar, capaz de lhes inspirar a criação poética. O poema “Criou a Natureza Damas belas”, de Camões, se aproxima da forma de composição dos poetas italianos, pois, assim como o bardo português, parecem colher da tradição mitopoética das Musas greco-latinas as partes mais prezadas das divindades com o intuito de construir a natureza da bela dama inspiradora e inalcançável. As musas/mulheres renascentistas não possuem, efetivamente, efeitos divinos, como narra a tradição arcaica, mas a aproximação entre elas e o caráter divinatório se dá pelas recorrentes comparações e metáforas que esses poetas tecem em relação à beleza e ao comportamento angelical de suas amadas, que se aproximam do divino. Percebe-se, portanto, que as musas de então são postas em caráter de divindade, de ser de exceção e dignas de devoção, assim como as Musas antigas, porém com os devidos distanciamentos quanto aos preceitos religiosos, visto que as da Antiguidade eram pagãs e musas-mulheres são enquadradas no ideário cristão. Estas tornam-se, para os poetas que lhes juram devoção, um verdadeiro privilégio que os induzem à escrita, sendo assim, a musa que inspira o amor, que por sua vez o incita à escrita poética.

Decerto, o *topos* da inspiração poética pelas Musas, nesses poemas, está entrelaçado com o do panegírico da mulher amada. Este é identificado por Curtius (2013, p. 107) por ter como objeto, no sentido mais geral, o louvor. A tópica influi sobre a literatura medieval e, conforme Segismundo Spina, “o panegírico da mulher amada é, talvez, o aspecto mais rico de motivos e clichês da poesia trovadoresca luso-portuguesa” (2009, p.111). O autor esclarece que

É com os trovadores occitânicos que se inicia a tradição do encômio da mulher amada, a ‘mais formosa que Deus fez’, a que tem melhor parecer dentre todas que no mundo há’, a ‘que fala melhor’ etc., elogio que entra pela poesia posterior, passando por Petrarca e mais tarde pelo lirismo camoniano (SPINA, 2009, p.111).

O elogio à mulher amada se coloca aqui como forma de devoção, ela é tida como um ser único, dotada de todas as virtudes, dentre elas a beleza, o que deflagra sentimento

amoroso no eu lírico. Esse *topos* passa a se mesclar com o da inspiração poética quando o amor provocado pela visão do poeta em direção à musa, além de despertar sintomas de *frenesi*, passa também a instigar ânimo para a criação poética. Como mostrou o poema de Dante, o Amor é capaz de causar sintomas que se assemelham ao entusiasmo poético da Antiguidade, no qual o eu lírico esvazia-se de sua racionalidade, aceitando que o amor, de súbito, deixe-o em pleno êxtase. O amor incitado pela presença de sua musa, por sua vez, estimula a escrita poética. Sendo assim, nota-se uma diferença quanto à dinâmica de acionamento da inspiração poética no que diz respeito à tradição antiga e os poemas em análise: enquanto que para a Antiguidade tem-se a sequência inspiração pela Musa > canto poético, para Dante, Petrarca e Camões configura-se pela visão da musa > Amor > escrita poética. É o que acontece na cantiga “Querendo escrever um dia” (Carta a u dama):

Querendo escrever um dia
o mal que tanto estimei,
cuidando no que poria,
vi Amor que me dizia:
escreve, que eu notarei.
E como para se ler
não era história pequena
a que de mim quis fazer,
das asas tirou a pena
com que me fez escrever.

E, logo como a tirou,
me disse: Aviva os espíritos,
que, pois em teu favor sou,
esta pena que te dou
fará voar teus escritos.
E dando-me a padecer
tudo o que quis que pusesse,
pude, enfim, dele dizer
que me deu com que escrevesse
o que me deu a escrever.

Eu, qu' este engano entendi,
disse-lhe: -que escreverei?
Respondeu, dizendo assi:
-Altos afeitos de ti,
e daquela a quem te dei.
E já que te manifesto
todas minhas estranhezas,
escreve, pois que te prezas,
milagres dum claro gesto
e, de quem o viu, tristezas.

Ah! Senhora, em quem se apura
a fé de meu pensamento!
Escutai e estai a tento,
que, com vossa fermosura,

igual a Amor meu tormento.
E, posto que tão remota
estejais de me escutar,
por me não remediar,
ouvi, que, pois Amor nota,
milagres se hão-de notar:
[...] (CAMÕES, 2005, p. 7 - 12).

O trecho traz as quatro primeiras estrofes do poema de Camões que apresenta a mulher “personificada” na divindade Amor e o coloca como agente de vigor da criação poética. As décimas exibem um eu lírico inquieto pelo mal que lhe inculcia a dor do amor e que pretende pôr no poema a problemática. O eu do poema não leva a cabo o texto sozinho, conta com a interseção da figura mítica do Amor que parece surgir como divinização do sentimento pela dama. Amor, então, arranca uma pena de sua asa para servir de instrumento de escrita para o poeta, é com ela que o eu lírico passa a dispor de eloquência e fluidez para a criação. Quanto ao conteúdo do poema, Amor lhe diz que fale de sua Senhora e dos efeitos nele provocados na presença dela “-Altos afeitos de ti, / e daquela a quem te dei”. Antônio José Saraiva analisa a palavra “pena”, nesse poema, colocando-a como ponto de encontro semântico entre a escrita e o amor, atingindo maior profundidade verbal

em dizer que o Amor tirou das suas asas a pena com que fez escrever o Poeta. A pena do escritor? A pena do amante? Justamente, elas estão unidas (...) E que pena fará voar seus escritos? A dor que escreve ou o com que se escreve a dor? Na coincidência dos dois significados é que está o pensamento do Autor. E os versos finais: "me deu com que escrevesse / o que me deu a escrever" têm um denso conteúdo. E de notar é como o pensamento parece estar consubstanciado nas palavras, confundir-se com elas, a ponto que as tentativas para o traduzir noutras parecem atraí-lo ou pelo menos enfraquecê-lo, o que resulta justamente de toda a construção se basear nas virtualidades semânticas daquela mesma palavra pena (SARAIVA *apud* BERARDINELL, 1973, p.90).

Na última estrofe o eu lírico informa que a dama está presente em seus pensamentos e afirma ser a “fermosura” dela que a iguala ao Amor. A segunda parte do poema, intitulada “Nota”, traz a importância da visão para a contemplação da dama e deflagração do sentimento amoroso. Verifica-se nas redondilhas, portanto, os três elementos da sequência anteriormente apresentada, o poeta fica encantado ao ver a formosura da musa-mulher, endeusando-a a ponto de equivaler a dama à própria divindade, o Amor, este, por sua vez, auxilia e dá vigor à criação poética.

Fora dos poemas épicos, onde o *topos* da inspiração pelas Musas se conserva de modo mais fixo e alinhado às convenções clássicas, as Musas, que outrora habitavam os altos montes e de lá cantavam o poema divino, descem da esfera do divino, encarnam em musas-mulheres que dão vigor aos sujeitos poéticos de Dante, Petrarca e Camões por

meio do amor. Quando o poeta se encanta pela beleza de sua musa, o *frenesi* que lhe entusiasma é provocado pela experiência sensorial da visão. Dante, em *Vida nova*, afirma sobre a sensação: “Eis um deus mais forte do que eu que vem para me dominar”. (ALIGHIERI, 1993, p.9). A memória da beleza e da sensação de encantamento perdura para além do instante de visão da amada e, posteriormente, torna-se capaz de impulsionar a criação poética:

O desejo confere ao amador armas para que possa ter esperanças em relação ao objeto de seu amor e para que não se esgote a fonte de inspiração. Assim, um destes recursos é a visão, proporcionados pelo desejo e retomada pela memória do objeto amado, quando esse não está em presença momentânea ou constante de seu amador. Esta visão objetiva o amor e torna-o inesquecível. (VAGHETTI, 2002, p.45).

O estado de espírito de Dante quando olha Beatriz pela primeira vez, volta a se fazer presente quando o poeta rememora a beleza de sua musa, o que lhe dá combustível para a imaginação. Narra Dante:

O Amor assenhoreou-se, de facto, da minha alma, que logo a ele se uniu; e passou a ter sobre mim tanto ascendente, a exercer tal domínio, pela força que lhe dava a minha imaginação, que era eu obrigado a satisfazer quando exigia. Mandava-me amiúde que procurasse ver aquela angélica criatura. Eu, infantil, punha-me a buscá-la; e via-a com aspecto tão digno e nobre que decerto se lhe podiam aplicar aquelas palavras do poeta Homero: “não parecia filha dum mortal, mas sim dum deus” (ALIGHIERI, 1993, p.8-9).

Em Petrarca, o poema que se inicia com o verso “Eram de ouro os cabelos espalhados”, é todo composto por tempos verbais referentes ao passado, tendo em vista que o poema teria sido realizado após a morte de Laura. A beleza de sua musa, principalmente do andar e dos olhos, outrora luzentes e agora apagados, são reavivados pelo poeta que lamenta a partida da amada. Em Camões, também há o entusiasmo ao ver a dama. No soneto “Tanto de meu estado me acho incerto” o poeta destaca seu estado de contrastes de emoções, envolto em choro e riso, tremores e desvarios e conclui “Se me pergunta alguém porque assi ando, / respondo que não sei; porém suspeito / que só **porque te vi**, minha Senhora” (CAMÕES, 2019, p.40, grifo nosso). O tópico do elemento sensorial da visão como deflagrador do amor e por conseguinte da composição poética se faz presente de forma marcante no *Tratado do amor cortês*, datado do século XII, no qual André Capelão, no capítulo “Quais os efeitos do amor? ”, afirma que o amor cortês, por exemplo, não poderia brotar em uma pessoa cega, a menos que a cegueira não fosse de nascença e tenha se deflagrado antes dela:

A cegueira é um obstáculo para o amor porque um cego não enxerga e; por essa razão, nada pode provocar reflexões obsedantes em seu espírito: o amor não pode, portanto, nascer nele [...]. Mas reconheço que isso só acontece no

início do amor; pois se amor se tiver apoderado de um homem antes que este fique cego, não nego que esse sentimento possa durar depois que a cegueira o tenha atingido (ANDRÉ CAPELÃO, 2019, p. 15).

Percebe-se que as formulações trazidas pelos poetas do período não criticam a tradição, tampouco buscam rompê-la, muito pelo contrário, elas são admiradas pelas novas formas de olhar e reformular o passado ao realizar diferentes rearranjos dos temas em uma nova obra.

Segundo M. H. Abrams, a Renascença apresenta uma conciliação entre a ideia da mente individual e as ideias universais e imutáveis do padrão do mundo: “a conexão poderia ser estabelecida por meio da postulação da exigência de traços de memória do arquétípico divino supostamente gravados no intelecto antes do nascimento” (2010, p.68). Percebe-se que, tanto na Renascença quanto na Antiguidade, há um movimento de retorno a uma harmonia inicial, porém esta firma-se em uma percepção politeísta e de tempo cíclico de retorno ao rito, enquanto que aquela volta-se à universalidade e imutabilidade do padrão dado pelo Criador. A poesia antiga funcionava como modo de perpetuação do rito, cabia ao aedo conservar, por meio da palavra cantada, a continuidade do modelo imutável de tempo e de costumes, conservando a tradição de geração em geração de um ideal que está sempre na origem, sem criticá-lo pois, segundo Octavio Paz, a crítica só surge quando o homem toma consciência da tradição e, por isso, pode entender-se como diferente dela (1984, p.25), antes disso,

A vida social não é histórica, mas ritual, não é feita de mudanças sucessivas, mas consiste na repetição rítmica do passado intemporal. O passado é um arquétipo, e o presente deve se ajustar a esse modelo imutável; além do que, esse passado está sempre presente, já que retorna no rito e na festa. Assim, tanto por ser um modelo continuamente imitado quanto porque o rito o atualiza periodicamente, o passado defende a sociedade da mudança (PAZ, 1984, p.26).

A percepção do tempo se dá como uma importante diferença entre esses povos e a sociedade cristã, pois, enquanto que para eles o foco está no passado, sempre reavivado como modelo, para os cristãos e modernos, está no tempo futuro, com a diferença de que o futuro idealizado pelo cristão é a eternidade, o tempo perfeito, e para os modernos é o tempo do porvir, da esperança de mudanças, a região do inesperado. Paz pensa a eternidade cristã como o início do rompimento com a ideia de tempo cíclico para dar lugar a acepções lineares, que irão tornar-se mais evidentes no século XVIII.

Nossa época rompe basicamente com todas essas maneiras de pensar. Herdeira do tempo linear e irreversível do cristianismo, opõe-se, como este, a todas as concepções cíclicas; igualmente nega o arquétipo cristão e afirma outro, que é a negação de todas as idéias e imagens que os homens faziam do tempo. A época moderna — esse período que se inicia no século XVIII e que talvez chegue agora a seu ocaso — é a primeira época que exalta a mudança e a

transforma em seu fundamento. Diferença, separação, heterogeneidade, pluralidade, novidade, evolução, desenvolvimento, revolução, história — todos esses nomes condensam-se em um: Futuro. Não o passado nem a eternidade, não o tempo que é, mas o tempo que ainda não é que sempre está a ponto de ser. (PAZ, 1984, p.34).

A Idade Moderna põe em xeque a perfeição da eternidade cristã e passa a transladá-la para um tempo futuro, mas ainda nesta esfera, pensado agora como um porvir promissor e fecundo. Ao tratar da época, o autor mexicano explica que “a relação do Romantismo com a modernidade é ao mesmo tempo filial e polêmica” (PAZ, 1993, p.37) e, como é “filho da idade crítica, seu fundamento, sua certidão de nascimento e sua definição são a mudança” (PAZ, 1993, p.37). Porém, apesar das importantes diferenciações entre a tradição e a estética romântica, entre elas a fixação dos preceitos ligados à razão e à imitação artística do primeiro e o sentimentalismo e a ideia de gênio do segundo, elas se tornam insuficientes para construir fronteiras impermeáveis entre uma estética e outra. No Romantismo ainda é possível notar elementos do Classicismo, mesmo que de modo mais sutil. As Musas, por exemplo, continuam a ser as amadas a quem o poeta se dirige ou se refere.

Com relação à temática, Curtius traz como fechamento do capítulo sobre o *topos* da inspiração poética por essas divindades, um poema de William Blake²⁴, do pré-romantismo inglês. Para o filólogo alemão, o poema confirma o desaparecimento das Musas para a modernidade que se anuncia pois, ao transportá-las para o Ártico ou para os trópicos, a presença da Musa se extinguiria, porém não é isso que acontece.

Nos trópicos, Álvares de Azevedo, poeta romântico, não abandona a figura das Musas e retoma o *topos*. De forma semelhante a Dante, Petrarca e Camões faz descê-las da esfera do transcendental a fim de incorporá-la na forma da mulher amada. Porém, ao contrário dos poemas anteriormente analisados, Álvares de Azevedo desconstrói o ideário de pureza do corpo atribuído anteriormente às musas dos poetas renascentistas, visto que neste, a musa já pertenceu ao eu lírico e agora escreve em tom nostálgico e saudosista sobre uma época de sua mocidade ao lado da dama:

Minha musa

Minha musa é a lembrança

²⁴ “Seja que erreis, graciosas, no cimo sombreado do Ida, ou no espaço do Oriente, nos espaços do sol, agora vazios de melodia antiga; seja no céu ou nos campos verdes da terra ou nas regiões azuis do ar, onde nascem os ventos melodiosos; seja que viajeis em rochedos de cristal, debaixo do seio do oceano, andando de um bosque de coral para outro, ó Nove lindas [Musas], abandonando a poesia; como deixaste o antigo amor, delícia dos bardos de outrora! As cordas lânguidas mal se movem, forçado é o som, escassas as notas” (BLAKE apud CURTIUS, 2013, p.308).

Dos sonhos em que eu vivi,
É de uns lábios a esperança
E a saudade que eu nutri!
É a crença que alentei,
As luas belas que amei
E os olhos por quem morri!

Os meus cantos de saudade
São amores que eu chorei,
São lírios da mocidade
Que murcham porque te amei!
As minhas notas ardentes
São as lágrimas dementes
Que em teu seio derramei!

Do meu outono os desfolhos,
Os astros do teu verão,
A languidez de teus olhos
Inspiram minha canção...
Sou poeta porque és bela,
Tenho em teus olhos, donzela,
A musa do coração!

Se na lira voluptuosa
Entre as fibras que estalei
Um dia atei uma rosa
Cujo aroma respirei...
Foi nas noites de ventura,
Quando em tua formosura
Meus lábios embriaguei!

E se tu queres, donzela,
Sentir minh'alma vibrar,
Solta essa trança tão bela,
Quero nela suspirar!
E dá repousar-me teu seio...
Ouvirás no devaneio
A minha lira cantar! (AZEVEDO, 2006, p.209-210).

O poema, presente no livro *Lira dos vinte anos*, também faz uso da figura da Musa em uma nova formulação, dando a esta o poder de proporcionar a realização do poema não a partir do seu canto, mas de sua beleza incomum. Na primeira estrofe o eu lírico afirma que sua musa é a sua memória dos momentos que viveu com a mulher amada, que ressurge por meio das lembranças de aspectos físicos, lábios e olhos, da amada e do sonho que construíra ao lado dela. O poema de Azevedo não consagra a mulher como um ser inalcançável, como nas estéticas anteriores, pois é evidente uma relação carnal entre o eu lírico e a musa.

Construído em sete estrofes de versos em redondilha maior, o poema fala a respeito do seu motivo de escrita, que são as lembranças, amores, saudades, sonhos que viveu com a amada em um período que já finalizou. Nota-se que, na primeira estrofe, a figura da sua musa está ligada à memória, é dela que o poeta colhe o repertório poético

para a criação. Essa relação íntima entre a figura da deusa e o recordar se estabelece desde a Antiguidade pela filiação atribuída a essas divindades mitológicas. O termo *Mnemosyne*, nome da mãe das Musas, segundo Ordep Serra, entre várias conexões possíveis, vincula-se com a variância *mnême*:

Em um sentido mais amplo, *mnême* designa o cabedal das experiências que podem ser evocadas e também a capacidade de lembrar, assim como a de “gravar” (registrando-os na mente) conhecimentos e vivências. [...] De *mnêma* deriva o nome verbal *mnémon*, designativo de quem recorda: uma pessoa dotada de boa memória; um lembrador. (SERRA, 2012, p. 16).

Essas lembranças são marcadas pela sequência de verbos que indicam saudade no pretérito perfeito, são registros postos em “notas ardentes”, marcadas de sentimentalidade e lembranças de aspectos físicos da mulher desejada, que impulsionam a criação poética. Percebe-se que a contemplação do eu lírico com as lembranças da amada, torna-se a causa da inspiração do poeta romântico, como é possível nos versos: “A languidez de teus olhos / Inspiram minha canção.../ Sou poeta porque és bela, /Tenho em teus olhos, donzela, /A musa do coração”. A musa-mulher do poema não parece se apresentar como angelical e inalcançável como a figura da dona herdada dos clássicos, mas sim como uma dama que já se entregou ao sujeito poético em noites de ventura: “Foi nas noites de ventura, / Quando em tua formosura / Meus lábios embriaguei!”. Mesmo estando separado da amada, a memória dela ainda é capaz de inspirar o poeta. Ao listar os feitos e sentimentos provocados pela moça, o poeta os projeta em caráter de espontaneidade e transbordamento, como conta no prefácio da obra, são “cantos espontâneos do coração, vibrações doloridas da lira que agitava o sonho, notas que o vento levou, - com isso dou a lume essas harmonias” (AZEVEDO, 2000, p.120). Para Abrams, o termo “transbordamento” é caro para a estética romântica, pois:

Repetidas asserções românticas acerca da poesia ou da arte em geral giram em torno de uma metáfora que, como transbordamento, significa o interior transformado em exterior. O mais frequente desses termos foi “expressão” utilizado em contextos que indicavam uma atualização do significado da raiz *ex-pressus*, de *ex-premere*, - “espremer”, pressionar para fora (ABRAMS, 2012, p.72).

Na última estrofe o eu lírico se dirige diretamente à donzela dizendo-lhe que basta que ela queira soltar as tranças e que o deixe repousar em seu seio para que a sua lira volte a soar, esses são os movimentos da dama que colocam o eu lírico em êxtase amoroso, que fazem sua alma vibrar para assim incitar o canto. O poema de Azevedo, ao tratar da musa, dialoga tanto com as raízes do mito, pelo modo como aborda a memória, quanto com reformulações sofridas pelo esquema poético ao longo dos tempos, como a personificação

da figura das musas celestiais em mulheres, como fizeram Dante, Petrarca e Camões, e o reorganiza atribuindo à fórmula remodelações que estreitam os laços entre musa e poeta.

Entre as várias reformulações do *topos* da inspiração poética das Musa/musas vistas até aqui, verifica-se que há convergências quanto à consideração do poeta enquanto um ser privilegiado. Para a poesia arcaica, o aedo escolhido pelas Musas é um ser de exceção por ser o mediador entre o que é divino e a esfera mundana. Para a estética Renascentista, na qual se situa Camões e da qual se aproximam os poetas do *Trecento*²⁵, o vate é tido como aquele que mais se assemelha a Deus devido à sua capacidade de criação, pois busca na composição poética a harmonia inicial dada pelo Criador. Para os autores italianos, ainda se acrescenta o presente, o *saluto* (saudação ou salvação) dado pela *donna angelicata*, que proporciona ao poeta o caminho que o leva a Deus. Por fim, para os românticos ele é visto como aquele que é capaz de criar por ter recebido o dom poético, destacando-se por se tornar entre tantos o único habilitado a traduzir em poemas as verdadeiras questões do eu:

A crítica neoclássica abriu espaço para outro atributo da inspiração, o “dom”, que está não somente para além do âmbito da arte, como da inspiração, mas até mesmo além da compreensão da crítica. O conceito, sob vários termos, fora previsto na antiguidade, e no renascimento italiano como “*la grazia*” foi amplamente utilizado para conotar uma qualidade, difícil de ser descrita, que é um dom gratuito da natureza ou dos céus, advindo daí o fato de ser alcançada casualmente, se tanto, e nunca por esforço ou regra (ABRAMS, 2010, p.258).

A própria ideia de “talento”, para a poesia, oferece preceitos que nos encaminham a pensar que poucas pessoas foram, são e serão capazes de compor satisfatoriamente um texto poético, ou seja, explorando suas várias possibilidades de significação. Outro fator importante para a criação poética no estilo romântico são os sentimentos, que, segundo Abrams, “projetam uma luz – sobretudo uma luz colorida – sobre os objetos do sentido, para que as coisas, conforme dizia Mills, sejam ‘arranjadas nas cores e vistas através do ambiente da imaginação pelos sentimentos’” (2010, p.81). No poema de Azevedo, a composição se realizou por meio da lembrança apaixonada de visões, sons, momentos compartilhados com a sua amada. Em comparação com as formas das musas anteriores, a de Azevedo, no poema “minha musa” torna-se mais concreta, visto que agora, ao poeta, é permitida uma maior aproximação. No poema “é ela! É ela! É ela! É ela”, composto

²⁵ “Quando a exposição acompanha a cronologia, o Trecento italiano situa-se ao lado das expressões medievais do norte, como um bloco isolado, uma antecipação quase incompreensível. Mas, quando a exposição pretende acompanhar a evolução da mentalidade literária, então o Trecento italiano situa-se ao lado das literaturas modernas [...]. Nesse sentido limitado, o Trecento italiano é essencialmente medieval, preparando, porém, a Renascença do século XV”. (CARPEAUX, 2012, p.119-122).

pelo mesmo autor e em dez quadras de decassílabos, a musa do poeta se configura de modo distinto, mas ainda considerando o sentimento encantatório da paixão como elemento importante, contudo, agora fazendo uso de elementos risíveis e prosaicos para tratar da mulher admirada.

É ela! é ela! — murmurei tremendo,
E o eco ao longe murmurou — é ela!
Eu a vi — minha fada aérea e pura—
A minha lavadeira na janela!

Dessas águas-furtadas onde eu moro
Eu a vejo estendendo no telhado
Os vestidos de chita, as saias brancas;
Eu a vejo e suspiro enamorado!

Esta noite eu ousei mais atrevido
Nas telhas que estalavam nos meus passos
Ir espiar seu venturoso sono,
Vê-la mais bela de Morfeu nos braços!

Como dormia! que profundo sono! . . .
Tinha na mão o ferro do engomado. . .
Como roncava maviosa e pura!
Quase caí na rua desmaiado!

Afastei a janela, entrei medroso:
Palpitava-lhe o seio adormecido...
Fui beijá-la. . . roubei do seio dela
Um bilhete que estava ali metido. . .

Oh! decerto. . . (pensei) é doce página
Onde a alma derramou gentis amores;
São versos dela. . . que amanhã decerto
Ela me enviará cheios de flores...

Tremi de febre! Venturosa folha!
Quem pousasse contigo neste seio!
Como Otelo beijando a sua esposa,
Eu beijei-a a tremer de devaneio.

É ela! é ela! — repeti tremendo;
Mas cantou nesse instante uma coruja...
Abri cioso a página secreta. . .
Oh! meu Deus! era um rol de roupa suja!

Mas se Werther morreu por ver Carlota
Dando pão com manteiga às criancinhas,
Se achou-a assim mais bela, — eu mais te adoro
Sonhando-te a lavar as camisinhas!

É ela! é ela! meu amor, minh'alma,
A Laura, a Beatriz que o céu revela. . .
É ela! é ela! — murmurei tremendo,
E o eco ao longe suspirou—é ela! (AZEVEDO, 2002, p.1091-1092)

O começo da primeira estrofe, assim como o título, sinaliza que o poema tratará da mulher amada do eu lírico, arrebatamento de certeza que se confirma pela repetição

em eco da sua voz que reiteradamente afirma “é ela!”. Os indícios estão presentes nos versos em que ele parece ter finalmente encontrado a sua donzela, apresentando sintomas de encantamento que se aproximam das formas da tradição, a fala miúda e trêmula, se assemelhando aos sintomas físicos de êxtase amoroso, e a comparação da moça a uma fada aérea (divina, do campo dos céus) e pura. O contraste com a tradição e a marca irônica do poema se dão com o desfecho da primeira estrofe, a musa do poeta não é uma donzela intocável e delicada que a tradição medieval legou, a musa encantadora desse poema de Azevedo é uma lavadeira. A partir da segunda estrofe, mais características dessa moça são desdobradas, ela trabalha em um rio que se localiza perto da morada do eu lírico, sendo possível que ele a veja em suas pesadas atividades diárias. É importante recordar a importância que a tradição entrega ao *sentido da visão* para a contemplação da mulher amada, esse é o meio pelo qual o poeta se sente arrebatado pela sua musa.

Na sequência o eu poético tenta ser mais atrevido para se aproximar da moça e decide ir espia-la e a vê dormindo, deitada nos braços de Morfeu (deus dos sonhos). Ela, porém, não está descansando de forma delicada ou suspirando, encontra-se esgotada pelo trabalho, com o ferro de engomar ainda em mãos, isso contudo, não tira o encantamento do eu lírico que a vê como maravilhosa e pura. Outra quebra de expectativa se apresenta quando ele vai beijá-la, a vê dormindo e encontra um bilhete em seus seios e o abre jurando ser um poema escrito pelo transbordamento de sentimentalidades da amada, o que o faz entrar em estado de êxtase ao imaginar o que poderia haver escrito ali, porém logo é interrompido pela descoberta que a folha contém uma lista de roupas sujas. O desfecho é prenunciado pelo canto da coruja que no verso anterior já indicava o mau-agouro que viria.

As últimas estrofes estabelecem diálogo com representações significantes na literatura da relação amador e musa. A primeira é a peça *Otelo* de Shakespeare, que serve de comparação para tratar do beijo apaixonado e sincero que o eu poético dá na folha que até então acredita ser um poema de amor. A segunda é a obra marco do início do Romantismo, caracterizada pela idealização amorosa exacerbada. Nas duas referências a paixão é impossibilitada de alguma forma fatal, a primeira pela morte da amada causada pela sequência de desdobramentos trágicos provocados pelo ciúme e a segunda pelo suicídio do protagonista. O terceiro diálogo é com as musas-mulheres de Dante e Petrarca, a paixão por Laura e Beatriz também não se concretiza, permanecendo no campo ideal e retórico-poético. A escrita do poema azevediano não deixa claro se o eu lírico a tem ou

não, mas as comparações com os amores impossíveis levam o leitor a pensar na descrença do eu lírico na consumação da paixão, a única resposta que o sujeito poético ouve são os murmúrios ecoados de esperança que vêm de sua própria voz, que repete: “É ela! É ela!”.

Nota-se como nos dois poemas de Álvares de Azevedo ocorre uma ruptura com características até então consagradas da figura das musas. No “minha musa”, analisado anteriormente, o poeta conserva o nome “musa” para tratar da amada de tempos anteriores e a memória do que foi vivido impulsiona sua criatividade artística, é ela que dá vigor à criação poética. Essa musa, que não habita mais o lugar do inefável, foi acessível ao eu poético, afirmação possível de verificação em versos que dão a entender que o romance não se deu de forma somente idealizada. Neste poema, o “É ela! É ela! É ela! É ela!”, também presente no *Lira dos Vinte Anos*, a musa do poeta não é uma mulher de classes abastardas ou de gestos delicados, tampouco as musas mitológicas, mas sim uma senhora que presta serviço braçais, que ganha a vida como lavadeira. Ela ainda é retratada, mesmo que ironicamente em relação às tradições anteriores, em seus defeitos reais, que, cansada do serviço diário e pesado, ronca ao dormir. O voto de certeza que aquela é a sua amada, não vem dos campos etéreos, mas do ecoar do próprio grito que se repete no início e no final do poema.

1.3. “Nós invocamo-nos a nós mesmos”: a autoridade das Musas está no próprio poeta

Nesta configuração, as musas e suas cargas semânticas adquiridas ao longo dos usos e reusos por poetas diversos apresentam-se como meio para tratar da composição poética para um poeta inserido em um contexto distinto das percepções artísticas vistas até então, mas que, de algum modo, voltam às reminiscências de significações tradicionais para tratar do ato de composição e seus vigores iniciais. Vê-se nesses poetas uma convergência, a musa, símbolo de gratificação sublime para a criação poética, sai de cena como ser que impulsiona a escrita e entra para substituí-la o próprio poeta, que agora toma as rédeas de sua produção. A divindade antiga torna-se sinônimo do poema redondo e acabado, mas só se apresenta finalizado dessa forma depois de algum manejo laboral com a palavra. No *Itinerário de Pasárgada*, como veremos adiante, por exemplo, mesmo o autor afirmando certas vezes receber o poema de repente, o livro é perpassado de técnicas de trabalho com o texto literário.

A relação entre a invocação às Musas antigas e a versão atualizada desse chamamento de um vigor poético, nas letras portuguesas de Fernando Pessoa, por meio do heterônimo de Álvaro de Campos, se direciona ao próprio poeta, que assim como no poema Azevediano, ouve do eco de sua voz uma resposta:

Os antigos invocavam as Musas.
Nós invocamo-nos a nós mesmos.
Não sei se as Musas apareciam -
Seria sem dúvida conforme o invocado e a invocação. -
Mas sei que nós não aparecemos.

Quantas vezes me tenho debruçado
Sobre o poço que me suponho
E balido "Uh!" p'ra ouvir um eco,
E não tenho ouvido mais que o visto -
O vago alvor escuro com que a água resplandece
Lá na inutilidade do fundo.
Nenhum eco para mim...
Só vagamente uma cara, que deve ser a minha porque não pode ser de outro.
E uma coisa quase invisível,
Exceto como luminosamente a vejo
Lá no fundo...
No silêncio e na luz falsa do fundo...

Que Musa!... (PESSOA, 1993, p.73).

Os primeiros dois versos do poema já traçam um diálogo com o mito das Musas, ele surge como forma de estreitamento de significados entre a memória poética arcaica e uma percepção do tema que direciona o foco do trabalho artístico para o próprio criador de ficções, o poeta. Enquanto aos antigos a tradição legava a invocação às divinas Musas como forma de impulso para a criação poética, aos poetas modernos, pelo olhar do poema de Pessoa, cabe a invocação a eles mesmos. Cria-se no poema de Pessoa uma interação entre passado e modernidade, dialogando visões paralelas do tema. Usa-se a imagem das Musas antigas, em que são conhecidos seus dons de fluência e vigor como uma dádiva divina para tratar da visão de trabalho do artista moderno que agora invoca a si mesmo, em sua labuta, sem a certeza quanto a uma resposta imediata. Essa distinção se estabelece como forma de desassociar a composição moderna de uma criação realizada por meio da inspiração enquanto fluidez e eloquência, sem trabalho laboral, ideia que o mito carrega desde os pensamentos contidos nos diálogos platônicos. Nesta outra forma de chamamento, o poeta clama por si mesmo, em um “balido” que direciona para dentro de si, um espaço vazio representado por um poço que não responde de forma clara à súplica, um pedido de auxílio. O poeta escolhe a palavra “balido” para tratar da tentativa de comunicação do poeta consigo mesmo. A palavra significa um tipo específico de grito,

é o urro de ovelhas e carneiros de um rebanho que, nessa ocasião, sem uma direção fixa para onde seguir, espera ser guiado pelo cajado e pela voz do pastor. A imagem da espera do eco mostra a correspondência do poeta em ser ao mesmo tempo pastor e rebanho, também firmada pelo espelho de água que reflete sua própria imagem, não podendo ser outro ser a lhe auxiliar que não seja ele mesmo. Esse reflexo se inicia turvo, mas vai tomando formas com a entrada da luminosidade que passa a revelar aos poucos o espelhamento do poeta na água. Quando consegue decodificar a imagem exclama “que Musa!”, reconhecendo-se como sua própria fonte de inspiração. O poema segue um percurso: no início há uma diferenciação entre o que os antigos chamavam de Musa para, em seguida, tratar de sua readequação de significado para a modernidade. Para este tempo, com a dessacralização do mito, o poeta só pode invocar a si mesmo, mas esse chamamento não garante que o poema se faça de forma rápida e/ou eficaz. O poeta só se reconhece/aparece na finalização do poema quando, depois de várias tentativas da escuta de um retorno, olha para dentro do poço e passa a se distinguir na imagem turva que vai clareando dentro dele. No fim de todo esse processo há a exclamação de êxtase com a confecção do poema que surge. Tal ânimo, todavia, não se produz pela emanção sagrada de uma deusa transcendental, mas de um exercício de interação consigo, a metáfora da musa se apresenta nos versos como forma de correspondência pois, ela, para o poema de Pessoa, é o próprio poeta.

Verifica-se, portanto, que no poema são recuperadas noções das Musas antigas entrelaçadas à significação de fruição do vigor poético para tratar da questão da inspiração pela Musas em uma visão moderna para o tema. Nesta, o ponto de partida da criação está destituído da transcendência antiga e volta-se para o trabalho do poeta, porém a mesma imagem antiga passa a caracterizar um rol de possibilidades para tratar dos mistérios do ponto de partida das engrenagens poéticas. Nas letras de Manuel Bandeira o leque de possibilidades de entendimento das musas e de suas representações se amplifica, como explica Antonio Carlos Sechinn ao tratar da obra do poeta moderno:

Do mesmo modo que a cidade mais importante pode ser “irreal”, uma vez que tudo só ganha existência pelo filtro imaginário do poema, a musa nem precisa ser mulher: ei-la que surge sob a forma de um animal de estimação, um porquinho-da-índia, a primeira namorada do poeta. Quanto às outras musas – cujos nomes a discrição do poeta raramente revela –, elas partem de uma representação algo convencional, “literário”, nos três livros iniciais, para ganharem contornos de um erotismo discreto e cifrado nas obras de maturidade (SECHINN, 2008, p.10).

Esse comentário está presente na introdução do livro *Manuel Bandeira: as cidades e as musas* (2008), do qual Secchin é o organizador. Como é possível notar no recorte de poemas escolhidos para compor a edição, a ideia de musa se pluraliza, assumindo várias formas que englobam as relações entre poeta, figura de estima e criação poética. Antônio Carlos Secchin trata acima de uma delas: a presença das musas-mulheres em seus poemas e a mudança de trato com o tema ao longo de seu percurso poético. Há, porém, outra aproximação possível entre a escrita do poeta e o tema da inspiração. Bandeira, em diversas oportunidades, afirma ser tomado por uma força que surge à revelia de sua vontade. Em *Itinerário de Pasárgada*, livro em que escreve a respeito da sua trajetória como poeta, ele afirma: “não faço poesia quando quero e sim quando ela, a poesia, quer” (BANDEIRA, 1984, p.118). Em outro trecho a ideia se complementa:

Na minha experiência pessoal fui verificando que o meu esforço consciente só resultava em insatisfação, ao passo que o que me saía do subconsciente, numa espécie de transe ou alumbramento poético, tinha ao menos a virtude de me deixar aliviado de minhas angústias. Longe de me sentir humilhado, rejubilava como se de repente me tivessem posto em estado de graça (BANDEIRA, 1984, p. 30).

Mesmo o livro estando repleto de relatos de labor literário com os versos de certos poemas e de registros sobre os percursos de estudos de poesia, Bandeira reitera a sua condição de entusiasmado com os versos que lhe surgem provenientes de uma espécie de transe, no qual o poema emerge “de repente”, sem o esforço consciente do poeta. Esse estado se torna um presente para ele, livrando-o de angústias e o deixando em estado de graça. Essas características correspondem ao estado de inspiração e entusiasmo poético em que o poeta se deixa perpassar por essa voz alheia que o toma e faz surgir a matéria poética. Em “Hiato”, poema publicado pela primeira vez em *Carnaval* (1919), a figura de apreço do eu lírico é assemelhada, por comparação, às qualidades de um poema:

Hiato

És na minha vida como um luminoso
Poema que se lê comovidamente
Entre sorrisos e lágrimas de gozo...

A cada imagem, outra alma, outro ente
Parece entrar em nós e manso enlaçar
A velha alma arruinada e doente...

- Um poema luminoso como o mar,
Aberto em sorrisos de espuma, onde as velas
Fogem como garças longínquas no ar... (BANDEIRA, 2008, p.94)

A figura a quem se endereçam esses versos é comparada ao estado de ânimo provocado pelo contato com um poema luminoso, capaz de comover a audiência e provocar o extravasamento desse entusiasmo por meio de sorrisos e lágrimas de dor. Um poema luminoso é capaz de entrar na audiência e resgatá-la do sofrimento da alma arruinada e doente. Esse estado, porém, não é perpétuo por ser itinerante, possui velas que o impulsionam para outros ares.

O poema, assim como a lembrança da amada, traz para o eu lírico, além de um misto de sentimentos, presente na primeira estrofe, a interrupção, mesmo que passageira, da alma arruinada e doente. Essa ideia se aproxima com o que é contado no próêmio da *Teogonia* (v. 94-103), onde as Musas são um meio de interrupção das aflições humanas:

[...]
Se com angústia no ânimo recém-ferido
alguém aflito mirra o coração e se o cantor
servo das Musas hieneia a glória dos antigos
e os venturosos Deuses que têm o Olimpo,
logo esquece os pesares e nenhuma aflição
se lembra, já os desviaram os dons das Deusas.
[...] (HESÍODO, 2015, p.107)

Não sendo as Musas a pura memória, cabe a elas também o intervalo, por meio do esquecimento momentâneo, das angústias humanas na presença do canto. No poema de Bandeira, os versos luminosos são também capazes de enlaçar, ou seja, prender, mesmo que por pouco tempo, os males da alma e do corpo. Tendo em vista a comparação realizada no início do poema, essa qualidade se estende à figura de apreço do eu lírico.

A última estrofe relata que o poema a que se refere, apesar de ser grandioso como o mar, é também passageiro, possui velas que lhe atribuem a característica de transitoriedade, característica em comum com o estado de recepção do poema para a tradição grega. Jacyntho Lins Brandão, no *Antiga Musa: arqueologia da ficção*, explica que o estado de êxtase, de comoção, provocado pelo poema não se estende temporalmente. Segundo o professor, “ninguém é *éntheos*²⁶, mas, quando se dão determinadas ocasiões, pode ficar *éntheos*, ou seja, em certas situações é possível a um homem estar *éntheos*” (2011, p.20). O sentimento nutrido pela figura a quem dedica o poema também possui caráter fíndo, chegou como arrebatamento e pouco durou. A separação é também anunciada com o título do poeta, “hiato”: falta, intervalo, lacuna.

²⁶ Comportamento do estado de euforia. Aquele que tem o deus dentro, endeusado.

De autoria do organizador do livro de Bandeira anteriormente citado é o poema a seguir. Presente no *26 poetas hoje* (1976), livro que se institui como uma importante coletânea que reuniu integrantes de uma poesia posteriormente chamada de Poesia Marginal, o poema de Antonio Carlos Secchin²⁷ traz referências às musas em duas configurações distintas que a tradição legou à imagem das deusas inspiradoras: I) as Musas da tradição arcaica - que possibilitavam ao poeta e aos feitos presentes no poema a perduração na memória coletiva - e II) as musas-mulheres, inspiradoras do amor e, por conseguinte, do vigor da escrita.

Uma palavra, outra mais, e eis um verso,
Doze sílabas a dizer coisa nenhuma.
Esforço, limo, devaneio e não impeço
Que este quarteto seja inútil como a espuma.

Agora é hora de ter mais seriedade,
Senão a musa me dará o não eterno.
Convoco a rima, que me ri da eternidade,
Calço-lhe os pés, lhe dou gravata e um novo terno.

Falar de amor, oh pastora, é o que eu queria,
Mas os fados já perseguem teu poeta,
Deixando apenas a promessa da poesia,
Matéria bruta que não cabe no terceto.
Se o deus frecheiro me jogasse a sua seta,
Eu tinha a chave pra trancar este soneto. (SECCHIN in HOLLANDA, 2007,
p.132)

De cunho metapoético, os versos de Secchin fazem uso da ironia para tratar de importantes referências relacionadas aos modos de composição: o manejo e o valor das formas e os mitos relacionados à pujança inicial do fazer poético. Na primeira estrofe o eu lírico trata de forma jocosa o conservadorismo servil das formas ao afirmar, fazendo uso ironicamente de um soneto em alexandrinos e com rimas alternadas, que esse modo de compor não parece ser, apesar do esforço do poeta, o meio que garanta utilidade ao poema. Essa qualidade está associada à imagem da espuma, frágil e passageira, o que favorece a correspondência de “inutilidade” ao caráter fugaz, sem aspectos que a façam

²⁷ O poema do Secchin presente no livro organizado pela Heloísa Buarque de Hollanda possui variações quando à publicação realizada no livro individual do poeta. Em *Elementos: poesia* (1983), o texto é intitulado como “soneto das luzes” e se encontra da seguinte forma: “Uma outra, outra mais, e eis um verso, / doze sílabas a dizer coisa nenhuma. / Trabalho, teimo, limo, soffro e não impeço / que este quarteto seja inútil como a espuma. // Agora é hora de ter mais seriedade, para essa rima não rumas até o inferno. / Convoco a musa, que me ri da eternidade, / mas não se cansa de acenar-me um não eterno. // Falar de amor, oh pastora, é o que eu queria, / porém os fados já perseguem teu poeta, / deixando apenas a promessa da poesia, // matéria bruta que não coube no terceto, / Se o deus frecheiro me lançasse a sua seta, eu tinha a chave para trancar este soneto. (SECCHIN, 1983, p.58).

resistir às erosões do esquecimento, ideia que se fortalece na estrofe seguinte quando trata da Musa e o presente da eternidade.

O trato irônico se perdura nos versos seguintes. O eu lírico afirma que é chegada a hora de ter mais seriedade e assegura que sem esse atributo a Musa lhe dará o ‘não eterno’. Na tradição arcaica, essa divindade é a responsável por conceder memória aos cantos que fossem, não necessariamente sérios, mas úteis, no sentido de não merecerem a censura do esquecimento. As filhas da Memória surgem no contexto da tradição oral com o propósito de deixarem sempre presentes no imaginário popular os cantos dignos de prestígio, a partir disso, torna-se recorrente o clamor dos poetas, ao início ou ao meio do poema, para que as Musas lhe concedessem o vigor inicial para a exposição de versos memoráveis, tornando-se, portanto, a invocação a essas deusas, um esquema poético corriqueiro nas relações entre poeta e Musa.

Almejando escrever um bom poema, o eu lírico de Secchin, mesmo fazendo referência à graça das Musas, não as invoca. No lugar delas convoca a rima, dando a esta “um novo terno”, um uso que não pretende diminuir o valor do verso metrificado, como outros poetas da geração marginal pretendiam fazer, tampouco instituí-lo como paradigma a ser seguido. O que se observa no poema é que há uma interação de sentido entre tema e forma, resgatando, de certo modo, as interações possíveis entre esta e aquele.

Com a negação da eternidade vinda da forma e das Musas, o eu lírico volta-se para o próximo tema, o canto à mulher amada, quando se descobre, por meio do vocativo “ó pastora”, a quem o eu lírico passa a se dirigir diretamente. Nota-se que ao longo da produção são procurados meios para confeccionar e finalizar um poema que seja relevante enquanto obra e, para isso, o eu lírico passeia por meios de ganhar valor que a poesia recebeu ao longo dos tempos, a forma, a invocação do divino e agora a aproximação com a ideia de amor e da musa-mulher. Porém, por meio dessa via também não é possível dar cabo ao poema pois o poeta está cheio de fados, deixando apenas a promessa de poesia. O poema permanece em matéria bruta porque o eu lírico se priva de lapidar a ideia inicial “falar de amor” pelas intempéries que sofre do destino, e como relata a famosa frase de Mallarmé, “poesia se faz com palavras e não com ideias”. A última esperança do eu lírico para a finalização do poema é a interferência do deus “frecheiro”, o Cupido.

Nota-se nessa trajetória aqui tratada, que se estende de modo sucinto da Grécia Arcaica à poesia Marginal da década de 70 no Brasil, a estreitas relações estabelecidas entre o tema da inspiração Poética pelas Musas e a própria concepção de poesia em

diferentes momentos da memória poética, em distintos tempos e lugares. Na poesia arcaica a ideia que se tem sobre o canto poético está relacionada ao mito e ao entendimento de criação por meio do sopro das deusas, período em que as palavras sagradas e poéticas estão inteiramente imbricadas. O momento apresenta as primeiras características conhecidas sobre as Musas, sendo posteriormente desdobradas através dos diferentes usos, conservando esquemas poéticos identitários do *topos* - como as questões da invocação, da memória e da escrita em estado de *frenesi* - e os reformulando em tradições posteriores, aproveitando dos esquemas anteriores um material poético rico em significados, atribuindo novas camadas de sentido que atualizam o tema a cada nova reescrita.

Quando surgem, as Musas fazem parte de uma tradição da oralidade, tendo em vista que a escrita ainda não havia se difundido, sendo assim, passam a exercer a função de conservar a memória dos deuses e dos grandes homens entre sua audiência por meio da circulação do canto sagrado e eloquente. Com o aparecimento da escrita e as mudanças quanto à forma de culto ao sagrado, a figura da Musa não deixa de existir, mas recebe diversas reconfigurações que dão à imagem poética novos tratos semânticos. Entre as adaptações do tema mais significantes, destaca-se o espelhamento da Musa grega etérea na musa-mulher, no qual esta passa a possuir valor singular, idealizada para ser a amada do poeta, existindo agora de forma orgânica, de carne e osso, como escreve Ruben Darío²⁸. A aproximação com a Musa da Antiguidade se estabelece, além da continuidade do nome, pelo estado de entusiasmo que o poeta se encontra ao ver a sua musa, assim como pelo impulso poético provocado agora pelo êxtase amoroso que acomete o eu do poema. Assim, sendo ela da ordem do divino ou do humano, a musa é para o poeta o meio pelo qual ele se vê agraciado por uma dádiva exterior a ele, que o coloca em um estado propício para a criação. Referir-se às musas, portanto, torna-se um meio pelo qual o poeta pode fazer referências não só às deusas arcaicas ou às mulheres idealizadas, mas também ao vigor poético, não necessariamente ligado à ordem do sagrado. Pessoa e Secchin, a exemplo, utilizam da carga semântica que a imagem da musa carrega para tratar dos conflitos internos do poeta e sua escrita, mote que se percebe permanentemente atrelado, de formas variadas, ao tema. Nota-se nesse itinerário que se inicia na Antiguidade e chega até os dias mais recentes que a associação Musa e poesia está estreitamente ligada ao próprio ato da criação poética como tema.

²⁸ “ ¡La mejor musa es la de carne y hueso” (DARÍO apud CAVALCANTI, 2012, p.44).

É possível perceber, portanto, que em cada momento literário o *topos* se manifesta em diferentes formas poéticas, de acordo com as especificidades de cada momento, adequando-se às convenções e aos estilos que moldam certos temas recorrentes na história da literatura, como o impulso poético favorecido pelas Musas. Verifica-se essa variedade de perspectivas sobre o tema não apenas de período para período, mas também de autor para autor e de poema para poema, como foi possível constatar nas remodelações apresentadas por Álvares de Azevedo, que recorre ao *topos* de maneiras distintas, aproveitando-se de diferentes modos das fórmulas do tema. As variações que vão da afirmação à negação do esquema poético, acabam por projetá-lo para a posteridade como uma herança, estando sujeito a outras novas reformulações. É o que acontece com o tema aqui analisado, que sobrevive não só entre os períodos literários que Curtius estuda no *Literatura europeia e Idade Média latina*, mas também se faz presente em estilos posteriores ao pré-romantismo inglês, chegando até a contemporaneidade, como veremos de maneira significativa em Geraldo Carneiro.

2. O eu lírico em *ekstase*: sobre a pluralidade de vozes e o anacronismo

[...] *converte-me em vagamundo
extravagando para além de mim*

Geraldo Carneiro²⁹

O ensaio “O sujeito lírico fora de si”, do teórico francês Michel Collot, afirma que o movimento do *sair-se de si* se constitui, para a modernidade, não como um caso isolado, mas como regra. Collot toma expressão *ekstase* da tradição grega e a utiliza como a saída do eu lírico de sua interioridade para deixar o outro habitá-lo. Esse movimento é percebido na Antiguidade, atravessa o Romantismo e, segundo Collot, se instaura na modernidade, porém, evidentemente, com importantes reformulações no modo de perceber esse deslocamento do eu lírico. Para chegar às características de um *ekstase* para a modernidade, ele recapitula, de modo sucinto, a poesia antiga e a romântica.

O *ekstase* grego ocorre a partir da inspiração pelas divindades, na qual, para que o poeta possa cantar o poema, é necessário que ele se exima de sua racionalidade, saia de si, para deixar que a divindade o habite. O segundo é o *ekstase* do Romantismo, momento literário perpassado pelas marcas de subjetividade e sinceridade entre autor e obra, em que a criação poética é entendida como verdadeiramente autêntica se impulsionada a partir da expressão da interioridade. Michel Collot, apoiado no pensamento hegeliano, afirma que

‘O elemento subjetivo da poesia lírica sobressai de uma maneira mais explícita quando um acontecimento real, uma situação real se oferecem ao poeta [...], como se essa circunstância ou esse acontecimento desencadeasse nele sentimentos ainda latentes’. Há estados de alma tão profundamente escondidos na intimidade do sujeito que não podem, paradoxalmente, se revelar, a não ser projetando-se para fora. (2013, p.221).

Para pensar a modernidade, ele destaca que o novo tempo não se apoia mais em bases transcendentais, assim como também desliga-se do princípio de se perceber sempre idêntico a si mesmo. Ao projetar-se para fora, o sujeito poético experimenta o outro e deixa de se encarcerar em suas circunstâncias:

Se o sujeito lírico cessa de se pertencer é porque ele faz como cada um a experiência desse pertencimento ao outro, ao tempo, ao mundo, à linguagem, que a filosofia moderna e as ciências humanas nos ensinaram a reconhecer. A psicanálise revelou que o sujeito era ligado, no mais secreto de si mesmo, a uma íntima estranheza, que é também a marca de sua dependência em relação ao desejo do outro. A linguística mostrou que, longe de ser o sujeito soberano da palavra, ele é também, em parte, submisso a ela. A fenomenologia salientou

²⁹ Versos presentes no poema “o estrangeiro”, presente no *Poemas Reunidos*, página 153.

sua *ek-sistence* e sua encarnação, seu estar no mundo e para outrem. (COLLOT, 2013, p. 223).

Ao pensar com Collot a relação de semelhança entre o movimento de *sair-se de si* nesses três momentos de diferentes formas de entender a criação poética, em suas continuidades e reformulações, como então pensar esse deslocamento para a poesia recente, mais precisamente para os versos de Geraldo Carneiro?

Evidentemente, o *estar fora de si*, para a atualidade, abre espaço não para a Musa enquanto divindade, mas para um *sair-se de si* para transitar pelos caminhos do diálogo com uma diversidade de referências, em reconfigurações temáticas de simultânea aliança e descompromisso com as diversas tradições possíveis. Busca-se, portanto, entender esse deslocamento do eu lírico, que sai das bases transcendentais do mito das Musas, passa pela estética romântica e a expressão de uma subjetividade e chega à contemporaneidade pensado a partir da saída do eu do recôncavo de suas palavras para deixar ser ‘habitado’ pela interferência do outro, ou vários outros, por meio da intervenção de uma pluralidade de vozes poéticas. Esse sair de si pressupõe a busca de repertórios poético-estéticos em outros textos mas, diferentemente das tradições anteriores – clássico, romântico e moderno-, esse contato com outras obras não o vincula ou o faz romper com determinada estética. Essas várias possibilidades de trânsitos intertextuais dialogam com o que Agamben vai chamar de anacronismo.

Na poesia de Geraldo Carneiro, além ser facilmente percebida as vozes de outros autores em sua escrita, o fazer poético perpassado pela leitura de outros poetas também se faz presente como tema recorrente. Será possível perceber que a “aliança” e o “descompromisso” possível ao poeta contemporâneo, que o possibilita explorar as tradições sem a necessidade de filiação a uma delas, permitirá a Carneiro transitar sobre as diversas formas que o *topos* da inspiração poética pelas Musas ganha ao longo dos seus usos e reformulações.

2.1 - Pluralidade de vozes e o esfolhamento de tradições

*já recebi a safra da poesia
que me cumpria receber da vida.*

Geraldo Carneiro

Entre as grandes temáticas que circundam as questões do fazer literário está a ideia da retomada de elementos de um texto em outro, processo que adquire ao longo das

estéticas literárias valores diversos. Enquanto a poesia que se estende até o século XVIII reafirma o valor da reutilização interessada das matérias simbólicas dos poetas modelares readequando-as a reformulações particulares, o Romantismo, tempos depois, tenta romper com essa prática consagrada de voltar aos textos exemplares para dar lugar ao que seria o “novo”, o verdadeiramente autêntico.

A poesia atual, por sua vez, afasta-se dos moldes tradicionais que se firmavam pelo aproveitamento do modelo de autoridades no assunto, assim como também se distancia dos preceitos da modernidade trazidos pelos românticos, devido à perspectiva desta em alcançar uma obra única, qualitativamente melhor que as do passado e do presente, em uma constante tradição de ruptura, termo utilizado por Octavio Paz em *Os filhos do barro*. Sendo assim, como a poesia contemporânea de Geraldo Carneiro dialoga com as outras vozes poéticas que o perpassam?

A poesia, na Antiguidade, tomava a criação poética como um presente dos deuses. Por meio da influência das divindades, mais precisamente do sopro da voz divina, era possível nascer o canto. A tradição greco-latina fundamentava a criação poética pelas diretrizes expostas em importantes tratados de poética, como os de Quintiliano e Horácio. Segundo o primeiro, “além de ser algo próprio de um homem prudente, urge tornar seu, se for possível, o que há de melhor em cada autor; depois, em ponto de tão grande dificuldade e levando em conta apenas um autor, dificilmente irá atrás de alguma alternativa.” (QUINTILIANO, 2016, p.85) e, para o segundo, é por meio da imitação que se colhe a linguagem viva: “eu o aconselharei a, como imitador ensinado, observar o modelo da vida e dos caracteres e daí colher uma linguagem viva” (HORÁCIO, 1997, p.64). Esses pressupostos tinham como base a ideia de construção poética por meio da conservação dos costumes de composição. Era recomendado ao poeta que reinventasse os modelos pré-existentes, consagrados pelo uso. Entre variações, essa tradição se conserva até o fim do século XVIII.

Com o surgimento do Romantismo, importantes valores do fazer poético vigentes até então entram em declínio. A imitação, que servia como parâmetro para a criação de uma nova obra, cai em descrédito, pois seguir as convenções estéticas dos autores antigos passa a se tornar um engessamento para a explanação de vivências e subjetividades do poeta, importantes elementos que dariam à obra o grau de sinceridade entre autor e texto e, conseqüentemente, de originalidade. Em busca da liberdade de criação por meio do gênio pessoal e não mais da reformulação de modelos pré-estabelecidos, o Romantismo

pretendeu criar escritas singulares, destacando a excepcionalidade da obra e do artista, exaltando palavras como “invenção”, “inovação”, “gênio” e descartando o que parecesse “lugar-comum”.

Interessa-nos notar que essas palavras-chave receberam novos significados com o movimento romântico, ganhando ressignificações que ressoam até a atualidade. Os termos “invenção” e “inovação”, que passaram a ser tomados como sinônimos e como fórmulas para a criação de uma arte nova, têm em suas etimologias e raízes históricas significações divergentes. Segundo João Adolfo Hansen, “o termo ‘invenção’ deriva do latim *inventio*, do verbo *invenire*, que significa achar, encontrar. Sua significação não se confunde com a que o termo tem hoje, ‘originalidade’” (HANSEN, 2013, p.25). A esse respeito, René Girard afirma que:

Nas línguas vulgares como o latim medieval, o termo “inovação”, utilizado essencialmente no domínio teológico, significa desvio em relação àquilo que, por definição, nunca deveria mudar, ou seja, o dogma religioso. Não é raro que seja praticamente sinônimo de heresia. [...]. Existe nessa antiga acepção da palavra “inovação” uma ressonância apocalíptica que oferece um contraste surpreendente com o perfume moderno do termo (GIRARD, 2002, p.221-224).

Até o termo “gênio”, essencial quando se trata da criação poética romântica, possui heranças no Classicismo francês e no Renascimento italiano. Nessas estéticas o talento natural deveria seguir regras laborais para a composição de uma obra equilibrada,

mesmo que o talento tenha sido considerado sempre um dom natural, necessário para a criação artística, era visto como uma capacidade mecânica, um rigor criativo que leva à perfeição pela obediência a normas – de modo que o termo “gênio” corresponderia ao termo “engenho”, derivado do mesmo étimo (SÜSSEKIND, 2008, p.5).

As novas atribuições semânticas aos termos se firmam a fim de destacar que o que deveria reger o fazer poético era a novidade, em uma superação das artes anteriores que seriam repetições de convenções, recebidas como sinônimo de impostação retórica e falta de sinceridade da alma. Os românticos contrapõem a naturalidade e a originalidade à disciplina mimética. As considerações românticas ao tema se aproximam do que escreve Herbert Read ao analisar a obra de Shakespeare. Read afirma que a escrita do dramaturgo se contrapõe ao valor gasto das palavras repetidas, segundo ele, essa reutilização de moldes já banais pelo efeito “vulgarizado” ou gasto podem ser chamados “de ‘clichês’, lugares-comuns – isto é, palavras duplicadas, palavras às quais falta precisamente a qualidade de singularidade ou originalidade” (READ, 1981, p.21).

A aproximação de sentido entre os termos “lugar-comum” e “clichê” é percebida apenas a partir da segunda metade do século XVIII, pois, para aqueles que os

antecederam, de Platão até os primeiros românticos, a associação é inviável. O termo “ clichê”, segundo o dicionário Houaiss, significa uma “placa de metal, geralmente zinco, gravada fotomecanicamente em relevo, obtida por meio de estereotipia, galvanotipia ou fotogravura, destinada à impressão de imagens e textos em prensa tipográfica”. A aproximação entre os lugares-comuns e a definição de clichê pressupõe uma identificação entre artifício literário e cópia servil e mecânica dos textos predecessores, o que desconsidera a leitura particular e a reformulação que os poetas, em seus novos escritos, fazem dos autores do passado. Tendo isso em vista, a denominação clichê, ressignificada pelo movimento romântico, se distancia do lugar-comum poético/retórico, pois “o *topos*, *locus* ou lugar-comum retórico não é clichê, como hoje é habitual dizer com um clichê positivista. Nos usos, o mesmo lugar nunca é repetição simples do idêntico, pois a cada vez é a diferença efetuada pela sua variação elocutiva” (HANSEN, 2013, p.28).

Perceber como o Romantismo se apropria de termos anteriores reformulando-os para propagar suas concepções estéticas nos leva à contradição na ideia de originalidade buscada, na qual esta parece ser concebida de forma utópica. Ao tomar a novidade diante do já feito como importante configuração do movimento, retoma conceitos anteriores reformulando-os em novas significações para reger o que seria a “nova” forma de composição poética. Segundo Hansen,

não há ‘originalidade’ – a originalidade é a mercadoria inventada pela livre-concorrência burguesa – nem o público espera que o discurso seja original, mas que seja ‘novo’, como variação inesperada de predicados conhecidos realizada com preceitos coletivamente partilhados (HANSEN, 2013, p. 41).

A Modernidade tomada por Paz (1984) como a tradição da ruptura, visto que quebra constantemente com uma tradição para dar lugar a outra e em seguida rompê-la também, carrega traços do Romantismo. Segundo Hugo Friedrich, o Romantismo é capaz de “imprimir estigmas a seus sucessores até mesmo quando está se extinguindo. [...] A poesia moderna é o Romantismo desromantizado” (FRIEDRICH, 1978, p.30). Para Octávio Paz, o moderno deixa de olhar para o passado, como os antigos assim faziam, para olhar para o futuro, tido como a região no inesperado. Em estudo mais recente, para tratar da poesia contemporânea, tomada pelo autor como a poesia do fim do século, destaca que

Para os antigos o prestígio do passado era o da Idade de Ouro, paraíso natal que um dia abandonamos; para os modernos, o futuro foi o lugar de escolha, terra prometida. Mas o agora sempre foi o tempo dos poetas e dos apaixonados, dos epicuristas e de alguns místicos. O instante é o tempo do prazer mas também o da morte, o dos sentidos e o da revelação do mais além. Acredito que a nova estrela – essa que ainda não desponta no horizonte histórico mas já

se anuncia de muitas maneiras indiretas – será a do agora. [...] o presente se manifesta na presença e esta é a conciliação dos três tempos (PAZ, 1993, p.57).

A poesia contemporânea, não diferentemente de outros períodos literários, é perpassada por interações referenciais entre textos distintos. Para a poesia atual, que se encontra fora dos moldes dos períodos anteriores, convém aproximá-la da intertextualidade, termo criado por Julia Kristeva a partir conceito de dialogismo de Mikhail Bakhtin, tendo em vista que a denominação não se propõe a estabelecer valores hierarquizantes entre os textos. Evidencia-se que, se outrora a relação entre uma composição e outra era regida por alinhamentos a uma tradição, ou mimética ou de ruptura, para a contemporaneidade as associações se estabelecem como um diálogo, ou seja, sem compromisso firmado em imitar ou romper com determinados poetas ou formas de composição. Segundo Célia Pedrosa, “a partir de fins dos anos 1970 tais motivações excludentes e hierarquizantes passam a ser mais explicitamente reconhecidas como autoritárias e /ou infrutíferas” (PEDROSA, 2014, p. 206).

Abre-se para o poeta contemporâneo um leque de possibilidades de criação, partindo de um “agora” para tempos e escritas distintas. A produção poética encontra-se aberta para transitar por períodos diversos sem possuir sistemas norteadores para obrigatoriamente se encaixar e

passa a se caracterizar também pela pluralidade de discursos e tendências. Mas nenhum deles consegue se tornar hegemônico, principalmente em função da perda de legitimidade das noções de excepcionalidade da arte e do artista, seja em suas manifestações institucionais ou marginais, eruditas ou populares (PEDROSA, 2014, p.206).

Desta forma, a poesia contemporânea parece ser consciente de sua escrita tardia, se se leva em consideração as temáticas abordadas. A reutilização delas, das formas mais variadas possíveis, e agora sem a necessidade de seguir em consonância com uma estética, requer do crítico um manejo cuidadoso com o estudo da marca de “diversidade proliferante” presente na poesia brasileira nas últimas décadas. É de se assegurar que

o olhar crítico-histórico já não pode ter a pretensão de emitir conceitos totalizantes, buscando fixar marcas, hierarquias, linhagens fechadas nos marcos bem estabelecidos de um “quadro panorâmico”, antessala 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 poema, obras em progresso, assinaturas. Subsiste a necessidade da prática disciplinadora da sistematização, mas torna-se inviável chegar ao Sistema conclusivo. Estamos, portanto, às voltas com *surveys* e rastreamentos, a traçar roteiros, visando mapeamentos (MORICONI, 2014, p.58).

Para pesquisar e rastrear as assinaturas da poesia de Geraldo Carneiro admite-se que ela é inegavelmente perpassada pela presença de outros textos, percebida, principalmente, ao citar e reformular temas, personagens e autores reconhecidos. Nos poemas a seguir selecionados, analisados pelo cunho metapoético, há a recorrência do termo “vozes” (além de “seres” e “multidão”), que perpassa a atividade do fazer poético, conduzindo para a análise de que a composição de cada um deles se dá não de forma isolada, mas como uma construção enriquecida pelos “poetas que frequenta desde sempre” (CARNEIRO, 2010, p.66).

Na obra de Geraldo Carneiro encontra-se uma contínua referência às tradições anteriores ressaltadas em citações diretas e indiretas a obras, personagens, poetas e temas que se fazem presentes na história da literatura, mas também na cultura popular. A poesia do poeta mineiro constrói-se como uma arte de ladrilhos, organizando de forma harmônica diferentes cores e texturas, referências que vão das obras mais densas e eruditas até ao popular da fala, das gírias e do funk das favelas cariocas. A obra *Por mares nunca dantes* (2000) é um dos principais exemplos dessa elaboração plural da poesia de Carneiro. Como afirma Nelson Ascher sobre a escrita do nosso poeta, “sua dança entre os mais diversos níveis da língua e da cultura, embora comece como recurso retórico, de tão corriqueira e habitualmente praticada, converte-se em seu idioma natural: sua marca registrada” (ASCHER, 2010, p.36). Sendo assim, seus versos podem ser realizados à mercê dos afetos do caminho, sem uma crença fixa a ser seguida, mas passeando por diversos mundos, dos gregos antigos aos contemporâneos, sendo multidão (das mais plurais) e sendo sozinho, regendo o arsenal de possibilidades poéticas acessíveis ao poeta contemporâneo.

farol na beira do caos

raras vezes concordo comigo.
outros seres passeiam no meu ser.
às vezes sai surfando no meu céu
um Deus que não é meu.
sou multidão e sou sozinho.
a linguagem é o meu sol,
hei de orbitar sempre ao seu redor.
não tenho máscara que me sustente.
sou refém dos afetos do caminho
na permanência desse caos em mim (CARNEIRO, 2010, p.58).

No poema acima percebe-se que o eu lírico é constantemente perpassado por diferentes posicionamentos, isso porque ele é atravessado por múltiplos seres que constantemente vão influenciando no seu modo de percepção/composição. Estes, entendidos

como o cabedal de referências que ajudam a formar a consciência e a escrita do eu lírico, passeiam no seu céu, como um deus, que não lhe impõe nada, mas que lhe oferece recursos que partem de uma astúcia distinta da sua. O poeta compara essas vozes alheias a um deus que toma “seu céu”, sua escrita, como lugar de expressão. O eu poético, ao manter contato com essa multidão vozes, absorve delas o que de melhor cabe às suas considerações, sendo também “sozinho”. Se, para a Antiguidade, a interferência desse deus dentro (*enthousiasmós* - entusiasmo), retirava o eu lírico de sua racionalidade para deixar falar apenas o sagrado, no poema de Carneiro o deus se faz atuante como voz influente, porém, não como única direção a ser seguida, mas como caminho possível, admissível de exploração pelo eu lírico. A abertura de possibilidades várias do fazer poético dá à persona do poema não só uma máscara com que possa se figurar, mas múltiplas, ampliando o leque de variações imagináveis a cada poema ou até mesmo a um único.

O poema, ao ser considerado como fruto do constructo de uma multidão de referências e da manipulação do poeta com a linguagem, admite a impraticabilidade de se trabalhar artisticamente distante dos legados da poesia, pois, aceitando as outras vozes como interferências possíveis e não como Casa do Saber, afasta o poeta do lugar monumentalizado que a tradição o legou ao colocá-lo com ser excepcional. A recusa ao “principado” e o livre influxo do alheio tornam-se marcas da abertura da poesia recente para a pluralidade de atravessamentos, como é possível notar no seguinte poema.

a outra voz

não adianta, nada neste mundo
pertence a ti, nem essa ínfima parte
que te compete recifrar em arte.
só é teu o circo das desilusões,
o canto das sereias, o naufrágio
no qual perdeu-se a vida, o rumo, a nave,
a memória da ilha em que viveste
o ato inaugural da tua odisseia.
Penélope esgarçou-se em muitas faces
e mesmo a guerra, com seus alaridos,
só sobrevive nas versões dos bardos.
não há mais ilha, nem há mais princípio:
teu principado é só imaginário. (CARNEIRO, 2010, p.46).

O texto revela nos primeiros três versos um eu lírico atento ao fazer artístico no tempo em que está inserido. Em considerações lançadas a um interlocutor, discute sobre a questão da novidade em arte, alegando que tudo o que os poetas dispõem já foi escrito por outros, até mesmo a ínfima parte de um objeto. Isso porque a ideia de singularidade de uma obra parece utópica se pensada de acordo com os moldes herdados da tradição

romântica que legam sua influência, em diferentes graus, para as estéticas que se seguiram. O poeta Paulo Henriques Britto, contemporâneo de Geraldo Carneiro, em “Circular”³⁰, poema com questões afins, apresenta os versos “Originalidade não tem vez/neste mundo, nem tempo, nem lugar./ [...] / Mesmo parecendo que desta vez/algo de importante vai ter lugar,/não caia nessa: é sempre a mesma coisa.” (BRITTO, 2012, p.12). As duas composições marcam que o trabalho do poeta está em “re(cifrar)” o que já está posto, mas mesmo dando nova configuração, a originalidade, pensada em seu sentido utópico, não tem vez nesse mundo, nem tempo, nem lugar. O poema de Britto evidencia a circularidade da matéria poética, ideia também presente na forma ao fazer girar as palavras “lugar”, “vez”, “dizer” e “coisa” presentes no final de cada verso. Nos versos de Carneiro, nota-se que o poema ainda arrola alguns temas caros à literatura como “o canto da sereia”, “o naufrágio”, as metáforas náuticas (v.6), da viagem e do regresso, todos eles esgarçados como o tecido de Penélope.

A imagem do esgarçamento é utilizada por Hannah Arendt no livro *Entre o passado e o futuro*, mais precisamente no prefácio intitulado “A Quebra entre o Passado e o Futuro”. Em questão, tratando-se da crise da descontinuidade entre os tempos, a autora afirma que há uma lacuna entre o passado e o futuro infinitos, “lugar” esse que possibilita, ao homem, conhecer e explorar a tradição.

Este pequeno espaço intemporal no âmagio mesmo do tempo, ao contrário do mundo e da cultura em que nascemos, não pode ser herdado ou recebido do passado, apenas indicado; cada nova geração, e na verdade cada novo ser humano, inserindo-se entre um passado infinito e um futuro infinito, deve descobri-lo e, laboriosamente, pavimentá-lo de novo (ARENDDT, 2014, p.40).

A exposição que a autora faz sobre a atividade do pensamento, no contexto de uma reflexão política, trata do fio em esgarçamento entre passado e presente. O fosso que se abre entre as gerações, motivado pela crise da tradição – pensada a partir do redirecionamento do olhar que outrora visitava o passado para agora libertar-se dele como se fosse um fardo, pondo em evidência a “‘opacidade triste’ de uma vida particular centrada apenas em si mesma” (2014, p.29) - separou os antigos dos seus herdeiros sem

³⁰ Neste mesmo instante, em algum lugar,/alguém está pensando a mesma coisa/que você estava prestes a dizer./Pois é. Esta não é a primeira vez.//Originalidade não tem vez/neste mundo, nem tempo, nem lugar./O que você fizer não muda coisa/alguma. Perda de tempo dizer/o que quer que você tenha a dizer.//Mesmo parecendo que desta vez/algo de importante vai ter lugar,/não caia nessa: é sempre a mesma coisa.//Sim. Tanto faz dizer coisa com coisa/ou simplesmente se contradizer./Melhor calar se para sempre, em vez/de ficar o tempo todo a alugar//todo mundo, sem sair do lugar,/dizendo sempre, sempre, a mesma coisa/que nunca foi necessário dizer./Como faz este poema. Talvez. (BRITTO, 2012, p.12).

testamento, em um vazio de significações. Ao tratar dessa lacuna, a autora não defende a volta à tradição no sentido de reinstaurá-la, colhendo os cacos e reerguendo ruínas, interessa a Arendt explorá-las, resgatando seu espólio perdido a fim de orientar a compreensão do presente e o olhar para o futuro.

Ao avaliarmos essa forma de pensar a tradição e o fazer literário em relação ao aproveitamento crítico dela, vê-se que quando o eu lírico volta a esses temas consagrados da tradição, assim o faz a fim de explorá-los, meio pelo qual pode melhor apreender o tempo presente. Com isso, não se reserva para o poeta contemporâneo os privilégios de um principado (v.13) de excepcionalidade, as regalias que o interlocutor do poema pretendia usufruir de uma escrita original não passariam, portanto, de ilusão. Em *A outra voz*, não o poema, mas a obra teórica de Octávio Paz, o autor afirma que

Todos os poetas, nesses momentos longos ou curtos, repetidos ou isolados, em que são realmente poetas, ouvem a voz outra. É sua e é alheia, é de ninguém e é de todos. Nada distingue o poeta de outros homens ou mulheres, salvo esses momentos – raros, embora frequentes – em que, sendo ele mesmo, é outro (PAZ, 1993, p. 140).

Tais questões também são abordadas no poema “o não decifrador”:

o não decifrador

tudo que escrevo foi talvez escrito
ou sonhado por outro antes de mim.
minhas metáforas não me pertencem.
a língua me sugere seus enigmas,
o que me cabe é apenas recifrá-los
como um decifrador a quem não fosse
revelada a chave do código.
a desrazão me inspira
e ao meu redor
vou inventando o mundo em que me amparo.
me falta o credo para chamar de alma
aquilo que me anima.
no entanto sei que há vozes aqui dentro.

sou tão medíocre quanto qualquer ser
que habite nesta esfera.
sei que o ar é raro rarefeito
feito de um sopro cuja cor me escapa
embora a flor se ofereça no meu sonho (CARNEIRO, 2010, p.63).

No poema evidentemente metapoético, o eu lírico, na tarefa de composição, se depara com sua conclusão de que não há mais o que escrever além de tudo o que já foi escrito ou pelo menos sonhado por outro poeta anteriormente. Para, mesmo assim, adentrar na tarefa da escrita, tenta entender a empreitada artificiosa da composição ao colocar a língua como um manancial de enigmas, cabendo ao poeta “recifrá-los”, mesmo

não possuindo a chave do código, mesmo sendo “o não decifrador”. Essas questões dialogam com o poema “ Procura da poesia”, de Drummond. Neste, o eu lírico afirma que “as palavras possuem mil faces sobre a face neutra” e cabe ao poeta utilizar a chave para remontá-las em um novo arranjo. Em Carneiro, essa tarefa é também cedida a quem não possui tanto manejo com as palavras, a quem não recebeu a chave dada aos poetas que durante muitas tradições a poesia adotou como seres especiais, tendo isso em vista, o eu lírico busca amparo em outras elocuições.

Essas vozes não são mais aquelas divinas da inspiração que a poesia proliferou como um privilégio de poucos poetas, levando em consideração que o eu lírico não possui credo para acreditar em quaisquer explicações metafísicas (v.10-11), mas vozes que parecem ressoar de suas leituras anteriores, colhendo delas uma gama de significações que enriquecem o novo texto de possibilidades de leituras. Na última estrofe, o eu lírico não se coloca como um poeta inferior, tampouco como superior, apenas mediano, medíocre, assim como qualquer outro, e consciente do trabalho árduo de criação. Por fim, em “autorretrato deprê”, é inserida à temática a questão do tempo:

autorretrato deprê

não sei mais quase nada do que fui.
toda memória vai virando escombros.
hoje me reconheço mais nos outros
poetas que frequento desde sempre.
a face deles segue impertubada
enquanto eu sofro as erosões do tempo.
todo poeta nasce um pouco póstumo
com volúpia de vencer a morte.
a morte, esse ser vasto e corrosivo
que nos vai corroendo desde dentro. (CARNEIRO, 2010, p.66).

No poema, o eu lírico se compara aos poetas que ele tem o hábito de ler, enquanto ele parece não recuperar as memórias do seu passado e tampouco consegue se ver como um sobrevivente das “erosões do tempo”, o legado dos outros poetas que frequenta permanece inabalado, resistindo à força derruidora do tempo e do esquecimento. Percebe-se que não são utilizadas recordações de uma vida para compor o poema, tais memórias vão se tornando escombros (v.2), no lugar de vivências pessoais, faz uso das recordações da leitura de poetas que, de certa forma, o influenciaram. É perceptível que há no poema um diálogo com o *topos* da perenidade da poesia, também conhecido como *Exegi*

monumentum ("Erigi um monumento", III. 30)³¹. Na ode horaciana, que dá nome ao *topos*, o eu lírico, por ter construído uma obra grandiosa, diz ter se tornado memorável e resistente às forças do tempo, assim como um monumento e, por isso, se conserva na memória dos homens. Contudo, o poema de Geraldo Carneiro, ao afirmar que o eu poético está sujeito às intempéries do tempo, não destina a ele menor valorização, apenas mostra-o como leitor perpassado pelo diálogo com outras vozes, tradições e leituras na sua construção poética. Esse entrecruzamento de interferências faz com que o eu lírico reconheça a identidade dos seus versos mais pela presença de influxos de outros autores que por qualquer lembrança de uma memória pessoal. Quando o eu lírico volta-se para si, assim o faz a partir de uma perspectiva de uma visão exterior de si.

Há na poesia de Geraldo Carneiro uma recorrência, como exemplificado nos poemas anteriores, de uma autoanálise que, com frequência, diagnostica a inferioridade do eu lírico em comparação aos outros poetas que o atravessam. A questão se faz presente em "a outra voz", quando a persona poética, em uma forma que se assemelha a um monólogo, afirma que ao poeta, em seu caráter tardio, logo submetido aos que o antecederam, apenas cabe o "circo das desilusões, / o canto das sereias, o naufrágio", o que o fez perder a direção da sua escrita, "perdeu-se a vida, o rumo, a nave". Em "o não decifrador", o eu lírico coloca-se em condição modesta e humilde ao pensar-se apenas como medíocre, mediano, e reproduzidor de tudo que antes já fora falado por outro. Por fim, em "autorretrato deprê", em um autodiagnóstico, situa-se como frágil, suscetível às forças do tempo e do esquecimento, enquanto que a face dos grandes poetas segue intacta.

Percebe-se que há uma reflexão sobre a experiência da escrita para o momento presente, que se afasta da canonização do poeta como um ser excepcional. Essa recorrência nos textos poéticos de Geraldo Carneiro já é apontada por Nelson Ascher no texto introdutório do livro *Folias Metafísicas* (1995) quando afirma que Carneiro

presta um verdadeiro serviço público ao patentear, por sátira e/ou contraste, o ridículo dos poetas que, à maneira de uma nova Geração de 45, procuram, alardeando tiques pseudodoutos, restaurar o *status quo ante* para valorizar no mercado o verniz sintético rachado do que pretendem vender como uma autêntica cultura literária nos moldes antigos. (ASCHER, 1995, p.08).

O texto de Nelson Ascher, intitulado "Defesa e ilustração da modernidade", aproxima a poesia de Geraldo Carneiro do modo de compor caro à modernidade, dentre

³¹ Erigi um monumento mais duradouro que o bronze, / mais alto do que a régia construção das pirâmides/que nem a voraz chuva, nem o impetuoso Áquilo / nem a inumerável série dos anos, // nem a fuga do tempo poderão destruir. [...] (HORÁCIO, 2008, p.255).

os argumentos estão a brasilidade de suas referências e o carácter jocoso com as formas tradicionais. O autor afirma que “há na poesia de Carneiro um aspecto “culturista”, mas este é igualmente filtrado pela sensibilidade moderna” (1995, p.10), isto porque, com a transição para a modernidade, torna-se impensável tratar a matéria da cultura literária como outrora eram utilizados pelos moldes antigos, sendo assim, caberia ao poeta retomá-la apenas pelo viés da ironia ou do prosaísmo, visto que o resgate desses modelos já encerrados seria incabível para a escrita de então, porque

qualquer tentativa de ressuscitar abordagens anteriores estaria obrigatoriamente reduzida ao *kitsch*. É assim que se faziam as coisas durante a primeira fase da modernidade literária – o *high modernism* – que tinha entre seus objetivos mostrar quão artificial e desligada do mundo atual se tornara a alta cultura compartilhada pelas gerações que vieram antes (1995, p.10-11).

Se na primeira metade do século uma das tarefas mais interessantes consistia em, de um ou de outro modo, explicar os elementos cotidianamente humanos das velhas histórias desgastadas, uma possibilidade que se abre hoje ao poeta é a de retomar o que há de profundamente diferente em mitos oriundos de civilizações virtualmente incompreensíveis para nós (1995, p.11).

De fato, a poesia de Carneiro está carregada de elementos da estética moderna, porém, até que ponto a tentativa de ressuscitar abordagens modernas também não cairiam em *kitsch*, dada a saturação das rupturas nas décadas finais do século XX como avaliou Octávio Paz em texto publicado em 1972? O que se percebe é que a poesia de Carneiro utiliza esses elementos não com o objetivo de se filiar à estética da ruptura ou de, porventura, escrever algo distinto do já visto, tanto que por vezes reitera a impossibilidade da escrita de algo consistentemente novo. A presença de elementos da modernidade em seus poemas aparece, desta forma, como um dos vários caminhos que pode percorrer. O próprio Ascher, ao fim de seu texto, comenta a variedade de recursos de que Carneiro se vale:

Seus textos podem oscilar entre o *conceptismo* e o *culteranismo*, um cultismo, aliás, que é ao mesmo tempo desmistificador e remistificador; eles podem ser líricos, satíricos, meditativos ou *mock epics*, mas o essencial é que buscam se adequar, mesmo que no entrecabo, a cada uma das intenções do autor, sem caírem em uma auto-fetichização. A pluralidade de recursos – e não pluralidade como mera opulência, mas sobretudo como uma discussão entre várias possibilidades técnicas competitivas – manifestam-se, inclusive no interior de vários poemas. (1995, p. 11-12).

Na introdução à obra poética de Carneiro, intitulada *Poemas Reunidos*, lançada quinze anos depois, Ascher novamente avalia a obra de Geraldo Carneiro, agora em seu conjunto, e analisa que a interação do poeta com o modernismo se dá como forma de diálogo:

O poeta estudou a fundo o que lhe legaram e aceitou seus desafios. Embora chegue inclusive a compartilhar recursos com os vanguardistas de meio século atrás, tais recursos são para ele apenas ferramentas de trabalho das quais se serve em busca de objetivos próprios e diferentes. E, se bem que seus poemas nem sempre se entregam à primeira ou segunda leitura, eles tampouco são intencional e/ou programadamente cifrados, de modo que em nenhum manual de “decodificação” se encontrará sua eventual “chave”. Se chave há, esta consiste em lê-los e relê-los atentamente à luz dos outros que escreveu ou escreverá (ASCHER, 2010, p.34).

Ao transitar entre os vários caminhos da poesia, Carneiro fala também pelas vozes dos autores que o circundam, o que o faz perceber suas questões por meio da visão de outros, portanto, exterior a si, e, ao ser autoirônico, revela intenções não de expor uma expressão absoluta de si mesmo, mas sondar as possibilidades de se fazer poesia, pondo em análise a própria atividade poética, sem fetichizar qualquer estética anterior.

Em ensaio sobre a poesia brasileira dos anos 1980, Benedito Nunes comenta que para analisar a poesia que irá tratar, é interessante “olhar um pouco para trás”, movimentando-se do presente ao passado e do passado ao presente. Sendo assim, volta à poesia moderna para tratar da força de influência que ela exerce sobre a poesia recente. A de Drummond, por exemplo, deixou a herança de “sua linhagem reflexiva, geralmente irônica, capaz de combinar o cômico e o trágico sob os matizes vulgares do cotidiano, e os conflitos da experiência social e da história com o aprofundamento interrogativo dos temas existenciais.” (NUNES, 1991, p. 175).

Entretanto, a presença da tradição moderna na produção poética da década é possível por meio de diferenciações, entre elas na relação da poesia com o passado e o futuro. Este deixa de ser o valorado lugar de “progresso de formas” e aquele torna-se o espaço de exploração das heranças de tempos diversos. Segundo o professor,

a retomada, graças à qual hoje reafioram, verdadeira recapitulação retrospectiva do modernismo e de sua tradição, passa pelo duplo crivo axiológico, valorativo, sugerido por nossas principais postulações anteriores: o hermenêutico de nosso alexandrinismo babélico, enquadrando o poeta dos nossos dias na confluência de todas as heranças culturais disponíveis, como um crítico, um intérprete — também arqueólogo de formas e matrizes —, e o histórico-crítico, enquanto experiência deceptiva do progresso, do poder regenerador da cultura intelectual, prolongada numa atitude céptica, por vezes pirrônica, relativamente à verdade da poesia, ao alcance iluminador de sua palavra para o indivíduo e a sociedade. (NUNES, 1991, p.179).

É apresentada, portanto, uma dupla forma de recepção dessa tradição, uma embasada na convergência de diversas heranças culturais possíveis de exploração de formas e matizes, sem a soberania de umas sobre as outras, e a outra que elide a

experiência de melhorias sucessivas das formas, cedendo lugar “a uma atitude de reavaliação das heranças e de compatibilização de poéticas” (NUNES, 1991, p.196).

Sendo assim, há o “reafloramento” de questões presentes na fase modernista, mas em uma nova perspectiva. Como destaca Octávio Paz em *Os filhos do barro* (1984) e reafirma em *A outra voz* (1993), a modernidade é marcada pela ruptura. A época põe em dúvida o valor do antigo, das tradições, para tentar se apropriar do novo, do que está por vir: “a perfeição não está atrás de nós, e sim na frente, não é um paraíso abandonado, mas um território que devemos colonizar, uma cidade que precisa ser construída (PAZ, 1993, p. 36). Influenciada por esse preceito a poesia modernista coloca em xeque as antigas tradições, rebaixando elementos (a forma, os mitos, etc.) outrora tomados como ícone e misturando níveis de registros.

Acontece que na poesia recente - que, no contexto em que Paz escreveu, dizia respeito à produção do fim do século XX - a modernidade deixa de exercer tanta força. Ela passa a projetar sua atenção não mais para a linearidade do tempo e para futuro promissor, tampouco para o passado glorioso, mas sim para um presente que consegue conciliar os três tempos. A composição se deixa perpassar por diferentes fluxos de interferências, tanto os presentes em sua temporalidade, o que Nunes chama de “alexandrismo babélico”, como as de diversas outras épocas, em alcance histórico-crítico. Esse livre curso entre os tempos elide o engessamento de olhares sobre o poema, permitindo a ele revisitar uma pluralidade de formas e temas. É esse manejo de referências que enriquece a poesia de significações, sobrecarrega-a de sentidos ao ser possibilitado o livre diálogo com outros textos. Ao realocar as palavras, expressões, imagens ou traços de estilo de outro texto, as referências chegam à nova obra carregada de significações e esvaziadas de possíveis funções normativas preestabelecidas.

Ao descompromissar-se tanto do futuro próspero quanto das tradições modelares, o eu lírico da poesia do agora volta-se para o presente e encontra-se livre para esfolhear as tradições.

Esfolhamento das tradições quer dizer: a conversão de cânones esvaziados de sua função normativa, em fontes livremente disponíveis com as quais incessantemente dialogam os poetas. Depara-se-nos a convergência, o entrecruzamento dos múltiplos caminhos por eles percorridos, que são outros textos, de tempos e espaços diferentes, na cena literária móvel do presente dentro da Biblioteca de Babel da nossa cultura, tão alexandrina, conforme a analogia histórica de Nietzsche. (NUNES, 1990, p.179)

As diversas menções a *topoi*, mitos, personagens, poetas que Carneiro referencia são esfolhamentos das tradições, ou, como afirma Silviano Santiago especificamente sobre a poesia de Geraldo Carneiro, são “cacos”.

O “estilo” literário, para quem tem olhos de ouvir, ouvidos de ver e memória de detetive, é uma superfície ladrilhada (e põe ladrilho nisso!), semelhante a uma escultura de Gaudi. Em outras palavras, é pedaço de qualquer coisa [...] que seja o que é – caco. O caco guarda forma inusitada e particular para a inteligência, cor chocante e brutal para a sensibilidade e, para os corações solitários, brilho de ouropel e saliências cortantes que remontam originalmente à fratura (SANTIAGO, 1993, p.13).

As tradições da poesia, sejam clássicas ou modernas, entre os moldes antigos de continuidade, os preceitos modernos de ruptura, as diversas formas de constituição do verso presentes em tratados e em manifestos e a idealização do poeta estão presentes na atualidade, mas não como outrora eram utilizados em suas respectivas tradições. Essas questões chegam à contemporaneidade como cacos, pois é inimaginável pensar em sua reconstrução sem que haja uma considerável perda de significado e sentido devido às diferentes conjunturas que se constroem com o passar da história. Resta ao poeta contemporâneo, e assim Geraldo Carneiro faz, selecionar os cacos dessas várias tradições a fim de montar seu próprio mosaico, sua “superfície ladrilhada”, como afirma Santiago. Os cacos das tradições são percebidos em Carneiro por meio das pinceladas de mitos, personagens, poetas e filósofos importantes para se pensar a poesia ao longo dos versos. O eu lírico dos poemas, com recorrência, afirma ter se educado e vivenciado a influência de diversas vozes que fazem parte do próprio percurso da poesia. Desse modo vê-se que o poeta contemporâneo volta-se não somente para a crítica da poesia do seu tempo, como também para outras temporalidades. É por meio desse contato entre tempos que Carneiro revisita a fratura, como afirma Santiago e como destaca Agamben no ensaio “O que é o contemporâneo”, ao concluir que “o contemporâneo que fraturou as vértebras do seu tempo (ou, ainda, quem percebeu a falha ou o ponto de quebra), faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações” (2009, p.71).

Dessa forma, podemos afirmar que a retomada que Carneiro faz de temas da poesia, tanto modernos quanto clássicos, não se justifica pela tentativa de inserção em uma tradição. O uso do esquema literário dos *tópoi* para a contemporaneidade, foco da nossa análise (capítulo 3), como afirmam Sodré e Quevedo, tem uma variação importante quanto ao uso tradicional devido à nova conjuntura em que se enquadram. Para os poetas do agora, há outras questões em evidência mescladas ao resgate dos *topoi*, como o modo de fazer falar o contemporâneo em uma chave anacrônica.

ao incorrer no emprego de um dado esquema de conteúdo ou mesmo em fórmulas de expressão já catalogadas no acervo da lírica tradicional, outros são os problemas que um poeta do século XXI mobiliza, em vez daqueles que dizem respeito à unidade cultural e à continuidade da tradição. Das questões suscitadas pela investigação tópica em um *corpus* contemporâneo, as mais instigantes são as decorrentes dos “deslizes” de sentido, os quais advêm, por sua vez, do próprio deslocamento temporal intrínseco ao exercício de quem resgata um molde antigo e o remodela em um quadrante temporal diverso. Mais que fazer falar a tradição num diapasão atual, um poema moderno que resgata um antigo *topos* (como é o caso do poema de Geraldo Carneiro a ser analisado neste artigo) pode fazer falar o próprio contemporâneo na clave anacrônica em que é vazado. (2016, p.290).

O poeta contemporâneo - ao se possibilitar transitar por outros tempos, deixando de enclausurar-se em uma perspectiva poética para movimentar-se por várias delas, sem a necessidade de se filiar a uma obrigatoriamente, além de dialogar com outras experiências de conhecimento a partir do contato com o mundo, a linguagem e filosofias modernas, apontadas por Collot como importantes para se pensar a modernidade - possibilita a associação de sua poesia à ideia do que é ser contemporâneo para Agamben:

Pertence realmente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz mais do que os outros, de perceber e de apreender o seu tempo (2009, p. 58-59).

O poeta contemporâneo, ao *sair-se de si*, deixa de pertencer perfeitamente à sua interioridade e ao seu tempo, para explorar as possibilidades cedidas como herança pelos outros poetas, tempos e estéticas que frequenta. Para fazer falar a sua voz, os poemas de Geraldo Carneiro desprendem-se do seu cais para mergulharem em um mar de referências que se encontram não somente em sua circunstância, mas, principalmente, ao longo das diferentes temporalidades, sendo esta uma forma de perceber o presente.

2.2 – O anacronismo e a “superfície ladrilhada” do poema

[...]
*sou a ponte entre a véspera e o porvir
as armas e os barões assinalados
os pensamentos idos e vividos
e as praias improváveis que virão*

Geraldo Carneiro

Para pensar a poesia que começa a emergir nos anos 80 do século XX, Octávio Paz diz ser esta, diferentemente da tradição de ruptura que já chegava ao seu ocaso, a arte de convergência, perpassada pela união dos três tempos. Paz afirma que “a arte e a

literatura deste fim de século perderam paulatinamente seus poderes de negação” (1995, p.53) pois suas transgressões e rebeldias viraram apenas fórmula e cerimônias, com isso começam a se configurar outras manifestações, que por influência da crise das vanguardas ensaiou-se denominar de “era pós-moderna”. O autor mexicano não absorve a nomenclatura e argumenta que

Dizer pós-moderno é uma maneira na verdade ingênua de afirmar que somos muito modernos. Muito bem, o que está em jogo é a concepção linear do tempo e sua identificação com a crítica, a mudança e o progresso – tempo aberto em direção ao futuro como terra prometida. Insistir no pós-moderno é continuar sendo prisioneiro do tempo sucessivo, linear e progressivo. (1993, p. 54).

Lembremo-nos que a Antiguidade se conservou em um contínuo presente, preservado pelo continuado movimento de retorno, cíclico, de reavivamento das tradições que garante o presente imutável e alinhado a fim de manter e perpetuar a ordem. A Idade Média, com a força do cristianismo, e a Modernidade, passam a ver o tempo como linear, aquela por pensar a vida terrena como um caminho para o futuro eterno em outro plano e esta por considerar o futuro como um tempo próspero³². Por isso, ater-se ao termo pós-moderno é estar ainda prisioneiro do tempo sucessivo, linear, que parece não exercer força sobre a poesia do agora que, de modo distinto

Não começa realmente nem tampouco volta ao ponto de partida: é um perpétuo recomeço e um contínuo retrocesso. A poesia que começa agora, sem cessar, busca a interseção dos tempos, o ponto de convergência. Diz que entre o passado esmaecido e o futuro desabilitado, a poesia é o presente. [...] o presente se manifesta na presença e esta é a reconciliação dos três tempos. Poesia da reconciliação: a imaginação encarnada num agora sem datas (PAZ, 1993, p.56-57).

Na epígrafe deste subcapítulo tem-se a finalização do poema “predestino”³³, presente no livro *Balada do Impostor* (2006). O poema apresenta um eu lírico cheio de crenças, mas sem nenhuma compostura limitante, ele se permite falar os nomes malditos, tratar dos mitos e explorar a potências rítmicas e significativas das palavras (furta-flor). Fincado no olhar sobre nuances do presente, mas sem amarras que o restrinjam, o eu poético se encontra livre para escrutinar outras temporalidades, seguindo um fluxo de constantes voltas à tradição, movimento que lhe possibilita estabelecer pontes entre o presente e diferentes modos de construção do poema já pensados por outros autores.

³² Conferir citações de Octávio Paz, página 38.

³³ “Sou um dos príncipes do despudor/por procurar até no desespero/ser fiel aos deuses nos quais acredito,/por não ter medo dos nomes malditos,/dos mitos, das palavras furta-flor./vivo surfando em busca do presente/numa voracidade nordestina/que descobri por predestinação./não sei qual é a nação dos meus zumbis./não sei porque palmeiras e palmares/cheguei aqui atravessando mares/amares sempre nunca navegados./sou a ponte entre a véspera e o porvir/as armas e os barões assinalados/os pensamentos idos e vivos/ e as praias improváveis que virão” (CARNEIRO, 2006, p.91).

Percebe-se que a herança de sentidos e formas do passado não é tida como dogma ou como fardo, mas como parte constituinte do seu modo de se apreender. O eu do poema se coloca como desbravador das ondas de sua temporalidade, na interseção, no ponto de convergência entre a véspera e o porvir, entre os idos e vividos e o que ainda virá. A liberdade de trânsito entre os três tempos nos quais o presente encontra-se autorizado a circular dialoga com o que Nicole Loraux chama de “prática controlada do anacronismo”. Os adjetivos “controlado” ou “positivo” ou “possível” para o termo se fazem necessários como forma de retirá-lo do pesadelo do historiador, em sua acepção negativa de confusão de datas e mistura de contextos históricos distintos. A autora ressalta que tomar o conceito apenas por essa ótica pode cercear as possibilidades de analogias com outros tempos.

O anacronismo é o pesadelo do historiador, o pecado capital contra o método, do qual basta apenas o nome para constituir uma acusação infame, a acusação – em suma – de não ser um historiador, já que se maneja o tempo e os tempos de maneira errônea. Assim, o historiador em geral evita cuidadosamente importar noções que sua época de referência supostamente não conheceu, e evita mais ainda proceder a comparações – por princípio, indevidas – entre duas conjunturas separadas por séculos. Mas, com isso, o historiador inevitavelmente corre o risco de ser entravado, impedido da audácia, ao contrário do antropólogo que, em condições análogas, recorre sem perturbação de consciência à prática da analogia. (LORAUX, 1992, p.57).

A noção de anacronismo de que Loraux se vale, longe de tentar defender o embaralhamento de tempos, tradições, costumes, busca o “método que consiste em ir ao passado com questões do presente para voltar ao presente, com lastro do que se compreendeu do passado” (1992, p.61). Ao invocar a presença do outro, como já visto em tantos poemas, traz a discussão para si, quando, por exemplo, faz referências a grandes autores ironizando seus nomes ou formas de escrita, adequando-os a sua dicção poética; quando reverencia a influência deles colocando em dúvida o valor da própria criação poética; ou quando utilizar expressões alheias para melhor explorar as inquietações de cada poema, como em “execração do poeta”³⁴, poema publicado pela primeira vez em *Pandemônio* (1993). Os versos fazem referência direta, ironizando a forma de referenciação acadêmica, a Gonzaga, Byron, Castro Alves, Quevedo, Brecht, para reavaliar os versos desses poetas a respeito da ideia do poeta como ser diferenciado. Depois de arrolar sentenças que aproximam o poeta da qualidade de excelência, o eu lírico de Carneiro exclama: “mas o poeta é antes um funâmbulo/à mercê dos terrores do mundo/

³⁴ De modo geral imagina-se o poeta/naqueles piqueniques do Parnaso/(cf. T.A. Gonzaga et caterva)/cultivando o luto do absoluto/supondo-se arcanjo e pandemônio/(cf. Byron, C. Alves e os megalôs)/clamando contra a camarilha e os tiranos/(cf. Quevedo, Brecht *et alii*)/ ou fabricando festins faunescos/ao som dos trotes e foxtrotes da língua/ mas o poeta é antes um funâmbulo/ à mercê dos terrores do mundo/ por isso só lhe resta bailar bêbado/ nos botequins de Xanadu (CARNEIRO, 2010, p.295).

à mercê dos terrores do mundo/ por isso só lhe resta bailar bêbado/ nos botequins de Xanadu” (2010, p.295). A afirmativa, antes de tudo, desloca o poeta para o prosaico do homem comum. A questão do poema de Carneiro se aproxima do poema XLVI do *Spleen de Paris* de Baudelaire, intitulado “A perda da auréola”: o poeta, no meio da confusão da cidade, perde sua auréola e vai para um “mau lugar”, de má fama, onde bebe quintessências e come ambrosia. Lá encontra um homem comum que o reconhece e fica surpreso de o encontrar por ali, o eu lírico moderno explica: “há males que vêm para o bem. Posso, agora passear incógnito, cometer ações reprováveis e abandonar-me à crapulagem como um simples mortal, E eis-me aqui, igual a você, como você vê. ” (BAUDELAIRE, 2016, p.147).

Essa técnica busca em diversos pontos possíveis do já experimentado formas de melhor compreender o agora e/ou deixar falar as inquietações presentes no poema. Os autores com que Geraldo Carneiro dialoga, direta ou indiretamente, já trataram do mesmo tema a que se propõem dar contribuição. O que se pode notar é que o poema passeia pelas visões várias acerca do tema e acaba se aproximando da apreciação presente no poema de Baudelaire, o que nos indica que a questão da erudição e pompa da poesia e do poeta ainda causa mal-estar. Com isso, não se afirma aqui que a recusa à excepcionalidade do poeta seja uma marca que vincula a poesia de Geraldo ao estilo moderno em que se insere o autor francês, mas que utiliza impressões próximas às de Baudelaire para escrever sobre questões que ainda se fazem importantes na contemporaneidade, mais precisamente na percepção de poesia para Carneiro. A conexão de temáticas em tempos distintos é pensada por Jacques Rancière com o nome de “anacronias”, denominando-as como

acontecimentos, noções, significações que tomam o tempo de frente para trás, que fazem circular sentido de uma maneira que escapa a toda contemporaneidade, a toda identidade do tempo com “ele mesmo”. Uma anacronia é uma palavra, um acontecimento, uma sequência significativa saídos do “seu” tempo, dotados da capacidade de definir direcionamentos temporais inéditos, de garantir o salto ou a conexão de uma linha de temporalidades com uma outra. (2011, p.49).

É nessa perspectiva - de tomar o tempo de frente para trás de maneira a fazer circular por significações e voltar ao presente carregado de sentidos que conectam temporalidades distintas - que aqui se pretende analisar a poesia de Geraldo Carneiro. Efetivamente, o problema do anacronismo não surge com a poesia contemporânea, mas torna-se uma interessante chave de análise ao se perceber o recorrente entrelaçamento de referências. O poeta maneja suas leituras várias a fim de que elas possam dar aporte para suas inquietações. Dito de outra forma, os textos do poeta mineiro são constituídos como

tempos e a posição do homem em relação a eles, Arendt faz uso, no prefácio da obra, de uma parábola de Kafka:

Ele tem dois adversários: o primeiro acoisa-o por trás, da origem. O segundo bloqueia-lhe o caminho à frente. Ele luta com ambos. Na verdade, o primeiro ajuda-o na luta contra o segundo, pois quer empurrá-lo para frente, e, do mesmo modo, o segundo o auxilia na luta contra o primeiro, uma vez que o empurra para trás. Mas isso é assim apenas teoricamente. Pois não há ali apenas os dois adversários, mas também ele mesmo, e quem sabe realmente de suas intenções? Seu sonho, porém, é em alguma ocasião, num momento imprevisto – e isso exigiria uma noite mais escura do que jamais o foi nenhuma noite –, saltar fora da linha de combate e ser alçado, por conta de sua experiência de luta, à posição de juiz sobre os adversários que lutam entre si. (ARENDR, 2014, p.33).

A filósofa destaca que o passado e o futuro na parábola são postos como forças, não como pesos a serem carregados, e o lugar onde o personagem está inserido quebra com a ideia de tempo como um contínuo de sucessões. “Ele” está situado na lacuna que só favorece sua existência por exercer combate com e contra as duas forças. Arendt ainda ressalta suas suspeitas de que essa lacuna “não seja um fenômeno moderno, e talvez nem mesmo um dado histórico, e sim coeva da existência do homem sobre a terra” (2014, p.39).

O eu lírico do poema de Carneiro parece estar localizado nesse “entre”, recebendo as forças que vêm da tradição e do futuro utópico moderno. As duas tradições esgarçadas tornam-se o “usofruto” da sua criação poética, pois, é por meio da leitura de outros que se pode regatar melhores formas de deixar falar o próprio eu e sua contemporaneidade. Esses influxos de outros autores, temas e formas que perpassam o eu poético “pairam no ar” e ele os absorve, por vezes, mesmo que não percebendo: “tenho por céu o que não me pertence / o que paira no ar sem que eu perceba”. Afonso Romano de Santana trata da relação desse possível acaso no acolhimento de influências e o relaciona ao uso, nem sempre premeditado, dos *topoi*. Isso é tema no poema “Sou um dos 999.999 poetas do país”, retirado do livro *Intervalo amoroso e outros poemas escolhidos*, mais precisamente no trecho: “Forma melhor de escrever é ler e ler nos outros/ o que pensamos ser só nosso e é de tantos, há tanto,/ que nada de novo existe, topos com que topo eu,/ lugar-comum de tantos tipos que me/ reescreveram” (SANT’ANNA, 1999, p. 107). Sobre a “topada no *topos*” e a metodologia para se pensar a poesia contemporânea, Sodré e Quevedo ressaltam que, para a crítica de poesia contemporânea, a tarefa de buscar rastros de uma continuidade histórica, assim como fez Curtius no *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, se relativiza.

estaria fora do escopo do investigador a tarefa de estabelecer os rastros de uma continuidade histórica que, em última instância, pudessem atestar uma unidade cultural ou literária. Assim, a dúvida sobre se a presença de um tópico em determinado poema adviria de uma deliberada escolha do autor a partir do acervo fornecido pela tradição ou se circunstâncias históricas semelhantes teriam engendrado esquemas de expressão similares só amplia, ainda mais, o espectro de possibilidades em torno dos problemas pertinentes à relação da poesia contemporânea com a tradição e desta, por sua vez, com seus respectivos contextos de produção. (SODRÉ; QUEVEDO, 2016, p.292).

Percebe-se no poema de Geraldo Carneiro o movimento que o eu poético faz de retorno, voltando-se ao princípio e transitando pela variedade do “mercado persa”. Ao expandir seu contato com o outro, possibilita-o voltar a si e para o seu tempo carregado de diferentes perspectivas. É por meio desse movimento anacrônico, de livre trânsito entre os tempos, que pode ser possível analisar a própria contemporaneidade na poesia de Carneiro. Esse constante retorno vai de encontro ao pensamento do tempo sucessivo de constante atualização para algo cada vez mais “original” e diferente do que se viu anteriormente. Para Hans Enzensberger, “a ‘violação do curso do tempo’, que o discurso do modernismo nega, não é a exceção, e sim a regra. Em dado momento, o novo flutua apenas como uma tênue camada superficial num mar profundo e opaco de possibilidade latentes” (2003, p.13).

O mesmo autor também afirma que os diversos pontos temporais suscetíveis ao retorno, nem sempre serão vistos da mesma forma, sendo o passado tão imprevisível quanto o futuro. Para tratar do anacronismo, Enzensberger faz uma analogia do tempo com a imagem de uma massa folhada em processo de preparo. Primeiro ele explica a técnica chamada de “transformação do padeiro”, que consiste, *grosso modo*, em esticar, dobrar e esticar novamente a massa por diversas vezes até que ela alcance o ponto ideal, constituída de várias camadas. O que ressalta o autor alemão com essa analogia é que

Na massa folhada, a memória não representa um continuum; ela é discreta. De acordo com os modelos de transformação do padeiro, a massa dissolve-se numa quantidade infinita de pontos saltitantes, que se distanciam um dos outros de forma imprevisível, para se encontrarem de novo, não se sabe quando ou em que ponto da trajetória. Dessa forma, ocorre um número inesgotável de contatos entre diferentes camadas do tempo. (2003, p.20).

Mas, como se trata de um esquema dinâmico, pode ser que jamais ocorram repetições idênticas. Só no mais improvável dos casos, o ponto saltitante voltaria exatamente ao mesmo lugar; ao contrário, ele quase sempre – pelo menos em termos infinitesimais – se afasta do ponto de origem. Além disso, sempre vai parar em um meio modificado. Assim, o contato entre diferentes camadas do tempo não conduz ao retorno da mesma coisa, mas a uma interação que, todas as vezes, produz algo novo em ambos os lados. Nesse sentido, não é apenas o futuro que é imprevisível. O passado também está sujeito a mudança

contínua, transforma-se sem cessar aos olhos de um observador que não possua uma visão geral de todo o sistema (2003, p.20).

O modo de pensar anacrônico desmonta qualquer juízo linear conservador ou progressista, como afirma Enzensberger, “Nem os reacionários de toda espécie conseguiram conduzir o mundo de volta às condições de alguns dos mais ou menos imaginários bons tempos de outrora” (2003, p.21). Isso se deve ao fato e à necessidade de se considerar as novas constituintes de cada nova obra, mesmo que perpassadas por diversas intertextualidades, possui distintas formas de elocução e particularidades.

Longe de se inserir nessas tradições, o que a poesia de Geraldo Carneiro faz é esmiuçar as potencialidades múltiplas dessas estéticas, reinterpretando-as e relançando-as para leituras futuras. O poeta esquadrinha essas possibilidades não só com as heranças europeias, como os usos do *topoi*, por exemplo, mas também com referências que vão de influxos da literatura trovadoresca, à poesia de Camões, Shakespeare, Gonçalves Dias, Pessoa, Bandeira, Cabral, Olavo Bilac que se confirmam não só pelas menções diretas aos autores como também, em alguns casos, no modo de escrita. O que está em questão é o aproveitamento plural das conquistas do passado. Leyla Perrone-Moisés ressalta que “não é, pois, em nome de uma ‘alta cultura’ idealizada num passado melhor e puro que se pode defender a ‘alta literatura’, mas em nome de uma diferença que continua existindo na multiplicidade de práticas artísticas de hoje” (2016, p.37). Decerto, são inúmeros os poemas em que a poesia de Carneiro se aproxima da estética modernista, como em “A origem da espécie” (*folias metafísicas*, 1995) ou “Eu, Orfeu, me demito” (*piquenique em Xanadu*, 1988). O primeiro reconta, de modo cansado do exausto formalismo enciclopédico, o mito do filho da Musa Calíope e o segundo, repleto de referências à mitologia, traz o eu lírico, Orfeu, demitindo-se do encargo de ser o poeta por excelência, utilizando-se da ironia como uma forma de rebaixamento do ideal do mito. Essas características, porém, parecem mais caminhos possíveis de serem trilhados que um ponto fixo de modelo para a criação poética, tanto que também passeia pelas formas e temas clássicos, românticos, renascentistas, etc.

Vejamos, por exemplo, como o poeta parece construir o poema “barco da vida” (*Balada do impostor*, 2006), em que se pode notar uma convergência de esquemas tradicionais em versos predominantemente decassílabos, “um dos preferidos pelos poeta clássicos do século XVI” (GOLDSTEIN, 2006, p.39), e contém o manejo com *topoi* clássicos, como as metáforas náuticas, o naufrágio e certa construção que dialoga com o *topos* da inspiração poética, vejamos:

barco da vida

cada dia que gasto é um espetáculo,
o espírito e a carne se conciliam
para fazer da minha vida um gesto
cujo sentido desconheço, mas pressinto.
alguma voz me acende o pensamento
e voo convertido em palavra-vida:
todos os mares hoje me pertencem:
sou eu na vastidão dos meus naufrágios.
a vida se projeta como um arco
cujos extremos são o sul e a morte.
não temo a finitude e o infinito:
tudo na vida é morte, vida-morte,
no fim fica o segredo do princípio.
sei que tenho o horizonte por limite
mas nessa vida-barco em que navego
alguma sempre-coisa principia. (CARNEIRO, 2010, p.97).

O poema traz a analogia entre os elementos náuticos, a vida e a escrita poética, a primeira perceptível desde o título “barco da vida” e a segunda a partir do neologismo “palavra-vida”. Antônio Donizeti Pires afirma que há “metáforas náuticas, onde há a comparação do fazer poético com uma viagem marítima, ou a comparação da vida humana ou do Estado com um barco” (2007, p.09). Curtius, no já referido *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, descreve formas de uso do *topos* a partir de exemplos de autores como Virgílio, Ovídio e Dante. Segundo o filólogo,

O poeta torna-se marinheiro, e barco o seu espírito ou a sua obra. A viagem marítima é perigosa, especialmente quando dirigida por um “nauta inexperiente” [...] ou em “frágil batel” [...]. Alcuíno temia monstros marinhos [...], Esmaragdo as ondas encapeladas [...]. Frequente é a ameaça de ventos contrários e tempestades” (CURTIUS, 2013, p. 176).

O poema, no início, trata da vida com esmero, como uma conciliação entre os complementos “espírito” e corpo, “carne”. Nesse caminhar, não se conhece os propósitos da vida, mas, num pressentimento do eu lírico, eles parecem se entrelaçar com a atividade de escrita poética, que constantemente aparece “acendida” por outra voz que a impulsiona. Na esteira de outros poemas analisados de Geraldo Carneiro, a escolha do termo “voz” para identificar uma influência exterior que incita o eu lírico à atividade poética parece estar ligada à leitura de outras referências artísticas, mas que dialoga com o modo de inspiração pelas Musas antigas, que tomam os poetas como porta-vozes das divindades. A associação entre Musas, a viagem marítima e a escrita também é feita pelo poeta latino: “Horácio só afrontaria viagem pelo mar furioso e pelas terras inóspitas se o acompanhasse as Musas maternais (3,4)”. (HORÁCIO apud TRINGALI, 1995, p.156). Na contemporaneidade, esses influxos não vêm de uma corrente única, mas de um mar

de possibilidades, no qual o eu lírico parece passear: “todos os mares hoje me pertencem”. Sugere-se, portanto, que o sentido da vida esteja em poetar, navegar na “palavra-vida”.

Na segunda metade do poema de dezesseis versos, a viagem marítima da escrita torna-se temerária e o eu lírico considera a possibilidade de ‘naufrágios’, no plural, o que significa possibilidade de erro, mas não o fim do percurso marítimo-poético. Blumenberg aponta que a metáfora da navegação temerária se associa ao fim do medo do naufrágio quando o navegador descobre que essa experiência pode lhe trazer grandes ensinamentos. Como exemplificação, cita a frase de Zenão de Chipre “só como náufrago naveguei pelo mar com felicidade”. Zenão teria dito essa frase após a sua experiência de sobrevivência de um naufrágio, deixando a mensagem de que “se deve deixar às crianças apenas os bens que, no curso da vida, poderiam ser salvos em caso de naufrágio, pois só aquilo que as clemências do destino, a revolução ou a guerra, não podem prejudicar, é importante para a vida” (BLUMENBERG, 1992, p.27). Segundo o mesmo filósofo, a anedota toma caráter moralizante tendo em vista que o naufrágio pode simbolizar um mergulho profundo na própria interioridade, em uma autorreflexão, “o que pode ser salvo no naufrágio da existência não se revela ser uma posse de algum modo recuperada para a interioridade, mas sim a posse de si mesmo que é alcançável no processo de autodescoberta e auto-apropriação” (BLUMENBERG, 1992, p. 29).

É essa autorreflexão e a consciência do influxo alheio que estão presentes no poema de Geraldo Carneiro. O naufrágio se constitui como parte da empreitada marítima: “é algo como a consequência legítima da navegação, e o porto alcançado com felicidade, ou a serena calma do mar, são apenas o aspecto ilusório de um questionamento profundo” (BLUMENBERG, 1992, p.25). Se por um lado Curtius afirma que “é preceito poético muito difundido começar ‘soltando’ e terminar ‘colhendo’ as velas” (CURTIUS, 2013, p. 179) e adiciona as metáforas das intempéries como o vento forte e as grandes ondas como provações para o marinheiro, Blumenberg abrange o teor simbólico dessas imagens trazendo também a ideia do naufrágio como uma vigem do nauta para a própria interioridade:

A metáfora do naufrágio nos sugere aqui o momento em que o homem se depara consigo mesmo, com o seu eu mais escondido (principalmente dele mesmo). A consciência da própria inconstância, indeterminação, inerente à existência é o que torna a austeridade pregada pelos estóicos uma necessidade e uma atitude prudente e sábia a todo o que se propõe à navegação temerária. (VIEIRA et al, 1999, p.50).

Nessa segunda parte do poema o eu lírico se coloca novamente no “entre”, variando sua localidade entre os pontos de arco em que os extremos são o sul e (o norte)

a morte, a vida e a morte, a finitude e o infinito, o fim e o princípio, o horizonte e o limite. Nesse desenho de arco, a autocrítica parece prevalecer devido às palavras positivas serem barradas pelas negativas na maioria dos versos, como uma espécie de consciência da contingência da potencialidade do eu lírico, “tudo na vida é morte, vida-morte,/ [...] / sei que tenho o horizonte por limite”, ou a repetição do som de fim entre os dois extremos “não temo a *finitude* e o *infinito*:” (destaques nossos).

Outro sentido para a vida e talvez, conseqüentemente, para a escrita, está na ideia cíclica do naufrágio. A chegada ao fim não significa o acabamento de uma linha reta, mas o fim de um ciclo e o retorno ao princípio: “no fim fica o segredo no princípio,/ nessa vida-barco em que navego/alguma sempre-coisa principia”. A mesma ideia aparece no poema “eterno retorno”, que também traz a tópica da viagem marítima e finaliza com o verso “que quanto mais remorre mais renasce” (2002, p.21). Ao pensar anacronicamente, é possível fazer diversos retornos, recolher diversas vozes de outros tempos que ajudam a mergulhar em autodescobertas, descobrindo formas particulares de trabalhar com o alheio e com o próprio.

Ao perceber a divisão do poema que nos primeiros oito versos trata com calma a associação entre elementos marítimos e a vida e com temor entre eles e a escrita, somos levados a pensar na famosa frase de Horácio adaptada de Zenão de Chipre³⁵ em que diz “viver é preciso, navegar não é preciso”. Porém, a consciência cíclica de retorno e de construção gradual de escrita, perpassada por dificuldades que por vezes variam o lugar do eu lírico no arco entre os extremos, podemos pensar na frase “navegar é impreciso”. As imprecisões estão em não ter certeza do sentido da vida, tudo o que podemos é pressentir, e na escrita que se choca com os repetidos fins, que são naufrágios, e o retorno ao princípio, que reorganizam o curso da escrita presente.

É nessas características que podemos verificar como há a saída do eu lírico para outros portos e a volta para seu cais. Ao visitar outros poetas em outros tempos, o poeta se mune de referências para pensar o próprio tempo e a própria poesia. É o que acontece, por exemplo, com o *topos* das Musas. Geraldo Carneiro passeia pelas Musas divindades mitológicas, as musas mulheres, musas musicais, musas das paixões, musa da lira destemperada até chegar à musa como sinônimo de poesia, a sua poesia.

³⁵ “Conta Plutarco (vidas paralelas) que Pompeu devia levar, com urgência, trigo a Roma, de um porto do Egito. O tempo estava terrível, o mar em fúria. A equipagem e os amigos procuraram demovê-lo do propósito em vista do perigo de vida que ia correr, ao que ele respondeu: *navigare necesse, vivere non necesse*” (TRINGALI, 1995, p.153).

3. “as musas me escolheram por intérprete”: a presença das Musas em Geraldo Carneiro

Confesso que por vezes ainda leio, pelo menos com interesse antropológico, alguns desses poemas, que ‘provavelmente não me pertencem, porque me foram soprados pela linguagem.

Geraldo Carneiro³⁶

Como visto, as proposições acerca do problema da inspiração poética se instauram a partir das considerações realizadas entre o papel de um “eu”, consciente ou não do processo de criação, e um “fora”, aquele ou aquilo que dá partida ou favorece a produção poética.

A tradição grega, segundo a doutrina platônica do entusiasmo, concebe a poesia como fruto total da influência exterior, o aedo é tomado pelo sopro divino das Musas e não possui atividade criadora, apenas torna-se agente intermediário, intérprete, da palavra sagrada entre os homens³⁷. Entre Dante, Petrarca e Camões os sujeitos poéticos, dotados de autonomia sobre a produção, compõem acometidos da interferência do sentimento amoroso pelas Musas “encarnadas” em mulheres exemplares. A estética romântica traz o “eu” como principal fonte de inspiração para a criação artística, são as vivências e os sentimentos experimentados e expressados pelo poeta que dão à obra a valorosa sinceridade, adjetivo tão caro à estética. A própria palavra “criação”, segundo Leyla Perrone-Moises, “pertence ao vocabulário do idealismo romântico: presume que o artista não imita a natureza, mas cria uma outra natureza, gerada por um excesso de caráter divino e destinada a uma completude autônoma” (1990, p.100).

Ao longo dos diversos aproveitamentos que os poetas fazem do *topos* em diversas reformulações possíveis, o que outrora era revertido pela influência do sagrado, deixa de se apoiar em bases transcendentais e adquire novos matizes. A ideia que nos chega de inspiração conserva, em algum grau, a interseção de uma força exterior que auxilia a composição poética. Se para a tradição antiga ela era fruto do sopro das Musas, para a poesia de Geraldo Carneiro pode-se entendê-la como a confluência de “sopros” de uma diversidade de outros artistas que instigam a produção dos poemas. Sendo assim, percebe-se que o fenecimento da antiga ideia de inspiração pagã não acarretou o fim do tema, a

³⁶ Cf. Introdução do *Poemas Reunidos*, página 27.

³⁷ Vale ressaltar que a teoria de Platão é influenciada pela rixa entre poesia e filosofia, que deve ser levada em consideração na leitura de seus diálogos, apesar disso, é incontestável a força atuante da doutrina platônica quando esse tema é reescrito nos poemas produzidos posteriormente.

influência de vozes absorvidas de outros continua a se fazer presente quanto ao trato do poeta com a folha em branco, mas em uma perspectiva mais palpável para o mundo atual.

A poesia de Geraldo Carneiro é constantemente perpassada por vozes alheias que deslocam o sujeito poético da sua interioridade para dialogar com o Outro. O sair-se de si na interação com o diferente, com a forma de expressão de um texto alheio, proporciona a percepção e o acolhimento de diferentes possibilidades de ler e compor o poema, captando extratos referenciais semânticos, sonoros e visuais para uma nova obra. É por meio desse movimento para a exterioridade que a poesia de Carneiro parece se impulsionar, aproveitando o patrimônio deixado pelas palavras já ditas por outros artistas para se conectar e deixar transparecer o que lhe é próprio, sendo esse percurso de relações com as várias matérias da poesia possibilitado e viabilizado pelo manejo criativo com a linguagem.

3.1 - A inspiração que vem do sopro da deusa

Um dos pressupostos da ideia que se tem da poesia inspirada é o de que o poeta, intensamente induzido por uma força alheia, não quer ou não sabe explicar o processo que o leva à criação poética. Essa revelação da poesia, como se sabe de maneira pouco elucidativa, se manifesta como um presente ao poeta que sabe ou pode recebê-la. Edgar Allan Poe, no seu “Filosofia da Composição”, texto em que explica o processo de composição do poema “O corvo”, é categórico ao afirmar que “Muitos escritores, especialmente os poetas, preferem ter por entendido que compõem por meio de uma espécie de sutil *frenesi*, de intuição estática; e positivamente estremeceariam ante a ideia de deixar o público dar uma olhadela, por trás dos bastidores”. (1999, s/p). O estremecimento diante da ideia de entender e/ou exibir a “maquinaria” do processo de criação é posto, segundo Randall Jarrell, devido ao temor que a explanação seja a causa da secura da fonte da visão poética. Em considerações sobre a poesia de Auden afirma:

As fontes da poesia – das quais eu, da mesma forma como você, pouco sabemos, exceto que elas são delicadas e inexplicáveis e abrem-se e fecham-se sem nenhuma razão aparente – são não apenas detidas, mas secam completamente se a elas aplicamos rigorosa supervisão (JARRELL apud CAVALCANTI, 2012, p.25).

Essa forma de perceber a fonte da poesia coloca o fator de impulso poético como algo exterior ao poeta, que surge sem previsão ou explicação e, por isso, torna-se inapreensível^{em} sua totalidade. Entende-se, a partir desse ponto, que o poema não se dá

para qualquer pessoa, apenas para os que conseguem captá-la. João Cabral de Mello Neto, no ensaio “Poesia e composição”, ao tratar da família de poetas que “esperam o poema brotar”, explica que para eles o ato de escrever o poema “se limita quase ao ato de registrar a voz que os surpreende, é um ato mínimo, rápido, em que o poeta se apaga para melhor ouvir a voz decida, se faz passivo para que, na captura, não se derrame de todo esse pássaro fluido” (1998, p.52). Na teoria platônica, o poeta não interfere no canto, é inteiramente perpassado pela voz divina, recebendo-o de forma inativa. A explicação para a impotência criativa deste é explicada por Muniz como sendo uma “demonstração para que saibamos que não são os poetas que dizem muitas coisas valorosas, mas é a própria divindade que fala e se dirige a nós através deles” (MUNIZ, 2011, p.42).

Ao tratarmos das nuances que ajudaram a formar a imagem do poeta inspirado, grande parte delas com um importante envolvimento semântico com o antigo mito das Musas (como a ideia do vate privilegiado, a dificuldade de explicação do processo de criação, a mínima participação do “eu” para deixar fluir o sopro criativo de uma força externa, corrente encantatória do entusiasmo poético), não pretendemos afirmar que Geraldo Carneiro se inclui na classe de poetas que esperam a voz nobre do sobrenatural para dar a partida na escrita poética, não é objetivo da pesquisa catar vestígios que ajudem a compor uma psicologia sobre o que instiga o impulso da sua produção. Nota-se, entretanto, que o *topos* da inspiração surge com recorrência na sua escrita, assumindo, nesse novo contexto, outras nuances de variações significativas que ajudam a construir o modo particular da interação do poeta com a memória do tema. Carneiro se vale repetidas vezes de termos que fazem parte do campo de sentido do lugar-comum (sopro, vozes, deusas, musas, canto, surto de poesia), mas que nem por isso correspondem ao sentido completo do que foi legado pela tradição, eles são “cacos” que ainda carregam traços do conceito que lhes constituíram. Como a gerência da linguagem, essas palavras ou bloco de significações que outrora possuíam valor elevado devido à veiculação ao sagrado, assumem novas formas e passam a compor novas linhas semânticas que mais se aproximam da intervenção de vozes concretas de interferências artísticas diversas.

O poema seguinte, publicado primeiramente em 2006 no *Balada do Impostor*, a deusa que acolhe o eu lírico é a própria poesia.

o sopro da deusa

me deleito no leito da poesia
a deusa que me acolhe com constância.
as outras, conforme a circunstância,

a fome de inventar o vento-amor.
sopro suas velas e ela se revela
em sua precariedade e seu esplendor.
é um rito que repito sem saber
se outra mão ampara minha mão,
se sou ou se não sou conquistador
dessas conquistas feitas só de éter.
minhas palavras nunca foram minhas,
mas foram me forjando com sua força
até que me tornasse esse não-ser
feito de arquiteturas sem lugar
senão no reino-sonho que fundei.
essas palavras sopram-me presságios
e nelas plantarei os meus naufrágios. (CARNEIRO, 2010, p.92).

Para tratar da própria atividade poética, o eu lírico se arma de metáforas que constituem vestígios dos usos de dois *topoi*: o da inspiração pelas Musas e o da metáfora náutica. Inicia-se o poema com o título “o sopro da deusa”, que nos remete à origem da palavra inspiração³⁸, a recepção por parte do poeta do sopro dado pela Musa/deusa. No primeiro e no segundo versos a poesia é comparada a essa deusa, que pode acolher o poeta. Esse verbo admite duas considerações sobre o verso, a primeira é a de acolhimento como inspiração, assim como a Musa acolheu Hesíodo no monte Hélicon dando-lhe um ramo por cetro e o presente do canto divino, a segunda é a de refúgio, atividade em que o eu lírico se vê asilado. O ato de soprar as velas para que a deusa se revele, induz-nos a uma invocação, tão replicada na construção do *topos*. Lembremo-nos do início das epopeias de Homero em que o narrador clama pela a autoridade da influência divina sobre o canto, porém, para o tempo presente a voz da deusa se revela em esplendor, mas também em precariedade, expondo uma tradição esfacelada de sua aura sacral e ao mesmo tempo sua potência como material poético. As reminiscências prosseguem nos versos sete, oito e onze, ao comparar o soprar de velas, o ponto inicial do poema, a um rito que repete sem saber se outra mão ampara a sua, ou seja, se suas palavras são ou não conduzidas por uma emanção exterior.

Corroborando a análise a identificação das metáforas náuticas para tratar da própria confecção do poema. Destacam-se no poema os trechos, “leito” (v.1); “sopro suas velas” (v.5) e “naufrágio” (v. 17). O primeiro, tanto relacionado ao leito, cama, quanto ao leito do rio, calmo, sereno, apresenta-se como um lugar de deleite em que o poeta espera o acolhimento da poesia (deusa), enquanto o segundo nos remete ao comentário de Curtius que, ao tratar das diferentes formas que o *topos* pode aparecer, destaca, por exemplo, que

³⁸ “Do verbo latino *inspiro*, -as, -avi, -atum, -are. Suas acepções principais eram ‘soprar em ou sobre’ e ‘receber um sopro’” (MUNIZ, 2011, p.13).

“em poemas que se compõem de muitos livros, cada livro pode começar ‘soltando’ e terminar ‘colhendo’ velas” (2013, p.176). No poema de Carneiro o soprar das velas do barco indica o ponto de partida para a composição-navegação (ou “nave-língua”, expressão que aparece no poema “a voz do mar”). Por fim, o naufrágio, reflete a precariedade do condutor da embarcação, metáfora para tratar do poeta, que se colocou durante toda a composição como um conquistador de triunfos fugazes, interrompendo o trajeto ao meio, sem poder concluir o projeto de colher as velas ao final da travessia. O eu lírico se coloca em uma posição inferior ao comparar suas conquistas ao éter, elemento que possui como característica sua alta volatilidade, assemelhando assim a ideia que o eu lírico faz de sua poesia: volátil, fugaz, fadada ao naufrágio.

O *Livro de Símbolos* traz as possibilidades de interpretações sobre o naufrágio, dentre elas encontra-se a má liderança do “capitão”.

O naufrágio sugere assim um vaso puxado para o vórtice das energias demasiado esmagadoras de suportar, ou um vaso cuja estrutura é inerentemente instável ou é destruído nas rochas mortais das atitudes malignas, da má liderança do “capitão” ou da ineficácia ou anarquia da “tripulação” (MARTIN, 2012, p.452).

Percebe-se nesse poema como o poeta concilia dois *topoi* caros à literatura, remodelando-os para tratar do próprio ato de criação poética, além de reforçar a linha temática que o poeta cria no livro *Balada do Impostor*, a exemplo, no poema que dá título à obra, apresenta-se um eu lírico que forja ser o que não é, merecedor de conquistas voláteis e não pertencente das glórias de monumento, do não esquecimento, que suas influências receberam. No poema seguinte, o eu lírico diz ser conduzido pelo sopro.

o não quixote

a raça humana sempre me agradou,
embora não me agradem seus costumes.
gosto do ser humano sem a armadura
dos conceitos de como proceder,
como sorver o céu o sal a mulher amada.
sou sempre desconforme às circunstâncias.
um sopro me conduz embriagado
sob a lua das lâmpadas que se acendem
no interior das pessoas.
quando não me acendem, sou a treva,
me atrevo a navegar o mar escuro
entre a demência e a melancolia
até que me atraco no cais de um verso,
elejo alguma deusa que me abrigue,
faço da utopia minha lança
com que me lanço contra todos os moinhos,
mesmo sabendo que serei desfeito
e devolvido à poeira do universo. (CARNEIRO, 2010, p. 84).

O poema apresenta o universo da inspiração poética espelhado em um eu lírico que é conduzido pelo sopro que o transporta em estado de embriaguez, ou seja, sem a presença da razão, assim como as mitológicas Musas levavam a cabo o fazer poético, utilizando o poeta como um “intérprete”. Essas afirmativas do poema recapitulam importantes passagens platônicas que tratam do mito das Musas. A primeira é a qualificação da possessão pelas deusas e a segunda, a descrição da cadeia encantatória do sopro divino. Platão (*Fedro*, 245a), por meio de Sócrates, diz que a loucura e possessão que provém das Musas desperta e exalta a alma pura por meio do *transporte báquico* para que possam celebrar em poesia os feitos dos antigos e educar seus descendentes (2016, p.97, grifo nosso)³⁹. No poema esse “transporte báquico” é induzido pelo sopro da poesia que se inicia por ela, abriga o poeta e ilumina o interior das pessoas. A ideia da condução da matéria sublime é explicada no *Íon* (533 d), por meio da teoria da imantação, entendida por Sócrates como o fluxo de contanto dos homens com o sagrado.

Porém, quando as luzes (lua) da inspiração não surgem, o eu lírico navega em um mar escuro, à deriva, até se atracar no cais de um verso, da poesia, e eleger alguma deusa que o abrigue para dar continuidade na empreitada poética, porém, as escolhas utópicas que faz não o conduzem para ambientes favoráveis, visto que em versos adiante irá se desfazer na poeira do universo, no esquecimento. O sopro e a deusa, assim como o poema anterior, nomeado justamente como “o sopro da deusa”, representam a tradição das Musas de forma remodelada pois, se nos poemas da Antiguidade o poeta, por se conectar com as divindades, recebe a qualidade de privilegiado, nos poemas de Carneiro o eu lírico não concebe para si a condição de excepcionalidade. Em “o não quixote”, a poesia em sua fetichização, ou seja, distanciada da prática, é tomada, não como desprezível, mas como utópica.

Considerando as imagens que os poemas trazem em suas finalizações, a da poesia como lança em direção aos moinhos (“o não quixote”) e dos naufrágios (“o sopro da deusa”), podemos verificar a poesia como uma construção que possui os insucessos como parte essencial para a sua conclusão. A referência a Dom Quixote sugere que tanto a peleja quanto a derrota não são motivo de rebaixamento, pelo contrário, são batalhas comuns à vida de um guerreiro, assim como os fracassos fazem parte da construção do poema e do poeta. Ao tratar da metáfora do naufrágio, Hans Blumenberg a interpreta

³⁹ Citação direta presente na página 20.

como algo rotineiro, como modo de colher experiências, ao passo que a viagem que chega ao fim sem tropeços pelo caminho, não passa de ilusão, de utopia, pois o naufrágio “é algo como a consequência legítima da navegação, e o porto alcançado com felicidade, ou a serena calma do mar, são apenas o aspecto ilusório de um questionamento profundo” (1990, p.25). Questões semelhantes se apresentam nos seguintes versos:

insurreição

sou um animal em surto de poesia
devoto das revoltas do lirismo,
essa loucura que nos foi legada
por clandestinação e patrimônio.
não sei quem sou exposto assim em postas
nas imposturas por mim mesmo impostas
ou por outorga de algum deus insano,
ateu ou fariseu ou muçulmano.
tenho como destino o finismundo
ou os precipícios dessa primavera
que já se fez verão, é quase outono.
espero um mínimo de lucidez
na dança dos meus ventos invernais,
embora isso pareça-me improvável,
por falta de navio, âncora e cais (CARNEIRO, 2010, p. 166).

Esses versos, publicados primeiramente no *Lira dos cinquent'anos*, colocam o eu lírico do poema como um animal em surto de poesia. A palavra “surto”, atrelada à poesia, nos leva a considerar o termo próximo da significação de *frenesi*, entusiasmo, loucura poética, estado de intenso vigor para a criação a partir de uma intervenção que vem de uma força exterior, enquanto que o eu lírico, fora de sua racionalidade, não intervém no processo. O que salta aos olhos é que essa circunstância da revelação do canto toma o eu lírico de forma duradoura, indicada pelo verbo *ser* e não pelo *estar*, como convinha na tradição arcaica, como explica Jacyntho Lins Brandão a partir da etimologia de “entusiasmo”: “ninguém é *éntheos*⁴⁰, mas, quando se dão determinadas ocasiões, pode ficar *éntheos*, ou seja, em certas situações é possível a um homem estar *éntheos*” (2011, p.20). Pode-se pensar que o estado contínuo de *frenesi* se explica pelo constante contato com a poesia, não em seu sentido sagrado, mas de rotineiro interesse e empenho com a lírica.

O segundo verso utiliza uma palavra usualmente presente no campo do sagrado, “devoto”, para se referir ao excesso de dedicação com a poesia, admitindo-a em suas revoltas. Este termo possui duas chaves de interpretação, a primeira que se liga ao título do poema “insurreição”, no sentido de se rebelar contra alguma ordem (ou ordens)

⁴⁰ Comportamento do estado de euforia. Aquele que tem o deus dentro, endeusado.

estabelecida, mas também vista como “re-voltas” às tradições do lirismo. O eu poético estaria tomado pela poesia por constantemente estar às voltas com ela, em um contínuo regresso às heranças do gênero, “loucura” que lhe foi legada por clandestinação e patrimônio. Percebe-se que, apesar de possuírem sentidos contrários, as duas formas de recepção desse espólio estão unidas pela conjunção “e”, essa construção do verso expõe as convergências de contrários presentes nesse poema e na poesia de Geraldo Carneiro. Nota-se, por exemplo, que o título fala de insurreição (talvez contra as convenções da poesia) ao mesmo tempo que o poema é todo composto em decassílabos. O impasse do eu lírico, presente nos versos cinco e seis, está em não saber se definir, sem saber o porquê da métrica, que separa em postas o poema, ou o porquê da impostura, por ele mesmo imposta ou por alguma outra força maior que também não se sabe definir a identidade. A certeza que se tem é que herança foi recebida, seja por clandestinação, de maneira escondida ou sem perceber, e por patrimônio, naturalmente acolhida de seus antecessores.

A angústia da criação poética constantemente leva o eu lírico a pensar a respeito do seu fim como poeta, se receberá ou não os louros da memória, mas sua constatação é sempre pessimista, como no caso desse poema. Segundo o eu lírico há duas opções de destino para si, o finismundo ou os precipícios, o poder derruidor, da passagem do tempo. A palavra “finismundo” compõe o título do poema de Haroldo de Campos, “Finismundo: a última viagem”, que refaz o fim da personagem Odisseu. Se na épica homérica o herói volta para Ítaca e reencontra Penélope, no poema haroldiano Odisseu morre em sua última viagem marítima por desobedecer e desafiar os deuses. O mesmo fim o eu lírico do poema de Geraldo Carneiro projeta para si, o fim prematuro, ou o envelhecimento, sendo este possível de verificação por meio da metáfora com as estações do ano: “os precipícios da primavera [juventude],/ que já se fez verão [meia idade (talvez os “*cinquent’anos*”, presente no título da obra)], é quase outono [velhice]” (CARNEIRO, 2010, p. 166, destaque nosso). O eu poético termina os versos desesperançoso, pois só lhe parece provável que seu destino seja a falta de lucidez e o esquecimento.

inesquecível?

ando varado e revirado de poesia,
a deusa que me come com constância.
as outras vão e vêm, sempre virão
enquanto houver invernos e verões.
não sei se alcanço ou se me canso antes
do fim de minha vida entretecida
entre as teias, revoluções do tempo,
em contratempos quase musicais.

fui ancião quando ainda era menino.
agora sou mocinho do meu filme.
fui adestrado para ser moderno,
mas súbito esplendeu a eternidade
querendo revelar-se no meu céu.
pois sarta fora, cara, quem sou eu
pra roubar fogos como Prometeu,
depois, acorrentado num rochedo,
ficar clamando contra a ira dos deuses.
prefiro meia dúzia mais de adeuses,
e adiós, good-bye, fareweel, arrivederci. (CARNEIRO, 2002, p.121).

Também presente em *Lira dos cinquent'anos*, o poema não foi escolhido para compor a seleção de 2010, mas possui importantes questões para a análise da poesia de Geraldo Carneiro: a consideração da poesia como deusa e a ironia ao tratar do estilo moderno em sua escrita. Primeiramente o eu lírico diz ser perpassado (varado) e modificado (revirado) pela poesia, a deusa que dele se alimenta com constância. Percebe-se nesses dois versos a semelhança com os também dois primeiros versos do poema “o sopro da deusa”, neste o verbo usado para a influência frequente da deusa sobre o eu lírico é o “comer”, enquanto que o do outro poema é “acolher”, mas em ambos poemas a poesia é a agente da ação, o eu lírico encontra-se em passividade e deixa-se ser usado e atravessado por ela. Em processos que se assemelham, no *topos* da inspiração, as Musas são as deusas que possuem autoridade sobre o canto e sobre o aedo, a elas cabe a tarefa de conduzir a matéria poética, enquanto que o poeta deixa-se ser guiado pelos preceitos divinos.

Ao estar chegando próximo ao que parece o fim de um percurso, o eu poético diz ter tido uma vida entretecida, ou seja, feita de entrelaçamentos de pontos contrários, as teias (podendo ser pensadas como os vestígios das tradições) e as revoluções do tempo (as insurreições, revoltas sobre ordens preestabelecidas), aquelas tão caras à forma clássica da poesia e estas à modernidade e às vanguardas. Essas convergências soam no poema como “contratempos quase musicais”, possíveis de verificação nas repetições sonoras em palavras de significações distintas como “alcanço” e “canso”, “tempo” e “contratempo”, “varado” e “revirado”, “deuses” e “adeuses”. Essa forma de construção é capaz de harmonizar tradições tão díspares e contrárias, possibilitando um habitar coeso e afinado de diferentes tratos com a poesia em um mesmo autor, em um mesmo poema e por vezes em um mesmo verso.

Assim como o *frenesi* ou *insight*, revelação súbita capaz de impulsionar a criação poética, esplendeu-se à sua frente a possibilidade da eternidade, glória dos poetas desde a Antiguidade, mas o seu “adestramento” ao estilo moderno, que abdica o caráter sublime

da poesia, o faz humoradamente recusá-la. O argumento extremamente irônico para a recusa está em não querer tomar o mesmo fim que Prometeu (ou Odisseu no poema de Haroldo de Campos), o de sofrer da ira dos deuses por querer almejar a mesma qualidade dos ídolos.

Nota-se que nesses poemas selecionados não há a menção à palavra “musa(s)” ou ao nome próprio de qualquer uma delas, mas sim a “deusas”, termo que carrega mais possibilidades de sentidos. A aproximação entre esse substantivo e o mito se justifica porque as divindades estão fortemente imbricadas à atividade poética, a própria poesia é adjetivada pela alcunha de deusa pois, assim como a interferência das musas olímpicas, surge à revelia de seu impulso único, são necessárias, para a melhor confecção do poeta, as intervenções do que está fora de si e presente no Outro. Posta na qualidade de sagrada devido à importância que tem para o eu lírico, a poesia constantemente atravessa o poeta por completo deixando-o em *êxtase* criativo e movido por uma força maior que agora se constitui pela linguagem. Ao acolher simbolicamente o tema, Geraldo Carneiro atribui a ele marcas distintas que se tornam recorrentes em sua escrita.

As balizas traçadas por Carneiro para o mito direcionam-no em novas perspectivas para a questão da força do *ekstase* para a poesia contemporânea, agora, em um novo contexto, podendo ser associado à influência de uma pluralidade de matérias artísticas sobre sua poesia. Observa-se que na construção do poeta mineiro, a potência poética está na força da linguagem, é ela que vem como *ekstase*, como um sopro que vem de fora, não mais sob efeito da influência das vozes das Musas, mas atravessado pela memória literária da escrita de outros autores, suas palavras não são inteiramente suas pois são recebidas pelo recorrente contato como obras alheias, ou de forma pensada (por patrimônio) ou pelo acaso (clandestinação). Sendo assim, os eus desses poemas de Carneiro se colocam como devotos da elocução exterior, dos poetas que frequentaram e frequentam.

Por estar constantemente em contato com as vozes alheias, há uma recorrente comparação entre seus versos e os versos de suas influências. O resultado desta competição, que o eu lírico não parece ter a vontade de vencer, torna-se favorável aos outros poetas, eles possuem estilos admiráveis, enquanto que o eu carneiriano, apesar de nutrir o poema com o que considera o melhor das expressões e fórmulas alheias, coloca-se em condição de resignado à pequenez da qualidade dos versos. A sua visão a respeito da própria escrita é estabelecida com uma constante carga autoirônica de incertezas quanto à qualidade e à prosperidade dos poemas, percebendo-se acossado pela temeridade

derruidora do tempo que o espreita, por vezes também simbolizada pela imagem do naufrágio. Todavia, a matéria do esquecimento não se assemelha ao fim trágico dos poemas gregos, mas é tomada pelo veio irônico com a tradição.

Quando Geraldo Carneiro faz uso das referências do *topos* da inspiração, trocando a imagem divina da criação pela linguagem, assim o faz também readequando a noção de “estar fora de si”. O eu lírico explica o processo de produção, colocando-o como fruto de um processo criativo composto por um “eu” e o Outro, no qual aquele é visto pelo próprio eu lírico como uma força poética inferior, se comparada a dos outros artistas que tem como exemplo. Esse movimento de saída de uma interioridade para deixa-se ser “varado e revirado pela poesia”, buscando na memória da poesia possibilidades diversas para a produção poética, o encaminha, ao mesmo tempo, para sua própria contemporaneidade e individualidade pois observa nas leituras que frequenta sintonias com suas pretensões e aflições. Octavio Paz, ao tratar do tema “Inspiração”, ressalta que o poeta,

Para ser ele mesmo deve ser outro. E a mesma coisa acontece com sua linguagem: é sua porque é dos outros. Para torna-lo realmente sua, recorre à imagem, ao adjetivo, ao ritmo, isto é, a tudo aquilo que a faz diferente. Assim, suas palavras são e não são suas. O poeta não escuta uma voz estranha; sua palavra e sua voz é que são estranhas: são as vozes do mundo, às quais ele dá um novo sentido (1981, p.217).

Quando o poema “o sopro da deusa” afirma “minhas palavras nunca foram minhas, / mas foram me forjando com sua força”, essas palavras que vem de fora, do sopro da poesia, fazem parte de um processo de construção desse eu poético em contato com a outridade, em um movimento de saída que apreende o mundo para melhor forjar o que tem de uno.

3.2 - As deusas de carne e osso: a personificação da Musa na mulher amada

o vento da poesia me conduz além de mim ⁴¹

Geraldo Carneiro

Não sei quem diz por mim a minha fala
Mas sua voz é semelhante à minha
E às vezes nela até me reconheço⁴²

Geraldo Carneiro

⁴¹ Trecho do poema “conspirações”, presente na página 61 do *Poemas reunidos* (2010).

⁴² Trecho do poema “sobre a natureza”, presente na página 85 do *Poemas reunidos* (2010).

Começemos por traçar fronteiras, não tão rígidas e impermeáveis, entre duas maneiras de pensar a memória na poesia ao longo de seus usos mais exemplares com relação ao tema da inspiração poética. A primeira a se levar em consideração é a memória coletiva, tão presente nos cantos épicos e líricos greco-latinos, que pretendia manter sempre vivas as experiências exemplares da comunidade, a segunda é a memória individual e subjetiva, notadamente na literatura moderna romântica, na qual o autor busca criar uma história particular através do retorno ao seu passado, uma forma exemplar de construir sua persona única.

Ao principiar pelo berço da civilização ocidental, conhece-se as Musas, divindades filhas da Memória, que tinham como principal função a conservação do saber sagrado e popular. Numa perspectiva sacralizante da poesia, tornava-se possível o conhecimento das tradições da comunidade. Por meio da projeção desses conhecimentos através do canto mnemônico, o ouvinte tomava consciência da sua vida em coletividade, preservando a tradição vigente que deveria ser legada às gerações futuras como um *modus vivendi*. Essas narrativas cantadas eram carregadas de um conhecimento divino e coletivo, aquele por ser possível através da crença do canto sagrado e mitológico das filhas de *Mnemosyne* e este por dever chegar à comunidade como forma de educação pelos costumes, conhecidos habitualmente pela comunidade por meio dos poemas cantados, que traziam esses ensinamentos como forma de permanência inalterada do presente constituído por um passado sempre vivo na memória da comunidade.

Outro momento ímpar do pensamento sobre a memória na poesia é a circulação do pensamento romântico por volta da segunda metade do século XVIII. Neste novo momento, tem-se a natureza individual e dessacralizada da memória lírica, pois entendia-se que a narração dos episódios vividos, ensejada pelas experiências dos órgãos dos sentidos, evocava uma escrita emocionalmente mais afetiva e verdadeira. Ao tratar de temáticas humanas como a infância e o amor, a construção poética conquista o leitor pelo modo de composição mais íntimo, proporcionando o prazer pela identificação com vivências comuns, que brotam a mercê do retorno a suas experiências e que acabam por construir um mito particular do poeta romântico.

A memória presente nos versos de Geraldo Carneiro é marcadamente formada por uma trajetória de leituras do poeta. A forma como os poemas são expressos, possível de se verificar escolhas lexicais e métricas das mais variadas, indica um percurso poético carregado de referências não somente restritas aos ícones da poesia, mas da literatura e

das expressões artísticas sem delimitações de níveis de registros. Nota-se, portanto, uma marca ladrilhar em sua poesia (como já adjectivou Nelson Ascher) que vai tomando cada vez mais transparência com o amadurecimento de suas publicações. A poesia de Carneiro, no lugar de criar uma mitologia individual calcada em singularidades que o tornariam único e por isso original, segundo a visão romântica, faz uso de uma percepção lírica que tem como uma de suas insistências temáticas o desmonte do projeto lírico romântico, que toma o poeta e a poesia como sinônimos de excepcionalidade.

Via de regra, a certas questões como “o que é a poesia?” ou “como ela é produzida?” é comum que o público não especializado forneça explicações que incidem ou tangenciam concepções que envolvam a ideia de dom ou de gênio cujas matrizes, de extração romântica, parecem ter se sedimentado no imaginário comum sobre o assunto. Na contramão dessa perspectiva, Carneiro apresenta sujeitos líricos assumidamente desprovidos de originalidade e necessariamente tardios. Geraldo Carneiro faz isso por meio do tom autodepreciativo, artifício que está presente em um grande volume dos seus poemas, principalmente quando o eu lírico toma-se como um ser medíocre, fadado ao fracasso (ou naufrágio), mas também quando ele sinaliza na forma o não alcance (programado) da escrita redonda de um soneto. Para ele a prosperidade de seus versos não pode se estabelecer pelo seu esforço único, por isso não escreve somente com suas palavras, está sempre sendo atravessado por outras vozes que o tomam como as mestras da arte. O curioso de sua poética é a pluralidade de referências que Carneiro considera para compor, a diversidade de temas e formas presentes em seus textos evidenciam que o autor não se filia a uma única forma de criação, mas usufrui de um cabedal delas, retirando de cada uma o que lhe é mais proveitoso para determinado projeto lírico. Por vezes, o poeta faz referência a uma construção consagrada para, em seguida, remodelá-la à sua perspectiva e sagacidade construtiva. O eu lírico está, portanto, perpassado por influências várias, e, por isso, se coloca aquém de seus mestres, sendo possível uma convivência de experiências e formas díspares, harmonizadas pelos jogos de palavras, pela nuance jocosa, e, principalmente, pela exploração das palavras, evidenciando seus sons, histórias e geografias.

Verifica-se como exemplificação desse trato com as referências e com as palavras o poema intitulado “por ocasião de um incêndio / que quase levou a amada / desta vida para melhor”, presente no livro *Lira dos cinquent’anos* (2002). Como forma de facilitar

a comparação entre o poema de Carneiro e o que ele toma para pastichar, segue logo adiante a primeira estrofe do emblemático poema de Camões.

alma minha gentil que não partiste
tão cedo desta vida descontente:
repousa cá na terra, éter na mente,
e viva eu lá no seu para sempre em riste (CARNEIRO, 2010, p.116)

Alma minha gentil, que te partiste
tão cedo desta vida descontente,
repousa lá no Céu eternamente
e viva eu cá na terra sempre triste.
[...] (CAMÕES, 2019, p.86).

O poema carneiriano é introduzido por um título que elucida o porquê dos versos que virão adiante. Esse modo de intitular o poema se aproxima das entradas dos textos de novelas de cavalaria ibéricas, por exemplo, que de alguma forma explicam ou antecipam o que será tratado nas páginas seguinte. Nesse poema de Carneiro, tem-se que os versos se deram por ocasião de um incêndio que quase vitimou a sua mulher, musa a quem o poema é endereçado. Nota-se que o título também já antecipa o tom irônico do poema quando o poeta escolhe um eufemismo (“passar desta para melhor”) para tratar da quase morte da sua dama, sendo esse o primeiro ponto de contrariedade com o poema camoniano, pois, nos versos do bardo português, a morte da mulher amada acontece de forma prematura, o que deixa o eu lírico em tormento, separado de sua musa, que de tão presente era em seu existir, é posta como a própria alma do poeta: “alma minha gentil”.

Os dois, o eu lírico e sua amada, no poema de Camões, estão agora em mundos opostos, ela está em um lugar de repouso eterno enquanto que o amador está preso no mundo terreno condenado a viver sempre triste até que reencontre a sua amada, seu complemento, no mundo etéreo. O poema de Carneiro se aproxima do poema luso de forma evidente por meio da semelhança nos versos, rimas, fórmulas e formas. O poeta brasileiro vê na construção camoniana uma rica mina poética a ser explorada e assim esmiúça as palavras do poema português, atribuindo-lhes novas formas de entendê-las por meio dos jogos com a sonoridade. Dessa forma, o icônico soneto ganha uma tonalidade jocosa.

No poema contemporâneo, a tragédia que acomete a dama não é fatal e o relato da sobrevivência é posto de maneira irônica e sugestivamente erótica. Conservando os decassílabos de Camões, ao primeiro verso é adicionada a partícula “não”, o que faz inverter o enredo do poema para a nova composição. O segundo verso se mantém

alinhado ao poema português, mas agora, no lugar de introduzir as dores da separação com amada, passa a relatar a vivências com ela desde a época de juventude. Nessa nova proposta, o amante e a amada vivem escapando dos descontentamentos da vida por meio da embriaguez e da sexualidade, esta sinalizada pela palavra “riste” e a falta de complemento explícito para o possessivo “seu”. Os versos três e quatro se aproximam por realizar um jogo sonoro com o poema camoniano, ora repetindo termos e seu posicionamento no verso, como é o caso de “repousa” ou “vivia eu”; ora explorando o efeito harmônico de palavras, como acontece com “seu” e “céu” ou “eternamente” que vira “éter na mente”; ora rimando o novo poema com os versos portugueses, “triste” e “riste”. Essas várias conexões aproximam o poema brasileiro contemporâneo do poema de Camões sem precisar fazer referência direta ao poeta luso. Apesar de haver trocas quanto ao sentido, o efeito sonoro estreita a conexão entre a remontagem de Carneiro e o poema português pré-existente. No poema “carnavais”, publicado no livro *Lira dos Cinquent’anos* (2002) há, no mesmo poema, que analisaremos mais demoradamente adiante, referências às musas, a Cartola, arlequins, rei momo, Coca-cola e Lamartine, compositor carioca. Sem dúvidas, o maior exemplo desses mundos díspares em um único poema, é a construção do *Por mares nunca dantes* (2000), poema irônico que se apoia em características da epopeia para tratar de um novo roteiro para a história do “achamento” do Brasil pelos portugueses. Nessa versão, quem desembarca em solo tupiniquim é Luís Vaz de Camões. O poeta português, propositalmente deslocado de seus contextos, encontra-se agora inserido nos morros cariocas contemporâneos e passa a viver experiências comuns a homens do século XX/XXI.

Sendo assim, essa gama de repertórios poéticos alheios (que, vale ressaltar é composta por referências que não seguem uma linha identitária fixa), passam a conduzir o eu lírico para a experimentação de novos tratos com a poesia que vão para além das suas circunscritas experiências do vivido. Os ventos da poesia, como afirma o primeiro verso em destaque da epígrafe, conduzem o eu poético para além de si. A experimentação que a poesia de Carneiro faz torna-se um caminho para o conhecimento da escrita do outro e ao mesmo tempo funciona como meio de constante descobertas do próprio estilo. A leitura de outras referências abre ao poeta, que é também leitor privilegiado, caminhos de expressões que se encaixam perfeitamente à sua proposta literária, identificando-se com o que já foi pensado por outros. A mesma tendência é observada pelo professor Wilberth Salgueiro, no texto “Tradição visível: poesia e citação”, presente no livro *Poesia*

brasileira: violência e testemunho, humor e resistência (2018), que se propõe a fazer considerações a respeito da relação entre a poesia contemporânea brasileira e as referências que a povoam. Para levantar a hipótese de pluralidade de referências díspares presentes no que se está produzindo nas últimas três décadas, o professor elenca trechos dos prefácios de antologias de poesia do século XXI, nos quais é possível notar que possuem pensamentos afins ao que se propõe aqui para pensar a poesia de Geraldo Carneiro.

Marco Lucchesi chama a atenção, no panorama atual da poesia brasileira, para a dispersão e atomização de temas, heranças, formas. André Dick é o que mais desenvolve reflexões sobre o assunto, afirmando que “a poesia brasileira contemporânea vive entre dois extremos: uma volta à tradição, ou seja, àquilo que já está firmado – embora sempre em discussão –, e um olhar para o que pode ser feito” (DICK, 2010, p. 11). E Sergio Cohn diagnostica: “assim como na década anterior [1990-2000], os autores podem circular livremente pelas diversas escolas literárias, sem obrigações ou filiação, e possuem uma dicção bastante informada literariamente” (COHN, 2013, p. 6). Em comum, o sentimento, ou a certeza, de que qualquer tentativa de síntese – que não aponte para o proteico e o múltiplo – sobre a poesia recente redundará em fracasso. O leque de referências da miríade de poetas é praticamente inalcançável, como confirma Solange Yokozawa: “o cânone pessoal de qualquer poeta tende a ser composto tanto por obras consagradas quanto por escolhas bastante particulares” (YOKOZAWA, 2015, p. 47). (SALGUEIRO, p.141)⁴³

Ao tratar da poesia de T. S. Eliot, Paulo Henriques Britto afirma que o poeta, “ao eger para o seu cânon pessoal obras que têm em comum acima de tudo o fato de terem sido lidas por ele, lhes confere a suprema homenagem” (2000, p.127). No referido texto, Britto ensaia características da poesia do final do século XX a partir do tema da memória e considera essa poesia, que ele chama de “pós-lírica”, destacando o ponto de encontro entre essas novas formulações poéticas: “o eu por trás do poema é essencialmente uma encruzilhada de textos” (2000, p.127). A argumentação de Britto é consciente que o colher de referências em outras fontes não é uma marca que nasce com a poesia do final do século XX, mas diferencia esse trabalho dos usos anteriores por meio da coabitação de alusões díspares em um mesmo projeto poético, afirma Britto:

Não ignoro, é claro, que a intertextualidade já existia na poesia do passado, que a poesia sobra a poesia não é invenção do século XX. Em todas as épocas da literatura ocidental, os poetas dialogam com seus predecessores e contemporâneos, citando suas obras ou aludindo a elas. Afinal, a memória lida faz parte da memória vivida, e a leitura dos poetas anteriores é experiência

⁴³Referências utilizadas por Salgueiro:

LUCCHESI, Marco (Org.). **Roteiro da poesia brasileira**: anos 2000. São Paulo: Global, 2009.

DICK, André (Org.). **Prévia poesia**. São Paulo: Risco, 2010.

COHN, Sergio (Org.). **Poesia.br**. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

YOKOZAWA, Solange. Reconfigurações da memória na poesia brasileira contemporânea. In: YOKOZAWA, Solange; BONAFIM, Alexandre (Org.). **Poesia brasileira contemporânea & tradição**. São Paulo: Nankin, 2015. p. 43-64.

fundamental na formação de qualquer poeta. Dois traços, porém, me parecem característicos da poesia pós-lírica: a tendência a dar mais importância à intertextualidade do que à experiência não literária; e a *tendência a exigir do leitor um cabedal de conhecimentos de tal modo especializado que a leitura só se torna viável se for feita paralelamente com uma série de notas e explicações*. [...]. O poeta pós-lírico recorre cada vez mais a citações, a poemas – e não só a poemas como também a textos em prosa, e a pinturas, filmes, etc, – não como se fazia no momento épico e no lírico, aludindo a um cabedal cultural que se podia supor comum ao público leitor de poesia, e sim recorrendo a um passado de leituras personalíssimo, que *obriga o leitor a repetir as leituras feitas pelo poeta para poder compreender sua obra*. (BRITTO, 2000, 127-128 – grifos nossos).

Essas marcas de pluralidades díspares que Britto aponta para a poesia do final do século XX parece se espalhar para a poesia mais recente, entre poetas de uma geração que produz poesia depois dos anos 2000 até 2022. O mesmo professor, poeta e ensaísta brasileiro, em uma pesquisa mais recente, ao analisar os novos percursos da poesia brasileira recente, afirma que

O recurso frequente às citações é comum na poesia desde o Modernismo, mas a marca do nosso tempo está no fato de que as citações encontradas vão do intelectualismo mais refinada o que há de mais popular: o poeta pode citar um trecho de literatura inglesa ou filosofia alemã num verso, e três ou quatro versos adiante aludir a um seriado de televisão ou uma faixa de um disco de rock. [...]. Por vezes as citações se transformam praticamente em vozes outras, alheias, a se misturarem ao monólogo do eu lírico, *fazendo do poema uma espécie de colcha de retalhos que combina lembranças pessoais, referências a acontecimentos e pessoas que só o poeta e seu interlocutor poderiam identificar*, versos de outros autores, passagens de romances e falas de personagens do cinema ou da televisão. (BRITTO, 2022, p.23 – grifo nosso).

Os dois textos de Paulo Henriques Britto são escritos com base em uma seleção de características que o autor julga serem representativas de cada momento, como o espaço entre um texto e outro não é muito grande, algumas características se preservam, como a aqui selecionada característica do texto como uma rica colcha de retalhos. Como já se afirmou aqui, esse ponto está presente na poesia de Carneiro de modo emblemático, mas outros fatores que tangenciam essa questão e estão nas citações de Britto, como as assinadas em grifos, não parecem ser interesse para a análise da proposta poética de Geraldo Carneiro.

Nessa última citação, presente no ensaio “Rumos da poesia brasileira atual”, de 2022, Britto separa como ponto importante da poesia que está sendo produzida o foco na primeira pessoa do singular, de modo que esse eu lírico escreve como se estivesse narrando para o seu interlocutor, geralmente em versos livres ou em prosa poética, acontecimentos do seu dia-a-dia, fazendo uso de referências que somente a persona do poema e seu interlocutor poderiam decifrá-las e, nós, leitores, passamos a parecer “bisbilhoteiros” de correspondências alheias. Para o ensaísta essa é uma forma da poesia

recente colocar-se do lado oposto ao da ideia de poesia como algo sublime; quanto ao plano da forma, Britto destaca que “muitos dos poetas que trabalham com esse formato, principalmente os mais jovens, utilizam o mínimo possível de recursos tradicionais como assonâncias, aliterações, células métricas.” (BRITTO, 2022, p.16). Carneiro alinha-se ao empreendimento de contestar o paradigma da arte poética como excepcionalidade, porém sua voz de contrariedade não está na negação das formas tradicionais, mas sim no plano do conteúdo e da diversidade métrica adotada pelo poeta. Carneiro faz uso de versos livres, mas também de sonetos, decassílabos, poemas em redondilhas menores, paródia de poema épico, reconstrução em forma irônica de um manifesto poético, do cordel, assonâncias, rimas, e tantos outros recursos poéticos. Dessa forma o poeta não parece tomar o passado como “uma sucessão de desastres e o futuro como um desastre ainda maior, em escala planetária.” (BRITTO, 2022, p.16), parece, por outro lado, tomar passado e futuro como caminhos possíveis para a construção de sua poética, adotando a tradição canônica e ao mesmo tempo sua ruptura. Vê-se, portanto, que o passado é tomado como glorioso, mas não como linha única, assim como as manifestações modernas são aceitas, mesmo que não tenham mais um caráter revolucionário, essas tradições são tomadas como possibilidades, não como cartilha. A falta de antolhos para essa poesia a faz potencialmente mais ladrilhar.

Na citação do ensaio “poesia e memória”, de 2000, Britto afirma que essa pluralidade de referências utilizadas pelos poetas recentes *exige* do leitor que ele faça as mesmas leituras que o poeta que escreve. Em colocações mais categóricas, diz que a compreensão desses textos *só é possível* conhecendo as referências primeiras, assim como, para ser viável, *obriga* a existência desse conhecimento prévio para conseguir compreender sua obra. Para distanciar Carneiro dessa característica, pode-se tomar a afirmação de Nelson Ascher, que argumenta que a poesia do autor de *Balada do impostor* pode não ser tão clara em uma primeira leitura, mas também não é restrita somente ao entendimento de críticos literários profissionais,

[...] seus poemas nem sempre se entregam à primeira ou segunda leitura, eles tampouco são intencional e/ou programadamente cifrados, de modo que nenhum manual de “decodificação” se encontrará sua eventual “chave”. Se chave há, esta consiste em lê-los e relê-los à luz dos outros que escreveu ou escreverá. (ASCHER, 2010, p.34).

Para Ascher a poesia de Carneiro não é carregada de referências para fazer uma ostentação cultural ou tornar seus poemas propositalmente mais intrincados (tanto que o recorrente tom bem-humorado pode diluir uma pretensão de poema árido), mas assim se

realiza por ser “ostensivamente consciente do seu caráter tardio” (ASCHER, 2010, p.34), sendo assim, é natural que, disperso de pressupostos poéticos mais rígidos, o poeta possa reverenciar, por meio de citações, alusões e paródias os grandes poetas insuperáveis que o antecederam.

Toma-se aqui por diante essa interação entre a poesia de Carneiro e as tradições por meio da imagem das Musas em seus textos, essas nem sempre citadas nominalmente, mas constantemente aludidas por meio das nuances que recebem ao longo dos usos pelos poetas que o antecederam. É notório que para além do contato com a tradição mitológica, o poeta contemporâneo passeia pelas incontáveis outras reformulações do tema ao longo dos tempos. Vejamos como essa característica se desenrola no poema a seguir, retirado do livro *Balada do Impostor* (2006):

entrevista

nasci em Atenas, fiz o pré-primário
ouvindo as louçanias de Platão;
fiz piqueniques com Nabucodonosor;
antes, Homero me deixou a ver navios,
éramos gêmeos, Odisseu e eu;
as musas me escolheram por intérprete,
mas não esplandecem mais no meu Parnaso;
o Rio de Janeiro é meu exílio:
embora cortejado como um príncipe,
quisera me instalar noutras Arcádias;
meus amores não moram neste mundo
só quero embriagar-me com o absinto
da eternidade

no penthouse da minha torre de marfim. (CARNEIRO, 2010, p. 73).

Como se estivesse em uma entrevista, como indica o título do poema, o eu lírico revela, em tom humorado, um cabedal de referências da literatura ocidental, entre cidades fictícias ou não, autores e personagens. O percurso se inicia justamente no berço da civilização grega, a cidade de Atenas, onde se evidenciam nomes de importantes poetas, nela a persona do poema se depara com a educação inicial e “louçanias” de Platão, estas fazendo referência ao ornato e à elegância do filósofo. Esse verso, evidentemente, está carregado de ironia pois Platão não se afeiçoava à beleza das palavras para tratar da *paideia*, tanto que condena poetas e retóricos. O percurso contado pelo eu lírico ainda passa pela Arcádia, região montanhosa grega tomada como referência de paz e felicidade pela poesia renascentista e pelo Arcadismo brasileiro. Por fim, ele chega ao Rio de Janeiro. Essa cidade brasileira aparece com relevante recorrência na poesia de Carneiro, situada como um lugar de descobertas e exílio, como no caso do poema em questão.

Apesar de possuir uma cidade para se refugiar, o eu lírico retorna a cidades outras, situadas em tempos, lugares e planos distintos, esse ponto o coloca não somente como um saudosista da cidade que o abrigou, mas também como uma persona poética urbana e cosmopolita.

A trajetória traçada pelo poema de Carneiro é também a trajetória da poesia. O poema se refere a Homero, aos mitos e ao importante debate que Platão ajudou a empreender, passando por ícones da literatura e finalizando na cidade carioca. O eu lírico toma o Rio de Janeiro como lugar de abrigo, mas, mesmo sendo “adorado como um príncipe”, não se considera pertencente ao novo lugar que habita, por isso quis se instalar em outras Arcádias. O eu lírico, tomado pela ironia e por pedantismo, preferia viver no “verdadeiro paraíso, habitada por seres eleitos que se dedicavam à poesia” (MOISÉS, 2004, p.35), sendo agraciado pelas Musas, quer viver em um mundo palpável, real. Nota-se pelo tom jocoso, portanto, que o eu poético configura-se como um ser dominado pelas utopias metafísicas e por isso não se adequa ao mundo concreto.

Se a tradição, não só antiga como romântica, tomava o poeta como um homem de excelência, para a atualidade, essa excepcionalidade proporcionada pelo caráter místico ou de sinceridade do poeta para com o poema não tem mais lugar. Ao máximo, pode-se pensar que a *revelação*, pode ser tomada não como um presente transcendental antigo, utilizado para a conservação da memória, mas como reencontro e reinvenção. O poeta encontra-se novamente exilado, não da educação da cidade, como anteriormente fizera Platão, mas do caráter de ser privilegiado que carregou por várias tradições. Envolto em crítica irônica, o eu poético, destituído da áurea sacral, se instaura na cobertura da torre de marfim por ainda se sentir merecedor de glórias, mesmo que se apoiando em um passado utópico para a nova temporalidade em que se localiza. No poema “inveja de o. bilac”, presente no livro *Folias metafísicas* (1995), o poeta ironiza a proibição de certos temas e motes e chama esses censores de deuses que agem em evidente conspiração. Caso este poema não tivesse sido publicado anos antes do anterior, poderíamos pensá-lo como uma resposta ao antecedente.

inveja de o. bilac

quisera ser poeta parnasiano
desses que domam deusas e quimeras
musas defuntas Vênus Anadyômenes
& outras fantasmagorias do gênero
mas os deuses, em conspícua conspirata,
fizeram despejar-me do Parnaso
e eis-me exilado agora ao rés-do-mundo
despido dos parangolés do sublime

à mercê de medusas e medeias
anti-herói de epopeia em prosa
sem cravo nem rosa-dos-ventos (CARNEIRO, 2010, p.259).

O eu poético ironiza uma inveja do poeta Olavo Bilac, poeta parnasiano reconhecido pela busca da perfeição pela forma e pelos temas dos poemas, buscando na tradição clássica greco-romana os moldes para a construção poética dentro de uma estética alinhada com os preceitos fixos de elaboração do poema. Nesses versos a grandeza e sagacidade de Bilac são tratadas com zombaria, percebida pela escolha de elogios em tom elevado que parecem justamente indicar desprezo pelo estilo poético parece circunscrito aos parnasianos

No verso “as musas me escolheram por intérprete”, no poema “entrevista”, as musas a quem o poeta se refere são as divindades da Grécia antiga. Eram elas que tomavam o aedo como mediador entre o canto sagrado e os demais homens. No poema “inveja de o. bilac” elas representam as mesmas divinas Musas, mas agora em novos contextos culturais da relação entre a literatura e o sagrado. É necessário recordar que a estética parnasiana, com o intuito de postular uma arte perfeita, retoma a poesia greco-romana, tomando-a como referência para a nova proposta estética da ocasião. Com isso nota-se que a poesia de Carneiro explora as imagens das Musas em suas várias manifestações literárias, entre elas a exploração da ideia de mulheres exemplares que inspiram o poeta em seu trabalho de construção do texto poético, realizando reformulações aos moldes de figuras como Laura, Beatriz e das diversas musas de Camões, como é possível verificar no poema a seguir:

a desinvenção das musas

conservo sempre impressas no meu rosto
minhas vinculações angelicas.
meus pandemônios andam sempre à solta
no céu e nos esportes radicais.
a vida, por exemplo, esse exercício
de som e fúria e flama de luxúria,
penúria de prazeres sempiternos,
essa mania dos tempos modernos
de reduzir à dimensão humana
até as coisas menos acessíveis.
as musas, por exemplo, eram princesas,
viviam nas esferas lá do céu,
sem domicílio cá nestes confins.
se o Dante Alighieri e o Petrarca
não encarnassem musas em mulheres,
petrificando essas deusas etéreas
como se fossem feitas de osso e carne,
talvez fôssemos todos mais felizes.
mas que saudade dessas cicatrizes. (CARNEIRO, 2010, p.155).

No início deste poema encontra-se vestígios de uma marca da poesia de Geraldo Carneiro que se repete corriqueiramente ao longo de suas produções, o tratamento autodepreciativo com a própria persona e, principalmente, enquanto persona agente de produção lírica. Ele está presente nos quatro primeiros versos, nos quais o eu lírico não parece ter certeza de seu caminho, por isso, põe-se constantemente variante entre pontos antagônicos, essa polaridade, que está “sempre impressa em seu rosto”, está presente na aproximação e condensação de palavras de sentidos opostos, como em “angelicaos”. Essa inquietação é explicada pela própria voz do poema que descreve a vida como uma experiência excitante, de “som e fúria e flama de luxúria, / penúria de prazeres sempiternos” que assim se caracteriza devido à intervenção dos tempos modernos, que, torna comum o ato de transformar em humanas até as coisas mais inacessíveis, como por exemplo, a imagem das Musas, e explica que elas eram deusas etéreas, viviam em esferas celestes, até poetas modernos, como Dante e Petrarca, as reformularem como mulheres de “osso e carne”.

Poetas como Dante e Petrarca, exemplos dos mais modulares dessa apreensão, tomam a imagem das divindades como parâmetro de perfeição para falar das suas mulheres exemplares, adotando-as como musas para destacar as qualidades afins, principalmente a beleza à primeira vista, que de certo modo funcionava como símbolo de graça divina amorosa que instiga a criação poética. O soneto, forma tão utilizada pelos poetas modernos mencionados, também é utilizado como instrumento poético no seguinte poema de Geraldo Carneiro, presente no livro *Lira dos cinquent'anos* (2002). Nota-se que, para além da (tentativa de) retomada da forma, o poema a utiliza para mais significações de contato com a tradição poética:

quase soneto

contemplo a minha amada talvez como
Petrarca contemplasse a sua Laura
e Dante contemplasse Beatriz,
pensando em florações, deflorações
e outras variações em torno de flor;
é pena que os poemas perpetrados
em tais contemplações não se comparem
aos deles, porque, em versos como os meus,
pigmeus em face do fulgor da grande arte,
o amor pedestremente se contenta
em suscitar ficções de primavera
e só de vez em quando sobe aos céus
para dançar a música das esferas (CARNEIRO, 2010, p.114).

Para falar da sua amada, o eu poético retoma as figuras de Petrarca e Dante e suas respectivas musas inspiradoras, Laura e Beatriz. Em um jogo irônico com o som das palavras, marca muito presente na poesia de Carneiro, o autor traz para seu poema significações do impulso poético que vão para além dos parâmetros estéticos do *Dolce stil novo*. Se para os renascentistas o contágio amoroso para a construção poética se dava de forma platônica, no sentido de ser um amor idealizado, para esse poema em análise, a voz lírica fala das “florações”, também pensada como o brotar dos versos, mas também das “deflorações”. Esse último termo, para além do significado de perda da virgindade, traço que se distingue dos moldes de Dante e Petrarca, ainda pode significar a queda prematura de flores por conta de fortes abalos como ventos e geadas. Nessa segunda definição pode-se novamente se verificar o trato autoirônico em relação à própria criação literária.

O mesmo tom é percebido nos versos adiante: o eu lírico fala que seus poemas “perpetrados” nessa comparação não se equiparam aos poemas dos autores renascentistas. O verbo utilizado por Carneiro que se destaca nesse parágrafo tem como correspondência o cometimento de algum ato condenável, o próprio aposto, para descrever seu poema, o põe como autor de versos aquém dos grandes, “pígmios em face de fulgor da grande arte”. O erro (consciente e com volúpia de aprimoramento) dessa forma de criação do eu lírico está em perceber que o amor em seus poemas vagorosamente se contenta em ficcionalizar apenas escritos passageiros, com poucos momentos de subida aos céus, com o objetivo de divertimentos com as formas consagradas, não como obrigação de enquadramento a elas. Na forma essa questão está presente. O título do poema é “quase poema”, tanto por parecer que o poeta não o acha com qualidade para chamá-lo de soneto (talvez também pelos versos livres), como também porque ele possui apenas treze versos, encontra-se incompleto quanto à forma tradicional, mas inteiro quanto ao mote. Outro poema que remete aos poetas clássicos e suas musas é o “engenho e arte”, publicado primeiramente no livro *Piquenique em Xanadu* (1988):

engenho e arte

Leda serenidade deleitosa
disse Camões num célebre soneto
que os fait-divers e a crônica histórica
costumam celebrar como velada
confissão de amor a certa Infanta
Dona Maria, irmã de João III.
se fosse mesmo a musa a tal Maria
o Luís Vaz, com tanto engenho & arte,
talvez a travestisse em sesmaria

ou romaria ou outro criptograma
capaz de revelar não revelando
a astúcia kama-sutra do poeta
entre urinóis lençóis de seda etc.
quem sabe a musa oculta do poeta
não era Infanta (nem oculta) e se chamava
Leda? (CARNEIRO, 2010, p.336).

O título do poema traz o célebre binômio presente na *Carta aos Pisões*, poética de Horácio, e no poema épico de Camões, *Os Lusíadas*. O primeiro termo se refere ao fazer poético como fruto de um gênio poético, como os dados pelas Musas⁴⁴, e a arte, segundo termo, à técnica de escrita racional. Carneiro resgata essas significações para iniciar um poema sobre o endereçamento dos versos de Camões no poema a que faz referência nominalmente no primeiro verso e, em consequência, tratar sobre a tentativa de decodificação do poema a partir das vivências pessoais do poeta. Para isso, se propõe, ironicamente, a analisar quem seria a musa inspiradora de Camões no soneto “Leda serenidade deleitosa”.

A investigação historiográfica a que o eu lírico faz referência tem como hipótese que o poema camoniano é endereçado à Dona Maria, irmã de João III, jovem a quem os camonólogos costumam identificar como destinatária dos poemas do bardo lusitano, mas, diferentemente dos poetas de referência de Camões, ela não parece ser a única mulher fonte de suas inspirações:

os camonólogos, preocupados com a mulher que verdadeiramente inspirava a sua lírica amorosa, são divergentes na identificação da criatura inspiradora do poeta: ou foi ela a infanta d. Maria, filha de El rei d. Manuel, ou teria sido Catarina de Ataíde, ou uma outra que o poeta conheceu quando esteve em Macau e que naufragou no regresso do poeta – denominada Dinamene, ou a própria Bárbara cativa, enfim, musas entre as quatro dezenas que competem no elenco de suas inspiradoras (SPINA, 2010, p.91).

O poema de Carneiro brinca com a constância dos poemas camonianos em esconder o nome das damas em anagramas ou alusões linguísticas, como também fez Petrarca com Laura. O eu lírico argumenta que no poema em questão Camões não faz nenhuma alusão ao nome Maria e ainda traz as possibilidades linguísticas de esconderijo do nome da suposta musa (“talvez a travestisse em **sesmarias** / ou **romaria** ou outro criptograma” (CARNEIRO, 2010, p.336 – grifo nosso)), com a percepção dessa falta o eu lírico contemporâneo traz uma solução inusitada para o enigma da musa de Camões: quem sabe o autor de *Os Lusíadas* não tenha utilizado seu engenho e arte para esconder

⁴⁴ “A Musa concedeu o **engenho** e o falar com boca harmoniosa aos gregos” (320) (HORÁCIO, 2013, p. 38 – grifo nosso).

desta forma tão conhecida o nome da amada, mas sim “revelando não revelando” por meio do artifício de utilizar um adjetivo no feminino singular com a mesma grafia do nome da possível amada, Leda.

A comicidade do poema de Geraldo Carneiro está em uma quebra de expectativa ao longo da leitura. O poema se inicia com o que parece ser uma crítica ao entendimento do poema como correspondência a *fait-divers* ocorridos ou uma crônica histórica e apresenta a proposta de se vincular D. Maria à musa do poeta, tratando imediatamente de negá-la. Porém, no lugar de talvez tratar o poema camoniano como fruto de um legado estético de criação poética (principalmente de influência petrarquista da descrição feminina), aos moldes da *imitatio* de Horácio, como o próprio título induz o leitor a pensar, o eu lírico do poema de Carneiro lança um novo nome de mulher colhido de modo sarcástico do poema luso. Poema com referências semelhantes é o “quase soneto cheio de si”, publicado no livro *Lira dos cinquent’anos* (2002), no qual a amada, ser que habita o poema e para quem ele é realizado, é invocada no primeiro verso.

quase soneto cheio de si

ó minha amada, canto em teu louvor
como se fora nato noutras terras
mais adestradas nos bailes do amor,

em França, Alemanhas, Inglaterra;
canto-te assim com tal engenho e arte
que até Camões invejaria o fogo

com que me ardo, outrora degradado
entre mil musas lusas e andaluzas,
e agora regressado aos teus brasis,
ó, minha ave, minha aventura

e sobretudo minha pátria amada
pra sempre idolatrada, salve, salve,
o resto é mar, silêncio ou literatura (CARNEIRO, 2010, p.115).

O quase soneto em decassílabos resgata em forma, conteúdo e escolhas lexicais os moldes renascentistas de endereçamento do poema à mulher amada. A invocação, que por sua vez rememora à poesia arcaica, se destina, nesse poema, à musa não nominada do poema de Carneiro, no qual é possível notar que o poeta recorta para esses versos os moldes tradicionais de escrita do poema, incluindo a temática amorosa e seus esquemas descritivos. Ao cantar a amada (e o próprio verbo “cantar” já faz alusão ao princípio da atividade poética), o eu lírico põe-se como legatário dos grandes poetas, colocando nesses

versos um tom irônico e ao mesmo tempo devoto da grandiloquência de poetas como Camões.

Carneiro tem o poeta luso como uma notável referência, assim como tantos outros mestres renascentistas, mas para tratar da herança deixada, utiliza de associações cômicas como quando diz que tais poetas são “mais adestradas nos bailes do amor” ou quando diz que certamente Camões sentiria inveja de sua poesia e de sua libido, interpretação possibilitada pelo uso do célebre verso de Camões, no qual as palavras referentes ao calor (fogo e arder) abrem margem para as duas interpretações.

No mesmo verso Carneiro faz uma digressão, explica que antes de encontrar sua amada, andou por outros territórios, conheceu musas de lugares (e tempos) distintos, até finalmente “regressar”/encontrar sua musa, sua amada. Novamente os versos exploram tanto o tema amoroso quanto metapoético: naquele, o eu lírico vive múltiplas experiências amorosas até encontrar a musa a quem dirige o poema; neste, pode-se pensar no poeta que, antes de encontrar a sua forma de escrita, passeia pelas diversas forma, conteúdos, estilos de poetas que o antecederam. Nessa linha de pensamento, o uso da palavra “regresso” se encaixa mais assertivamente, pois é por meio da saída de si para a contemplação da escrita do outro que o poeta retorna para si com mais bagagem poética para a construção de uma *persona* melhor formulada. Ao voltar aos brasis/braços de sua amada/de sua poética, o eu lírico contempla essa forma mais madura como seu lugar, sua pátria amada. Os doze versos decassílabos e um em verso livre do quase soneto de Geraldo Carneiro, diferente do poema anterior, ganham a seguinte continuação no título: “cheio de si”. A expressão nos faz lembrar do “fora de si” da tradição arcaica das Musas, porém, como o eu poético já parece ter encontrado a fórmula para melhor compor sua *persona* lírica, encontra-se agora repleto de conhecimento sobre a própria escrita e a escrita do outro: está “cheio de si”. Na mesma esteira se apresenta o poema “quem diria”, também publicado no *Lira dos cinquent’anos* (2002), no qual o eu lírico revela suas rotas de aprendizagem até chegar uma fase mais madura de escrita.

quem diria

ser cético era sonho de consumo
quando eu me consumia sendo jovem,
ser joyce, guimarães ou ser vinicius
no trânsito das musas musicais.
naquele tempo ainda não sabia
que a mim só me cabia ser eu mesmo,
hoje mudei, Ulisses de mim mesmo.
procuro minha ilha de Tordesilhas,

uma sereia que me faça bem,
me faça mal, me faça quase tudo.
eu que tinha credo dos ateus
quero que a vida voe sempre assim
no piloto automático de Deus. (CARNEIRO, 2010, p.156).

O poema aponta para os três tempos: um passado, um presente e um futuro. Primeiramente o eu lírico recorda seus sonhos quando jovem, de quando, em sua formação, desfrutava de influências de grandes nomes da literatura como James Joyce, Guimarães Rosa e Vinícius de Moraes como “musas musicais”, que o transpassavam como forma de inspiração, ao mesmo que tempo em que se “consumia” pelo sonho de ser céptico, provavelmente com relação a outros nomes desconhecidos ou com a própria arte, sendo esse um tópico recorrente em sua escrita. No tempo presente, o que o eu lírico parece ter aprendido com o amadurecimento é que apenas lhe cabe é ser ele mesmo, ou seja, possuir um estilo próprio de escrita, porém, não no sentido romântico de originalidade, mas possuir uma marca própria e isso inclui o fato de ele ser perpassado por influências múltiplas. Quando o eu lírico põe-se como “Ulisses de si mesmo”, pode-se pensar em um processo de construção pessoal que precisou, antes de voltar para casa/voltar-se para si, explorar diversas outras ilhas e experiências. Tomando a *Odisseia* como base e trazendo a referência para si, o eu lírico não busca voltar para Ítaca, terra natal de Ulisses, mas sim para Tordesilhas, um território dividido entre povos distintos.

Para isso, no futuro, ele deseja que uma sereia o ampare, para que assim possa ir adiante, experimentando o bem e o mal. Nota-se que pela primeira vez na seleção de poemas de Geraldo Carneiro podemos interpretar o poema com uma visão positiva (ou pelo menos mais esperançosa) para o futuro, tendo em vista que os últimos versos trazem um eu lírico se comparando a Ulisses e sonhando com a intercessão vantajosa das sereias. É interessante perceber o uso da figura da sereias⁴⁵ como um indício de uma perspicácia do eu lírico diante da escrita, pois, como é retratado na *Odisseia*, Ulisses utiliza de suas

⁴⁵ “O episódio das Sereias aconteceu junto a uma ilha do Mediterrâneo. Protagonizam-no uns seres marinhos, metade mulheres, metade pássaros. As Sereias tocavam e cantavam uma música maravilhosa que enfeitiçava todos quantos passavam junto da ilha e a ouviam. Fascinados, os navios aproximavam-se demasiado das costas rochosas, naufragavam e os marinheiros eram prontamente devorados pelas Sereias. Ulisses, que ia passar no local, tomou as suas providências, pois queria ouvir o Canto das Sereias sem, no entanto, correr perigo ou pôr em risco os companheiros e os barcos. Para isso, mandou aos marinheiros e remadores que tapassem os ouvidos com cera e que o amarrassem a ele, muito bem preso, ao mastro da embarcação. Em seguida avisou-os de que não podiam libertá-lo em circunstância alguma, mesmo que ele o ordenasse ou implorasse insistentemente. Assim conseguiu ouvir a beleza do canto e, simultaneamente, evitar o perigo mortal que todos corriam” <http://www.olimpvs.net/index.php/mitologia/a-historia-de-ulisses/>

artimanhas para desfrutar do canto dessas entidades marítimas esquivando-se parcialmente do grande risco de perder a vida. Assim como na epopeia, o eu lírico do poema de Carneiro possui volúpia de, racionalmente, se aproveitar das diversas possibilidades de criação poética que os usos da linguagem podem oferecer sem que se perca nelas.

abaixo a realidade

já recebi a safra da poesia
que me cumpria receber da vida.
vivo instalado no meu minifúndio
(o João Cabral é um latifundiário)
tramando extravagâncias que ainda hei
de cometer ou não,
depende só das dúvidas dos deuses,
por que uma coisa é líquida e incerta:
não há razão por trás da natureza.
Camões falava já do desconcerto
diante das coisas podres deste mundo,
destes poderes ainda cá prestantes
pra nos prestar serviços tão infames.
não vou gastar a minha poesia
celebrando os canalhas do poder.
as musas foram feitas para o sonho,
a dança, a escultura, as coisas belas,
no máximo a volúpia da epopeia.
o resto é resto, terra devoluta
onde esses vermes nunca se revoltam
mas se revolvem nessa lama abjeta. (CARNEIRO, 2010, p. 151).

Para tratar a respeito das temáticas que o poema deve versar, Carneiro escreve o “abaixo a realidade” por meio de um passeio sobre o assunto em outros poetas e em outra temporalidade, fazendo referência a João Cabral de Melo Neto, a Camões e à poesia antiga. Os primeiros versos tratam do arcabouço de significações construídas e utilizadas pelos poetas, simbolizadas pelas safras da poesia que o eu lírico recolheu ao longo de anos de leituras de outros poetas para descobrir, desse modo, sua literatura pessoal. Segundo João Cabral, no texto “Poesia e composição”, o autor pode, no ‘espetáculo da vida literária’, colher a sua safra,

encontrar autores justificando todas as suas inclinações pessoais, críticos para teorizar sobre sua preguiça ou sua minúcia obsessiva, grupo de artistas com que identificar-se e a partir de cujo gosto condenar todo resto. Aí começa a descoberta de sua literatura pessoal (MELO NETO, 1994, p.727).

Em uma comparação feita pelo eu lírico, ele seria apenas um “minifundiário” da safra da poesia, se comparado ao latifundiário Cabral. Ao pensar em cometer suas extravagâncias poéticas depois de sua colheita em textos outros, põe para a discussão a

questão da liquidez e incerteza da razão. Como exemplificação da falibilidade da razão, cita Camões que cantava sobre o desconcerto do mundo, em composições que falam sobre a subversão das coisas:

Os bons vi sempre passar
no Mundo graves tormentos;
e, para mais m'espantar,
os maus vi sempre nadar
em mar de contentamentos.
Cuidando alcançar assim
o bem tão mal ordenado,
fui mau; mas fui castigado.
assim que só pra mim
anda o mundo concertado (CAMÕES, 2019, p.180).

Enquanto, em Platão, é atribuído aos poetas o grave erro de “afirmarem terem sido felizes muitos homens injustos, e infelizes muitos justos” (PLATÃO, 2000, p. 145) por assim propagarem maus-exemplos, em Camões a desordem se coloca para falar da lástima do eu lírico perante seu destino cruel, visto que, nem sendo uma má pessoa, dentro das circunstâncias desse mundo, poderá descansar do sofrimento. Sendo assim, em tom de protesto, como o próprio título sugere, o poema não se prestará a cantar a realidade, que tanto tem prestado serviços tão infames, “não vou gastar a minha poesia / celebrando os canalhas do poder”. É de se lembrar que a poesia possui, para a tradição, o poder de preservação da memória e esse presente o eu poético se recusa a entregar ao mundo factível, que em nada agrada aos homens. Para finalizar o eu lírico adverte: “as musas foram feitas para o sonho, / a dança, a escultura, as coisas belas, / no máximo a volúpia da epopeia”, ou seja, surgem com o objetivo de perdurar o belo, não os “vermes” que se “revolvem nessa lama abjeta”.

Wilberth Salgueiro, ao tratar brevemente de um panorama temático de poetas que produziram e produzem no final do século XX e início do XXI, recomenda: se busca “intertextualidade excessiva, leiam-se Geraldo Carneiro e Sebastião Uchoa Leite” (SALGUEIRO, 2002, p.171). A poesia do nosso poeta mineiro de vivências cariocas é, como vimos, altamente referente a outras leituras que o ajudam a tecer o tricô furta-cor de sua empreitada poética. Sendo assim, nota-se que o tecido que constitui os versos de Geraldo Carneiro é constituído por uma memória que não se encaixotaria nem como coletiva, como conservação de aspectos do passado, tampouco em uma memória individual, marcada por informações autobiográficas. O que se vê de forma altamente relevante é a memória dos textos lidos pelo poeta, que não possuem outro ponto de encontro entre elas que não seja o gosto literário pessoal do poeta. As diversas leituras

(de livros e de mundo) do poeta são postas em versos de forma reinventada, remodelada e acrescida de marcas que já se tornaram características da sua poesia, como o tom humorado, autodepreciativo, a recusa da ideia de excepcionalidade do poeta e da poesia, assim como o caráter explorador das possibilidades das palavras, em suas formas e sons. Sem se filiar a um estilo único de produção poética, Carneiro explora o cabedal de possibilidades artísticas disponíveis ao poeta contemporâneo.

3.3 – A musa em sua versão lasciva: eros-dicção e mitologia

*o sal da vida? o sexo e a poesia,
não necessariamente nessa ordem.
a amada finalmente se encarnou
em rosa, primavera, eros-dicção*

Geraldo Carneiro⁴⁶

*cifras grifos dragões d'além mar
cuspiam fogo em nossa eros-dicção
você era mais luz: eu era mais treva
fomos quase felizes para sempre*

Geraldo Carneiro⁴⁷

O livro *Poemas Reunidos* (2010) de Geraldo Carneiro congrega em uma única obra importantes poemas produzidos durante anos de trajetória artística. A disposição das obras se dá a partir da mais recente, *Balada do impostor* (2006), até o livro de estreia *Na busca do sete-estrela* (1974). Por meio dessa organização é possível notar as variações de formas e temas de que o poeta faz uso ao longo desses trinta e seis anos de produção poética. Nota-se, como afirmou Nelson Ascher, que há uma modificação de tom em seus poemas, verificando-se diferentes formas de abordagem de um mesmo artifício, no qual entre os mais frequentes estão as metáforas das musas/ninfas/mulheres e a criação poética particular⁴⁸. Mesmo com divergências, pode-se perceber que nas suas primeiras publicações já é possível se verificar traços do que elas se tornariam anos depois, pois

Sua poesia começa satírica, zombeteira, e é assim que se apresenta a uma primeira leitura, como se o autor almejasse originalmente ser o Gregório de Matos da segunda metade do século XX. Mas, de livro em livro, malgrado preservar, nas entrelinhas, uma veia irônica, ela se tornou meditativa. E um dos efeitos de seu conjunto é que o tardio caráter meditativo contamina até os

⁴⁶ Cf. poema “revisão da rosa-dos-ventos”, presente no livro *Poemas Reunidos*, página 107.

⁴⁷ Cf. poema “nevermore”, presente no livro *Poemas Reunidos*, página 277.

⁴⁸ Torna-se recorrente na poesia de Carneiro o tema do fazer poético, mas não de forma geral como cartilha a ser seguida por ele e pelos demais poetas. O que surge com predominância é a aparição, por vezes de uma angústia e por muitas vezes de um auto descrédito na arte de composição literária, de poemas que tratam sobre os nortes (desnorteados) da própria composição poética, marcadamente realizada por meio do uso da autoironia.

primeiros textos ou, quem sabe, chama a atenção para algo que já estava presente neles. O objeto de boa parte dessa meditação é, obviamente, a poesia e sua criação. (ASCHER, 2010, p.38).

Torna-se também viável acrescentar às constatações de Ascher que o caráter zombeteiro da poesia de Carneiro, tão marcado em suas primeiras publicações, também se verifica em publicações posteriores, mas passa a se tornar menos explícito e mais irônico (especialmente autoirônico). Isso acontece em outros motes para além do metapoético, também presente em poemas de cunhos amorosos/eróticos. Vê-se que nessa mudança de matiz “seus poemas amorosos manifestam menos o desejo de faminto ou saciado do que uma espécie de gratidão”. (ASCHER, 2010, p.37). Observa-se traços dessa afirmação nestes dois poemas publicados na segunda metade do século XX, o primeiro em 1995, no *Folias Metafísicas*, e o segundo em 1980, no *Verão Vagabundo*.

mocidade & morte

imagino Álvares de Azevedo
espectralmente neste fim-de-século
entre neoninfas travestis strip-teasers
sereias-cyborgs sex-serendipities
telejoias do mundo contemporâneo
e por amor às fêmeas blasfemando:
oh Senhor por que me confinaste
nos subúrbios do Ocidente
neste país romântico & remoto
cujo nome começa com a letra b
de bye-bye
à mercê das sífilis e das musas
provincianas do século XIX? (CARNEIRO, 2010, p.253).

O poema de Geraldo Carneiro propõe uma viagem no tempo para Álvares de Azevedo, poeta paulista do século XIX, historicamente situado na segunda fase romântica, ou também conhecida como ultrarromântica, devido ao uso de características de escrita que incluem a idealização amorosa, a morbidez, o pessimismo e o exagero sentimental. A imaginação do eu lírico cria uma realidade em que Azevedo é deslocado depois de morto, em forma de fantasma (espectro), do século XIX para o final do século XX, onde o mundo está completamente diferente do conhecido por ele. Nesse novo contexto o poeta romântico conheceria as “neoninfas”, mulheres em suas variedades diversas, múltiplas, imbricadas a características que remetem ao avanço tecnológico que começa a germinar no final do século passado e às possibilidades e descobertas sexuais e de gênero. Admirando esse novo mundo, contemplado pelas “telejoias”, e decepcionado por não ter vivido nesses tempos, reclama com a esfera superior sobre o porquê de ter sido “confinado” em um tempo sem grandes novidades ou liberdades, apenas à mercê de

doenças e musas provincianas, mulheres engessadas no sistema patriarcal do século XIX. Nota-se que o eu lírico afirma que a blasfêmia proferida pelo espectro de Álvares de Azevedo é realizada por encantamento deste pelas “fêmeas”. A escolha do termo desprende a mulher desejada do valor sagrado, idealizado e etéreo construído pelas tradições anteriores e dá destaque às suas características instintivas. Do lado oposto, a seleção por “musa” as enquadra em uma vista não mais idealizada, mas atrasada quanto aos avanços da sociedade ao longo do intervalo entre os dois tempos tratados no poema. No próximo poema a ser analisado, o “talento e formosura”, o poeta escolhido para tema é Luís Vaz de Camões que, assim como Álvares de Azevedo no poema anterior, é tomado como homem suscetível aos desejos do corpo:

talento e formosura

Luís Vaz de Camões, o grande bardo
vivia na maior vagabundagem
à tripla forra, entre os encantamentos
das delicadas damas de Lisboa.
chamavam-no as putas leopardo
e ouviam seus relatos da Viagem
às Índias, às expensas da Coroa,
a qual lhe concedia 15 pratas.
na hora de pagar usava o engenho,
fazia navegar o pensamento
nos longes d'além-mar e nas mulatas
e às vezes ainda maldizia a vida:
“no' mais, Musa, no' mais que a lira tenho
destemperada e a voz enrouquecida.” (CARNEIRO, 2010, p.392).

O bardo português é trazido ao poema sem a pompa de grande escritor, no sentido de que não há uma exaltação sobre sua obra e tampouco sobre sua pessoa, pelo contrário, o poeta é tomado como um homem vadio e ingrato. Pelas lentes do eu lírico, Camões era um boêmio conquistador que desfrutava da companhia de mulheres, seduzindo-as com seus relatos de viagens pelas Índias, sendo essas prostitutas lisboetas tão próximas a ele que o poema traz o apelido “as putas leopardo”, indicando a íntima relação entre elas e o poeta.

Outro ponto que sugere e caracteriza a malandragem do bardo é que o poeta recebia o custeio de suas viagens proporcionado pela Coroa portuguesa, o que representava, apesar da pouca quantia, apenas “15 pratas”, um certo grau de privilégio de vida de Camões por receber dinheiro para viajar e viver vadiando, “na maior vagabundagem”. A expertise do poeta clássico estaria presente não apenas nos poemas, mas também na forma de se sustentar pois, com engenho, encontrava maneiras criativas de pagar suas dívidas. O que intriga o eu lírico é Camões ser um privilegiado por viver

bem, ao redor de mulheres, sustentado pela Coroa e ainda maldizer a vida. Para exemplificar essa ingratidão, Carneiro desloca para seus versos o canto X de *Os Lusíadas*, “no’ mais, Musa, no’ mais que a lira tenho / destemperada e a voz enrouquecida”, adaptando-os a um novo contexto. O trecho traz a invocação à Musa Calíope em uma altura do poema em que o narrador diz não conseguir mais fazer poesia, mas não pelo fato de não possuir mais capacidade de escrita, mas sim pela falta de uma boa recepção dos ouvintes, estes estão “surdos” e “endurecidos”.

A escolha pela construção do verso “e às vezes ainda maldizia a vida”, nos mostra o descontentamento do eu lírico em ver Camões ainda se queixando mesmo recebendo tantos privilégios. O poema possui veio irônico e se assemelha à escrita do livro de *Por Mares nunca Dantes* (2006), também de Geraldo Carneiro. Na releitura do épico português, Camões passa a viver no Rio de Janeiro e aprende as malandragens do carioca do século XXI.

Nota-se que é possível verificar certas mudanças do trato do autor com a figura feminina em seus poemas ao longo de suas produções pois em poemas como esse analisado, as mulheres que passam a habitar os versos de Geraldo Carneiro estão envoltas em nuances diferentes dos poemas anteriores vistos em análises realizadas em outros capítulos desta dissertação. Nos versos ora apresentados elas aparecem de forma mais sexualizada, antes de serem mulheres são “fêmeas”, termo que põe em evidência o lado instintivo da constituição feminina e, em um primeiro momento, são postas em oposição às musas, termo utilizado como símbolo de moças com estilo de vida mais recatado e patriarcalista, situadas no século XIX, como acontece em “mocidade & morte”. O mesmo acontece no poema “Carnavais”, publicado em 2002, no livro *Lira dos Cinquent’anos*.

carnavais

não me fale de musas, quero fêmeas
de carne e osso, as sobras incompletas
de outros verões dos outros e de mim
que tive, sim, como disse o Cartola,
outros amores muito antes do teu,
em que eu penava à procura do céu,
que por vezes achei, mas despenquei.
agora, ao rés-do-chão, ainda procuro
alegorias do meu carnaval,
no qual serie rei momo e arlequim
sempre disposto a me matar no fim
por colombina, coca ou estricnina,
hei de cantar para sempre as melodias
do Lamartine nosso, não do outro,
porque em matéria de manés e lamartines,
se os nossos dão de dez noutros quaisquer,
imagine em matéria de mulher. (CARNEIRO, 2010, p. 161).

O eu lírico dispensa as mulheres com qualidade de musas, no sentido de recatadas, comedida, ou provincianas, como no poema anterior, assim como em ideal de perfeição etérea, como as da tradição grega, o que ele deseja são “fêmeas”, mulheres desimpedidas, sem amarras, sensuais e suscetíveis aos desejos da carne. A persona poética desses versos parece ser alguém desiludido com os amores, pois por muito tempo procurou o “céu”, a ideia de amor sublime, e acabou despencando, ou seja, procurou a perfeição a dois, mas acabou falhando e agora, adaptado ao rés-do-chão, calejado das decepções, passa a dançar conforme a música dada pela vida, sem fantasias de idealização. Diferentemente de escritas como o poema “necrológio dos desiludidos do amor”⁴⁹ de Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, em que o eu lírico, entristecido pelo amor não correspondido, se suicida como forma de atingir a amada pelo sentimento de culpa pela tragédia. Nos versos de Carneiro, o eu do poema não deixa de procurar o que lhe dá gás de viver, ideia refletida na metáfora de permanecer em busca de “alegorias para o seu carnaval”. Agora, ele sendo o protagonista do próprio “baile carnavalesco”, está disposto a focar em si, em seus prazeres, e a experimentar, sem preocupação com o futuro, os ópios do corpo (mulheres e drogas) ou até mesmo substâncias como a estricnina, como forma de exploração de experiências. Sendo assim, ele segue cantando as marchinhas (as melodias do Lamartine) e admirando a diversidade de possibilidades da festa carnavalesca. Sobre a quebra das ilusões amorosas românticas, Carneiro também escreve o “a ideia de mulher”, poema que traz novamente a configuração de mulheres amadas que “despencam do céu”, ou seja, perdem sua aura sacra para serem encarnadas em configurações comuns. Na mesma esteira, o amor deixa de ser perfeito pela ideia de eternidade e torna-se mais palpável, vejamos:

a ideia da mulher

mulher é uma aventura que despenca
do céu e ganha a configuração
de um ser a quem devemos adorar
por alucinação ou lucidez.
alguma luz que desce

⁴⁹ Os desiludidos do amor / Estão desfechando tiros no peito. / Do meu quarto ouço a fuzilaria. / As amadas torcem-se de gozo. / Oh quanta matéria para os jornais. // Desiludidos mas fotografados, / Escreveram cartas explicativas, / Tomaram todas as providências / Para o remorso das amadas. / Os médicos estão fazendo a autópsia / Dos desiludidos que se mataram. / Que grandes corações eles possuíam. / Vísceras imensas, tripas sentimentais / E um estômago cheio de poesia... // Agora vamos para o cemitério / Levamos os corpos dos desiludidos / Encaixotados competentemente / (paixões de primeira e de segunda classe). // Os desiludidos seguem iludidos, / Sem coração, sem tripas, sem amor. / Única fortuna, os seus dentes de ouro / Não servirão de lastro financeiro / E cobertos de terra perderão o brilho / Enquanto as amadas dançarão um samba / Bravo, violento, sobre a tumba deles. (DE ANDRADE, 2013, p.40)

e paira aqui no inferno-paraíso,
instaura uma aura-dor ao seu redor
e sendo sempre pássara passageira
desaparece na moldura do horizonte
e nada mais é firme
e nada mais é certo
a não ser a certeza da sua ausência (CARNEIRO, 2010, p. 89).

Publicado primeiramente no *Balada do Impostor* (2006), o poema surge como espécie de devoção às mulheres, tratando-as como seres misteriosos, enigmáticos, e com um recado de que se deve, de qualquer forma, adorá-las. Os primeiros quatro versos aproximam a ideia que se tem das mulheres a uma característica particular da imagem que se construiu da ideia das musas ao longo da história. Nesse poema a mulher não é mais um ser exclusivamente divino, mas sim uma “ ‘aventura’ que despencou do céu”, ou seja, que passa a possuir características e valores múltiplos, tanto divinos quanto terrestres, além da diversidade de particularidades que variam de mulher para mulher e, por isso, elas devem ser reverenciadas, ou por alucinação (estado físico de desequilíbrio racional) ou por lucidez (estado harmônico de consciência).

A construção dos versos com os termos “despencar do céu” aproxima a ideia de mulher das Musas, assim como o fato posto delas merecerem “adoração”, palavra ligada ao campo do sagrado. Na historiografia dessas deusas olímpicas, elas surgem como entidades divinas e, com o avançar dos usos da convenção literária, elas passam a ser representadas como mulheres de carne e osso, como Laura e Beatriz de Petrarca e Dante. Assumindo características cada vez mais humanas, elas despencam do céu, do seu valor sagrado enquanto divindades etéreas, e passam de deusas idealizadas a “aventuras”, seres que podem proporcionar ricas experiências de conhecimento e façanhas.

No poema de Carneiro, após descerem da aura de perfeição do céu, elas não atingem o chão, elas ficam “pairando” na mente do eu lírico como incógnitas, estabelecendo-se em um nível intermediário ou duplo entre inferno e paraíso, entre aura e dor, mas continuando sendo “luz”, matéria de devoção. A única previsibilidade que o eu lírico atribui à mulher é o seu caráter passageiro, que também não se estabelece como lamento ou gozo, mas como experiência. Tem-se, portanto, que o poema sugere que as mulheres são enigmáticas e imprevisíveis, que não podem ser completamente compreendidas ou possuídas e isso toca o eu lírico de forma que ele aparenta, ao mesmo tempo, admirar e temer essa natureza díspar e intrínseca das mulheres. Nota-se que nesse poema mais recente da produção poética de Geraldo Carneiro, publicado em 2006, como avaliou Ascher, a ideia que se tem de mulher aproxima-se do caráter devocional,

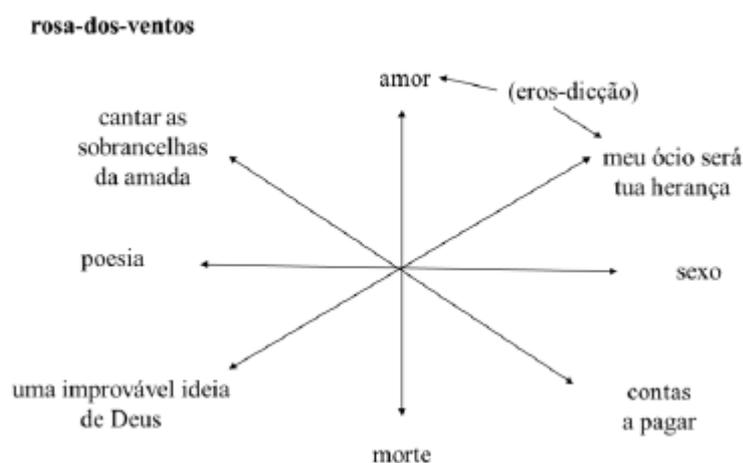
característica diferente daquela encontrada, por exemplo, em *Verão Vagabundo* (1980), como neste poema a seguir, em que a relação que se estabelece é a de desejo saciado:

filosofia da composição

sempre sonhei compor um poema narcísico
com tetas como tempestades e as
furibundas fêmeas com que copulou
o bardo Gérard Eluard du Kar'Nehru
na mui sensualmente San Sebastián
ciudad de los enganos
mas a musa dos meus verdes anos
perdeu-me em sua primavera de pentelhos
e, ainda melhor, furtou-me o espelho (CARNEIRO, 2010, p.393)

O poema se inicia fazendo referência ao famoso texto de Edgar Allan Poe em que o poeta estadunidense teoriza a respeito da escrita poética a propósito de uma explicação sobre a construção de seu reconhecido poema “O corvo”. Carneiro toma esse ensaio sobre os métodos de produção de uma obra para tratar a respeito de uma poética própria, utilizando em seu poema, de forma irônica, referência à própria pessoa. O poeta, nesta produção dos primeiros anos de sua produção literária, escolhe realizar um poema que faz referência à escrita alheia e ao mesmo tempo se volta para a própria produção, na qual o eu lírico, para tratar do tema do fazer poético, primeiro contextualiza com o ensaio consagrado de Poe para só então adentrar no seu sarcástico modo próprio de escrita. Nesses versos o eu lírico diz que gostaria de compor um poema que contasse as aventuras românticas/eróticas do bardo “Gérard Eluard du Kar'nehrú”, fazendo referência ao próprio poeta “Geraldo Eduardo Carneiro” em uma forma de escrita jocosa com o sotaque francês que, conseqüentemente, faz uma associação debochada da persona do poeta à pompa de elegância. A adjetivação de “poema narcísico” se constrói por uma valorização da autoimagem, mas de forma diferente da valorização do poeta como regia a tradição, se esta tomava-o como um dos poucos agraciados pelo poder do sopro divino, a escrita de Carneiro o considera narcísico pelo histórico de envolvimento com várias mulheres-fêmeas, aproximando essa interação do desejo do corpo por expressões que remetem ao sexo pelo conteúdo ou pela sonoridade (“tetas”, “furibundas”, “copular”). Mesmo sem a aura sagrada dessas deusas-mulheres, elas podem ser assemelhadas à ideia de musas devido à sua característica de proporcionar material para o canto poético. Embora estando rodeado de possibilidades, o eu lírico se refere com saudosismo a uma musa em específico, a sua musa dos seus verdes anos. Pode-se entender que sua amada, assim como o eu lírico, estava no começo da sua juventude, início da puberdade indicada pela

construção “primavera de pentelhos”, sendo ela a sua musa que muito lhe inspirou, mas que também o tirou do eixo, fazendo-o perder o espelho, suas características, o reflexo e compreensão de si mesmo. Nessa formulação, a musa do poeta é a moça lasciva, inclinada à sensualidade, à voluptuosidade, ao libidinoso. A poética de Geraldo Carneiro parece girar em torno do que ele chama de “eros-dicção”. Seu modo de escrita poética é representado pelo próprio autor no poema visual “rosa-dos-ventos”, que parece dar as direções do que se torna fundamental para a construção de suas composições:



(CARNEIRO, 2010, p.237).

Nesse poema, publicado primeiramente no livro *Folias metafísicas* (1995), existe uma acomodação dos versos à imagem visual da rosa-dos-ventos. Vele ressaltar para análise do poema que esse mecanismo de orientação espacial em formato de estrela foi adicionado à bussola, instrumento utilizado para orientar os navegadores em suas expedições marítimas, servindo como material fundamental para nortear os rumos das viagens. Tomando essa função do instrumento náutico, Carneiro passa a utilizá-lo para descrever as direções de seus projetos poéticos, pondo como pontos cardeais: norte (amor), sul (morte), leste (poesia), oeste (sexo); e colaterais: noroeste (cantar a sobrancelha das amadas), nordeste (meu ócio será tua herança), sudeste (contas a pagar) e sudoeste (uma improvável ideia de Deus); entre o norte e o nordeste, Carneiro acrescenta a “eros-dicção”.

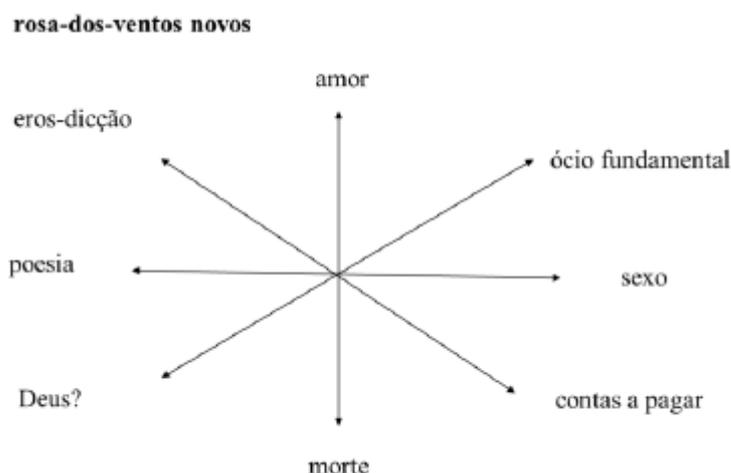
Nos pontos colaterais estão as temáticas que tangenciam a criação poética, sendo o “cantar as sobrancelhas das amadas” e “uma improvável ideia de Deus”, temas que estão circundando o fazer poético do nosso poeta. A figura feminina aparece com muita frequência em sua poesia, sendo as mulheres associadas às mais plurais metáforas, principalmente sendo comparadas a deusas e a criaturas mitológicas, em um teor que vai

do desejo físico ao sentimento de gratidão, enquanto que se pode entender o trecho “uma improvável ideia de Deus” como a tentativa de descrições de uma ideia improvável (para si?) de perfeição, principalmente poética. Por diversas vezes o eu lírico carneiriano põe-se como imperfeito e fadado ao fracasso (naufrágio) dos seus versos, como foi possível perceber no capítulo anterior. Do outro lado da rosa estão os pontos colaterais “meu ócio será tua herança” e “contas a pagar”, simbolizando lados opostos do estado de espírito para a produção poética: criar quando bate a inspiração no ócio ou ter a disciplina de criação por causa das contas a pagar? Esse é outro mote que aparece com constância na poesia de Geraldo Carneiro e o poeta, assim como fez no poema anterior com a citação do ensaio de Edgar Allan Poe, faz referências a escritos consagrados que tratam do tema, como os textos de João Cabral de Melo Neto ou as tão citadas aqui referências às Musas mitológicas.

Como a bússola, que aponta sempre para o norte, a poesia carneiriana aponta para o “amor”. O tema é vasto, está presente como material poético desde as primeiras manifestações da lírica e ainda se concretiza como matéria fértil de novas reformulações. O amor, localizado ao norte, é cortado pelo sexo e a poesia, sendo o sexo o que se mostra primeiro por situar-se a oeste, onde o sol nasce primeiramente. Ao sul localiza-se a “morte”, ponto que está isolado ao fundo, mas que existe e coloca-se à espreita, como um *memento mori*, que dá ainda mais valor à vida e ao amor. Próximo ao norte, mais precisamente entre o norte (amor) e o nordeste (meu ócio será tua herança) é posta a “eros-dicção”. O termo utilizado por Carneiro sintetiza, na união dessas duas palavras, o vetor central de sua criação, o amor (Eros) e a linguagem (dicção), sendo esta entendida não apenas como *escrita* mas também como palavra ligada à *voz*, ao canto, explorando também a sonoridade da poesia, aspecto tão presente nos versos de Geraldo Carneiro.

Nota-se, portanto, que com esse poema o autor mineiro explora a propriedade imagética do poema ao fazer uma construção inicialmente visual - explicando os caminhos da sua poesia que se formula com o uso de temas reconhecidos pela audiência, como o amor e o trabalho com a linguagem, sendo esta também o seu instrumento poético responsável por verter tais assuntos identificados por todos em material poético próprio. Em análise realizada sobre o mesmo poema, Leonardo Vivaldo toma a “eros-dicção” carneiriana como “o combustível da máquina do poema” (VIVALDO, 2019, p.324). A rosa-dos-ventos se constitui, dessa forma, como tradução visual do seu estilo e a “eros-dicção” como palavra criada para sintetizar e refletir o modo como o poeta brinca com a

linguagem, meio pelo qual a poesia de Geraldo Carneiro se comunica com suas referências e com seus interlocutores. Em outro poema, no “rosa-dos-ventos novos”, este publicado anos depois no *Lira dos Cinquentânos* (2002), Carneiro reelabora e simplifica as direções de sua eros-dicção.



(CARNEIRO, 2010, p. 106).

Nesta reformulação cada elemento está posto de forma reduzida e situado em uma direção fixa. Na orientação sudoeste, por exemplo, o “uma provável ideia de Deus” está substituído pela simples indagação “Deus?” e a nordeste o “meu ócio será tua herança” vira apenas “ócio fundamental”. O cantar das sobrelhas da amada é trocado pela “eros-dicção”, talvez pelo fato do tema poético se enquadrar no esquema poético de Carneiro. Nota-se que “eros-dicção” ganha um veio próprio nessa reconfiguração, estando diametralmente do lado oposto a “contas para pagar”, o que nos faz pensar que sua criação poética se distancia do valor inteiramente pragmático da criação poética, ela parece surgir fruto do ócio fundamental e embalada pelas influências do amor (que influencia não só o poema como também a vida), sendo podada pelos artifícios da linguagem, assim como funcionou com a reescrita desse poema. No mesmo livro, Carneiro faz nova referência ao “rosa-dos-ventos” ao escrever o “revisão da rosa-dos-ventos” que agora, em versos convencionais, tenta explicar seus pensamentos nos poemas anteriores:

revisão da rosa-dos-ventos

a rosa continua quase a mesma
 contendo os mesmos pontos cardeais:
 amor que move o sol e outras estrelas,
 como já disse o Dante Alighieri,
 a morte ali, espreitando, impressentida.
 o sal da vida? O sexo e a poesia,
 não necessariamente nessa ordem.
 a amada finalmente se encarnou

em rosa, primavera, eros-dicção;
o resto é caos, desordem, dispersão,
essa matéria estranha que nos tece
e nos destece à nossa revelia

(como arremate dessa estranha história
que finda no completo esquecimento,
sem olhos, sem memória, sem mais nada
– os três últimos versos aí de cima
foram sordidamente surrupiados
de uma comédia de William Shakespeare:
vá ser engraçado assim na casa do cacete)

(CARNEIRO, 2010, p. 107).

O poema em questão dialoga com os outros dois publicados anteriormente e agora, por meio de versos convencionais, explica de forma poética as nuances das composições visuais. Apropriando-se do verso de Dante Alighieri presente no livro *Paraíso*, na *Divina Comédia*, o eu lírico explica o ponto central da rosa-dos-ventos e, conseqüentemente, da sua poética: é o “amor que move o sol e outras estrelas”. O amor é posto como centro, como norte, ele é o responsável por acionar o sistema que dá vida aos homens e à poética carneiriana, sendo esta última associação fortalecida se lembrarmos de outro poema presente na reunião de poemas de 2010, o “farol a beira do caos”, que relaciona o elemento “sol” à linguagem, “a linguagem é o meu sol, / hei de orbitar sempre ao seu redor”, estando, portando, o amor e a linguagem estreitamente imbricados. Apesar da citação a Dante, o amor pensado pelo poeta italiano não se confunde com o amor presente na poética de Carneiro pois, como pressupõe Vivaldo,

O centro da linguagem é o amor e o amor é o centro da linguagem. Em outras palavras: o amor à linguagem, assim como a linguagem do amor, é o centro da poética de Geraldo Carneiro. Mas não exatamente estamos falando do mesmo amor de Dante. O amor perpetuado como motor universal pelo poeta italiano estava fixado do céu (de herança Platônica, via a doutrina católica). Era preciso traduzi-lo (uma transcrição?) para um palco mais humilde, embora igualmente infinito. (VIVALDO, 2012, p.380-381).

Enquanto a “morte” comparece no poema de forma pouco evidente, ela está presente do lado oposto ao gás da vida e do poema, à espreita dos deslizos amargurados de quem não aproveita/aproveitou o sal da vida: o sexo e a poesia. Relacionando “amor” e “linguagem” e “sexo” e “poesia”, Carneiro chega à já comentada “eros-dicção”. Tirando os pontos cardeais, os que sobram são o caos, desordem, dispersão, são os temas e características que orbitam a criação poética, ideias de perfeição, de poética exemplar, motes consagrados, influências e devoção ao manejo com a linguagem realizado por grandes escritores, entre outros fatores que tecem e destecem o poema a critério do poeta e sua eros-dicção. Essa relação é entendida por Vivaldo da seguinte forma:

a “eros-dicção”, fixando o seu centro fundamental nessa encarnação dual do amor, corrobora para que o movimento contínuo desta mecânica celeste possa manter-se em expansão dentro da contínua criação/recriação. Sempre “refazendo o que foi feito” ou “reinventando as palavras do poema” – ideia similar à utilizada em “tecer” e “destecer”, da “rosa dos ventos” de Carneiro. Refazer o que foi feito, e reinventar as palavras do poema, estão necessariamente embrenhados na dinâmica do amor e na dinâmica do poema, justificando as indagações do início do soneto shakespeariano e transformando, ou expandindo, o tema amoroso também em tema metatextual. O ser amado é o poema e o poema é o ser amado. E, portanto, não há luz que escape deste passional/textual buraco negro. (VIVALDO, 2012, p.338).

Como foi possível perceber exaustivamente até aqui, a poesia de Geraldo Carneiro tem como uma de suas principais características seu caráter ladrilhar, ou como caracteriza Vivaldo, a poesia de Carneiro comporta-se como um buraco negro que suga as mais diversas formas de poesia, em diferentes formas artísticas, resgatando da memória literária um cabedal de referências que servirão como matéria-prima para novas criações. Sobre a poesia de Carneiro e, principalmente, sobre o caráter de confluência de temas, motivos e referências mitológicas - nas quais podemos incluir nesse meio a pluralidade de formas de pensar as Musas - em sua obra, o mesmo professor comenta:

as figuras de poetas e mitos vão se atracando na poesia de Carneiro, através da “nave língua”, do rito, podendo içar velas e (re)tomarem às mais improváveis praias – como se essa língua e essas figuras se fizessem do movimento das ondas que parecem tudo compor e para onde as palavras acabam contendo umas às outras e não apenas “pelo mero prazer das ressonâncias” (CARNEIRO, 2010, p.145), mas como se fosse possível que “a fala aflora à flor da boca” (CARNEIRO, 2010, p.234) por meio de um movimento incontrolável – como as mares e, mais que isso, como os arquétipos míticos em nossa psique. Verdadeira orgia. Ou melhor, “mitolorgia”. (VIVALDO, 2012, p.205).

No melhor estilo zombeteiro de Geraldo Carneiro, Vivaldo utiliza o termo “mitolorgia” para caracterizar o que viemos chamando aqui de estilo “ladrilhar”, termo cunhado por Nelson Ascher. O novo vocábulo, entretanto, se enquadra de maneira primorosa na discussão em questão, que trata do uso da figura feminina em diálogo lascivo com a imagem das musas. Os versos oito e nove do último poema (“a amada finalmente se encarnou / em rosa, primavera, eros-dicção”) trazem para a construção de sentido do poema a ideia de que a amada, a musa do poeta, finalmente se *encanou* em rosa, primavera, ou seja, em eros-dicção. O verbo escolhido traz consigo a significação de que a musa, que pela tradição lírica se construiu inicialmente por um ideal de deidade, teve seu sentido ampliado para a esfera humana, torna-se, portanto, mulher-anjo, como Laura e Beatriz, e também a mulher sem qualquer aura de santa, a mulher dos encontros carnais, dos carnavais, do século XXI, sem qualquer vibração de elevação enquanto santidade etérea. O que permanece como vínculo entre elas é a capacidade dessas musas-

mulheres impulsionarem o canto poético, tornando-se matéria do poema, tanto por um sentimento de desejo como de gratidão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi possível estudar ao longo desta dissertação parte importante do longo percurso poético construído pela tradição do tema das Musas inspiradoras presente na lírica em diversos âmbitos temporais, em nuances diversas que ajudaram a constituir o *topos* tão replicado pela história literária. A presença das deusas inspiradoras na poesia tem seus primeiros vestígios na Grécia arcaica, em poemas da tradição oral que as invocavam como forma de pedir a elas auxílio para o bom manejo com os cantos, meio pelo qual eram transmitidos de geração em geração as crenças e os costumes da comunidade. Para esse modo de pensar as deusas arcaicas, elas eram as responsáveis por eleger um poeta para ser o porta-voz do canto divino entre os homens num processo de imantação que, segundo o *Íon* de Platão, cabia à Musa soprar o canto claro e eloquente no poeta e este, sem as faculdades da razão, apresentava-se inspirado pelo toque divino, recitando os mais belos versos entre os seus demais, sendo capaz de encantar pelo dom da voz.

Entre várias outras reformulações, toma-se como uma das mais marcantes, a “descida” das Musas de sua aura sacral e divina como entidade, símbolo de devoção sagrada, para a imagem de mulheres de carne e osso, mas ainda conservando certo aspecto divino pelo alto grau de idealização do poeta, sendo esta musa considerada a mulher-anjo, perfeita, adorada por sua angelicalidade e beleza. Dessa forma foram pintadas Laura e Beatriz, as fontes de inspiração de Petrarca e Dante no período da Idade Média, assim como as musas de Camões que carregam consigo uma carga de significação da tradição, tanto em sua lírica como em seus poemas épicos, sendo que nestes há um maior grau de alinhamento com o modo de pensar a Musa da mitologia. Nas reformulações mais frequentes da lírica na trajetória do *topos* até aqui é possível notar forças que se preservam, como o ideal de perfeição sendo associado às musas em uma apropriação poética do tema, no sentido delas não possuírem mais a carga sagrada de outrora, assim como também a recorrência temática que as toma como fonte de escrita poética.

O que ensejou esta pesquisa foi notar nas leituras realizadas na produção poética de Geraldo Carneiro que há uma forte presença do tema das Musas na sua escrita, sendo esse tema utilizado pelo poeta mineiro de forma a explorar as mais diversificadas nuances do entendimento do tema das Musas inspiradoras, sendo o tópico uma das grandes marcas de sua produção, junto com o uso das metáforas náuticas, e as duas são tratadas por Carneiro de maneira a imbricá-las com articulações metapoéticas, na maioria das vezes irônicas e, principalmente, autoirônicas. De qualquer forma, notou-se na produção poética

de Geraldo Carneiro uma forte ligação com o *outro*, experimentando uma pluralidade de formas, sons, temas, metáforas, versos, citações, cenas de outros artistas para melhor descrever suas formulações poéticas, são poemas que antes de olhar para si, encontram no outro uma rica fonte de ensejo para a elaboração de novas articulações líricas.

Verifica-se por meio do estudo do tema da inspiração poética pelas Musas, incluindo sua origem, características e variações mais emblemáticas, que a poesia de Geraldo Carneiro dialoga de perto com o *topos*, não “apenas” por explorar suas diferentes significações e sentidos ao citar as deusas, mas como também ao manter relação com temáticas que o tangenciam, como a questão do sair-se de si e da influência do *outro* para a criação poética como elemento literário. A poesia de Geraldo Carneiro é perpassada significativamente por vozes outras, tornando-se frequente em sua poesia uma inicial contextualização com obras e autores antecessores para só então tratar da própria forma de ver, entender e bordar o mote do poema, quase que na maioria das vezes reverenciando suas influências e descrevendo-se como medíocre em relação a tudo que já foi produzido por outros antes dele, reforçando a ideia de ser um poeta autorreconhecido como tardio e recriador de mundos.

REFERÊNCIAS:

- ABRAMS, M. H. **O espelho e a lâmpada**: teoria romântica e tradição crítica. Trad: Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinicius N. Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALIGHIERI, D. **Divina Comédia**. Trad: J. P. Xavier Pinheiro; revisão técnica, prefácio e notas Heloísa Abreu de Lima. 1ª ed. São Paulo: Martin Claret, 2021.
- ALIGHIERI, D. **Vida Nova**. 3ª ed. Trad dos originais em italiano e latim Carlos Eduardo Soveral. Lisboa: Guimarães editores, 1993.
- ANDRADE, C. D. **Brejo das almas**, posfácio de Alcides Villaça — 1ª ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ANDRADE, C. D. de. **A Rosa do Povo**. 55ª ed. Rio de Janeiro: Registro, 2019.
- ARENDT, H. **Entre o passado e o futuro**. Trad: Mauro W. Barbosa. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.
- ARISTÓTELES, Poética. In: **A poética clássica**. Trad Jaime Bruna 7 ed. São Paulo: Cutrix, 1997, p.19-52.
- ASCHER, N. Prefácio. In: CARNEIRO, G. **Poemas reunidos**. Rio de Janeiro: Nova editora: Fundação Biblioteca Nacional, 2010. p. 31 – 39.
- ASCHER, N. Defesa e ilustração da modernidade (introdução). In: CARNEIRO, G. **Folias metafísicas**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995 p. 7-12.
- AZEVEDO, A. **Obra completa**: volume único. Organização: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- AZEVEDO, Á. **Lira dos vinte anos e outros poemas**. São Paulo: Companhia Nacional, 2006.
- BANDEIRA, M. **Itinerário de Pasárgada**. 10ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
- BAUDELAIRE, C. **O spleen de Paris**: pequenos poemas em prosa. Tradução Alessandro Zir. Porto Alegre, L&PM, 2016.
- BERARDINELLI, C. A dimensão tradicional na poesia lírica camonianiana. **Phasis**. v. 1 n. 1 (1973) p.70 – 100. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/phasis/article/view/8115> Acesso em 25 mar. 2022.
- BLUMENBERG, H. Naufrágio com espectador. Lisboa: Ed. Veja, 1992. Resenha de: VIEIRA *et al.* Hans Blumenberg: reflexões sobre a metáfora da navegação. Belo Horizonte v. 4 n. 5 p. 1-52, 1999.
- BLUMENBERG, H. **Naufrágio com espectador**: paradigma de uma metáfora da existência. Trad: Manuel Loureiro. Lisboa: Vega, 1992.
- BRANDÃO, J. **Antiga Musa**: arqueologia da ficção. 2ed. rev. ampli – Belo Horizonte: Relicário, 2015.
- BRANDÃO, J. O entusiasmo poético. In: MUNIZ, F. **As artes do Entusiasmo**: a inspiração da Grécia antiga à contemporaneidade. Organização de Fernando Muniz, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011, p.19-35.
- BRASILEIRO, A. **Da inutilidade da poesia**. Salvador: EDUFBA, 2002.
- BRITTO, P. H. Os rumos da poesia brasileira atual. In: ABREU, F. C. S.; OLIVEIRA, G. S.; QUEVEDO, R.C. (Orgs.). **A poesia na Ágora**. 1. ed. São Luís: EdUFMA, 2022
- BRITTO, P. H. Poesia e memória. In: PEDROSA, Célia (org.). **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p.124-131.
- BRITTO, P. H.. **Formas do nada**. Rio de Janeiro: Editora Companhia das Letras, 2012.
- CAMÕES, L. V. de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- CAMÕES, L. V. de. **Os Lusíadas**. Jane Tutikian (org). Porto Alegre: L&PM, 2015.

- CAMÕES, L.V. **Sonetos de Camões**: sonetos, redondilhas e gêneros maiores. Seleção, apresentação e notas Izeti Fragata Torralvo, Carlos Cortez Minchillo: ilustrações Hélio Cabral. – 6ª ed. – Cotia: Ateliê editorial, 2019.
- CAMPOS, H. de. **Finismundo**. Crisantempo. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CAPELÃO, A. **Tratado do amor cortês**. Introdução, tradução e notas Claude Buridant; tradução Ivone Castilho Benedetti – 2ª ed, São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019.
- CARNEIRO, G. **Balada do impostor**. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- CARNEIRO, G. **Folias metafísicas**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- CARNEIRO, G. **Lira dos cinqüent’anos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- CARNEIRO, G. **Poemas reunidos**. Rio de Janeiro: Nova editora: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.
- CARNEIRO, G. **Por mares nunca dantes**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- CARNEIRO, G.; MARANHÃO, S. *Os Desmandamentos*. *Blog O Globo*. Disponível em < <https://glo.bo/2RUqXUG> > e acessado em 10 de fev. de 2019.
- CARPEAUX, O. O Renascimento e a reforma por Carpeaux (**História da Literatura Ocidental**, v.3). Rio de Janeiro: Leya, 2012.
- CARPEUX, O. Prosa e ficção do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org). **O Romantismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, p.157 – 165.
- CARVALHAL, T. **O próprio e o alheio**: ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- CAVALCANTI, G. H. **A herança de Apolo**. Poesia. Poeta. Poema. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2012.
- CURTIUS, E. R. **Literatura Europeia e Idade Média latina**. Tradução de Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2013.
- DETIENNE, M. **Os mestres da Verdade na Grécia arcaica**. Trad: Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1988.
- ENZENSBERGER, H. M. “A massa folhada do tempo”. In: _____. **Ziguezague**. Tradução de Marcos José da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 2003.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad: Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GIRARD, R. “Inovação e repetição”. In. _____. **A voz desconhecida do real**: uma teoria dos mitos arcaicos e modernos. Tradução de Filipe Duarte. Lisboa: Instituto Piaget, 2002. p.221 – 239.
- GOLDSTEIN, N. **Versos, sons e ritmos**. 14ª ed. Revista e atualizada. São Paulo: Ática, 2006.
- GRAVES, R. **A Deusa Branca**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- HANSEN, J. A. **Instituição retórica, técnica retórica, discurso**. Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ. v. 20, n. 33 pp.11-46, 2013.
- HESÍODO. **Teogonia**. A origem dos deuses. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- HOLLANDA, H. B. **26 poetas hoje**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano editora, 2007.
- HOMERO. **Íliada**. Tradução e prefácio de Carlos Alberto Nunes – [25. Ed]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- HOMERO. **Odisseia**. Tradução e prefácio de Carlos Alberto Nunes – [25. Ed]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- HORÁCIO. Arte poética (Epistula ad Pisones). In. **A poética clássica**. Trad Jaime Bruna 7 ed. São Paulo: Cutrix, 1997, p.55-68.

- HORÁCIO. **Odes**. Trad. Pedro Braga Falcão. Livros Cotovia e Pedro Braga Falcão, Lisboa, 2008.
- KRAUSZ, L. **As musas**: poesia e divindade na Grécia arcaica. São Paulo: Edusp, 2007.
- MARTIN, K. (editor). **O livro de símbolos**. Reflexões sobre imagem arquetípica. Taschen, 2012
- MCLEAM, A. **A Deusa Tríplice: em busca do arquetípico feminino**. Trad: Adail Ubirajara Sobral, 2ª ed. São Paulo: Editora Pensamento Cultrix, 2020.
- MELO NETO, J. C. de. Poesia e composição. In: **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MÓISES, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MORICONI, Í. Poesia e crítica, aqui e agora (ensaio de síntese e vocabulário) In: ANTUNES, B; FERREIRA, S. (orgs.). **50 anos depois: Estudos literários no Brasil contemporâneo**. São Paulo: UNESP, 2014, p.58-66.
- MUNIZ, F. **As artes do Entusiasmo**: a inspiração da Grécia antiga à contemporaneidade. Organização de Fernando Muniz, Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- NUNES, B. A recente poesia brasileira: expressão e forma. **Novos Estudos CEBRAP**. Nº 31, 1991 pp. 171-183. Disponível em: <https://pdfcoffee.com/benedito-nunes-a-recente-poesia-brasileirapdf-pdf-free.html> Acesso em: 14 mar. 2022.
- OTTO, W. **Las musas**: el origen divino del canto e del mito. Trad, intro e notas: Hugo F. Bauza. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1981.
- PAZ, O. **A outra voz**, trad: Wladir Dupont. – São Paulo: Siciliano, 1993.
- PAZ, O. **Os filhos do barro**: do Romantismo à Vanguarda. Trad: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PAZ, O. **O arco e a lira**: Trad: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PEDROSA, C. Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão. In: PEDROSA, C; ALVES, I; JÚDICE (orgs). **Crítica de poesia: tendências e questões: Brasil – Portugal**. 1 ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014, p.205 – 218.
- PERRONE-MOISÉ, L. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- PERRONE-MOISÉS, L. A criação do texto literário. In: PERRONE-MOISÉS, L. **Flores da escrivaniha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PETRARCA, F. **Cancioneiro**. Tradução de José Clemente Pozenato. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.
- PIRES, A. D. Lugares-comuns da lírica, ontem e hoje. *Linguagem Estudos e Pesquisas, Catalão*, vols.10-11-2007. Disponível: <https://www.revistas.ufg.br/lep/article/view/34355/18093>>. Acesso em: 20 de maio 2018.
- PLATÃO. **Fedro** (ou Da Beleza). Tradução e notas de Pinharanda de Gomes, Lisboa: Guimarães Editores, 2000.
- PLATÃO. **Íon**. Tradução e introdução de Vitor Jabouille. Lisboa: Editora Inquérito limitada, 1988.
- POE, E. A. **Poemas e Ensaio**s. (Trad. Oscar Mendes e Milton Amado). São Paulo: Globo, 1999.
- QUINTILIANO. **Instituição oratória**. Tomo IV. Tradução de Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.
- RAGUSA, G. **Lira Grega**: antologia de poesia grega. Trad e org: Ragusa. São Paulo: Hedra, 2013.
- RAMON, M. Tratado da beleza feminina segundo Camões. Entre imitação e invenção, in **Schola** nº16, Junho 2008, Barcelos: Escola Secundária de Barcelinhos/Câmara Municipal de Barcelos, 2008

RANCIÈRE, J. “O conceito de anacronismo e a verdade do historiador”. In.: SALOMON, M (org.). **História, verdade e tempo**. Chapecó: Argos, 2011.

READ, H. **As origens da forma na arte**. Trad: Waltensir Dutra. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1981.

ROBIN, P. M. **Beatriz, musa de Dante Alighieri, com suas transfigurações na Vita Nova e incursões na Divina Comédia**. 2010. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Italiana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, University of São Paulo, São Paulo, 2011. doi: 10.11606/D.8.2011.tde-23092011-083225. Acesso em: 23 out 2021

SALGUEIRO, W. **Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)**. Espírito Santo: EDUFES, 2002.

SALGUEIRO, W. Tradição visível: poesia e citação In: _____. **Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência**. Vitória: EDUFES, 2018. p.139 – 152.

SANT’ANNA, A. R. de. **Intervalo amoroso e outros poemas escolhidos**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1999.

SANTIAGO, S.. As flores do tempo. In: CARNEIRO, Geraldo. **Pandemônio**. São Paulo: Art editora, 1993. p.10 – 14.

SECCHIN, A. C. (Org.). **Manuel Bandeira: as cidades e as musas**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

SECCHIN, A. C. **Elementos: poesia**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira; Brasília: INL, 1983

SERRA, O. **Navegações da cabeça cortada: breve incursão no campo dos estudos clássicos**. Salvador: EDUFBA, 2012.

SODRÉ, P. R.; QUEVEDO, R. C. Vestígios do *topos* do panegírico na poesia de Geraldo Carneiro. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 49, p. 289–304, 2016. DOI: 10.1590/2316-40184915. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10162>. Acesso em: 15 fev. 2022.

SPINA, S. **Ensaio de crítica literária**. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2010.

SPINA, S. **Na madrugada das formas poéticas**. São Paulo: Ateliê Editora, 2002.

SÜSSEKIND, P. **Shakespeare: o gênio original**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2008.

TORRANO, Jaa. O mundo em função das musas. In: HESÍODO. **Teogonia**. A origem dos deuses. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2015 p.13-95.

TRINGALI, D. **Horácio poeta da festa: navegar não é preciso: 28 odes: latim/português**. São Paulo: Editora Musa, 1995.

VAGHETTI, A. L. do A. **A representação da mulher na lírica camoniana**. (Dissertação – Mestrado em Letras). Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Curitiba, p.109, 2002.

VIVALDO, L. **A máquina do mundo requebrada: poética, metapoesia e intertextualidade em Geraldo Carneiro**. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara), São Paulo, 2019.

VIZZIOLI, P.. O sentimento e a razão nas poéticas e na poesia do Romantismo in: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, p.137 – 156.