



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

SAULO MARTINS DOS SANTOS

**ANACRONISMO E RESISTÊNCIA
NA POESIA CONTEMPORÂNEA DE ALEXEI BUENO**

GOIÂNIA
2024

**UFG**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES****E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Saulo Martins dos Santos

3. Título do trabalho

ANACRONISMO E RESISTÊNCIA NA POESIA CONTEMPORÂNEA DE ALEXEI BUENO.

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Saulo Martins Dos Santos, Discente**, em 12/04/2024, às 14:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Solange Fiuza Cardoso Yokozawa, Professora do Magistério Superior**, em 12/04/2024, às 14:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4508801** e o código CRC **D3458A2F**.

SAULO MARTINS DOS SANTOS

ANACRONISMO E RESISTÊNCIA
NA POESIA CONTEMPORÂNEA DE ALEXEI BUENO

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: L. P. 1 – Poéticas da Modernidade e da Contemporaneidade

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Solange Fiuza Cardoso Yokozawa

GOIÂNIA

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

SANTOS, Saulo Martins dos
Anacronismo e resistência na poesia contemporânea de Alexei Bueno [manuscrito] / Saulo Martins dos SANTOS. - 2024.
CXXXI, 131 f.

Orientador: Profa. Dra. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2024.

Bibliografia. Apêndice.

1. Poesia brasileira contemporânea. 2. Alexei Bueno. 3. Anacronismo. 4. Resistência. I. Yokozawa, Solange Fiuza Cardoso, orient. II. Título.

CDU 821.134.3



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE LETRAS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata Nº 7 da sessão de Defesa de Tese de Saulo Martins dos Santos que confere o título de Doutor em Letras e Linguística, na área de concentração em Estudos Literários.

Aos cinco dias do mês de abril do ano de dois mil e vinte e quatro, a partir das 14h30, via Google Meet, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada “ANACRONISMO E RESISTÊNCIA NA POESIA CONTEMPORÂNEA DE ALEXEI BUENO”. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (PPGL-FL-UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Célia Sebastiana Silva (PPG Ensino na Educação Básica/CEPAE-UFG), membro titular externo; Professor Doutor Alexandre de Melo Andrade (PPG em Letras-UFS), membro titular externo, Professor Doutor Antônio Donizeti Pires (PPG em Estudos Literários-UNESP/Araraquara), membro titular externo; Professor Doutor Rafael Campos Quevedo (PPG-UFMA), membro titular externo. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese, tendo sido o candidato aprovado pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Solange Fiuza Cardoso Yokozawa, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata, que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos cinco dias do mês de abril do ano de dois mil e vinte e quatro.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Solange Fiuza Cardoso Yokozawa, Professora do Magistério Superior**, em 05/04/2024, às 18:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antônio Donizeti Pires, Usuário Externo**, em 05/04/2024, às 18:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **rafael campos quevedo registrado(a) civilmente como Rafael Campos Quevedo, Usuário Externo**, em 05/04/2024, às 19:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre de Melo Andrade, Usuário Externo**, em 05/04/2024, às 21:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Celia Sebastiana Da Silva, Professor do Magistério Superior**, em 08/04/2024, às 17:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4481332** e o código CRC **135B93EE**.

Referência: Processo nº 23070.012407/2024-37

SEI nº 4481332

AGRADECIMENTOS

À professora Solange Fiuza Cardoso Yokozawa, exemplo de pesquisadora séria e competente, que aceitou o desafio da orientação e muito contribuiu para a realização e conclusão desta tese. Sou imensamente grato pela sua compreensão e empatia.

Aos docentes e servidores administrativos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás.

Aos professores Antônio Donizeti Pires, Alexandre Bonafim Felizardo e Rafael Campos Quevedo pela leitura e também pelas contribuições fundamentais para a conclusão deste estudo.

Aos meus pais, Alda Maria e Pedro Mendes, e também ao meu irmão, Thiago Martins, exemplos de dignidade, respeito e espiritualidade.

À minha amada avó Anesita Santos pelas preces diárias.

Aos amigos e alunos da Escola Municipal Vovó Dulce, em Senador Canedo, Goiás.

Aos meus avós João Mendes e Geraldo Martins, à minha tia Ideides Mendes e ao meu primo James Costa que, durante este percurso formativo, nos deixaram. Dedico-lhes a singularidade de um haicai:

Em todas as portas
Uma só certeza: Nosso
Lugar não é aqui.
(BUENO, 2017, p. 56)

RESUMO

Esta tese propõe uma análise dos conceitos de anacronismo e resistência presentes na poesia contemporânea de Alexei Bueno. Constatamos que sua obra recusa as ideias de progresso, superação e novidade quando aplicadas à criação artístico-literária, buscando promover diálogos intertextuais entre elementos provenientes de inúmeras fontes culturais do passado e questões do presente histórico. No primeiro capítulo, demonstramos, a partir da leitura de poemas selecionados de *As escadas da torre* (1984), *Lucernário* (2003) e *A noite assediada* (2022), como o processo criativo alicerçado no tensionamento das significâncias oriundas de diversas temporalidades, isto é, na relação positivamente anacrônica entre os tempos, revela a perspectiva ética do poeta ao procurar entre os vestígios da herança artístico-literária uma possibilidade de compreensão mais profunda do mundo, convidando seus leitores à reflexão sobre a condição humana na contemporaneidade. No segundo capítulo, optamos por analisar alguns movimentos poéticos de *Os resistentes* (2001), a obra mais explicitamente política de Alexei Bueno, que empregam a “sátira paródica” (HUTCHEON, 1985) para realizar uma crítica ao alheamento das consciências provocado pelo consumismo exacerbado da atualidade. Além de denunciar a alienação da sociedade consumista, a poesia do livro de 2001 também apresenta uma ideia de resistência estética que enxerga na (im)potência do poema uma possibilidade de acessar um tipo de saber, ligado ao tempo além do tempo do anacronismo, que desafia a falta de sentido do contemporâneo, reconectando-nos com a nossa própria humanidade. Para embasar nossa leitura da obra bueniana, adotamos uma metodologia teórico-crítica, analítica e interpretativa respaldada no pensamento de autores como Octavio Paz (1993, 1996, 2012, 2013), Benedito Nunes (2009), Nicole Loraux (1992), Giorgio Agamben (2009), Hans Magnus Enzensberger (2003), Marcos Siscar (2007, 2010, 2016, 2018) e Jacques Rancière (2007) e também em textos críticos sobre a poesia contemporânea de Alexei Bueno, como os estudos de Marcos Estevão Gomes Pasche (2014) e Carlos Eduardo Marcos Bonfá (2015).

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea. Alexei Bueno. Anacronismo. Resistência.

ABSTRACT

This thesis proposes an analysis of the concepts of anachronism and resistance present in Alexei Bueno's contemporary poetry. We find that his work rejects the ideas of progress, overcoming, and novelty when applied to artistic-literary creation, seeking to promote intertextual dialogues between elements from numerous cultural sources of the past and issues of the historical present. In the first chapter, we demonstrate, through the reading of selected poems from *As escadas da torre* (1984), *Lucernário* (2003), and *A noite assediada* (2022), how the creative process based on the tensioning of significances originating from different temporalities, that is, in the positively anachronistic relationship between times, reveals the poet's ethical perspective in seeking among the traces of the artistic-literary heritage a possibility of deeper understanding of the world, inviting his readers to reflect on the human condition in contemporaneity. In the second chapter, we choose to analyze some poetic movements of *Os resistentes* (2001), Alexei Bueno's most explicitly political work, which employ "parodic satire" (HUTCHEON, 1985) to criticize the alienation of consciences provoked by the exacerbated consumerism of today. In addition to denouncing the alienation of consumerist society, the poetry of the 2001 book also presents an idea of aesthetic resistance that sees in the (im)potency of the poem a possibility of accessing a type of knowledge, linked to time beyond the time of anachronism, that challenges the lack of meaning of the contemporary, reconnecting us with our own humanity. To support our reading of Bueno's work, we adopted a theoretical-critical, analytical and interpretative methodology supported by the thoughts of authors such as Octavio Paz (1993, 1996, 2012, 2013), Benedito Nunes (2009), Nicole Loraux (1992), Giorgio Agamben (2009), Hans Magnus Enzensberger (2003), Marcos Siscar (2007, 2010, 2016, 2018) and Jacques Rancière (2007) and also in critical texts on Alexei Bueno's contemporary poetry, such as the studies by Marcos Estevão Gomes Pasche (2014) and Carlos Eduardo Marcos Bonfá (2015).

Keywords: Contemporary Brazilian poetry. Alexei Bueno. Anachronism. Resistance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA E ANACRONISMO: considerações críticas sobre a poesia de Alexei Bueno	6
1. 1 Enfolhando tradições: o diálogo anacrônico entre o passado e o presente na obra bueniana	6
1. 2 “Desde esse dia eu morro aqui”: os paradoxos de uma poesia atravessada pelo anacronismo	20
1. 3 Desdobramentos de um debate: o anacronismo na poesia brasileira contemporânea sob a mira da crítica especializada.....	27
1. 4 O “Epitáfio” de um túmulo neoclássico: anacronismo, poesia e ética em um poema de <i>As escadas da torre</i> (1984).....	35
1. 5 Anacronismo e discurso da crise em “Helena”	47
2 OS DIÁLOGOS ANACRÔNICOS COM AS FONTES CULTURAIS E A QUESTÃO DA RESISTÊNCIA EM <i>OS RESISTENTES</i> (2001)	55
2. 1 Uma visão geral da poética de <i>Os resistentes</i>	55
2. 2 “Ninguém”: aqueles que resistem a uma guerra silenciosa contra “Todos”	65
2. 3 “Todos”: a Grande Prostituta que se casou com a “Obsolescência”	75
2. 4 “É preciso pisar na vontade como se esmaga uma cobra”: uma reação poética ao consumismo e à obsolescência	82
2. 5 “Talvez, revolvendo despojos da vida, percebamos algo de um ritmo perdido”: anacronismo e resistência nos movimentos poéticos de <i>Os resistentes</i>	89
CONCLUSÃO	107
REFERÊNCIAS	110
APÊNDICE A	116

INTRODUÇÃO

Esta tese se vincula à área dos estudos literários, mais especificamente à linha de pesquisa das poéticas da modernidade e contemporaneidade, e tem como objetivo analisar a poesia de Alexei Bueno, considerando os conceitos de anacronismo e resistência. Na obra desse poeta contemporâneo, elementos do passado, como mitos, fatos históricos, formas e temas literários, se associam com questões do presente histórico por meio de um diálogo intertextual. Essa relação produtiva entre as temporalidades permite uma ressignificação do conceito de anacronismo, que, longe de ser um equívoco histórico, representa, no campo da criação artístico-literária, uma modificação crítica das significâncias tanto do passado quanto do presente. No entanto, antes de adentrarmos na discussão sobre a relação entre o anacronismo e a ideia de resistência, assim como de apresentar as hipóteses, justificativa, objetivos e metodologia deste estudo, consideramos pertinente traçar um breve panorama sobre a obra de Alexei Bueno e sua inserção no contexto da poesia brasileira a partir de meados da década de 1980.

Nascido em 26 de abril de 1963, no Rio de Janeiro, o autor publicou, entre outros livros, *As escadas da torre* (1984), *Poemas gregos* (1985), *Livro de haicais* (1989), *A decomposição de J. S. Bach* (1989), *Lucernário* (1993), *A via estreita* (1995 - Prêmios da Biblioteca Nacional e da Associação Paulista de Críticos de Arte), *A juventude dos deuses* (1996), *Entusiasmo* (1997), *Poemas reunidos* (1998 - Prêmio Fernando Pessoa, da União Brasileira de Escritores), *Em sonho* (1999), *Os resistentes* (2001, com edição francesa em 2020), *Gamboa* (2002), *O patrimônio construído* (2002 - Prêmio Jabuti), *Glauber Rocha, mais fortes são os poderes do povo!* (2003), *Poesia reunida* (2003 - Prêmios Jabuti e da Academia Brasileira de Letras), *O Brasil do século XIX na Coleção Fadel* (2004), *Antologia pornográfica* (2004), *A árvore seca* (2006), também com edição portuguesa, *O Nordeste e a epopeia nacional* (2006 - Aula Magna proferida na Universidade Federal do Rio Grande do Norte), *Uma história da poesia brasileira* (2007), *As desapareições* e *Sergio Telles, caminhos da cor* (2009).

Também publicou *João Tarcísio Bueno, o herói de Abetaia* (2010), *Lixo extraordinário*, com Vik Muniz (2010) e *O universo de Francisco Brennand* (2011), *Machado, Euclides & outros monstros* (2012), *Cinco séculos de poesia: poemas traduzidos* (2013), *São Luís, 400 anos, Patrimônio da Humanidade* (2013), *Poesia completa* (2013), *Palácios da Borracha, arquitetura da Belle Époque amazônica* (2014), *Os monumentos do Rio de Janeiro, inventário 2015* (2015), *Alcoofilia, 5.000 anos de declarações de amor à bebida* (2015), *Rio Belle Époque*,

álbum de imagens (2015), *Anamnese* (2016), *Desaparições*, antologia organizada por Arnaldo Saraiva em Portugal (2017), *John Clare: poemas* (2017), *O poste, drama em três atos* (2018), *Cerração* (2019), *Decálogo indigno para os mortos de 2020* (2020), *O sono dos humildes* (2021- Prêmios da Biblioteca Nacional e Candango de Literatura), *A escravidão na poesia brasileira, do século XVII ao XXI* (2022), o catálogo *Rio de Janeiro en couleurs et en relief* (2022), com Laurent Vidal, e *A noite assediada* (2022).

Como editor, organizou a edição crítica da *Obra completa* de Augusto dos Anjos (1994), a *Obra completa* de Mário de Sá-Carneiro (1995), a atualização da *Obra completa* de Cruz e Sousa (1995), a *Obra reunida* de Olavo Bilac (1996), a *Poesia completa* de Jorge de Lima, a *Obra completa* de Almada Negreiros (1997), a *Poesia e prosa completas* de Gonçalves Dias (1998), além de uma edição da *Poesia completa e prosa* de Vinicius de Moraes, no mesmo ano, e a *Obra completa* de Álvares de Azevedo (2000). Também concebeu uma edição comentada de *Os Lusíadas* (1993 e 2018) e *Grandes poemas do Romantismo brasileiro* (1994), uma *Antologia poética* de Cruz e Sousa, em Portugal (2021), e *Os mais belos sermões* do Padre Vieira (2021). Em 1999, editou, com Alberto da Costa e Silva, a *Antologia da poesia portuguesa contemporânea, um panorama*. Em 2002, a convite da UNESCO, organizou a *Anthologie de la poésie romantique brésilienne*, e, em 2004, a antologia *Poesía brasileira hoje*, para a Editorial Danú, de Santiago de Compostela. Entre 1999 e 2002 foi diretor do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro.

Considerando a extensão da produção artístico-literária e intelectual de Alexei Bueno, acreditamos que sua obra carece de uma fortuna crítica mais robusta, principalmente no que se refere a trabalhos acadêmicos em nível *stricto sensu*. Por exemplo, identificamos apenas quatro dissertações de mestrado e duas teses de doutoramento que propõem uma leitura mais aprofundada de sua poesia. Três pesquisas de mestrado foram realizadas no âmbito do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, cujos títulos e autores das dissertações são: *Canto de deuses: leitura de poesia épica contemporânea no Brasil* (2002), de Jamesson Buarque de Souza; *Trilogia do enfrentamento do mistério: a poesia de Alexei Bueno e sua relação com o mundo* (2007), de Suene Honorato de Jesus; e “*Sejamos anacrônicos, divinamente anacrônicos*”: os diálogos com a tradição na poética contemporânea de Alexei Bueno, defendida por nós em dezembro de 2018. Por último, Gabriela de Santana Oliveira, pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão, defendeu em 2021 a dissertação intitulada: *A presença de Dionísio na poesia brasileira contemporânea de Alexei Bueno*. Por sua vez, as teses de doutorado se intitulam: *A improvável encruzilhada: neoclassicismo e modernidade em Alexei Bueno*, Glauco Mattoso e

Ivan Junqueira (2014), apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro por Marcos Estevão Gomes Pasche, e *A busca da experiência total do humano na poesia de Alexei Bueno* (2015), de autoria de Carlos Eduardo Marcos Bonfá, da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, campus de Araraquara.

Ademais, cabe salientar que o conjunto de obras literárias de Alexei está inserido em um momento sócio-histórico muito específico: o da precária redemocratização da sociedade brasileira, marcada pelos processos de globalização e pelo fortalecimento do neoliberalismo econômico, do consumismo exacerbado e do individualismo, elementos que participam da chamada “crise da civilização moderna”, conforme expressão de Sergio Paulo Rouanet (2001). A esse respeito, o poeta e ensaísta Marcos Siscar observa que, ao contrário dos momentos anteriores, a produção literária que sucede o período da ditadura empresarial-militar brasileira permanece “sob uma luz difusa” (SISCAR, 2010, p. 149), tendo em vista que há uma pluralidade de dicções poéticas e a ausência de um projeto artístico coletivo de enfrentamento da realidade.

Assim, a ausência de “linhas de força mestras” (SISCAR, 2010, p. 149) sugere uma possível retração em relação às tensões experimentadas nas décadas anteriores a 1980. Esse aparente esgotamento de questões político-poéticas, que provoca um mal-estar, principalmente no âmbito da recepção crítica da poesia contemporânea, não deve, de acordo Siscar, levar a uma avaliação que atesta o empobrecimento das expressões poéticas brasileiras. Pelo contrário, é preciso compreender que a poesia “*se tornou* outra coisa, tomando sentido específico em um novo momento histórico” (SISCAR, 2010, p. 150).

Nesse sentido, os fatos políticos locais e mundiais, tais como a ascensão de uma frágil democracia, a anistia e sua relação com as políticas do esquecimento, o colapso do comunismo e uma ampla abertura ao mercado internacional, impulsionada pela globalização, não podem ser ignorados, pois são acontecimentos que acionam uma espécie de experiência poética cismada, “digna da crise que funda a poesia da modernidade” (SISCAR, 2010, p. 153). Para nós, essa cisma cria uma desilusão em relação às ideias de utopia, superação e novidade aplicadas à criação artística, sendo, portanto, uma das características identificadoras da poesia brasileira contemporânea e, especificamente, da obra de Alexei Bueno.

Sob tal perspectiva, o poeta carioca deixa de acreditar no progresso da ciência e da técnica como possibilidade de construção de uma sociedade igualitária e fraterna, de modo que seu olhar passa a focalizar as questões do presente e a problematizá-las. Como observado por Octavio Paz, essa reação se tornou cada vez mais comum nas últimas décadas do século XX e resulta da incerteza geral quanto ao porvir, pois “as obras do progresso se chamam fome,

envenenamento, pulverização” (PAZ, 2013, p. 155). Evidentemente, o ocaso do futuro acentuou a produção de poesia de convergência, na qual o passado e o presente, sob o regime do anacronismo, se correlacionam por meio de diálogos intertextuais. Isso favorece uma forma específica de saber que permite um maior entendimento das demandas da atualidade.

Tendo em conta o panorama sociocultural contemporâneo, pretendemos contribuir com a recepção crítica da obra literária de Alexei Bueno ao explorar o problema instaurado pela adoção de um processo criativo fundamentado no diálogo anacrônico com inúmeras fontes culturais do passado e do presente, como alicerce constitutivo de uma poesia de convergência. Para alcançar esse objetivo, realizaremos, no primeiro capítulo, uma leitura crítica de alguns poemas exemplares que explicitam a ideia de anacronismo, cotejando discussões sobre a poesia brasileira contemporânea e textos que fazem parte da recepção da obra bueniana. Na segunda parte da tese, analisaremos alguns movimentos poéticos de *Os resistentes* (2001) que evidenciam a noção de resistência ao criticar, por meio da sátira paródica (HUTCHEON, 1985), o capitalismo tecnológico e o consumismo.

Nossa primeira hipótese sugere que, ao incorporar o anacronismo na composição do poema, os recortes de diferentes discursos, recolhidos de diversas fontes culturais do passado e/ou do presente, são combinados para fomentar uma poética que demove a ideia de um diálogo conservador com o passado e, ao mesmo tempo, se abre à escuta do outro. Outra hipótese é que, ao orientar sua poesia a partir dessa perspectiva, Alexei Bueno tem no horizonte o leitor, já que o uso de recursos intertextuais, e o consequente anacronismo, visa promover um exercício de leitura que leve a “[...] infalíveis efeitos colaterais, como afinar a sensibilidade, ampliar o autoconhecimento [e] aguçar a compreensão do mundo” (BUENO, *In*: FARIA, 2009, p. 33).

A concepção de Bueno sobre a função social da poesia na contemporaneidade é análoga à tese de Roland Barthes no ensaio “Morte do autor” (2012), segundo a qual, o leitor é “o lugar” onde as escrituras múltiplas de um texto, que procedem de uma infinidade de locais da cultura, se reúnem. Nesse espaço (o leitor), as palavras de uma obra literária se recusam a um sentido único e viabilizam uma atividade intelectual contraideológica, com a finalidade de questionar os valores da sociedade técnico-científico-informacional. Além disso, ao mesmo tempo em que se torna uma reação às ideologias do progresso, o texto poético, marcado pelo anacronismo, privilegia um aprendizado sobre as interações do indivíduo com as vozes dos outros, abrindo-se à alteridade e à descoberta de “uma identidade obstinadamente em devenir” (COMPAGNON, 2009, p. 57).

A nosso ver, são essas noções sobre o papel histórico desempenhado pela poesia que permeiam “Os pobres de espírito” (1984), “Desfecho” (2022), “Pórtico” (1984), “Epitáfio”

(1984) e “Helena” (2003), poemas que serão analisados na primeira parte desta tese, assim como os movimentos poéticos de *Os resistentes* (2001), entre os quais escolhemos alguns exemplares para serem discutidos no segundo capítulo. Assim, nosso principal objetivo é oferecer uma interpretação desses poemas, demonstrando como o anacronismo, fomentado pelo jogo intertextual, constitui a base para a elaboração de uma poesia que reconhece sua (im)potência diante do contemporâneo ao dramatizar seu próprio fim, tornando-se, por conseguinte, um lugar de enfrentamento à abjeção imposta pelas lógicas do progresso, do consumismo e do conhecimento técnico-científico-informacional.

Como objetivos específicos, pretendemos investigar a inserção da poética de Alexei Bueno no contexto sócio-histórico brasileiro e a recepção crítica de sua obra. Para isso, propomos uma revisão bibliográfica no primeiro capítulo, abordando as teorias sobre o anacronismo e o discurso de crise, além de ampliar a discussão sobre a concepção de poesia do autor por meio da análise dos poemas mencionados anteriormente. No segundo momento deste estudo, a interpretação de alguns movimentos poéticos de *Os resistentes* (2001) será correlacionada as noções de anacronismo positivo e resistência, a fim de compreendermos como a poesia de Alexei Bueno dramatiza a crise civilizacional de nossa época, principalmente no que concerne à alienação provocada pelo consumismo desenfreado, tornando-se, nesse sentido, o lugar de um conhecimento singular sobre a condição humana no presente.

Por fim, salientamos que a abordagem metodológica empreendida nesta tese será fundamentalmente de natureza teórico-crítico, analítica e interpretativa. Sendo assim, a discussão apresentada terá como base livros e artigos de diversos autores que exploram as noções de anacronismo e resistência, tanto no campo da História quanto na área dos estudos literários. Entre esses autores, destacam-se Octavio Paz (1993, 1996, 2012, 2013), Benedito Nunes (2009), Nicole Loraux (1992), Giorgio Agamben (2009), Hans Magnus Enzensberger (2003), Marcos Siscar (2007, 2010, 2016, 2018), Jacques Rancière (2007), entre outros. Ademais, recorreremos a textos críticos sobre a poesia contemporânea de Alexei Bueno, como os estudos de Marcos Estevão Gomes Pasche (2014) e Carlos Eduardo Marcos Bonfá (2015).

1 POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA E ANACRONISMO: considerações críticas sobre a poesia de Alexei Bueno

1. 1 Enfolhando tradições: o diálogo anacrônico entre o passado e o presente na obra bueniana

Como nos ensina Octavio Paz (2012), a poesia, embora não seja religião, reflexão filosófica ou magia, ao realizar-se como poema, sempre se apoia em algo extrínseco a ela e que, apesar de ser um elemento independente, é crucial para sua materialização histórica. “O poema é poesia e, também, outra coisa. E esse *também* não é algo posticho ou acrescentado, mas um constituinte do seu ser” (PAZ, 2012, p. 191). O autor ainda nos lembra que a ideia de um poema puro é um disparate, um contrassenso, porque nele as palavras perderiam seus significados, tornando-se indizível. Paradoxalmente, o poema, ao enfrentar o bloco átono e a objetividade da prosa cotidiana, desafia a natureza das palavras, buscando levá-las para além de seus significados relativos. Logo, ele depende inevitavelmente das palavras ao mesmo tempo em que trava uma luta para extrapolá-las. Por essa razão, sua natureza é singular e irreduzível, mas também é “*uma expressão social inseparável de outras manifestações históricas*” (PAZ, 2012, p. 191, grifos nossos).

Considerando esse último aspecto, depreendemos que as palavras do poeta, justamente por serem palavras, são impregnadas de historicidade e, portanto, “dramatizam”, conforme a expressão utilizada por Marcos Siscar (2010), os desníveis, as adversidades, as crises e as violências de determinada época. Desde a publicação de suas primeiras obras, no contexto artístico-literário dos anos 1980, Alexei Bueno escreve uma poesia que carrega marcas daquilo que Octavio Paz (2013) denomina de “o ocaso do futuro”, tendo em vista que ele se posiciona contrário às ideias modernas de progresso e de novidade, principalmente quando aplicadas à arte. Contudo, é importante salientar que não há uma aspiração saudosista de retorno ao passado como solução da crise da modernidade, pois o problema colocado por Alexei Bueno consiste em questionar, a partir de sua expressão literária, o domínio da ideologia do progresso sobre as atividades humanas e, especificamente, sobre a palavra poética.

As primeiras estrofes do poema intitulado “Os pobres de espírito”, publicado em *As escadas da torre* (1984), exemplificam a tentativa do jovem poeta de colocar em xeque o paradigma da novidade, enquanto noção histórica de superação perene, que foi levada ao domínio da arte, criando “a ilusão de que o mais recente é sempre superior, visão muito

fortalecida pela vivência cotidiana do capitalismo tecnológico que é a nossa, no qual, inclusive, com certa obsolescência programada, os bens de consumo se superam e se eliminam em rapidez cada vez mais vertiginosa” (BUENO, 2007a, p. 11). Leiamos, a seguir, alguns versos do poema supracitado:

Falharam as nossas crenças,
É morta a sabedoria,
O dia é o mais negro dia,
As horas dão-nos sentenças.
Por isso, e este é o consolo,
Estamos livres, amigos,
Sem vínculos, sem perigos,
Nem é possível haver dolo.

O nosso tempo é cinzento,
Cuspamos nele, falemos
Dos outros, nestes sonhemos
Traíndo-o por pensamento.
Mas sempre um homem é o seu dia
Ainda em não querer sê-lo,
Mas nem queiramos sabê-lo,
Querer só a nossa alegria!
(BUENO, 1984, p. 175)

Quando lido sob o viés metalinguístico, as estrofes acima externalizam, através da voz do sujeito poético, o ceticismo de um poeta que, atento à sua época (“sempre um homem é o seu dia”), sente-se deslocado quanto à realidade que o cerca, visto que nega as crenças e a sabedoria de seu tempo (“É morta a sabedoria, / O dia é o mais negro dia”). Ecoando as palavras de Camões na estância 145, do “Canto X”, de *Os Lusíadas*, em que o poeta lamenta ter a voz descompassada, rouca e, portanto, anacrônica ao dirigir-se à “gente surda e enrudecida” de seu tempo, a afirmação de não pertencimento em “Os pobres de espírito” demonstra que Alexei Bueno é um autor efetivamente contemporâneo, na medida em que a dicção poética que desponta em sua obra, fruto de um diálogo crítico com inúmeras fontes culturais do passado, opõe-se à visão moderna do processo histórico como uma marcha contínua, em que o domínio do ser humano sobre a natureza por meio do desenvolvimento técnico-científico-informacional desembocaria na promissora colonização do futuro.

A questão suscitada pela leitura do texto de Bueno se correlaciona com a análise empreendida por Octavio Paz, no começo da década de 1970, sobre o encerramento das questões inerentes à modernidade artística. Na última parte de *Os filhos do barro*: do romantismo à vanguarda, o ensaísta mexicano, sem recorrer a um tom apocalíptico, diz o seguinte: “Fim da arte e da poesia? Não, fim da ‘era moderna’ e com ela da ideia de ‘arte moderna’” (PAZ, 2013, p. 162, grifos do autor). Em outras palavras, a tradição vanguardista da

ruptura começou a perder seus poderes de negação e, segundo a explicação de Paz, a rebeldia, a crítica e a transgressão comuns à arte moderna foram convertidas em repetições ritualísticas, o que evidenciaria “*uma fratura no próprio seio da consciência contemporânea*” (PAZ, 2013, p. 154, grifos nossos).

A descrença que atravessa o poema de Alexei Bueno é uma evidência, de acordo com o nosso ponto de vista, dessa fratura na consciência contemporânea. O poeta, diante da excessiva racionalização da vida e de diferentes modos de desumanização (“O nosso tempo é cinzento” – BUENO, 1984, p. 175), olha amedrontado para o futuro e entende que as obras do progresso são a fome, a aniquilação causada pelas guerras, o adensamento das desigualdades socioeconômicas e o empobrecimento espiritual dos homens. Na arte e, especificamente, na poesia, o impacto do “fim da modernidade”, isto é, do “ocaso do futuro” (PAZ, 2013, p. 161), se deu pela dissolução das noções de progresso, superação e novidade, de maneira que o “agora” ganha centralidade na produção artística-literária contemporânea. Desse modo, o

[...] presente tornou-se o valor central da tríade temporal. A relação entre os tempos mudou, mas essa mudança não implica o desaparecimento do passado ou do futuro. Ao contrário, eles ganham mais realidade: ambos se tornam dimensões do presente, ambos são presença e estão presentes agora (PAZ, 2013, p. 161).

No excerto transcrito acima, Octavio Paz apresenta uma importante chave de leitura da poesia contemporânea, pois ele sugere uma mudança na relação entre o passado, o presente e o futuro. Essa transformação diz respeito à possibilidade de reinterpretação tanto do passado quanto do futuro dentro da estrutura do presente. Ambos são reconhecidos como partes integrantes do agora enquanto dimensões ativas do contemporâneo. Assim, passado e futuro não são vistos como entidades separadas e distantes, mas sim como elementos intrínsecos ao presente.

Se os poetas da idade moderna tinham como paradigma o “princípio da mudança” (PAZ, 2013, p. 163), empenhando-se pela constante inovação de suas expressões artístico-literárias, os poetas contemporâneos estão mais preocupados com o “princípio invariante” (PAZ, 2013, p. 163) que está subjacente a todas as mudanças, questionando se há, por exemplo, algum elemento comum entre obras clássicas e modernas, como a *Odisseia* e *Meu coração desnudado*. Paz explica que, ao indagar sobre os possíveis pontos de contato entre obras produzidas em épocas temporalmente tão distantes, os poetas contemporâneos, para além de qualquer anseio de superação, compreendem que a combinação do princípio da mudança com o da permanência pode se tornar bastante profícua para a criação poética.

Focalizando o contexto brasileiro, o poeta e crítico Haroldo de Campos publica, no jornal *Folha de S. Paulo*, em outubro de 1984, a primeira versão de um ensaio que se tornou fundamental para a compreensão da poesia praticada a partir da década de 1980. Propondo um desdobramento da tese de Octavio Paz sobre o ocaso do futuro a partir do conceito de “poema pós-utópico” (CAMPOS, 1997), Campos relaciona o fim da utopia com a instalação, em 1964, da ditadura empresarial-militar no Brasil. Em tempos em que a opressão ditatorial invadia o cotidiano, o projeto de renovação poética, que entrevia a possibilidade de a poesia ser um agente de transformação social, exauriu-se. O ensaísta explica que “uma *poesia-para*, capaz de utilizar, na perspectiva do *engagement*, as conquistas técnicas da *poesia pura*” (CAMPOS, 1997, p. 268) perdeu o seu sentido naqueles anos de fechamento político-ideológico.

Ao associar o esvaziamento da função utópica com a força acachapante do autoritarismo ditatorial, Campos não apenas anuncia o fim do movimento vanguardista, mas também estabelece implicitamente o lugar da vanguarda como predecessora da poesia contemporânea, afirmando seu legado para os poetas posteriores. Em outros termos, a intenção do autor de *Poesia e modernidade* é indicar, frente aos acontecimentos históricos de um período repressivo para a criação poética, o declínio do projeto estético de vanguarda, sem deixar de defender os fundamentos teórico-críticos que sustentavam o discurso vanguardista, como a busca pelo novo, o experimentalismo, a centralidade da palavra e o fim do verso (SISCAR, 2016).

Cerca de quarenta anos depois da publicação do texto de Haroldo de Campos, podemos concluir que o movimento de negação e de reafirmação dos valores vanguardistas dá algumas pistas para compreendermos as obras poéticas contemporâneas, como a de Alexei Bueno. Parece correto afirmar que, longe de uma substituição histórica, como atesta parte da crítica especializada, ainda estamos envolvidos com questões colocadas pelas vanguardas. Como observa Marcos Siscar (2016), a influência da perspectiva utópica se manifesta pela coexistência, no contexto artístico contemporâneo, do reconhecimento de uma nova época, marcada pela “pluralização das poéticas possíveis”, e da reiteração de valores que supostamente foram superados. No cerne dessa tensão entre o distanciamento e a aproximação dos ideais vanguardistas, está o desafio de pensarmos o nosso lugar, ou seja, de problematizarmos o sentido histórico que atribuímos à poesia do presente.

Ademais, no último subitem do referido ensaio, Campos argumenta que não há uma ampla ruptura do momento pós-utópico em relação ao moderno. O autor escreve o seguinte: “[...] a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica” (CAMPOS, 1997, p. 268). O que muda, mais especificamente, é a forma como os poetas contemporâneos lidam com a perspectiva de futuro.

Tendo em conta toda construção argumentativa do texto, um aspecto significativo do raciocínio do ensaísta deve ser considerado: se a poesia praticada no presente não possui um caráter inovador, preterindo a ideologia do progresso, ela perde legitimidade política e, por isso, afasta-se de um projeto civilizatório. Sendo assim,

Podemos inferir daí não apenas que a literatura de vanguarda não é mais um fato poético relevante, numa época pós-utópica, mas que a poesia do presente não é ainda um *acontecimento* poético digno de nota. A poesia do presente, na sua virtualidade, parece ser um mero *blackout* do futuro, ou um negativo do passado, isto é, de tudo aquilo que já teve lugar. Mais precisamente, para muitos poetas e críticos de variadas tendências - que, como Haroldo, viveram a época dos acirrados debates sobre as vanguarda -, a poesia contemporânea aparece como um interregno, uma latência, até o momento em que alguma outra coisa, por si mesma, aconteça (SISCAR, 2016, p. 32, grifos do autor).

O comentário crítico de Marcos Siscar é bastante assertivo quanto àquilo que podemos assimilar da avaliação que Haroldo de Campos faz da poesia pós-utópica, colocando em evidência um certo mal-estar em relação à poesia produzida desde 1980. Afora a percepção de uma descrença que recai sobre o contemporâneo, consideramos mais significativo apontar que o ensaio correlaciona, conforme a nossa interpretação, as noções de diferença, de pluralidade, de passados possíveis e de pós-utopia com a reflexão proposta por T. S. Eliot, em “Tradição e talento individual” (1989), quando afirma que as passagens mais individuais de uma obra poética são aquelas em que as vozes de poetas do passado ainda ecoam, e que a conquista da herança cultural legada pela tradição depende de um considerável esforço crítico a ser empreendido pelo poeta herdeiro.

Essa “[...] apropriação crítica de uma ‘pluralidade de passados’” (CAMPOS, 1997, p. 269, grifos do autor) se refere a uma característica inerente à poesia do presente: a marca explícita da intertextualidade. Na conclusão de seu texto, Campos recorre mais uma vez à autoridade de Octavio Paz e fala de uma poesia da “agoridade” (ou *Jetztzeit*, termo utilizado por Walter Benjamin) que não faz apenas uma crítica ao futuro, temendo o porvir, mas que também busca no passado respostas para o presente. A exploração de tempos e de espaços de outrora, quando utilizada para tensionar as significâncias da palavra poética, resulta em uma poesia como a de Alexei Bueno, que é, a nosso ver, efetivamente contemporânea ao se centrar no presente sem deixar de estabelecer um diálogo produtivo com o passado.

Outro texto incontornável para compreendermos certas constantes ou linhas características da produção poética contemporânea é o ensaio “A recente poesia brasileira: expressão e forma”, de Benedito Nunes (2009), que teve sua primeira versão publicada em 1991. Nele, o autor destaca que depois da ideologia nacionalista da *tradição moderna*; das

inquietações da poesia de Carlos Drummond de Andrade; da contenção do impulso lírico e da objetualidade da obra de João Cabral de Melo Neto; e do espírito de vanguarda, principalmente dos concretistas; os poetas pós-utópicos fazem um movimento de reavaliação das heranças culturais disponíveis, numa espécie de arqueologia das fontes literárias e históricas. O ensaísta denomina o ecletismo estético dos escritores contemporâneos de “enfolhamento das tradições”. Nunes (2009, p. 168) explica:

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

No trecho em destaque, o autor descreve o conceito de “enfolhamento das tradições” como um processo em que as fontes culturais são transformadas em recursos abertos e disponíveis para a criação dos poetas contemporâneos. As tradições, uma vez consideradas normativas ou prescritivas, são agora reinterpretadas e utilizadas como materiais com os quais os poetas podem dialogar livremente. Na cena literária contemporânea, esses textos se encontram em constante interação, criando uma biblioteca cultural vasta e dinâmica, evocada no ensaio pela imagem da “Biblioteca de Babel”, que representa a vastidão e a diversidade do conhecimento humano. O uso da metáfora alexandrina sugere a extensão e a profundidade da herança literária, cultural e histórica que os poetas contemporâneos exploram e reconfiguram em suas obras.

De certo modo, a abordagem crítica de Benedito Nunes contrasta com a de Haroldo de Campos, uma vez que o primeiro propõe, como notamos no excerto supracitado, uma leitura da poesia brasileira praticada desde 1980 que não a desqualifica. O crítico e filósofo paraense argumenta que a arte poética do período pós-vanguardista não pode ter uma única medida, porque “[...] ela não é mais canônica, é uma composição de cânones” (NUNES, 2009, p. 166). Por isso, as muitas críticas à poesia contemporânea, ao afirmar a sua mediania, são influenciadas por uma visão restritiva que, explícita ou implicitamente, elege um cânone como parâmetro qualitativo, por vezes, escanteando as particularidades de determinado autor ao desconsiderar sua capacidade de leitura crítica tanto das fontes culturais do passado quanto do próprio presente.

Ao concluir seu ensaio, Nunes enfatiza que, fora do ciclo histórico das vanguardas, os poetas não estão mais sob a pressão imediata da busca pelo novo. Isso leva a uma recapitulação

retrospectiva das tradições, que são submetidas a uma avaliação tanto hermenêutica quanto histórico-crítica. Esses dois aspectos permitem a sobrevivência de elementos do passado no presente, na medida em que os mitos, as referências literárias, os conceitos filosóficos e os fatos históricos são ressignificados à luz de questões da atualidade. Em suma, ele sugere que as obras poéticas contemporâneas sejam lidas como positivamente anacrônicas, o que implica compreender os poetas não apenas dentro, mas também fora da história real, em uma dinâmica que envolve relacionar uma variedade de influências e diálogos intertextuais.

Quando cotejadas, as perspectivas de Octavio Paz (2013), Haroldo de Campos (1997) e Benedito Nunes (2009) permitem um maior entendimento da obra de Alexei Bueno. Em um contexto artístico-literário em que a tradição da ruptura cai em descrédito, a poesia bueniana recorre ao diálogo crítico com fontes culturais e históricas, contrapondo-se à ideia de superação estética que está associada à ideologia da novidade aplicada ao fazer artístico. Nesse sentido, podemos dizer que a sua poesia se relaciona com o conceito paziano de convergência, sendo “um perpétuo recomeço e um contínuo regresso” (PAZ, 2001, p. 56), em que o agora é composto pela intersecção dos tempos. Aliás, Octavio Paz amplia a discussão sobre a arte de convergência ao afirmar que o presente, quando compreendido como entrecruzamento de temporalidades, é a fusão da vida e da morte e, portanto, a reconciliação de duas metades da esfera, formando um tempo para além do tempo, ou seja, um tempo anacrônico.

Em “Desfecho”, poema escrito em 1982 e publicado recentemente em *A noite assediada* (2022), o jovem Alexei Bueno explicita sua opção por uma expressão poética que privilegia o “enfolhamento das tradições”, o que acarreta em uma poesia de convergência. O texto em questão narra os instantes finais de um poeta tuberculoso que, entre a vida e morte, tem uma experiência fora do comum, de teor transcendente, atingindo uma dimensão espaço-temporal distinta da habitual. Leiamos o poema na íntegra:

O poeta está morrendo tuberculoso. Em toda a casa as lâmpadas giram vermelhas e histéricas. Ele está histérico! Ele está histérico! Cospo sangue e não acredita no seu fim irremovível! Lembra de um bazar de brinquedos ao meio-dia cheirando a comida nas mangueiras de outrora. O chão, a luz e o barbante. Não crê. Percebe o sentido cíclico das inúteis lembranças da vida. Tuberculoso. Esmaga-lhe o peito a montanha atroz do anacronismo. Anacronismo! Anacronismo!

Sim, é terrível, mas o que fazer? Lembra de tudo. Recusa a morte sem maiores resultados. Não foi amado! Não publicou seu livro! Não escreveu nem uma ameaça do que poderia escrever de grande! Quero viver! Quer viver, mas, buá, cospe sangue. Golfada! Golfada, é esta a palavra das antigas histórias. Vermelha. Golfada. E golfada rima com nada!

As luzes põem-se a rodar novamente. O teto transforma-se numa pia branca de hospital pingando aventais vermelhos. Cada gota que cai refaz-se num vidro de remédio de estranho nome que cresce e sobe dando piruetas até morrer num dicionário etimológico devorado pelas mangas de um defunto. Pia. Louça. Comadre! Nojo, não?

No entanto a última alucinação anacrônica é indestrutível. Passam-lhe na mente velhas histórias de desfeitas tertúlias literárias de umas seis décadas atrás. Bares chocam-se em cristais e acendem e apagam. A tuberculose! A tísica! Livros tombam na sua cabeça! Romances oitocentistas; óperas. Romantismo, e tudo aumenta, é o fim, e esta terrível confraternização com os seus desventurados predecessores é a última consolação inadiável.

Sangue! Sangue! Sangue! Histeria, suores frios, hemoptise! Expressionismo pressentido por vias patológicas! Riso. Bum! O condor! O condor! Explodem pela janela as poéticas caducas, os livros precocemente mortos, as estrofes desenganadas, as românticas cabeleiras negras pálidas vermelhas voadoras, vum! É o fim. E o ridículo se mistura. Índios heroicos pulam persianas, Valquírias desmilinguidas berram, os pulmões ao vento, e empinam, como sempre, os seios, pianistas cospem beijando dançarinas condenadas, casacos e cavanhaques vomitam luas sobre o lençol limpo das comoções sociais e humanas estraçalhadas no lustre florestal dos teatros sensuais e melancólicos do fim do século de espartilhos salgados no alto do último e exilado rochedo que se encontrou com o mapa do tesouro. O relógio morre! Don Juan chega aos infernos!

É o fim. É o fim. Os fantasmas invadem o quarto, as amadas batem as janelas, as cortinas da frustração profunda e universal sacodem o colo sob o luar fantástico. É a hora. Adeus! Os livros explodem! Os nunca vivos retornam! O poeta sucumbe na cavalgada furibunda das desembestadas e desgrenhadas analogias delirantes. O passado o recebeu. Nada cumpriu-se. Arfa. Arfa. E urra, e sob a luz que se apaga de repente os cavaleiros feéricos arrancam a sua alma e se explodem com ela até as tendas noturnas do último cigano chamado Fim.

1982

(BUENO, 2022, p. 43-44)

De acordo com Bueno, o poema que acabamos de ler é um quadro poético que faz parte de um conjunto de prosas composto ao longo de quatro décadas. “Desfecho”, assim como os mais de 50 textos de *A noite assediada*, é atravessado por uma liricidade que advém de fantasias vívidas, memórias e devaneios, amalgamando o grotesco e o límpido, o humor e o horror (BUENO, 2022). Sob o ponto de vista formal, o autor opta pelo poema em prosa, porque é um forma poética que, desde o seu surgimento com a rebelião dos românticos no século XIX, manifesta uma nova consciência sobre o fazer literário. A consolidação dessa modalidade híbrida da poesia lírica, que concatena a negação destrutiva e o esforço de organização artística, coincide com o descontentamento dos poetas com o mundo moderno, onde o progresso, de acordo com Carlos Felipe Moisés (2019, p. 171), torna-se uma espécie de “rolo compressor”.

Antônio Donizeti Pires (2007), por sua vez, explica que o poema em prosa é o modo de expressão por excelência da modernidade, pois amplifica tanto o ritmo quanto as imagens caóticas e fragmentadas que surgem da tensa relação do poeta com o mundo em constante transformação. Cientes da historicidade e da função crítica inerentes a essa forma poética, diversos autores contemporâneos, como Alexei Bueno, escolhem-na como um suporte privilegiado de “[...] reflexão sobre a poesia, o poeta, o mundo, a vida e o eu, instâncias sempre sujeitas à liquidação contemporânea” (PIRES, 2007, s/p).

“Desfecho” é um exemplo de uso do poema em prosa que, ao resistir à objetividade da fala cotidiana, indica que a modernidade da poesia de Alexei Bueno é “menos precária ou provisória do que a dos neomodernismos e dos pós-modernismos, distanciando-se deles como Drummond se distanciara do modernismo: ‘E como ficou chato ser moderno. / Agora serei eterno’” (SARAIVA, 2017, p. 14, grifos do autor). Logo, a opção formal serve de arrimo para uma reflexão metalinguística sobre a condição do poeta depois do esgotamento dos projetos culturais vanguardistas.

A princípio, é importante destacar que o referido poema, ao explorar a agonia da personagem diante da iminência da morte por tuberculose, estabelece um diálogo com a poesia simbolista, mais especificamente com o expressionismo *sui generis* de Augusto dos Anjos. Diga-se de passagem, Alexei Bueno sempre foi bastante interessado pela obra do poeta paraibano, a ponto de organizar, em meados da década de 1990, pela Editora Nova Aguilar, a sua poesia completa. Depois, no prefácio de *Pré-modernismo* (2007b), Bueno observa que restringir as obras dos simbolistas ao nefelibatismo e à imprecisão da musicalidade nos impede de perceber que, diferente do caráter escultório e solar dos parnasianos, a reclusão na torre de marfim se relaciona com uma visão realista do Brasil. Ele ilustra seu ponto de vista afirmando que não podemos ignorar que a poesia de Augusto dos Anjos está repleta de miseráveis, tuberculosos, indígenas espoliados e negros humilhados, e que “o *Eu*, de certa maneira, foi para a poesia brasileira, dez anos depois, o que *Os sertões* fora para a prosa e o pensamento nacionais” (BUENO, 2007b, p. 9).

Alimentado pela provável leitura de “Cismas do destino” e de “Os doentes”, dois longos poemas de Augusto dos Anjos que falam, respectivamente, do cuspe não apenas de um indivíduo minado pela tísica precoce, mas de uma expectoração pútrida dos brônquios pulmonares de uma raça que violou as leis da Natureza, e do desespero das pessoas tuberculosas, Bueno volta o seu olhar para o presente e, especificamente, para as condições do poeta e da poesia no contexto contemporâneo. De modo que “Desfecho”, em um ritmo efusivo potencializado pelo poema em prosa, narra uma experiência anômala, na qual o protagonista, entregue aos sintomas da consumpção, vive um fenômeno incomum antes de sucumbir à morte: uma alucinação anacrônica.

Nela, o poeta-personagem vê, em toda a casa, as lâmpadas girarem e relembra fatos corriqueiros, como um bazar ao meio-dia e o cheiro da comida nas mangueiras de outrora. A voz poética narra que ele, em estado de histeria, percebe o sentido cíclico das inúteis lembranças e tem o seu peito esmagado por uma “montanha atroz do anacronismo” (BUENO, 2022, p. 43). Marcadas por traços da poesia simbolista, essas imagens poéticas provocam sensações

sinestésicas que criam uma atmosfera nauseante e que potencializam a ideia de fracasso do poeta.

Vencido pela morte e lembrando-se de tudo, o protagonista reconhece que não foi amado, não publicou o seu livro e “não escreveu qualquer ameaça do que poderia escrever de grande” (BUENO, 2022, p. 43). O diagnóstico da ruína e do fim inglório tem a ver com a atualização do discurso da crise na poesia brasileira contemporânea. Como bem sabemos, a poesia moderna é a “poesia da crise”, de modo que esse conceito se tornou, na atualidade, um lugar-comum, um “*topos* gasto” (FRANCHETTI, 2021, p. 145).

Embora a avaliação de Paulo Franchetti (2021) seja negativa, uma vez que para ele o discurso da crise na poesia contemporânea é compreendido como uma banalização do próprio conceito de crise, entendemos que Alexei Bueno insiste em questionar se, em nossa época, ainda há um sentido para o *escrever*. Sendo assim, a sobrevivência da ideia de crise na contemporaneidade, mesmo que exaurida, tem relação com a manutenção da interrogação hölderliniana (“para que poetas ainda?”) pelos poetas pós-vanguardistas, afinal de contas, vivemos, conforme as já mencionadas estrofes de “Os pobres de espírito” (BUENO, 1984, p. 175), em um tempo cinzento, submetido ao falar enganoso e à pobreza espiritual.

Via de regra, o autor de *As escadas da torre* recorre ao diálogo com as fontes culturais, feito a partir de uma extensa memória de leitura, para alicerçar uma poesia que, de acordo com Antonio Carlos Secchin (1996, p. 167), não se furta das contradições de nossa época e vê no fenômeno artístico a “única via de escape à miséria da contingência humana”. A combinação dessa concepção política sobre a arte literária com uma estética baseada em relações intertextuais resulta em uma poesia, usando os termos do próprio poeta, “divinamente anacrônica” (BUENO, 2001, p. 59). A defesa do anacronismo, como acontece em “Desfecho”, exige, em um primeiro momento, a recuperação do significado desse vocábulo.

A palavra *anacronismo* tem origem grega e é composta pelas partículas *ana* (contra, contrário) e *chronos* (tempo), possuindo, conforme sua etimologia, um significado negativo, pois nomeia um erro cronológico, em que o passado é interpretado à luz do presente de maneira equivocada, causando uma inconsistência histórica. Para a maioria dos historiadores, por exemplo, recusar o anacronismo é uma regra de ouro, haja vista que projetar “nossas realidades – nossos conceitos, nossos gostos e nossos valores – sobre as realidades do passado” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 17), objetos das investigações históricas, é o mesmo que destruí-las, imputando-lhes total inocuidade quanto aos seus usos para a compreensão do presente.

Em clave oposta, a noção de um anacronismo positivo pode ser compreendida a partir do ponto de vista defendido pela historiadora francesa Nicole Loraux (1992). Para a autora, os

historiadores, a exemplo dos antropólogos, deveriam assumir uma postura menos restritiva quanto à comparação entre os tempos históricos. Em seu “Elogio do anacronismo”, Loraux (1992, p. 57) afirma que

[...] o anacronismo é o pesadelo do historiador, o pecado capital contra o método, do qual basta apenas o nome para constituir uma acusação infamante, 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 corre inevitavelmente o risco de ser entravado, impedido de audácia, ao contrário do antropólogo que, em condições análogas, recorre sem perturbações de consciência à prática da analogia.

Essa proposta se distancia do “medo do anacronismo bloqueador” (LORAUX, 1992, p. 57) e se contrapõe a uma ideia restritiva de narração ordenada da história. De modo que, ao trabalhar em regime de anacronismo, o historiador vai ao “passado com questões do presente para voltar ao presente, *com o lastro do que se compreendeu do passado*” (LORAUX, 1992, p. 61, grifos nossos). Adiante, Laroux reafirma essa ideia, dizendo que: “[...] ao trabalhar em regime de anacronismo, *há ainda mais a tirar da caminhada que consiste em voltar para o presente, com o lastro de problemas antigos*” (LORAUX, 1992, p. 64, grifos nossos). A repetição proposital do argumento pretende consolidar a noção de proficuidade dessa “caminhada” que parte do presente em direção ao passado e que retorna ao presente. Isto é: o fundamento da positividade do anacronismo está intrinsecamente ligado ao movimento dialético que articula o atual ao antigo e o antigo ao atual. Esse modo de deslocamento dos tempos propicia o aguçar do senso crítico do historiador, fomentando uma leitura histórica que escute a contemporaneidade e que conteste as “ilhotas de imobilidade que negam o tempo na história” (LORAUX, 1992, p. 68).

Para que essa estratégia de elaboração da narrativa histórica seja produtiva, Nicole Loraux recomenda uma prática controlada do anacronismo. De acordo com a autora, um exemplo, que nos ajuda a compreender essa possibilidade, pode ser observado pelo modo como se lida com o sentido moderno de “democracia” ao interpretar a vida pública na Grécia antiga, visto que, geralmente, tende-se a desconsiderar o projeto político em vigor à época. Loraux cita o cômico Aristófanes, que ironiza o trágico Eurípedes ao qualificá-lo como “muito democrático” por dar a palavra à mulher, ao escravo e ao homem no mesmo patamar que ao senhor. Assim, para compreendermos Aristófanes

[...] precisamos defasar-nos singularmente de nós mesmos, pois que tal nos parece ser – de alguma maneira, intemporalmente – o próprio da democracia, para compreender o que um espectador ateniense entendia de imediato: que “democrático” devia, nas palavras de Eurípedes, ser entendido por antífrase, a tal ponto o termo aí é empregado em sentido contrário ou com um intenção manifesta de derrisão. (LORAUX, 1992, p. 64)

Nesse exemplo, o estranhamento é suscitado pelo fato de que, usualmente, o historiador se aproxima da ideia de democracia da antiguidade grega rechaçando, a partir de um ponto de vista moderno, a possibilidade de não participação da mulher e de categorias populares na política. Tal ilustração, por si só, pode dar abertura à noção de empobrecimento das narrativas históricas motivadas pelo trabalho sob o regime do anacronismo. Por outro lado, segundo Loraux, a “caminhada” empreendida por uma proposta de leitura, movida pela urdidura anacrônica dos tempos, é bastante fecunda, pois, quando conduzida pelo esforço crítico, impulsiona uma discussão sobre os sentidos da democracia tanto no passado quanto na atualidade. Portanto, a recomendação da historiadora é que o anacronismo seja avaliado de modo positivo, intentando perceber sua proficuidade como movimento que “consiste em voltar para o presente, com o lastro de problemas antigos” (LORAUX, 1992, p. 64).

O debate acerca de uma noção positiva do anacronismo, quando vinculada diretamente à poesia brasileira contemporânea, já se tornou lugar-comum em textos críticos e acadêmicos que avaliam a produção estética de Alexei Bueno. De acordo Rafael Quevedo (2018, p. 85), é bastante produtivo pensar sobre a potência do ato criativo “numa perspectiva lastreada por uma noção de contemporâneo como atravessamento de tradições” e, portanto, anacrônica. Nesse sentido, Quevedo procura demonstrar como o anacronismo, advindo dos diálogos intertextuais estabelecidos por Bueno com o passado, através de uma “incorporação crítica dos dados da tradição” (QUEVEDO, 2018, p. 85), é produtivo e gerador de um adensamento das significâncias em sua poesia.

Assim, ao apontar que o *topos* do “teatro mundo” é o eixo sustentador do discurso poético de *A via estreita* (1993), *A juventude dos deuses* (1996) e *Entusiasmo* (1997), em uma evidente relação intertextual com as tradições literária e filosófica ocidentais, que remontam, por exemplo, a *Dom Quixote* e a Santo Agostinho, o ensaísta constata que a metáfora teatral, desdobrada a partir de um viés crítico, é infundida, junto com uma perspectiva política de resistência estética, aos poemas narrativos da trilogia, como uma forma de reação ao “enfraquecimento da realidade” e, também, ao “embotamento da experiência autêntica com o mundo” (QUEVEDO, 2018, p. 84). Dessa forma, a presença do anacronismo nos três livros é responsável pela estruturação de uma realidade ficcionalizada não-linear, que pretende

denunciar tanto a inocuidade do historicismo, enquanto legado da modernidade, quanto a superficialidade do presente vivenciado pelo poeta, que experiencia um mundo desconcertado, de “hábitos robotizados” (QUEVEDO, 2018, p. 101) e esvaziado de sentidos. Por essa razão, o ensaísta conclui que

[...] toda poesia, desde que não rendida a mera cartilha escolar ou engessada em artificialismos retóricos é sempre contemporânea de seu tempo (no sentido mesmo da já tão citada conferência de Agamben) de modo absolutamente compatível com a sua natureza anacrônica. Afinal, de acordo com Enzensberger: “se existe uma figura anacrônica *par excellence*, esta é a do poeta”. Ou ainda, se preferirmos, fiquemos com os seguintes versos de *Os resistentes*, obra do próprio Alexei Bueno, de 2001: “Sejamos soezes, indefensáveis, reincidentes e contumazes, / E sobretudo anacrônicos, divinamente anacrônicos...”. (QUEVEDO, 2018, p. 101-102, grifos do autor).

O trecho em destaque revela que uma abordagem crítica da poesia de Alexei Bueno, que busca considerá-la contemporânea, dificilmente ignorará que sua poesia se baseia em uma concepção positiva de anacronismo. A constatação feita por Quevedo se relaciona com o conceito de contemporâneo desenvolvido pelo filósofo Giorgio Agamben (2009). De acordo com o pensador italiano, a contemporaneidade

[...] é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a *relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59, grifos do autor).

Sendo assim, aquele que é verdadeiramente contemporâneo não adere de modo absoluto ao presente imediato, dissociando-se anacronicamente dos valores comuns de seu tempo. Ao optar pelos diálogos intertextuais com uma diversidade de fontes do passado, o que favorece o anacronismo, Bueno busca na história humana e no legado da tradição cultural uma forma de interpretar e denunciar as circunstâncias socioculturais da atualidade. Por isso, pode-se afirmar, em consonância com Agamben, que o poeta é contemporâneo por manter “fixo o olhar” em sua época e, ao investigá-la, enxerga “não as luzes, mas o escuro” do presente (AGAMBEN, 2009, p. 62).

As metafóricas luzes que ofuscam ao invés de iluminar, segundo Pedrosa *et al* (2018, p. 156), estão estritamente relacionadas à “hegemonia do midiático e do espetacular”, capaz de gerar uma espécie de “adesão acrítica ao presente enquanto atualidade”. Junto com a objetividade da linguagem técnico-científico-informacional, isso se tornou um dos aspectos que

perpassam e caracterizam a cultura contemporânea. No entanto, essa compreensão da metáfora agambeniana ignora o desdobramento da noção de “escuro” feito pelo pensador italiano, fundamental para ampliar nosso entendimento acerca da contemporaneidade como lugar do anacronismo.

Segundo Agamben, quando observamos o céu à noite, as estrelas resplandecem envoltas pela escuridão. Os astrofísicos atuais explicam que o escuro tem origem na expansão do universo, cujas galáxias mais longínquas se deslocam a uma velocidade surpreendente, de modo que suas luzes não são percebidas pelo olho humano. Ao recorrer a esse exemplo, o autor afirma: “Aquilo que percebemos como o escuro do céu é essa luz que viaja velocíssima até nós e, no entanto, não pode nos alcançar, porque as galáxias das quais provém se distanciam a uma velocidade superior àquela luz” (AGAMBEN, 2009, p. 65).

Perceber o escuro do presente, a partir de tal prisma, implica reconhecer a necessidade de procurar uma “outra luz”, a que falta. Assim, ser contemporâneo é manter o olhar fixo na obscuridade de uma determinada época, combater as luzes imediatas que cegam e, ao mesmo tempo, “perceber nesse escuro uma [outra] luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós” (AGAMBEN, 2009, p. 65). Esse movimento pressupõe um senso crítico aguçado, que é capaz de apreender das trevas do presente uma luminosidade dificilmente percebida pelos que vivem a atualidade do momento histórico.

O argumento de Agamben acentua que o sujeito realmente contemporâneo não se deixa cegar pelas primeiras e mais intensas luzes de seu tempo¹. Como já salientamos, para Pedrosa *et al* (2018), esse ofuscamento causado pelas luzes do presente é o resultado da exposição ao espetacular e à linguagem da comunicação de massa em nossa época. As “luzes” de Agamben são limitadas aqui à hegemonia do midiático, principalmente ao *boom* das redes sociais na internet e ao consumo cada vez mais frequente de informações rasas e, por vezes, falsas. Embora essa leitura crítica seja bastante plausível, o conceito do filósofo italiano abarca uma extensão muito maior de elementos culturais que podem suprimir ou até mesmo esgotar a capacidade crítica dos sujeitos frente às demandas do presente. Pelo contrário, ele mergulha nas trevas do presente e se esforça em alcançar as luzes que emanam de uma fonte inalcançável.

¹ Como já salientamos, para Pedrosa *et al* (2018), esse ofuscamento causado pelas luzes do presente é o resultado da exposição ao espetacular e à linguagem da comunicação de massa em nossa época. As “luzes” de Agamben são limitadas aqui à hegemonia do midiático, principalmente ao *boom* das redes sociais na internet e ao consumo cada vez mais frequente de informações rasas e, por vezes, falsas. Embora essa leitura crítica seja bastante plausível, o conceito do filósofo italiano, a nosso ver, abarca uma extensão muito maior de elementos culturais que podem suprimir ou, até mesmo, esgotar a capacidade crítica dos sujeitos frente às demandas do presente.

Trata-se, portanto, de um sujeito consciente, que busca aquilo que falta, que procura pelo lacunar e que reconhece o vazio.

Mais uma vez, podemos aproximar o pensamento de Agamben ao pilar central da obra de Alexei Bueno, pois a percepção de uma crise na linguagem poética comum ao contexto cultural contemporâneo, ou seja, a concordância e a afirmação do discurso de que há uma falta no presente, faz com que o poeta, enquanto sujeito de seu tempo, escreva sob o regime do anacronismo. Em vista disso, a poesia bueniana sempre tensiona o tempo, desestabiliza as linearidades cronológicas e recusa a inocuidade do arqueologismo, uma vez que, ao recorrer à intertextualidade, modifica e expande as significâncias tanto do passado quanto do presente. Assim, “é como se aquela luz invisível, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora” (AGAMBEN, 2009, p. 72).

É importante reafirmar que o problema do anacronismo, apresentado por Nicole Loraux, tem como horizonte a complexa relação entre dois elementos constitutivos da historiografia como ciência: a subjetividade inerente à narração desenvolvida pelo historiador e a busca pela veracidade dos fatos históricos. Entretanto, nos interessa, particularmente, o cerce de sua tese – o movimento dialético entre os tempos como possibilidade de realização de uma narrativa histórica impulsionada pelo senso crítico e pela sensibilidade quanto ao presente –, que pode ser relacionado à leitura que objetiva compreender como a poesia de Alexei Bueno, ao manter um diálogo intertextual com as várias fontes culturais, desestabiliza os sentidos tanto do presente quanto do passado, como veremos na análise de “Pórtico” e “Epitáfio”, poemas de *As escadas da torre* (1984), e “Helena”, inserido entre os textos poéticos de *Lucernário* (2003).

1. 2 “Desde esse dia eu morro aqui”: os paradoxos de uma poesia atravessada pelo anacronismo

Para Paula Glenadel, a poética bueniana procura por “ser E não ser atual” (2002, p. 6, grifos da autora), ou seja, o processo criativo se articula a partir do seguinte paradoxo: ser atual significa manter uma interlocução com a tradição cultural sem pretender superá-la pela insistência na busca pelo novo. Segundo a autora, Alexei Bueno corre o “risco do anacronismo para tentar a chance de ser ‘atual’, de falar desde o presente que não se deixa igualar a si mesmo” (GLENADEL, 2002, p. 5). De modo que a relação com a herança se manifesta numa espécie de adensamento meditativo sobre os “restos de mitos, de deuses, de textos poéticos e

filosóficos” (GLENADEL, 2002, p. 2), encarados como legados culturais que podem ser conquistados pelo esforço empregado na criação poética.

Tal acepção permite uma leitura mais elucidativa de *As Escadas da Torre*, obra formada por um conjunto de 155 poemas, cuja expressão do sujeito lírico irrompe por meio de um trabalho específico com a linguagem, que encadeia um vocabulário cultivado, um certo prosaísmo advindo da fala corriqueira e o exercício das formas fixas, com destaque ao extenso uso do soneto e da quadra. Para Hermes Pena (1984), as metafóricas escadas, mencionadas no título da obra, seriam uma representação dos próprios poemas que a constitui, dado que os versos são esquadrihados e milimetricamente compostos como degraus em estruturas espiraladas, sendo a torre o próprio livro, que reúne as imagens e as vozes de personagens do passado, esquecidas na história, e que são ordenadas pelo sujeito poético que ganha voz em cada poema.

Nossa hipótese, no entanto, é que há uma complexidade ainda maior na relação que Alexei Bueno, já em sua primeira obra, estabelece com a herança cultural, dado que “as palavras do poeta, justamente por serem palavras, são suas e são dos outros” (PAZ, 2013, p. 191). Para compreender como a simbologia das escadas da torre prefigura o elo entre a linguagem poética e o entretecer dos tempos, podemos recorrer à narrativa mítica da Torre de Babel, que é a fonte dessa metáfora.

Segundo o relato bíblico, Babel foi a primeira cidade a ser construída após o Dilúvio dos dias do patriarca Noé, sendo edificada na planície aluvial que está entre os rios Tigre e Eufrates, o mesmo local que depois se tornaria o centro do império babilônico, um dos maiores da antiguidade. O rei de Babel era Ninrode, o poderoso caçador, que decidiu construir uma enorme torre que alcançava os céus, o lugar sagrado de יהוה (YHWH, Iavé ou Jeová), o deus judaico-cristão. Ninrode procurava enaltecer seu nome, congregando todos os homens da Terra nessa grande cidade. Mas, de acordo com o livro de Gênesis,

Jeová desceu então para ver a cidade e a torre que os filhos dos homens tinham construído. E Jeová disse: “Eles são um só povo, com um só idioma, e vejam o que estão fazendo. Agora, nada do que planejem fazer será impossível para eles. Vamos! Desçamos e confundamos o seu idioma, para que não entendam o idioma um do outro”. Assim, Jeová os espalhou dali por toda a face da terra, e, por fim, eles deixaram de construir a cidade. É por isso que a cidade recebeu o nome de Babel, porque Jeová confundiu ali o idioma de toda a terra, e Jeová os espalhou dali por toda a face da terra (BÍBLIA, 2015, p. 55).

A ação de confundir as línguas foi motivada por duas questões: primeira, o iníquo Ninrode queria se tornar um deus para os habitantes da terra ao edificar a Torre de Babel; além

disso, o propósito original de Jeová estava em jogo, posto que seu objetivo era que os homens povoassem o planeta e, portanto, eles não poderiam ser reunidos num único lugar. Embora esses sejam os principais motivos da ação divina, o que permanece na memória dos leitores do texto bíblico é, evidentemente, a confusão das línguas que espalhou os humanos daquele tempo pela face da Terra e inviabilizou o plano de Ninrode.

É exatamente nesse ponto que o poeta se apropria da tradição judaico-cristã, tomando para si a imagem da Torre de Babel. As palavras da narrativa mitológica, que não lhe pertenciam, são tomadas e “traduzidas” por ele, no sentido atribuído à noção de “tradução” por Octavio Paz (2009). De modo que o poeta pode, metaforicamente, olhar a torre (que não é mais a de Babel, mas não deixa de sê-la) em seu interior e percorrer os lances de suas escadas. Ali, ele encontra vários sujeitos, inúmeros “eus” e suas histórias, com seus idiomas em confusão. Todos esses homens falam em suas próprias línguas e, embora não compreendam um ao outro, ainda continuam a dizer.

Alexei Bueno assimila essa especificidade do mito e lhe confere outro matiz. Assim, nas camadas de significância mais profundas dos poemas de *As escadas da torre* há uma complexa trama entre a voz do sujeito poético e as vozes e imagens que confluem desde o passado. Essa observação se relaciona com a seguinte afirmação de Paula Glenadel (2002, p. 3) sobre o diálogo anacrônico com as fontes culturais do passado: “Herdar é desfigurar, desnaturar, inverter, perverter algo que é imposto por uma transmissão fantasmal, algo que é para nós ao mesmo tempo muito próximo e muito distante”. A concepção de contemporaneidade desenvolvida pela autora evidencia que o poeta, ao ser atual, mantém um vínculo ativo com o presente ao mesmo tempo em que se distancia dele, voltando-se para o passado, que é tomado como legado, com o intuito de modificá-lo. Portanto, ao convergir vozes e imagens de diferentes períodos temporais através do anacronismo, o poeta gera uma tensão entre elas, reinterpretando-as. A simbólica torre, sob tal ponto de vista, é o lugar do paradoxo ou, de acordo com a concepção baudelairiana, o local de “sacrifício” do poeta (SISCAR, 2007). Nesse sentido, as estrofes de “Pórtico” são representativas:

Nesta casa que é minha e que foi minha
Há uma torre em que guardam-se os retratos
Dos mortos seculares e onde os ratos
Se acabam na velhice que os definha.

Nos primeiros degraus lembra-se o nome
Do rosto que gerou-nos na pintura,
Porém, um lance a mais, maior altura,
E o nosso sangue é estranho e se consome...

Há anos, quando eu era moço ainda,
 Cismeí de ir nessa torre até o seu alto,
 Mas vi todos gritando em sobressalto
 Que não, que a minha ideia estava finda.

Então eu disse ao meu pai: – Não me destrua
 O sonho de tal sonho e tal tesouro,
 Que existem dentes fúlgidos de ouro
 Atrás de cada boca em tinta crua.

Porém seguiram sempre a dizer não...
 E assim, por uma noite de abandono,
 Fingi-me um pesadelo em cada sono
 E fui pelas escadas, facho à mão.

E só Deus sabe o turvo abismo eterno
 Em que eu descí a quanto eu mais subia
 Vendo aos olhos romper de neve fria
 Um fogo em forma humana além do inferno.

E nasci como as faces nos espelhos
 Em salas nunca minhas que cantavam,
 Fui damas, seus amantes e os que olhavam,
 Tombei e fiz tombarem mil joelhos...

Mas então, quando eu ia em meu delírio,
 Ouvi a porta abrir-se e pude olhar
 As faces me fitando a desabar
 Dos meus em pétreo horror à luz de um círio.

E ali, sem que eu dissesse coisa alguma,
 Na parede mais baixa, ainda vazia,
 Pregaram-me um retrato em tela fria
 E trancaram a porta, que era uma.

E assim desde esse dia eu morro aqui
 E a porta está fechada, e eu vou falando
 Aos retratos, ao meu que está me olhando,
 Nesta torre da casa onde eu nasci.
 (BUENO, 2013, p. 13-14)

A primeira imagem do poema, que se apresenta a partir da escolha do título (“Pórtico”), emerge por meio da prévia abstração conceitual que temos de um local arquitetado como porta de entrada. No entanto, o significado da palavra *pórtico* preconiza que esse tipo específico de portal, que remonta à estrutura de um templo na Grécia antiga, conduz a algo superlativo e grandioso por sua potência e valor. Assim, o quadro inicial do texto sugere o adentrar em um lugar inestimável: a “casa”, como espaço de comunhão familiar por excelência.

Assim, as imagens iniciais estão impregnadas pelos sentidos da tradição cultural judaico-cristã, que ecoam no presente, e se associam à composição formal das dez estrofes do compósito poético, que são integralmente constituídas por versos decassílabos heroicos, cuja acentuação interna recai sobre a sexta sílaba, conferindo-lhes um compasso solene, vigoroso e

grave. Segundo Amorim de Carvalho (1987, p. 47), o verso de dez sílabas, com esse perfil acentual, é “adequado aos assuntos de caráter épico”, na medida em que garante o fluxo da subjetividade lírica, a plasticidade das imagens e, também, assegura a fluidez narrativa, mesmo com a adoção de um vocabulário cultivado, como é o caso de “Pórtico”.

A conexão inicial entre esses elementos estruturantes possibilita, desde o primeiro decassílabo, o surgimento de uma questão metalinguística, em que o sujeito poético declara: “Nesta casa que é minha e que foi minha”. A casa, simbolicamente, recebe uma imposição temporal que lhe confere a condição de permanência ao longo das épocas. Para nós, esse espaço representa a própria literatura como instituição humana, pois é inerente à sua condição de “produto cultural” (SOUZA, 2007) a preservação e a convivência de uma multiplicidade de obras, mitos e histórias, legando-as como herança à posteridade. Por isso, a casa/literatura, que “surge com a própria civilização ocidental, pelo fato de que textos literários figuram entre os indícios mais remotos da existência histórica dessa civilização” (SOUZA, 2007, p. 10), pertence ao sujeito poético tanto no passado quanto no presente (“é minha” e “foi minha”), o que se relaciona com a ideia de anacronismo positivo.

Nesse contexto simbólico, o poema evoca a presença de uma torre onde são preservados os retratos dos mortos seculares. Este espaço específico, integrante da metafórica casa, representa a própria poesia enquanto local de tensão da historicidade. Distanciando-se de qualquer reacionarismo sugerido pelo encastelamento, a torre da casa é o lugar onde os retratos são guardados por um sujeito indeterminado (“guardam-se”), renunciando a própria história. Na simbólica torre/poesia, o mito de Babel adquire novas nuances, pois, no universo de “Pórtico”, as vozes em confusão dos trabalhadores da narrativa mitológica são transformadas em retratos guardados, ou seja, são imobilizadas em imagens.

Tal processo de cristalização, por seu turno, opera a partir do adensamento de uma particularidade do mito e fomenta o ato criativo, permitindo a manifestação da voz do sujeito poético que, ao se exprimir através da materialização das palavras no corpo do poema, propicia a formulação de novas imagens, as quais adquirem outras significâncias nos momentos posteriores de leitura. Portanto, subir metaforicamente as escadas da torre tem um objetivo: deslocar os tempos, presentificando as vozes do passado, para criar uma combinação transtemporal capaz de fazer emergir a voz de um sujeito poético que, por sua vez, torna-se o produtor de novas imagens poéticas.

No transcorrer da narração instaurada pelo poema, isso se torna evidente pela adoção do decassílabo heróico, pelo jogo plurissignificativo entre as imagens provenientes da mitológica Torre de Babel e do encastelamento dos poetas numa torre de marfim, e também pelas

referências à tradição greco-latina, que conferem à escalada pela torre da casa uma dimensão épica, fato que o sujeito poético reconhece ao iniciar sua jornada. Convicto de sua ação, ele decide não dar ouvidos ao seu próprio pai, como um filho pródigo, e nos primeiros degraus encontra “[...] o nome/Do rosto que gerou-nos na pintura”, visto que essa face está na proximidade de um passado recente, mas, com a evolução dos seus passos, indo cada vez mais longe, os rostos se tornam desconhecidos. Durante sua trajetória pelo interior daquele espaço, o eu poético se confunde com os seres que habitam o lugar (“Eu nasci como as faces nos espelhos/Em salas nunca minhas que cantavam/Fui damas, seus amantes e os que olhavam/Tombe e fiz tombarem mil joelhos...”). Em meio ao delírio, o sujeito, agora múltiplo, encontra-se preso à estrutura da torre e enxerga a si mesmo e a muitos outros em seu próprio retrato.

As interlocuções com uma variedade de fontes culturais permitem que os sentidos pulsem pelo corpo do poema, formando um texto que equilibra a expressão da subjetividade lírica com a narração épica. Esse equilíbrio fica evidente no último quarteto, onde o primeiro decassílabo heroico diz: “E assim desde esse dia eu morro aqui”. Em tom conclusivo, o verso se correlaciona ao todo do poema, reafirmando o complexo vínculo que se estabelece com o presente e o passado, e como isso incide diretamente na condição do sujeito poético, que não passou a “morar” na torre, mas que “morre” nela. Logo, nessa jornada rumo ao “abismo eterno”, o destino é fatal.

A rede formada pelo entrelaçamento dos tempos, que culmina na morte sacrificial do eu, pode ser percebida até mesmo quando analisamos a escolha vocabular do poeta. Por exemplo, o pronome demonstrativo “esse”², como sintagma nominal anafórico que faz referência ao passado (observa-se: para uma relação direta com o presente, a expressão mais adequada seria “este dia”), é conectado ao verbo “morrer”, conjugado no presente do indicativo. Além do estranhamento causado pela substituição de “morar” por “morrer”, essa construção sintática aponta para uma transtemporalidade. Em outros termos, a ação expressa pelo verbo sofre a influência imediata da expressão “esse dia”, formando uma tessitura entre o presente histórico e o passado. Dessa combinação advém a metafórica *causa mortis* do sujeito poético, que se sacrifica ao subir pelos lances das escadas da torre.

Ciente de um final trágico, o sujeito permanece recluso, falando com os retratos que povoam a torre. Fala até mesmo com o seu próprio retrato, que também continua lhe “olhando”

² Ao explicar o uso dos demonstrativos referidos à noção de tempo, Evanildo Bechara (2009, p. 188), em sua *Moderna gramática portuguesa* diz: “Aplicado a tempo já passado, o demonstrativo usual é *esse* (e flexões).”

e, assim, em persistente ato de falar e de olhar, ele permanece naquele ambiente onde nasceu. Sob o prisma metapoético, o paradoxo em que o sujeito poético se encontra – entre o estar morto e o continuar nascendo – emerge do metafórico esmagamento provocado pela montanha atroz do anacronismo a que o poeta se refere no poema “Desfecho”, isto é, do diálogo anacrônico entre o passado e o presente.

Um perigo inerente ao processo criativo orientado pelo anacronismo é o de falhar na mediação entre os tempos e incorrer naquilo que João Alexandre Barbosa chama de “arqueologismo” (1998, p. 196), que pode tornar o poema excessivamente obscuro a ponto de suprir sua historicidade. No entanto, Alexei Bueno, desde sua primeira obra, demonstra lucidez crítica, pois procura endossar o valor das interlocuções com as fontes culturais do passado, em condição análoga a do historiador que tira proveito da caminhada que consiste em voltar do passado para o presente, segundo Nicole Loraux, numa tentativa de escutar seu próprio tempo ou de enxergar, no contemporâneo, as outras luzes, aquelas que passam despercebidas.

“Pórtico”, como poema de abertura da obra bueniana, põe em evidência uma poesia cuja perspectiva crítica nada se opõe às ideias de novidade e de superação em arte. Para apoiar essa concepção, o Alexei Bueno (2007a, p. 380) recorre às reflexões do cineasta Andrei Tarkóvski, em *Esculpir o tempo* (1998), com as quais ele afirma concordar em “nível absoluto”. Sobre a questão das vanguardas, Tarkóvski, assim como Bueno, assevera que no século XX os objetos artísticos perderam sua vitalidade quando foram rebaixados ao nível da experimentação científica. O cineasta escreve:

A questão da vanguarda é peculiar ao século XX, à época em que a arte vem progressivamente perdendo sua espiritualidade. A situação é ainda pior nas artes visuais, que hoje estão quase inteiramente privadas de espiritualidade. A opinião corrente é a de que esta situação reflete a "desespiritualização" da sociedade moderna, um diagnóstico com o qual, a nível de simples constatação da tragédia, concordo plenamente: trata-se mesmo de um reflexo da atual situação. A arte, porém, não deve apenas refletir, mas também transcender; seu papel é fazer com que a visão espiritual influencie a realidade, como fez Dostoiévski, o primeiro a expressar de forma inspirada o mal da época. (TARKÓVSKI, 1998, p. 113-114)

Adiante, Tarkóvski (1998, p. 114) registra:

Todo conceito de vanguarda em arte é destituído de sentido. Posso perceber o que ele significa quando aplicado ao esporte, por exemplo. Aplicá-lo à arte, porém, equivale a admitir a ideia de progresso artístico; e, muito embora o progresso seja um componente óbvio da tecnologia — máquinas mais perfeitas, capazes de desempenhar suas funções de maneira mais adequada e precisa —, como é possível, no campo da arte, que alguém seja mais avançado? Como afirmar que Thomas Mann é melhor que Shakespeare?

Os trechos de *Esculpir o tempo* transcritos acima são citados integralmente por Bueno em *Uma história da poesia brasileira* (2007a), reforçando o que já percebemos em sua poesia desde *As escadas da torre*. Sendo assim, a substância essencial ao ato criativo é a “experiência de leitura” (BARBOSA, 1998), que favorece a convivência dos mitos, das histórias, das formas literárias e das obras de arte oriundas das mais diversas tradições, em um esforço de rememoração que se contrapõe à “desespiritualização” provocada pela lógica do progresso desde o início da modernidade.

No entanto, cabe ressaltar que esse juízo, de nossa parte, é mais uma constatação acerca da perspectiva crítica adotada pelo poeta do que uma apreciação valorativa sobre sua poesia. Por isso, no próximo tópico, apresentaremos comparativamente algumas concepções sobre o problema do diálogo anacrônico com a tradição na poesia atual, visto que para alguns intérpretes contemporâneos, autores, como Alexei Bueno, são frívolos e se distanciam da realidade de um “país inconcluso” e de um “mundo em chamas”, segundo expressões de Iumna Maria Simon (2015a).

1. 3 Desdobramentos de um debate: o anacronismo na poesia brasileira contemporânea sob a mira da crítica especializada

Para uma análise comparativa, tomamos como ponto de partida o ensaio “Esteticismo e participação. As vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)”, no qual Iumna Maria Simon (1990) denuncia uma espécie de poesia esvaziada que passa a circular após o fim dos ciclos vanguardistas. Segundo a autora, a poesia publicada a partir do período de redemocratização do Estado brasileiro perdeu sua “função de ponta” como expressão artística, porque a categoria modernista do novo, “desqualificada como meio de ruptura radical com a ordem dominante”, se divorcia da pesquisa formal proveniente das vanguardas, reduzindo-se a uma “força compulsiva na sociedade de consumo” (SIMON, 1990, p. 121). Isso se acentuou nas expressões poéticas dos anos 1980, depois da abertura democrática, tendo em vista que, na década anterior, o curso da “modernização conservadora, com a ausência de espaço político e a descrença na possibilidade de intervenção artística, em virtude da falência das utopias de transformação”, incidiu negativamente no debate sobre a pesquisa formal, que teve seu sentido relegado à “metáfora da desagregação, desesperança e loucura” (SIMON, 1990, p. 122).

Num cenário desfavorável à arte, a poesia nem sequer precisa

[...] alçar a expressão nova das inquietações subjetivas ou ser experimental no sentido vanguardista; basta que se alegue competente, que seja bem feita, que demonstre um conhecimento acadêmico da linguagem, “perícia” no uso de recursos, que apresente variedade de técnicas e procedimentos de composição; enfim, basta que saiba revisitar, como se usa dizer hoje, obras e artistas modernos e de todos os tempos, e já que terá cumprido seu papel e terá assegurado o apreço público (SIMON, 1990, p. 122).

O exame da ensaísta se resume ao diagnóstico de uma poesia voltada ao esteticismo, fechada em si mesma, enfastiada e destinada ao fracasso. Quase dez anos depois (1999), a autora pergunta ironicamente, em outro texto, se os poetas, ao decidirem acessar um panteão de referências da tradição, não pretendem apenas se inserir no mercado editorial e ganhar reconhecimento midiático e, principalmente, universitário. Simon usa o termo “*prêt-a-porter*” (1999, p. 36), empregado no mundo da moda, para se referir a essa poesia que, assim como um artigo de vestuário pronto a vestir, une, em seu entendimento, o *glamour* do passado cristalizado pela tradição, lido e interpretado sem maior esforço crítico, aos interesses pela venda rápida de suas peças poéticas.

Em artigo mais recente, intitulado “A retraditionalização frívola. O caso da poesia” (2015b), a mesma autora faz um balanço sobre seu percurso crítico e, inevitavelmente, sobre a poesia brasileira produzida a partir de meados da década de 1980. Simon destaca que, mesmo depois de mais de uma década da publicação de “Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século” (1999), o texto em que usa a expressão “*prêt-a-porter*”, o retorno à tradição ainda é um dos temas mais caros à poesia contemporânea. Essa relação dos poetas com o passado seria sintoma da debilidade de a poesia se posicionar frente à realidade brasileira nas últimas duas décadas do século XX e no começo deste milênio, ainda subordinada ao esteticismo diagnosticado no ensaio de 1990.

Para a autora, alguns poetas contemporâneos fazem “um uso relutantemente crítico, ou acrítico, da tradição” (SIMON, 2015b, p. 213). Dessa forma, a poesia brasileira continua a demonstrar seu afastamento em relação a projetos coletivos que consigam dar uma resposta significativa ao presente, pois, em uma “apoteose pluralista”, os poetas recorrem às formas fixas, aos exercícios metalinguísticos regrados, repetindo ângulos, procedimentos criativos, mitologias e temas consagrados pela tradição. Assim, o argumento dos textos de 1990 e 1999 é reafirmado: “o que se busca na tradição não é nem o passado como experiência, nem a superação crítica do seu legado” (SIMON, 2015b, p. 213), mas sim um lugar ao sol no mercado editorial e, principalmente, os elogios da crítica universitária.

Insistindo em sua linha de raciocínio, Simon (2015b) escreve sobre os motivos pelos quais avaliar a poesia na contemporaneidade é um desafio:

A virada para a tradição, a partir dos meados dos anos 1980, deu-se no contexto do colapso da modernização, da desagregação do projeto moderno, da falência das utopias, que correspondeu, em países como o Brasil, a um período longo de estagnação econômica e social. Nessas condições, fomos surpreendidos por esse novo e prolongado ciclo de institucionalização de toda a experiência moderna, incluídas as vanguardas que entraram para o grande varejo modernista. Esses anos coincidiram, como vocês sabem, com o auge do Neoliberalismo, que atravessaria os dez anos seguintes e pico difundido uma espécie de consenso pluralista a favor da mercantilização, da competência abstrata, da liberação dos mercados, do universalismo vazio – práticas alheias à inquietação crítica e contrárias, cabe frisar, a tradições intelectuais avançadas, dirigidas à crítica do capitalismo (SIMON, 2015b, p. 219).

A afirmação anterior considera o contexto socioeconômico do Brasil como uma nação do Sul Global, onde a falência do senso de coletividade e de resistência ao capitalismo globalizado permeou diversas camadas sociais. Entre os anos 1980 e 2000, os brasileiros testemunharam mudanças no cotidiano impulsionadas pela lógica do consumo e pela inserção avassaladora das novas tecnologias, principalmente pelos meios de comunicação, o que nos deu a sensação de sermos sujeitos em um mundo globalizado e, portanto, sem fronteiras, podendo dispensar qualquer “requisito de atualização” (SIMON, 2015b, p. 220). De fato, a internacionalização brasileira ocorreu, no entanto, o país começou a enfrentar os catastróficos resultados de uma modernização tardia, consolidada através da exploração das camadas mais pobres e vulneráveis da sociedade, “as quais necessitavam impreterivelmente de uma crítica especificada do progresso como elemento atualizador” (SIMON, 2015b, p. 220).

Conforme constata a ensaísta, no contexto da frágil redemocratização, a poesia perde-se nas individualidades e qualquer projeto coletivo de reação pela arte submerge. Os poetas voltam à tradição, “bem à distância da autoconsciência moderna de que os documentos de cultura são documentos da barbárie de que são feitos” (SIMON, 2015b, p. 220). A autora nos lembra que o poeta, ao retornar à tradição, segundo o que T. S. Eliot propõe para a poesia moderna, deve ter o passado como ponto de referência, modificando o tempo presente tanto quanto o presente modifica o passado, reorientando-o. O poeta assume para si uma responsabilidade e assim revela seu talento individual, demonstrando consciência de seu posicionamento crítico ao convergir temporalidades, ao entrelaçar questões do presente histórico ao passado (SIMON, 2015b, p. 213).

Como dissemos, um dos objetivos de Iumna Maria Simon é avaliar a poesia brasileira contemporânea escrita a partir de 1980 e, em consequência, seu próprio pensamento crítico, pois, segundo a ensaísta, poesia e crítica literária não se desvinculam. Assim, vejamos o interessante parêntese feito no texto de 2015:

A despeito de ser um processo irrefreável do capitalismo, a mercantilização não é uma categoria explicativa suficiente para apreender um ciclo literário como este, pois, soando como uma condenação moral, subestima a história de sua gênese e de suas filiações formais, além de intimidar a consideração estética. Descrever esse itinerário sob o ângulo da retraditionalização oferece alternativamente uma complexidade que presumo multilateral e que não conclui simplesmente que houve rendição ou queda. Nesse processo histórico-literário existem expectativas que se cumprem, outras que fracassam ou mais outras que, ao se realizarem, fracassam igualmente. É um processo em aberto, que carrega implicações intra e extraestéticas, cujo andamento se confunde com o âmbito nacional, que também está em mudança. Com essa autojustificação, não pretendo por outro lado minimizar o fato de que essa produção sobrevive dentro do mercado, mesmo que possa dele ter a limitação (ou as vantagens) de uma industrial cultural caseira (SIMON, 2015b, p. 220, grifos nossos).

Lucidamente, Simon percebe a complexidade de interpretar os textos literários contemporâneos, que não devem ser lidos apenas à luz da “mercantilização”, pois o “processo histórico-literário” das últimas décadas, que pode parecer marcado pela mediania e pelo fracasso, ainda está em aberto e tende à mudança. Aqui, assume-se o risco de cometer equívocos, mesmo quando o julgamento é muito bem articulado³. Em nosso entendimento, isso pode resultar em generalizações sumárias que ignoram projetos artísticos individuais que estabelecem um diálogo anacrônico com as fontes culturais e que nem por isso deixam de estar comprometidos com a experiência presente e com a poesia.

Em clave oposta à de Simon, Celia Pedrosa escreve o ensaio “Considerações anacrônicas: lirismo, subjetiva, resistência” (2001) e traça, na parte inicial do texto, um panorama da poesia brasileira contemporânea. Para a estudiosa, a produção poética mais recente, marcada pela pluralidade de dicções poéticas, gerou diferentes recepções críticas que têm em comum a preocupação com os sentidos da poesia e do poeta na contemporaneidade. Além disso, a autora destaca que essas leituras sobre os textos literários publicados a partir de 1980 também utilizam um mesmo instrumento para análise e julgamento, o conceito de anacronismo, embora ele compareça com sentidos diferentes em cada um desses discursos críticos.

Para exemplificar seu exame inicial, Celia Pedrosa sintetiza a leitura de três críticos que se dedicam a examinar os efeitos do anacronismo na poesia publicada nos últimos anos do século XX: Ítalo Moriconi, Iumna Maria Simon e Flora Süssekind. A ensaísta destaca que o

³ Em 1985, Iumna Maria Simon e Vinicius Dantas escrevem o artigo intitulado “Poesia ruim, sociedade pior” e, com bastante coerência, Simon o avalia em uma entrevista concedida em 2012. Segundo a autora, “foi imprudente ter buscado tão cedo uma posição intempestivamente crítica e antagonista ao pós-modernismo” naquele texto (2012, p. 171). Essa posição merece enorme respeito, haja vista que a autora reconhece o valor das reformulações, das reinterpretções de suas próprias ideias e do embate crítico. Em “Retraditionalização frívola. O caso da poesia” a postura é a mesma.

ponto central da interpretação de Moriconi sobre as obras poéticas contemporâneas está na constatação do retorno ao sublime. Esse retorno pode ser percebido a partir da análise de determinados projetos poéticos que apresentam um esteticismo rigoroso, encarado como força de “*resistência* à barbárie pós-moderna mas [que] terminaria por significar uma anacrônica *restauração* de valores literários e pedagógicos próprios do alto modernismo” (PEDROSA, 2001, p. 7, grifos da autora). O resultado disso, segundo a leitura acerca do texto de Moriconi, seria uma poesia autocentrada que encena uma subjetividade crítica inadequada às demandas da realidade atual.

Em seguida, apresenta-se uma síntese da interpretação de Iumna Maria Simon, que alega de modo acirrado, conforme demonstramos anteriormente, que os poetas contemporâneos, movidos pelo consumismo, tratam o legado das tradições antiga e moderna como artigos disponíveis em prateleiras que podem ser escolhidos ao mero acaso; daí o anacronismo resultante desse vínculo com o passado ser acrítico e incapaz de se posicionar “face à catástrofe pós-moderna que nos assolaria” (PEDROSA, 2001, p. 8). Por último, Celia Pedrosa o cerne do pensamento crítico de Flora Süssekind, que sustenta a ideia de que “anacrônica seria a nostalgia estética dos anos 70, motivo da insistente e equivocada restrição a um caráter ‘limpo demais’” para a poesia (PEDROSA, 2001, p. 8). Assim, os poetas que surgem a partir de 1980 seriam responsáveis por redefinir o sentido do anacronismo, incorporando ao conceito uma carga positiva, posto que o diálogo com as mais diversas tradições, desde a antiguidade clássica ao modernismo, não deve ser “compreendido como citação decorativa e despersonalizada”, mas sim como uma “garantia de construção de um estilo próprio ao autor e ao mesmo tempo de uma tendência poética de redefinição do tempo lírico” (PEDROSA, 2001, p. 9).

Celia Pedrosa (2001, p. 11), à guisa dessas considerações, chega à seguinte conclusão:

Inspirada não só por essas reflexões, mas principalmente pela efervescência de sentido provocada pelo uso díspare da noção de anacronismo nos críticos comentados, gostaria de propor uma estratégia de leitura e de avaliação da poesia brasileira contemporânea direcionada não pela recusa de seu caráter anacrônico, mas, muito pelo contrário, pela consideração de um possível valor inerente ao próprio anacronismo. Para tanto, gostaria de começar ressaltando, como já o fez Enzensberger, o anacronismo intrínseco ao ato de escrever e ler poemas, numa cultura como a contemporânea, globalmente caracterizada não só pela hegemonia do midiático massificado, mas ainda pela tendência intelectual a questionar o canônico, a desconsiderar hierarquias de ordem estética, a minimizar o valor da dificuldade inerente à organização de um discurso como o poético – cultura cuja temporalidade veloz desestimula a leitura ruminante e solitária de textos em que a escrituralidade é componente nuclear.

Pedrosa reconhece, no excerto acima, o valor inerente à poesia de caráter anacrônico, indicando que essa pode ser uma forma de resistência à “hegemonia do midiático massificado”,

que procura relativizar o cânone e, conseqüentemente, a tradição, sem dimensioná-los em uma perspectiva crítica, além de “desconsiderar” a influência positiva que autores do passado exercem sobre autores do presente e também por “minimizar” o valor do exercício poético. Essas são, segundo Pedrosa, as conseqüências de uma “cultura cuja temporalidade veloz” tende à simplificação extremada dos discursos, desestimulando o pensamento crítico e a leitura atenta de aspectos anacrônicos que caracterizam a poesia contemporânea, como o retorno ao sublime, a tendência ao hermetismo, a reatualização de mitos e o uso de formas tradicionais de versificação.

Quando, inicialmente, comparamos as perspectivas críticas de Iumna Maria Simon e Celia Pedrosa, sendo uma negativa e a outra positiva quanto ao diálogo anacrônico com as fontes culturais e históricas, tendemos a conduzir um movimento de interpretação da obra de Alexei Bueno a partir da concepção de “escrituralidade” da segunda autora. Porém, a noção desenvolvida por Celia Pedrosa enfatiza sobremaneira a ideia de resistência estética por meio de uma poesia narcísica, autocentrada, cuja preocupação com a composição formal e com os procedimentos metalinguísticos é fruto da experiência de leitura da tradição. A nosso ver, a reorientação anacrônica do passado cristalizado a partir de uma memória do lido, que se mantém em permanente tensão com o presente, é o substrato da poética de Alexei e, portanto, a noção de anacronismo de Célia Pedrosa, mesmo que positiva, não é suficiente para que possamos compreender nosso objeto de estudo.

Além disso, embora Simon entenda o anacronismo como uma “violação do curso do tempo” (ENZENSBERGER, 2003, p. 12), assinalando-o como indício de fracasso da poesia atual, a autora abre uma fresta para a compreensão da obra multifacetada do poeta de *As escadas da torre*, pois, ao indicar o estreito vínculo entre o movimento de retraditionalização nas poéticas de alguns autores contemporâneos e as influências da crítica acadêmica, ela nos instiga a ponderar sobre o porquê da escolha pelo enfolhamento das tradições. Logo, o debate sobre essa questão contribui para uma leitura mais atenta da obra de Alexei Bueno.

De todo modo, esses dois parâmetros críticos são insuficientes para uma interpretação mais significativa da poesia do poeta carioca. Para exemplificar isso, podemos voltar, novamente, nossa atenção a “Pórtico”. Nele, as ideias de um empobrecimento da experiência pelo diálogo com a tradição e de uma “escrituralidade” narcísica são negadas, tendo em vista que o trabalho orientado pelo anacronismo faz vigorar um texto que simultaneamente: 1) anuncia, pela metalinguagem, uma poesia que se diz contrária aos programas artísticos enviesados pela lógica do progresso, trazendo à discussão o problema da função do poeta e da poesia na contemporaneidade; 2) evidencia como a experiência de leitura, ao estimular a criação

poética, é uma complexa trama da memória do lido e do vivido, colocando em voga a historicidade do poema; e 3) combina o procedimento de composição formal, que também é fruto do diálogo anacrônico com as fontes literárias do passado, com imbricamento da subjetividade lírica à narração épica, cujo objetivo é estabelecer pontos de contato com o leitor, associando imagens compartilhadas culturalmente, como a do mito da Torre de Babel, a fim de convidar o leitor à reflexão crítica sobre as circunstâncias da poesia e do mundo de onde ela se origina.

Todos esses elementos que emanam do texto inicial de *As escadas da torre* se relacionam com a concepção de arte de Alexei Bueno e se aproximam daquilo que Alfredo Bosi apresenta como conclusão do ensaio intitulado “Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões” (1996). Partindo da reflexão de Bachelard, o crítico brasileiro afirma que

[...] a porta que abre para a tradição literária, por mais pistas de intertextos que faculte ao crítico, não deverá fazê-lo esquecer que cada novo poema, forte e belo é um ato diferenciados de elocução, *ato de conhecimento*, e não mero re-conhecimento do que já foi sentido, imaginado e dito (BOSI, 1996, p. 45, grifos nossos).

Embora Bosi tenha em seu horizonte os critérios de avaliação da crítica que se debruça sobre a questão da tradição, o ponto central de seu argumento tem a ver com a percepção de que o poema, quando evidencia um movimento a favor do “novo”, do “forte” e do “belo”, baseia-se em conexões intertextuais para se tornar um ato único de elocução, “ato de conhecimento”, no qual a memória do leitor não impeça o efeito epifânico, mas, ao contrário, abra a porta para o prazer frutivo das imagens evocadas e invocadas pelo saber compartilhado (BOSI, 1996, p. 46). Com essa intenção, Alexei Bueno propõe uma escrita poética que pode ser interpretada à luz da leitura que Alfredo Bosi faz do texto “Instante poético e instante metafísico”, de Gaston Bachelard. O autor brasileiro escreve que Bachelard insiste

[...] na sobrevivência (diríamos, na resistência) dos sonhos e das imagens que se formam sempre, de novo, depois que se converteram em poemas ou se fixaram em alegorias ou em conceitos. Como Vico, Bachelard crê no rebrotar das palavras míticas e simbólicas mesmo quando uma rajada de racionalização parece tê-las varrido para sempre da linguagem dos homens. O encontro da imagem com o pensamento, do corpo com a cultura, dá-se no instante poético, aquele momento de plenitude que faz da poesia uma metafísica instantânea (BOSI, 1996, p. 46-47).

A poesia bueniana está intrinsecamente ligada à perspectiva de “resistência” ou “sobrevivência” dos sonhos e das imagens que, ao serem traduzidos e depois transformados no poema, alcançam outras significâncias. O poeta recusa o arqueologismo à medida que o anacronismo, resultante dos diálogos intertextuais, age em prol dos

“acréscimos de significante”, e não apenas de significados, que permitem à leitura presente um sentido de continuidade para além do tempo de realização da obra, desde que, entre o espaço e o tempo da obra e sua atualização pelo leitor futuro, esteja a experiência de outras obras e de outras leituras – *elementos isomórficos de outras realidades sociais* (BARBOSA, 1998, p. 196, grifos nossos).

Os “acréscimos de significante” estão, portanto, correlacionados à ideia de isomorfismo de elementos de outras realidades, em especial daqueles provenientes de fontes literárias que são saturadas de historicidade. Dentro desse limiar, a obra de Alexei Bueno faz confluír, por meio da “conjunção de assincronidades”, expressão utilizada por Hans Magnus Enzensberger (2003), vozes e imagens de outras realidades sociais ao entrelaçar o presente e o passado, mobilizados pela simultaneidade das forças de conciliação e de repulsão. Assim, o processo criativo, sob o regime do anacronismo, conecta pontos entre os tempos como a massa folhada que, ao ser cortada e dobrada no processo de panificação, aglutina “uma quantidade infinita de pontos saltitantes, que se distanciam uns dos outros de forma imprevisível para se encontrarem de novo, não se sabe quando ou em que ponto da trajetória” (ENZENSBERGER, 2003, p. 20). Essa metáfora de Enzensberger confere ao anacronismo, assim como fazem Nicole Loraux (1992) e Giorgio Agamben (2009), uma acepção positiva. Entretanto, o autor alemão amplia a discussão ao afirmar que a violação anacrônica das temporalidades “não é um erro evitável, mas uma condição fundamental da existência humana” (ENZENSBERGER, 2003, p. 13). Em outras palavras, assim como na massa folhada, a memória dos seres humanos não é constituída a partir de um *continuum* e, por isso, qualquer feito do homem é concebido por meio da combinação de conhecimentos resultantes de múltiplos espaços temporais.

Em vista disso, o trabalho em regime de anacronismo é fecundo ao passo que

[...] o contato entre diferentes camadas do tempo não conduz ao retorno da mesma coisa, mas a 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, transformando-se sem cessar aos olhos de um observador que não possua uma visão geral de todo o sistema (ENZENSBERGER, 2003, p. 20).

Adiante, o ensaísta alemão acrescenta:

Quem julgar esse modelo óbvio considerará o anacronismo não uma fonte de irritação, mas um elemento essencial de um mundo mutável; em vez de negar o anacronismo, achará mais compensador contar com ele e torná-lo produtivo sempre que possível (ENZENSBERGER, 2003, p. 20).

Por essa direção caminha a obra de Alexei Bueno, cuja poesia não se distancia da realidade concreta, mas, tendo-a como parâmetro, coloca em voga a função social da poesia na contemporaneidade ao propor o “rebrotar das palavras míticas e simbólicas” (BOSI, 1996, p. 47), como forma de enfrentamento à abjeção imposta pela racionalidade do progresso e pela força exercida pelo consumismo desenfreado. Assim, essa ideia sobre a função da poesia, que a compreende como lugar de resistência por fomentar o saber, intenta impulsionar o efeito catártico ao tomar o anacronismo como elemento fundamental, à medida que ele estimula o volver do pensamento crítico, conferindo “acréscimos de significância” tanto ao presente quanto ao passado (BARBOSA, 1998, p. 196).

Sob essa orientação, tencionamos ampliar, no tópico seguinte, a discussão acerca do problema do diálogo anacrônico com a tradição na poética bueniana. Para tanto, optamos por confrontar a visada crítica de Iumna Maria Simon a respeito do alheamento da poesia brasileira contemporânea, ao se relacionar com o mercado editorial e, principalmente com a crítica acadêmica, com a noção de “crise de versos”, desenvolvida por Marcos Siscar, na reunião de textos de *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade* (2010). De início, sublinhamos que o principal objetivo de Siscar é atestar que a poesia, desde ao menos Baudelaire, “experimenta uma notável e complexa metamorfose, *rica em rupturas e deslocamentos*” (SISCAR, 2010, p. 9, grifos nossos), dramatizando as transformações históricas e sociais, inclusive as “transformações do discurso das ciências humanas” (SISCAR, 2010, p. 9), que, costumeiramente, afirma a falência da arte e, principalmente, da poesia na contemporaneidade.

1. 4 O “Epitáfio” de um túmulo neoclássico: anacronismo, poesia e ética em um poema de *As escadas da torre* (1984)

Marcos Siscar (2010) estabelece um recorte histórico e elege a poesia francesa da segunda metade do século XIX, sobretudo a partir de Baudelaire e Mallarmé, como um lugar privilegiado do *topos* da “crise” na modernidade. Embora a noção de crise não se restrinja a essa tradição poética, como observa Antônio Donizeti Pires (2023), em “A crítica de poesia hoje e seus dilemas diversos”, o diálogo de Alexei Bueno com o ceticismo e a decadência baudelairianos nos permite estabelecer um ponto de contato entre sua poesia e a perspectiva crítica desenvolvida por Siscar. O estudioso explica que, na modernidade, a poesia experimenta uma complexa metamorfose, rica em rupturas e deslocamentos, que mantém estreita relação

com a crise do projeto civilizatório iluminista e, portanto, com as transformações históricas de um período definido pelo acirramento das contradições sociais. A partir de então, o discurso poético coloca em xeque os elementos fundantes de seu próprio sentido no presente, questionando o processo civilizacional do qual emerge e os limites do próprio humanismo.

A obra de Alexei Bueno “não apenas deixa ler em seu corpo as marcas da violência característica da época, mas, [...] a partir dessas marcas, *nomeia* a crise - a indica, a dramatiza como sentido do contemporâneo” (SISCAR, 2010, p. 10). O heroísmo sacrificial do poeta em textos metapoéticos e a recorrente tematização da morte na sua obra evidenciam tanto a dramatização da crise quanto o diálogo com a perspectiva ética herdada da poética baudelairiana. Um poema exemplar, nesse sentido, é “Epopéia”, também de *As escadas da torre*, que narra os infortúnios da vida de um poeta bêbado, cuja morte tragicômica se dá depois de uma queda em um bueiro sem tampa (“Cai na cloaca emocionado. / Tão veloz que nem sentiu... / Por um prazo estipulado / Buscam. Ninguém mais viu.” - BUENO, 1984, p. 129), sendo relegado ao esquecimento.

Considerando o exemplo acima, a dramatização da crise a partir do recurso da metalinguagem, isto é, por meio do favorecimento da retórica apocalíptica do fim da poesia e da morte sacrificial do poeta nas ruas imundas da cidade, como um dos principais símbolos do progresso, pode ser interpretada como mero esteticismo que nega o real. Sob tal prisma negativo, a reflexão metapoética sobre as funções da poesia e do poeta, denunciando a sua impotência diante do mundo, é normalmente compreendida como uma manifestação da ruptura radical do poema com a sociedade. O conteúdo essencial da obra, em detrimento das contradições sociais, passa a se concentrar de forma narcísica na figura do autor e nos recursos da linguagem empregados na composição do texto poético, de modo que a expressão literária ficaria restrita a si mesma, voltando sua atenção para aquilo que a configura.

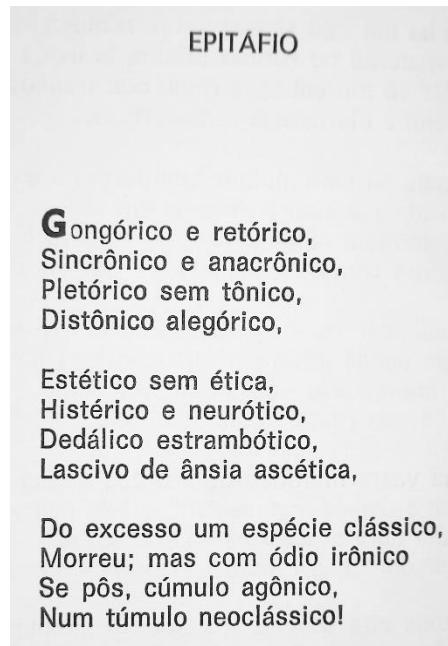
Parece-nos empobrecedor a compreensão de um metapoema, como manifestação de uma poesia em crise, sob a perspectiva do esteticismo negativo. Conforme sugere Marcos Siscar (2010), a aspiração pela autonomia identificada como estética deve ser encarada como uma reação discursiva de resistência da poesia na modernidade que se espalha como ondas até resvalar no ato criativo de autores contemporâneos. No caso de Bueno, o esteticismo explicita “um certo saber sobre o real – um saber que frequentemente coloca em primeiro plano a violência da exclusão” (SISCAR, 2010, p. 10) a que a sua poesia é submetida em nossa época. Logo, o uso da metalinguagem e a conseqüente preocupação do poeta com o seu trabalho criativo são uma forma de dramatização da crise que atualizam questões fundantes da poesia baudelairiana.

Indicam também um movimento irrequieto da consciência do autor frente às impossibilidades que a palavra tem para comunicar a falta de sentido, as lacunas e os antagonismos do contemporâneo. Além de Siscar, João Alexandre Barbosa corrobora a ideia de que a metapoesia, afastando-se da inocuidade do esteticismo, é um dos traços de resistência da poesia moderna. O crítico escreve:

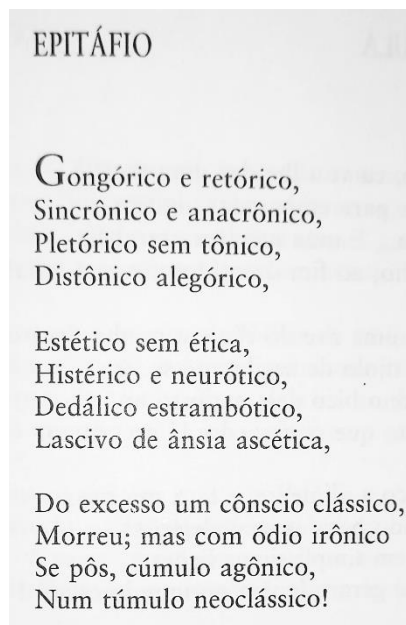
[...] a existência do poema metalinguístico não significa, necessariamente, o desaparecimento dos dados da realidade que informam a presença do poeta no mundo; o que, de fato, ocorre é que o poema metalinguístico vem apontar para a precariedade das respostas unívocas oferecidas aos tipos de relação entre poeta e realidade (BARBOSA, 1986, p. 27).

A par dessa precariedade, Alexei Bueno, conforme veremos detalhadamente na análise de “Epitáfio”, impulsiona o discurso da crise, dialogando com a tradição da poesia francesa da segunda metade do século XIX, de modo a registrar no corpo do poema um ponto de vista sobre a sua própria criação literária, apresentando o anacronismo como alicerce do ato criativo e, ao mesmo tempo, colocando em suspeição os valores do presente e, especificamente, a noção de novidade tanto no campo literário quanto na diversas esferas da vida cotidiana, marcados pela busca obcecada do novo e do mais avançado.

O irônico “Epitáfio”, entremeado pela lucidez crítica de um poeta ciente das especificidades da crise civilizacional de nossa época, estimula uma discussão acerca do papel social da poesia na contemporaneidade. Acreditamos que esse poema merece uma atenção especial, porque ele, embora seja composto por apenas três quadras, sofre pequenas, porém significativas mudanças em diferentes edições da obra de Alexei Bueno. A seguir, apresentaremos as seis versões de “Epitáfio” desde sua primeira publicação em 1984; logo adiante, faremos uma análise comparativa, ressaltando as modificações realizadas no texto ao longo do tempo; e, por fim, resgataremos parte da fortuna crítica do poema em questão, a fim de apresentar uma leitura que coaduna as noções de anacronismo e ética a partir do ponto de vista do poeta. Leiamos as versões de “Epitáfio” abaixo:

Fig. 1 – Poema “Epitáfio” (1984)

Fonte: BUENO, Alexei. *As escadas da torre*. Rio de Janeiro: Ágora Editora, 1984, p. 108.

Fig. 2 – Poema “Epitáfio” (1992)

Fonte: BUENO, Alexei. *A chama inextinguível*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992, p. 83.

Fig. 3 – Poema “Epitáfio” (1998)

EPITÁFIO

Gongórico e retórico,
Sincrônico e anacrônico,
Pletórico sem tônico,
Distônico alegórico,

Estético por ética,
Histérico e neurótico,
Dedálico estrambótico,
Lascivo de ânsia ascética,

Do excesso um cômico clássico,
Morreu; mas com ódio irônico
Se pôs, cúmulo agônico,
Num túmulo neoclássico!

Fonte: BUENO, Alexei. *Poemas reunidos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 167.

Fig. 4 – Poema “Epitáfio” (2003)

Epitáfio

Gongórico e retórico,
Sincrônico e anacrônico,
Pletórico sem tônico,
Distônico alegórico,

Estético por ética,
Histérico e neurótico,
Dedálico estrambótico,
Lascivo de ânsia ascética,

Do excesso um cômico clássico,
Morreu; mas com ódio irônico
Se pôs, cúmulo agônico,
Num túmulo neoclássico!

Fonte: BUENO, Alexei. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 77.

Fig. 5 – Poema “Epitáfio” (2013)

EPITÁFIO

Gongórico e retórico,
Sincrônico e anacrônico,
Pletórico sem tônico,
Distônico alegórico,

Estético por ética,
Histérico e neurótico,
Dedálico estrambótico,
Lascivo de ânsia ascética,

Do excesso um cõnscio clássico,
Morreu; mas com ódio irônico
Se pôs, cúmulo agônico,
Num túmulo neoclássico.

Fonte: BUENO, Alexei. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 76.

Fig. 6 – Poema “Epitáfio” (2023)

EPITÁFIO

Gongórico e retórico,
Sincrônico e anacrônico,
Pletórico sem tônico,
Distônico alegórico,

Estético por ética,
Histérico e neurótico,
Dedálico estrambótico,
Lascivo de ânsia ascética,

Do excesso um cõnscio clássico,
Morreu; mas com ódio irônico
Se pôs, cúmulo agônico,
Num túmulo neoclássico.

Fonte: BUENO, Alexei. *Poesia completa e traduzida*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2023, p. 73.

Como já salientamos, “Epitáfio” tem sua primeira versão publicada em *As escadas da torre* (1984), como podemos observar na **Fig. 1**. Já em 1992, com o lançamento da coletânea *A*

chama inextinguível, pela Nova Fronteira, o texto é modificado pela primeira vez: o nono verso foi revisado (“Do excesso um **espécie** clássico”, para, na versão posterior, “Do excesso um **côncio** clássico”, conforme a **Fig. 2**), o que já é bastante significativo para a compreensão do poema e da perspectiva de Alexei Bueno sobre o compromisso do poeta com a realidade que o cerca.

No entanto, uma alteração ainda mais relevante aconteceu na versão publicada em *Poemas reunidos* (Prêmio Fernando Pessoa, da União Brasileira de Escritores), também da Nova Fronteira, em 1998. Como demonstra a **Fig. 3**, o quinto verso, ou seja, o primeiro da segunda estrofe, é reformulado e provoca uma reviravolta nas significâncias que emanam de “Epitáfio”. O sujeito poético que, nas duas primeiras versões do poema, afirmava ironicamente ser “Estético **sem** ética”, agora é “Estético **por** ética”.

A versão seguinte (**Fig. 4**), que consta em *Poesia reunida* (2003), antologia vencedora dos Prêmios Jabuti e da Academia Brasileira de Letras, não sofreu modificações em relação a de 1998. Já em 2013, a Editora Lacre publicou *Poesia Completa*, reunindo o conjunto de obras literárias de Alexei Bueno numa edição comemorativa ao seu aniversário de cinquenta anos. Nela, o referido poema perde o ponto de exclamação (!) no último verso (**Fig. 5**), o que modera o tom exultante das versões anteriores de “Epitáfio”. Dez anos depois, o texto mantém a mesma configuração da versão de 2013 (**Fig. 6**), agora compondo *Poesia completa e traduzida* (2023), lançada pela G. Ermakoff Casa Editorial em comemoração ao sexagésimo ano de vida do poeta, reunindo 19 livros de poesia e todas as traduções realizadas por Bueno ao longo de sua carreira literária.

Enfatizamos, mais uma vez, que todas as sutis, mas importantes mudanças em alguns versos de “Epitáfio”, evidenciam um amadurecimento da razão crítica do poeta. Ciente de que o metapoema pode ser uma das mais radicais formas de crítica à realidade, Bueno compõe um texto que, combatendo o esteticismo paralisante, tem como pano de fundo uma realidade pouco afeita à palavra poética, em especial, à poesia que recorre, por uma opção estética e ética, ao anacronismo como um de seus pilares de sustentação. O diálogo produtivo entre o passado e o presente é uma reação à incessante busca pelo novo da cultura da descartabilidade total, que se estende para além do âmbito do consumo, aplicando-se aos próprios seres humanos. Essa questão ética, no entanto, será discutida com maior profundidade após uma análise geral de “Epitáfio”, que se atentará aos elementos estruturais e semânticos desse poema.

Como se sabe, um epitáfio tem a finalidade de prestar uma homenagem póstuma e, às vezes, é deixado por escrito pela própria pessoa para ser grafado em sua lápide. No poema de Alexei Bueno, nos deparamos com o signo do heroísmo sacrificial novamente, haja vista que o

sujeito múltiplo, nascido nas escadas da torre de “Pórtico”, o lugar também de seu morrer permanente, agora registra as inscrições de seu elogio fúnebre. A voz poética, a par de sua condição paradoxal ao lidar com as temporalidades anacronicamente, seleciona adjetivos que, carregados de ironia, apontam para uma ideia de crise da poesia em um contexto sócio-histórico no qual o poeta e sua arte são tratados com indiferença por seus interlocutores.

O vocabulário cultivado demanda um esforço de compreensão, porque exige do leitor certo conhecimento de mundo, obrigando-o a evocar sua memória cultural e o seu saber histórico. É interessante notar que a escolha lexical, que beira ao hermetismo, contrasta com a adoção de uma das formas de estrofação mais tradicionais da língua portuguesa: as quadras ou quartetos que, como característica fundamental, aspiram à comunicabilidade. Segundo Amorim de Carvalho (1987), esse tipo de estrofe é a mais comum entre os poetas populares desde a Idade Média, cuja principal característica é a simplicidade dos temas e do esquema métrico, com destaque ao uso da redondilha maior.

Outro detalhe pertinente é o fato de “Epitáfio” ter versos hexassílabos, com acentos tonais na segunda e na sexta sílabas, embora esse tipo de prática versificatória tenha, tradicionalmente, uma acentuação irregular, assegurando-lhe uma “toada extremamente maleável” e, também, uma “*severidade fria* que, por vezes, dá como que uma *transição entre o verso e a prosa* (CARVALHO, 1987, p. 74, grifos nossos). Entretanto, o mesmo Amorim de Carvalho relembra que quando a tonicidade incide sobre as sílabas pares nos versos hexassílabos, como é o caso do referido poema de Alexei Bueno, há uma maior propensão à espontaneidade da prosa, de modo que, apesar da escolha vocabular, o ritmo parece favorecer a comunicação com o leitor, estimulando-o ao pensamento crítico.

Em suma, a predisposição à coloquialidade, advinda da adoção formal da quadra e dos hexassílabos, ironicamente destoa da escolha lexical, a fim de enfatizar a ideia central do texto: a prévia elaboração das inscrições colocadas sobre a túmulo, determinada pelos antagonismos de um sujeito que nasce e morre simultaneamente, pretende alçar o paradoxo do heroísmo sacrificial enquanto desdobramento contemporâneo do discurso de crise encontrado na poética baudelairiana. Nesse sentido, “Epitáfio” pode ser lido à luz da seguinte afirmação de Marcos Siscar (2010, p. 11):

Profanadora e “sacrificial”, distante do lugar comum nefelibata a que é submetida por alguns discursos das ciências humanas, [ela] nomeia o desajuste sem fugir de suas contradições, ao contrário, fazendo dessas contradições ao mesmo tempo o elemento no qual se realiza e no qual naufraga qualquer nomeação. Se há um *heroísmo* poético moderno, este não é meramente nostálgico, ou messiânico, tampouco simplesmente programático, dialético ou experimental.

Para melhor elucidar o excerto acima, é válido observar um último exemplo de como o “heroísmo poético moderno” é intrínseco à estrutura formal do texto literário em análise. Resistindo ao esteticismo, essa heroicidade sacrificial influencia até mesmo o arranjo das rimas internas e externas nas palavras que concluem os versos esdrúxulos, na medida em que, como escolhas formais, colocam em evidência os sentidos das expressões “côncio clássico” e “Estético por ética” (nas versões do poema posteriores a 1992 e 1998, respectivamente). Isso se dá pelo fato de haver certa dificuldade para a composição desse tipo específico de similaridade fônica a partir de palavras proparoxítonas e que, no caso de “Epitáfio”, têm uma coincidência sonora, sempre em posição interpolada, tanto na última sílaba tônica quanto nas sílabas átonas finais.

Cientes do conhecimento técnico de Alexei Bueno quanto às formas tradicionais de versificação, percebemos que as sutilezas da organização estrutural do poema são de fundamental importância para compreendê-lo, porque revelam uma espécie de “orgulho”, como explica Carlos Eduardo Marcos Bonfá em sua tese de doutorado, intitulada *A busca da experiência total do humano na poesia de Alexei Bueno* (2015). O pesquisador verifica que o trabalho atento com a linguagem em “Epitáfio” faz emergir uma subjetividade multifacetada que se mostra satisfeita com as escolhas formas e temáticas que constituem esse compósito poético. Para Bonfá (2015, p. 78), todos os orgulhosos paradoxos “confluem para a dicotomia sincrônico/anacrônico” do segundo verso, remetendo-se às noções de sincronia e diacronia do linguista Ferdinand de Saussure.

Roman Jakobson, em *Linguística e comunicação*, ao definir a ligação entre a linguística e a poética, se apropria dessa bipartição saussuriana e explica que a sincronia para os estudos literários não deve significar uma restrição que observa a literatura em um dado momento, desconsiderando sua evolução histórica. Então, ele propõe que os estudos sincrônicos avaliem “[...] não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida” (JAKOBSON, 2008, p. 121). A definição jakobsoniana para sincronia nos permite inferir que, embora paradoxais, as noções conferidas pelo par “Sincrônico e anacrônico” são complementares, conforme sugere Bonfá. Se há sincronia, a poesia de Alexei é contemporânea, mas não está presa ao seu tempo, pois incorpora as influências dos “fatores contínuos” e “duradouros” do passado que chegam até ela (JAKOBSON, 2008, p. 121). Por isso, é anacrônica, uma vez que a experiência poética se baseia na pervivência de formas literárias, estilos e mitos do passado no presente.

Mais uma vez, a poesia é o ponto de encontro das temporalidades e o poema irrompe por meio do trabalho sob o regime do anacronismo, segundo a noção positiva desse termo defendida por Nicole Loraux (1992), Hans Magnus Enzensberger (2003) e Giorgio Agamben (2009). Isso, portanto, possibilita que o sujeito poético de “Epitáfio” registre de modo autoirônico suas idiossincrasias na lápide: é gongórico, empregando procedimentos enfáticos e até pomposos para persuadir; torna-se hermético e metafísico, aproximando-se da perturbação mental e da neurose. É, também, alegórico; age com histeria, e traz da Grécia e da Roma antigas, berço da história ocidental, suas influências, comportando-se como um escultor grego do período dedálico. Além disso, é travesso, lascivo e se afasta do mundo como um asceta em busca dos mistérios do universo. O resultado dessa multiplicidade é, como em “Pórtico”, uma subjetividade poética marcada pelo discurso de crise, reconhecendo-se como vítima ao anunciar a sua própria morte e o seu sepultamento em um “túmulo neoclássico”.

Podemos pensar o último verso do poema a partir da definição de “neoclassicismo” fornecida pelo *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés (2004, p. 357-358), que explica o termo da seguinte maneira:

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

Apoiado nessa definição, Marcos Estevão Gomes Pasche (2014), em sua pesquisa de doutoramento, conclui que os poetas Glauco Mattoso, Ivan Junqueira e Alexei Bueno são, no contexto contemporâneo, neoclássicos, especialmente no que diz respeito às escolhas formais e temáticas de seus escritos, nos quais podemos notar diálogos anacrônicos com diversas fontes históricas, culturais e literárias. Ainda de acordo com Pasche, parte da crítica atual adota uma perspectiva reducionista que tende a limitar as obras desses autores ao “beletrismo”, ou seja, ao esteticismo acadêmico e ensimesmado que negligencia a realidade. Pensando a precariedade do sentido do prefixo “neo”, como destaca Moisés (2004), o pesquisador também defende que na poesia de Mattoso, Junqueira e Bueno não há nada de

[...] neoclassicismo puro e estático; não há neles o orgulho pela conformação a um modelo. Ao contrário: as matrizes tradicionais são por eles assinaladas e submetidas a um detido processo de revisão filosófica e de renovação literária. Assim, eles se

confirmam atuais por, primeiramente, terem sua diferença marcada de modo flagrante (tomando a diferença como razão de ser basilar da modernidade e de suas ramificações) e, mais além, por darem respostas ao tempo, ao homem e à própria literatura que vertentes de modernismo, pós-modernismo e contemporaneidade não deram. Assim também eles demonstram que o pensamento não tem relação causal com a cronologia estabelecida, e por isso reverberam na linhagem dos grandes autores de todas as épocas. Afinal, quando se torna enfadonho o moderno, os poetas – já o sabia o clássico Drummond – transitam na direção do eterno (PASCHE, 2014, p. 23-24).

Ao anunciar que, por vontade própria, se pôs “num tûmulo neoclássico”, o sujeito poético, primeiramente, dramatiza a “violência simbólica pela qual se instituem os laços culturais que dão sentido à poesia” (SISCAR, 2010, p. 47) na atualidade. Além disso, conforme a explicação de Marcos Pasche, no trecho supracitado, a permanência de vestígios de uma herança cultural, em especial, daqueles elementos do passado helênico-romano na obra de Alexei Bueno, bem como nas de outros poetas contemporâneos, é um modo significativo de inserção da poesia na contemporaneidade. Esse processo resiste à lógica dos números e à busca obcecada pelo novo. No âmbito da criação poética, o diálogo crítico com o passado e, mais precisamente, com a tradição literária, quando estabelecido sem a ingenuidade de considerar o ontem superior ao hoje, revela-se como uma resposta à crise, intervindo na falta de sentido do contemporâneo.

Neste ponto da análise de “Epitáfio” podemos, como já explicamos anteriormente, ampliar nossa discussão sobre a relação entre estética e ética. Convém lembrar que o jovem Alexei Bueno, em seu livro de estreia, constituiu a voz de um sujeito poético que diz, orgulhosamente, ser “Estético **sem** ética” (conforme a **Fig. 1**). Quase uma década e meia depois, esse verso é revisto, e a preposição *sem* é substituída por uma palavra da mesma classe gramatical: *por* (“Estético **por** ética” - **Fig. 3**). Ao que tudo indica, houve um amadurecimento crítico do poeta sobre a (im)potência da poesia em nossa época, o que pode ser constatado também pela troca da palavra “espécie” pelo termo “côncio” na versão de 1992 do poema (**Fig. 2**).

Em uma leitura mais abrangente, na qual consideramos o todo da obra bueniana, ser “estético por ética” é uma resposta, por meio do diálogo crítico com a herança cultural, à crise que não se restringe ao discurso do fim da literatura e, especificamente, da poesia. Aproximando-nos mais uma vez do pensamento de João Alexandre Barbosa (1986), compreendemos que o poema metalinguístico não é uma manifestação do escapismo social do poeta, mas sim indica a precariedade da relação entre a poesia e a realidade imediata da qual ela emerge. Nesse sentido, o mundo de onde desponta “Epitáfio” é o lugar atravessado pelos desdobramentos do mal-estar provocado pela crise do projeto civilizatório moderno.

Segundo o filósofo Sergio Paulo Rouanet (2001), a crise civilizacional percebida em nossa época é o resultado da falência da *universalidade*, da *individualidade* e da *autonomia*. Esses conceitos são os pilares do projeto utópico iluminista para as sociedades modernas que, à mercê da violência do capitalismo globalizado e da racionalidade técnico-científico-informacional, entraram em colapso. Rouanet explica que a *universalidade*, enquanto fundamento civilizatório, visava todos os seres humanos para além de diferenças étnicas e culturais, mas que, ao longo da história moderna, foi frustrada pela proliferação do racismo e da xenofobia. Já a *individualidade*, como possibilidade de considerar cada indivíduo uma pessoa concreta, com suas necessidades e singularidades, perdeu espaço para o individualismo exacerbado movido pelo consumismo. Por fim, a *autonomia*, que significava o reconhecimento de que os seres humanos são aptos a pensarem de forma independente, sem a tutela dos dogmas religiosos ou da ideologia partidária, foi soterrada pela negação do pensamento crítico e, em momentos de esgarçamento do tecido social, pela barbárie de governos autoritários e pela manutenção das desigualdades sócio-econômicas.

Se em Baudelaire, conforme a leitura benjaminiana, o discurso da crise mantém estreito vínculo com a negatividade do crescimento urbano e econômico de Paris, a partir de meados do século XIX; o heroísmo sacrificial que perpassa o poema de Alexei Bueno é impulsionado pelo acirramento das tensões, em escala global, da crise civilizacional da modernidade. Por isso, a opção de ser estético por ética reconhece que a criação literária possui uma dimensão humanizadora intrínseca que não depende da mensagem moralmente virtuosa que uma obra de arte pode ou não transmitir. Há, na poesia de Alexei Bueno, uma crença no papel vital que a literatura pode cumprir no mundo contemporâneo, haja vista que o objetivo do autor de *As escadas da torre* é o de produzir um conhecimento singular sobre a própria condição humana por meio da poesia. Assim, aquele que escuta o ritmo do poema, que se diferencia do ritmo frenético dos resultados imediatos e mensuráveis do progresso e do mercado das novidades, não se torna um especialista em crítica literária, mas um conhecedor de si mesmo e dos outros.

Carlos Felipe Moisés (2019, p. 93) contribui com esse debate ao afirmar que, no atual contexto da ordem econômica globalizada, no qual o “fetiche do novo, ou do princípio do novo como valor em si, com sua excitação embasbacada, seu descaso pela compreensão e sua dissipação” invade todas as esferas de atividade da Pólis contemporânea, a poesia, de fato, tem tido cada vez mais dificuldade de se integrar à vida. Por isso, o anúncio da “morte” do poeta e do esvaecimento da palavra poética, enquanto manifestação do discurso da crise em “Epitáfio”, deve ser entendido como um temor pela perda da condição humana do próprio homem.

A ética que entremeia a poesia de Alexei Bueno, portanto, diz respeito ao reconhecimento de que todos nós enfrentamos um excesso avassalador de realidade. Devido à supressão da imaginação, dos ritos sagrados e dos mitos em prol de uma visão utilitarista da vida centrada na produção e no consumismo, nos encontramos em um estado de deriva, verdadeiramente alienados de nós mesmos. Bueno, por seu turno, demonstra acreditar piamente que o poema, embora seja uma sucessão de palavras sem propósito, um guia desprovido de rumo que nos conduz de um ponto vago a outro, nos ajuda na compreensão de nossa vida interior, não como uma busca pelo isolamento ou pela negação da realidade, mas como uma experiência crucial que nos orienta para uma sintonia mais profunda com o mundo ao nosso redor.

Em síntese, ao correlacionarmos as significâncias de “Epitáfio”, percebemos que a estrutura formal, o discurso da crise expresso pelo heroísmo sacrificial do sujeito poético, que anuncia seu próprio sepultamento em um túmulo neoclássico, e o orgulho de ser sincrônico e anacrônico, declarando-se estético por ética, refletem a postura de Bueno ao defender a recuperação da carga semântica e simbólica da poesia que, longe de qualquer esteticismo paralisante, se contrapõe à ideologia do progresso quando levada ao domínio da arte. De forma mais ampla, a poesia é percebida como uma (im)potência humanizadora, capaz de “preservar a dignidade da condição humana” (MOISÉS, 2019, p. 121), posto que proporciona uma ruptura com as formas convencionais de percepção da realidade. Através dela, assim acredita o poeta, podemos desenvolver a capacidade de “*ver como se víssemos pela primeira vez*, a fim de repor em circulação a imaginação e o mito” (MOISÉS, 2019, p. 121, grifos do autor).

1. 5 Anacronismo e discurso da crise em “Helena”

Segundo Antonio Carlos Secchin (1996, p. 8), algumas marcas que singularizam o percurso poético de Alexei Bueno são: “a crença em um esplendor humano de matrizes gregas; a gradativa intensificação de um veio religioso; a concepção do homem como ser fadado à angústia e ao desespero; e o registro lexical elevado e de extraordinária força metafórica”. Essas características atribuídas à produção literária do poeta incidiram diretamente em sua fortuna crítica posterior. De modo geral, os leitores da poesia de Alexei Bueno destacam sua erudição e seu amplo domínio de diferentes formas de versificação consolidadas pela tradição literária, bem como o constante diálogo de sua poesia com imagens advindas de fontes culturais greco-latinas (SANTOS, 2006; BENDER, 2007; SAMYN, 2009; ANDRADE, 2010; PASCHE, 2014;

BONFÁ, 2015). Outro lugar-comum da recepção crítica do autor de *Poemas gregos* é o que atribui a sua poesia uma dimensão filosófica e que se aproxima de questões metafísicas, principalmente no que concerne à abordagem de diferentes concepções de tempo (entre o ilimitado, relacionado aos deuses e mitos, e o mensurável, veiculado à experiência individual e subjetiva na modernidade), o que, para os leitores críticos, culmina em uma obra poética atravessada por uma persistente preocupação com a precariedade da vida humana e com a morte.

Henrique Marques Samyn (2009, p. 60), ao estabelecer um paralelo entre as obras poéticas de Alexei Bueno e Ivan Junqueira, afirma que, nos dois poetas, o “ser surge, sobretudo, como permanência – uma permanência que atravessa o infinito ciclo de mortes e renascimentos que constitui a existência”. A reflexão filosófica da obra bueniana está associada ao reconhecimento de uma dimensão essencial à experiência humana no mundo. Samyn compreende que a poesia do poeta carioca dá uma resposta ao contemporâneo ao dialogar com os mitos, ou seja, com a tradição cultural, atribuindo à escrita poética uma potência que emana de imagens de espaços e de tempos heterogêneos. De um processo criativo alicerçado pelo anacronismo, aflora um texto poético de laivos metafísicos que, ao abordar a efemeridade da existência e a decrepitude do corpo humano diante da passagem do tempo, se contrapõe à tendência de “[...] reduzir a vida a um conjunto de experiências concretas, pretensamente autoevidentes e autossuficientes” (SAMYN, 2009, p. 57).

Em um dos mais citados ensaios sobre o conjunto de obras literárias do poeta de *As escadas da torre* (1984), intitulado “O estranho e sofisticado Alexei Bueno”, Mires Batista Bender (2007, p. 4) afirma que sua poesia rema contra a corrente, uma vez que se distancia das demais expressões poéticas contemporâneas e faz da “sondagem metafísica e das ideias eternas, captadas do gênio das civilizações clássicas, [...] o questionamento da modernidade, [propondo-as] como instância da reflexão sobre a vida e o ser”. Assim, conforme nota a autora, o poeta recorre ao anacronismo e, num esforço de conquista da tradição cultural, mantém diálogos intertextuais com as imagens da mitologia de matriz greco-latina, construindo uma poesia que procura inquietar o leitor ao traduzir o discurso mitológico e reinseri-lo no presente com uma nova roupagem, sem, no entanto, menosprezar as já assentadas significâncias dos mitos firmadas culturalmente. Esse movimento crítico de ressignificação das imagens mitológicas, como no caso do poema “Helena”, irrompe, segundo salienta Bender, em uma poesia de contornos filosóficos, próxima aos questionamentos metafísicos sobre a passageira existência humana, colocando em xeque a experiência fragmentada e opressiva dos homens no mundo contemporâneo.

Para sustentar a afirmação de que poesia e filosofia se consubstanciam na obra de Alexei Bueno, leitores críticos, como Santos (2006), Bender (2007), Samyn (2009) e Pasche (2014), costumam propor uma análise do poema “Helena”. A seguir, transcrevemos esse texto poético na íntegra:

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

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

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

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

Então chamas onívoras tragaram
A carne que cindiu tantas vontades.
Quando sua sombra idosa entrou no Hades
As sombras dos heróis todas choraram.
(BUENO, 2003, p. 247)

“Helena” é o ponto alto de *Lucernário* e se tornou um poema central para a compreensão da poesia de Alexei Bueno, uma vez que a tradição cultural herdada não é resgatada por simples paráfrase, pois o enredo do qual a imagem mitológica evocada pelo texto literário se origina é simultaneamente reafirmado e corrompido pela ironia do poeta. Assim, o sujeito poético se move entre as tênues fronteiras do tempo, ratificando e negando a beleza de Helena ao anunciar de modo imprevisível sua decrepitude, haja vista que, na nova perspectiva apresentada pelo poema, ela está subjugada à condição finita da vida humana.

O tom nostálgico que surge através do paradoxo gerado pela contraposição entre a ideia de finitude e a impressão de permanência ocasionada pela adoção dos versos isométricos, não incide apenas sobre o poema em questão, mas perpassa toda a obra de Alexei Bueno. Por isso, “Helena” é representativo ao indicar um afastamento dos valores atuais e, também, por evidenciar uma consciência, embora velada no corpo do texto literário, acerca da função da poesia como via de escape à objeção das consciências imposta pela realidade cotidiana, marcada

pela racionalidade e pela lógica do consumo exacerbado, identificadas pelo poeta como causadoras de parte da miséria humana.

Para Salete Rosa Pezzi dos Santos (2006, p.81), o poema de Alexei Bueno é um “convite ao mergulho na história, da qual se emerge para refletir, mais uma vez, sobre a circunstância humana”. Logo, o questionamento metafísico sobre a existência e o *post mortem*, que parece ser esquecido em decorrência da banalização da morte e da impressão de que tudo e todos são objetos descartáveis nas sociedades atuais, torna-se uma possibilidade interpretativa de “Helena”. Nesse sentido, a sobrevivência da imagem mitológica na contemporaneidade, por meio da linguagem poética, se contrapõe a um estado social hostil e opressivo. Enquanto o discurso mercadológico busca manipular a natureza e as subjetividades em nome do progresso, a poesia de Bueno adota uma abordagem diferente. Sustentada pelo diálogo anacrônico com o mito, ela lamenta as feridas que o consumismo e a busca desenfreada pelo dinheiro causaram e ainda causam aos seres humanos. Por isso, busca reavivar a grandeza heróica e sagrada dos tempos primordiais, unindo a lenda ao poema, o *mythos* ao *epos*.

É importante salientar que a estrutura do poema em análise, em seus aspectos fonossemânticos, contribui para a reflexão filosófica. A decomposição do corpo daquela que é símbolo máximo de beleza e a subsequente entrada de sua sombra idosa no Hades são anunciadas em um poema arquitetado sobre decassílabos jâmbicos, historicamente utilizados por sua inerente expressividade musical e também por corresponder a temas elevados. Esse aspecto formal, por seu turno, se relaciona com a interpretação de Marcos Estevão Gomes Pasche (2014, p. 91), que conclui o seguinte sobre o poema que compõe *Lucernário*:

Em “Helena”, portanto, o discurso é plataforma de antagonismos: o precioso apuro formal relata o avesso do esplendor, e, por extensão, o poeta, ao revelar uma Helena com destino até então desconhecido, insere na tradição uma sombra corrosiva, se pensarmos em “tradição” e “helenismo” a partir dos solares poemas parnasianos. O que há de precioso, então, não se confunde com preciosismo, pois não há busca por uma beleza remota e previsível, como seria próprio de um reverenciador escolarizado, tampouco se resume ao formalismo em regozijo por palavras, metros e rimas. Se em Alexei há nítida assimilação de matrizes helênicas, há que se perceber em sua poética a forma como se manifesta o homem de uma era desprovida de deuses e amputada de helenismos.

No poema de Alexei Bueno, tanto a forma quanto o conteúdo, impulsionados pelo anacronismo positivo, são uma resposta ao presente histórico e evidenciam a tentativa do poeta de dar um sentido, por mínimo que seja, à existência humana em nossa época. Ao fim e ao cabo, “Helena”, relembra a beleza decrépita de nossa humanidade, ou seja, coloca nossos pés no chão, visto que denuncia a alienação da sanha consumista e da lógica dos números, que transforma

nossos corpos e subjetividades em objetos comercializáveis, facilmente descartados e relegados ao esquecimento. Em sua dimensão filosófica, o poema, ao dizer que estamos sujeitos à inescapável passagem do tempo, que não poupou nem mesmo a beleza de Helena, traz à tona a potência impotente de nossa humanidade, como salienta Santos (2006, p. 282):

Não importa quantas guerras poderão ser lutadas, fatalmente acabarão. A grandeza humana das conquistas, das batalhas coletivas, do combate heróico é confrontada com a única certeza que resta ao ser humano: a finitude das coisas, na medida em que o ser humano é perecível. Ao final, às sombras dos heróis só restou chorarem.

Conforme já enfatizamos, a conclusão de Santos (2006), assim como de outros leitores críticos de “Helena”, relaciona poesia e filosofia, pois a autora, ao propor uma interpretação das significâncias do poema, enfatiza a busca do poeta por algum sentido minimamente possível da existência humana diante da precibilidade da vida, provocada pelo inevitável transcorrer do tempo. Compreendemos que esse lugar-comum na recepção crítica da obra de Alexei Bueno é legítimo, tendo em vista que o texto poético, ao permitir múltiplas leituras, está propenso à reflexão do interlocutor, confirmando, assim, o anacronismo entranhado em seus versos.

Não obstante, as imagens anacrônicas em “Helena”, que entrelaçam signos heterogêneos produzidos em temporalidades diversas, extrapolam o recorrente exame de uma questão metafísica. Alexei Bueno constrói uma voz poética que nos conduz como espectadores de um ritual fúnebre, que anuncia a decadência do corpo de uma personagem mitológica, reconhecida como símbolo máximo de beleza, a sua morte e, por fim, a chegada de sua sombra idosa no império subterrâneo dos mortos. Para nós, o lúgubre e cerimonioso passamento de Helena pode ser interpretado como uma metáfora crítica da situação da própria poesia em nossa época, sendo, nesse sentido, um exemplo contemporâneo de escrita da crise.

Antes de entrar na discussão sobre a escrita da crise, cabe ressaltar que a metapoesia não se manifesta em “Helena” como uma exposição reificada e acadêmica da linguagem, nem como uma norma ou uma regra abstrata do jogo poético. Pelo contrário, é um momento de lucidez crítica no qual o diálogo anacrônico com o mito, corroído pela ironia do poeta, faz com que as palavras do poema impeçam o leitor de cair na armadilha da objetividade da linguagem corriqueira. Nesse sentido, o texto literário se transforma em um lugar de resistência, uma vez que a metalinguagem se torna um recurso poético capaz de dar sentido à relação entre a poesia e a sociedade.

Quando compreendido sob o viés metalinguístico, “Helena” evidencia que Alexei Bueno tem uma visão estética bastante pessimista quanto ao presente histórico, já que denuncia

a carência de sentido de nossa época, propondo que a poesia seja um caminho de reconexão com os mitos e os tempos heróicos, com a finalidade de dar uma resposta ao contemporâneo. Contudo, é pertinente acrescentar o seguinte: a adoção de um discurso da crise, ou seja, de uma fala poética que opta por confirmar uma situação de colapso do contexto histórico no qual o poeta está inserido, para além de uma postura crítica e, portanto, irônica, tem a ver com o modo como o discurso da crise sustenta o poema. “Helena” pode ser inserido entre os textos literários que pertencem a uma tradição de poemas modernos que não apenas denunciam a falência de uma época, mas que tomam o tema da crise, da decadência, do fim e da morte como sentido da experiência no presente. Sobre essa questão, Marcos Siscar (2010, p. 42) afirma que:

[...] mostrando-se marginalizada culturalmente, lamentando a subordinação do mistério poético à tecnocracia e à acumulação (ou “materialismo”, como prefere Baudelaire), à predominância de uma outra visão de linguagem (a “universal reportagem”, como dirá Mallarmé, 1945), articulando com isso um discurso da crise, a poesia dá forma a um certo modo de estar no mundo, expresso geração após geração, independentemente da verdade sociológica dessa crise.

O excerto acima esclarece que o discurso da crise não se realiza na poesia moderna, ao menos desde Baudelaire, apenas por meio da abordagem temática do mal-estar em relação à sociedade com a qual o poeta se relaciona. A noção de crise, sob esse ponto de vista, é um dispositivo nomeado e experimentado como sacrificial pela poesia. Na modernidade, ela passou a se identificar como vítima, a transformar-se em vítima e, explícita ou implicitamente, a apresentar-se como vítima. Um poema paradigmático para compreendermos a teatralização da ideia de crise enquanto discurso é “Uma carniça”, de Charles Baudelaire. A nosso ver, a incorporação do grotesco ao sublime em “Helena”, anunciando a decadência do corpo da personagem mitológica, dialoga com o discurso de crise baudelairiano. Para compreendermos melhor a questão, leiamos alguns trechos do poema de Baudelaire (2018, p. 55-56):

Lembrai-vos, ó minha alma, do objeto à vista,
Naquele belo dia de verão:
À beira de um caminho, a nojenta carniça
Nos calhaus semeados no chão.

Qual lúbrica mulher, de pernas para o ar,
Ardente e a suar o veneno,
Abria de maneira cínica e vulgar
Seu ventre de exalações pleno.

[...]

E ali o céu contemplava a carcaça soberba
Como uma flor desabrochar.

Era tão forte o fedor que sobre a relva
Acháveis que íeis desmaiar.

[...]

Uma cadela inquieta por trás do rochedo.
Lança um olhar desenxabido,
Espiondo a hora de pegar nesse esqueleto
O seu pedaço já lambido.

[...]

Sim! Tal sereis um dia, ó rainha das graças,
Depois da santa extrema-unção,
Quando fordes, debaixo dessas relvas grassas,
Mofar de ossadas no montão.

Então, o verme ide dizer, beleza minha!
Quem vai de beijos vos comer,
Que preservei a forma e a essência divina
De amores a se desfazer!

À luz da discussão de Marcos Siscar, podemos afirmar que o corpo putrefeito da mulher em “Uma carniça”, assim como em “Helena”, é uma metáfora crítica da condição da poesia na modernidade, isto é, de seu autorreconhecimento como mártir. O poema de Baudelaire estimula a contemplação da carniça, uma vez que a personagem identificada pelo vocativo “minha alma”, o céu e uma cadela inquieta observam o corpo em decomposição nos calhaus à beira do caminho. Quando interpretada sob o prisma metalinguístico, a lógica da visualidade instaurada pelo sujeito poético baudelairiano nos leva a testemunhar a deterioração da própria poesia. Não basta, entretanto, apenas apontar os efeitos aviltantes da crise histórica sobre a criação literária, mas, paradoxalmente, constatar e assistir à anulação da poesia. Assim, ela “não é apenas a vítima sintomática, mas pretende ser também a responsável pela definição do sentido de sua situação” (SISCAR, 2010, p. 44).

Encontramos em Alexei Bueno e, especificamente em “Helena”, um desdobramento dessa escrita da crise inaugurada na modernidade artística. A beleza arruinada e a morte de Helena, cuja imagem é concomitantemente reverenciada e corrompida pelo poeta, enquanto metáfora crítica, indica que o poema se tornou uma espécie de altar sacrificial no qual a poesia, vítima profanada pela crise, é conivente com a sua própria ruína. A manifestação do fim da poesia, de sua inutilidade devido à deterioração provocada pela inserção no espaço social, dramatiza a violência da exclusão e do silenciamento a que ela é submetida. Porém, ao anunciar o seu aniquilamento, a poesia não se submete passivamente à ideia de colapso, pois recolhe a

negatividade do discurso da crise e transforma essa força de anulação em potência, em uma forma de resistência à falta de sentido do contemporâneo.

Logo, o anacronismo em “Helena”, proveniente de um entrecruzamento das significâncias de diferentes fontes culturais (a mitologia greco-latina e a poética baudelairiana), é responsável por uma escrita da crise, haja vista que o anacrônico suspende o tempo linear e, na justaposição crítica de temporalidades, viabiliza uma expressão poética que dá novos sentidos à imagem de Helena, a fim de promover tanto uma reflexão filosófica sobre a finitude da vida humana quanto um pensar metapoético acerca da (im)potência da poesia em nossa época. A escrita da crise, relacionada especificamente à perspectiva metalinguística do poema de Alexei Bueno, passa a ser uma estratégia de pensamento, um modo de intervenção no contemporâneo. Sendo assim,

[a] escrita da crise se transforma em uma experiência de autocrítica e em uma forma de dramatizar as violências que acompanham os processos históricos e culturais. Quero dizer que a identificação com o *espaço de crise é um instrumento crítico fundamental para o discurso poético* (SISCAR, 2018, p. 258, grifos nossos).

Em “Helena”, o discurso da crise, fomentado por um processo criativo respaldado no anacronismo, combina, em permanente tensão, a dramatização do mal-estar do poeta quanto à realidade que o cerca com uma experiência de autocrítica que, sob a ótica metalinguística, questiona a capacidade de resistência da própria poesia. O texto poético se torna, nesse sentido, o lugar da inquietação, do instável e da representação das (in)significâncias, isto é, um lugar especificamente humano. Logo, a poesia que emana da escrita da crise pode ser comparada a um corpo em estado de mudança, que define até o anúncio de sua morte, mas que permanece no subterrâneo, como uma potência impotente, assim como a sombra da alma de Helena ao chegar no império dos mortos.

2 OS DIÁLOGOS ANACRÔNICOS COM AS FONTES CULTURAIS E A QUESTÃO DA RESISTÊNCIA EM *OS RESISTENTES* (2001)

2.1 Uma visão geral da poética de *Os resistentes*

A temática central dos movimentos poéticos de *Os resistentes* (2001) associa a crítica contumaz à alienação e à obsolescência, resultantes da escravização ao consumismo em um mundo globalizado, com a perspectiva anti-imperialista de Alexei Bueno. Em entrevista concedida a nós, perguntamos ao poeta o que motivou a escrita desse poema longo, dividido em doze movimentos poéticos, no início do século XXI, e também questionamos sobre o seu posicionamento político frente às questões urgentes de nossa época. Bueno respondeu o seguinte:

[...] Escrevi muito poucos poemas políticos, um ou outro, no meu primeiro livro, no *Em sonho* e no *Anamnese*. Não sei dizer, obviamente, por que *Os resistentes* foi escrito no ano 2.000, mas, ao lado do “tema central”, que você isolou muito bem, posso dizer que é um poema anti-imperialista. Sou visceralmente anti-imperialista, qualquer imperialismo, embora o meu enfardamento, por motivos evidentes, esteja muito ligado a uma impressão de que, desde o Congresso de Viena, o mundo caminhou sempre rumo a uma espécie de ditadura militar anglo-saxônica. Sempre tive muito pouca paciência com a política externa da Pérfida Albion e sucessores, mais a hipocrisia inacreditável, mais o substrato calvinista, mais o Destino Manifesto e o diabo a quatro. Recordando tudo isso, talvez a intervenção militar na Iugoslávia, em 1999, ano anterior ao poema, com os bombardeios de Belgrado, etc., tenham sido fatores importantes na sua gênese. *Os resistentes* é quase um vômito, como diria o Nelson Rodrigues (BUENO, 2023).

O livro publicado em 2001, como afirmou o próprio autor, é uma escrita visceral, encolerizada, “quase um vômito”. Em *Os resistentes*, Bueno explicita de modo bastante contundente o seu posicionamento político ao criar movimentos poéticos que combinam uma noção positiva de anacronismo com uma ideia de resistência estética vinculada ao tempo e ao espaço do poético. No entanto, antes de discutirmos essa relação, é importante, em um primeiro momento, compreendermos o posicionamento ideológico de Alexei Bueno frente ao imperialismo anglo-saxão, principalmente ao domínio geopolítico dos Estados Unidos da América (EUA) no século XX, constituído historicamente a partir da adaptação para o campo político da noção de predestinação calvinista e do conceito de Destino Manifesto.

O calvinismo a que se refere Alexei Bueno é uma tese religiosa defendida pelo francês João Calvino, um dos principais líderes da Reforma Protestante no período quinhentista, que acreditava na determinação antecipada do destino e na valorização dos bons costumes, segundo

uma ótica conservadora. Para a doutrina calvinista, alguns homens (os eleitos) estão predestinados à bem-aventurança, enquanto outros (os réprobos) serão submetidos ao castigo eterno. Ao longo do tempo, como identifica o poeta, a tese da predestinação, até então religiosa, passou a interferir cada vez mais nas decisões políticas imperialistas. A dominação destruidora anglo-saxônica, especificamente, a estadunidense, tem como fundamento a ideia de que alguns países estão destinados à grandeza política e econômica (lembremo-nos do slogan da campanha do líder de extrema-direita Donald Trump à presidência do EUA em 2018: *Make America Great Again*, que, em tradução livre para o português, seria algo como: *Fazer a América Grande Novamente*), enquanto a grande maioria das nações, em posição de subalternidade, está condenada pela força do destino à subserviência e ao posterior desaparecimento.

Da tese calvinista, surge, por exemplo, a expressão “Destino Manifesto”, que foi utilizada pela primeira vez pelo jornalista John Louis O'Sullivan, em 1845, para defender a expansão territorial norte-americana a oeste, rumo à costa do Pacífico. Desde a sua origem, o termo é perpassado pela ideia de predestinação à grandeza e, ainda hoje, é usado como metonímia para designar uma convicção aceita por uma parcela considerável da população nos Estados Unidos, que acredita que os seus líderes políticos possuem a incumbência divina de expandir o domínio geopolítico do país, alegando uma ampla defesa da democracia e dos direitos humanos para justificar intervenções militares e camuflar a exploração econômica nos países que fazem parte do que atualmente denominamos de Sul Global (DIRLIK, 2007).

Na última década do século XX, a manutenção imperialista da ideia de um Destino Manifesto, em nome de uma suposta defesa da democracia em todo o mundo, foi um fator primordial, de acordo com o trecho da entrevista de Alexei Bueno supracitado, para a decisão da Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN) de bombardear Belgrado, em 1999, durante a Guerra do Kosovo. Conforme argumentavam os membros dessa aliança militar ocidental, sob a liderança dos EUA, a operação buscava deter os abusos de direitos humanos naquela região. Entretanto, foi a primeira vez, desde o fim da Segunda Guerra Mundial, que o uso de forças militares não teve a aprovação do Conselho de Segurança das Nações Unidas (ONU). Sobre a justificativa dos líderes da OTAN ao cometer essa barbárie, o diplomata brasileiro José Augusto Lindgren Alves (2002, p. 97-98, aspas do autor) afirma que:

Foi exatamente com os qualificativos de “guerra justa e necessária”, em defesa de “nossos valores”, na proteção de “nossos interesses” e “para avançar a causa da paz”, que o Presidente Bill Clinton explicou aos norte-americanos o início dos ataques aéreos contra a Iugoslávia, acrescentando que “(S)e tivéssemos hesitado, o resultado teria sido um desastre moral e estratégico. Os kosovares albaneses ter-se-iam tornado um povo sem pátria, vivendo em condições difíceis em um dos países mais pobres da

Europa” (ao que se poderia indagar, depois da rendição iugoslava, se a situação moral e estratégica dos Estados Unidos e da Europa, assim como as condições e perspectivas dos kosovares se tornaram diferentes para melhor). Com discurso parecido e justificativas iguais pronunciaram-se os demais líderes da OTAN.

Os bombardeios aéreos contra Belgrado ocorreram entre 24 de março e 10 de junho de 1999, culminando na retirada das forças iugoslavas do Kosovo e no estabelecimento da UNMIK (Missão de Administração Interina das Nações Unidas no Kosovo). Essa ação militar, com o apoio direto dos governos dos EUA e da Grã-Bretanha, ficou caracterizada, como salienta Alves (2002), principalmente pela devastação das cidades de Belgrado e Novi Sad, o que provocou a morte de centenas de civis inocentes a mais de 300 km da zona de conflito, além da destruição da infraestrutura civil e militar da região. Para os países membros da OTAN, a operação foi um sucesso, cumprindo seus objetivos e trazendo fim ao conflito que assolava a região havia quase uma década. Todavia, para Alexei Bueno, o bombardeio à Belgrado foi uma violenta demonstração de força bélica, com o objetivo de massacrar vidas inocentes e manter a dominação política e econômica da OTAN e, em consequência, da aliança anglo-saxã, em uma região estratégica, dada a proximidade com a fronteira russa.

Alguns anos antes de publicar *Os resistentes*, Bueno escreveu um breve poema que já testemunhava o horror da guerra na ex-Iugoslávia e os efeitos devastadores da intervenção militar da OTAN em Belgrado. “Che Guevara” é título desse texto poético que não fazia parte dos poemas selecionados para a primeira edição de *Em sonho* (1999). Em 2003, ao publicar sua *Poesia Reunida*, o poeta decidiu acrescentá-lo ao corpo do livro publicado quatro anos antes. Podemos afirmar, sem sombra de dúvidas, que “Che Guevara” é um texto literário de teor testemunhal, porque o atravessamento da barbárie que acometeu aquela cidade é explicitado por dois elementos extratextuais: a data inserida junto ao poema e a informação histórica que consta entre os parênteses. A nosso ver, é pertinente, mesmo que de forma breve, retomar “Che Guevara”, relacionando sua leitura ao que motivou a escrita de *Os resistentes*. Leiamos o poema composto em abril de 1999:

Nesta hora de vileza, em que o inimigo
Festeja, e só nos resta o esgar do estóico,
Como nos fere o teu sorriso heróico
Subitamente antigo.

4/4/1999
(Durante os bombardeios de Belgrado.)
(BUENO, 2003, p. 412)

Essa quadra heterométrica, de determinação ritmo-lógica, com rimas interpoladas, oriunda de uma longa tradição poética da língua portuguesa, é adotada por Alexei Bueno em razão da espontaneidade desse tipo de estrofação, mesmo ao tratar de um assunto de extrema gravidade: o trágico bombardeio à Belgrado, ocorrido na primavera de 1999. Nos chama a atenção, de imediato, a cisão entre o 1º e o 2º versos, e entre 3º e 4º versos, colocando em evidência a contraposição entre o festejar do inimigo, metaforizando o sucesso da ação militar da OTAN, sob liderança do EUA, e a sorriso heroico, mas subitamente antigo, de Che Guevara, um personagem histórico que, conforme entende o poeta, é um exemplo personificado de resistência anti-imperialista a ser seguido.

Em vista disso, o sujeito poético lastima o arrefecimento das ideias do revolucionário latino-americano por meio da metáfora de um sorriso que envelheceu em um curto espaço de tempo, posto que ele foi morto em outubro de 1967, apenas três décadas antes dos bombardeios a Belgrado. Embora a sua imagem tenha resistido, nos últimos anos do século XX, à onda de ataques ao projeto socialista, ganhando um caráter quase místico (Alexei Bueno, em artigo publicado em 2002, usa a expressão “espécie de místico revolucionário” ao ressaltar a exemplaridade das ações de Guevara), a potência da figura política desse “perdedor radical”, para usarmos a expressão de Hans Magnus Enzensberger (2007), isto é, de um soldado que foi à guerra sabendo de sua derrota e que se sacrificou em nome de uma causa, foi transformada em mercadoria, glamourizada e adaptada para o universo do entretenimento. Hoje, a imagem de Guevara estampa camisetas, canecas e é utilizada em desfiles de moda e em outros produtos facilmente comercializáveis.

A voz poética de “Che Guevara” deplora a perda do estofo político do revolucionário argentino, que, segundo a perspectiva histórica de Alexei Bueno, deveria ter motivado não apenas a resistência anti-imperialista, mas também um movimento de modificação da consciência humana diante do desastre humanitário provocado pela intervenção militar da OTAN na ex-Iugoslávia. Segundo o poeta, essa lastimável circunstância histórica, como resultado de uma noção de predestinação à grandeza das nações imperialistas, principalmente dos EUA, e da banalização de modelos de resistência que surgiram ao longo da história da humanidade, serviu de motivo para a escrita de *Os resistentes*.

Goiandira Ortiz de Camargo (2011), ao propor uma leitura de “À esquina”, outro poema de *Em sonho* (1999), constata que os fatos históricos, na poesia de Alexei Bueno, ao serem inscritos no corpo do texto literário, ganham uma condição poética. Para a autora, além de testemunhar os acontecimentos historicamente datados, de favorecer a preservação da memória e de agir contra o esquecimento, o poema, constituído a partir de uma noção positiva de

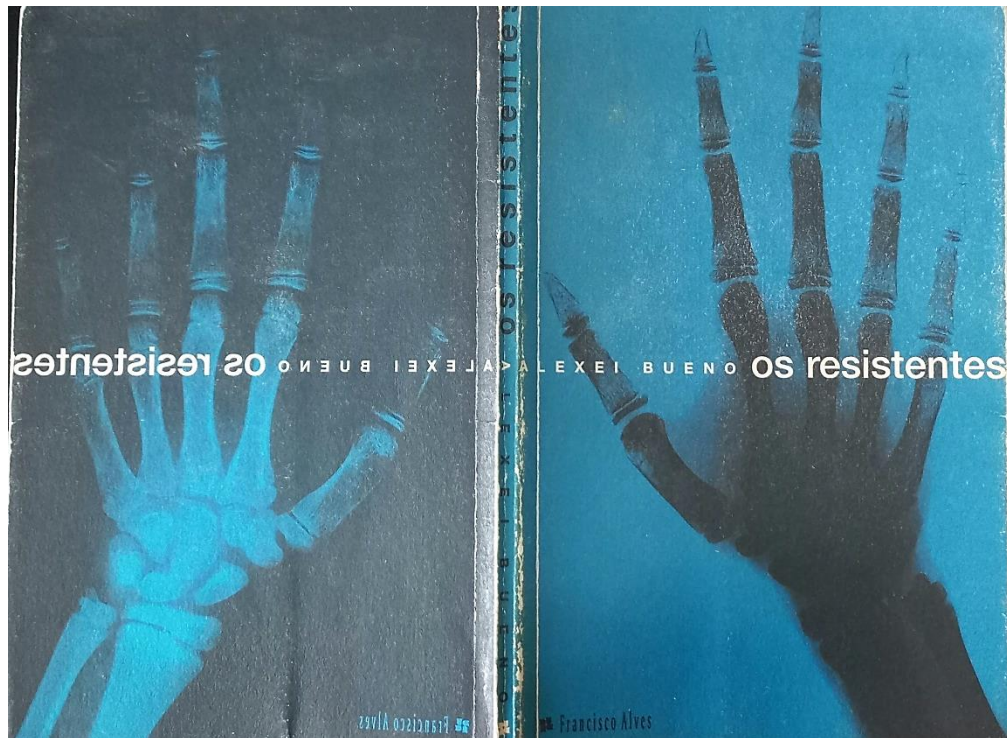
anacronismo, extrapola a objetividade e a linearidade intrínsecas ao discurso histórico. Sendo assim, ao ser tocado pela poesia, o factual se torna uma imagem poética que, a cada leitura a que é submetida, se presentifica e, enquanto expressão da arte, não pertence mais a um só povo, mas sim a toda humanidade. Nesse sentido, o horror da intervenção imperialista na ex-Iugoslávia, que permeia “Che Guevara” e também *Os resistentes*, ultrapassa as fronteiras dos Balcãs, desfaz as amarras do historicismo e chega até nós como uma manifestação crítica contra a dominação, a alienação, a ganância e, sobretudo, a perda de nossa humanidade frente à barbárie.

Portanto, *Os resistentes* tem suas bases assentadas sobre uma ética que, ao tensionar os sentidos dos acontecimentos históricos, em um movimento de leitura da história a contrapelo, compreende o texto poético como fonte de um saber distinto do conhecimento técnico-científico-informacional. O envolvimento com a leitura literária resulta na ampliação de nossa capacidade reflexiva, mas de uma maneira diferente daquela que é exigida pela ciência ou pela filosofia, já que a literatura encoraja uma abordagem heurística, ou seja, que continua a questionar aquilo que é apresentado como verdade absoluta, buscando significados para as questões humanas mais profundas. Em síntese, ler um poema é um exercício de pensamento que resiste aos poderes instituídos e à opressão, permitindo-nos experienciar a alteridade em direção a um maior entendimento sobre a nossa própria humanidade.

Depois de abrir esse parêntese que propôs uma breve análise de “Che Guevara”, enquanto compósito poético que extrapola a contingência histórica e que nos “*ensina a ver como se víssemos pela primeira vez*” (MOISÉS, 2019, p. 17, grifos do autor), subvertendo continuamente o já visto, na tentativa de renovação das significâncias, a fim de oportunizar uma aprendizagem acerca de nós mesmos e sobre os outros, podemos retornar à leitura crítica de *Os resistentes*.

É interessante notar que, logo de início, a capa e a contracapa apontam para a ética infundida aos dozes movimentos poéticos que constituem o livro de 2001. Elas procuram enfatizar que, para Alexei Bueno, a ideia de resistência contra a tirania imperialista e a opressão do consumismo se vincula com a recuperação dos traços mais comuns de nossa humanidade através do espaço e do tempo anacrônicos da poesia. O projeto da capa e da contracapa, assinado pelo designer Luiz Stein, é composto pela imagem da radiografia de uma mão humana, pelo título da obra e pelo nome do autor. O espelhamento, que provoca a inversão desses elementos gráficos no verso do livro, nos chama a atenção de imediato, como podemos observar na figura abaixo:

Fig. 7 – Capa de *Os resistentes* (2001)



Fonte: BUENO, Alexei. *Os resistentes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2001.

A mão e o espelho, conforme esclarecem Chevalier e Gheerbrant (2020), são símbolos que possuem uma variedade de significados em diferentes culturas. No contexto ocidental e judaico-cristão, essas duas imagens estão ligadas à ordem do conhecimento e à força humana. A mão, por exemplo, é um dos órgãos mais importantes do nosso corpo. Ela é responsável por atividades antagônicas que podem exigir delicadeza ou potência. Aristóteles, no tratado *Partes dos animais* (2010), já compreendia as mãos como uma característica do homem, afirmando que não é por tê-las que o ser humano é inteligente, mas, por ser inteligente, é que ele as tem. Ainda segundo o pensador grego,

o ser mais inteligente [o homem] é o que é capaz de utilizar bem o maior número de ferramentas; e a mão corresponde não apenas a uma, mas a várias ferramentas. Pode dizer-se que é uma espécie de instrumento multiusos. É portanto ao ser que é mais capaz de adquirir o maior número de técnicas que a natureza dotou da mais versátil das ferramentas, a mão (ARISTÓTELES, 2010, p. 177).

Aristóteles entendia que, além de ser essencial para a manutenção da vida, a mão é “uma espécie de instrumento multiuso” que distingue o ser humano de outros animais na medida em que particulariza a nossa inteligência desde os tempos imemoriais. Além disso, a mão, como ferramenta, está vinculada à permanência da razão e da poesia, pois ela é fundamental para o registro das palavras dos pensadores e dos poetas, garantindo aos caracteres escritos a

persistência dos sons, dos gestos e das imagens que conseguem sobreviver à passagem do tempo. Não por acaso, a radiografia da mão direita, na capa e na contracapa de *Os resistentes*, concentra-se na complexidade física desse órgão humano tão singular, posto que a “escrita da crise” (SISCAR, 2010), noção já discutida por nós, pretende favorecer uma ideia de resistência à dominação imperialista e ao alheamento provocado pela sanha consumista que seja capaz de restabelecer, pelas vias da poesia, o contato dos homens com a sua própria humanidade.

Considerando a simbologia atribuída à mão, também é significativo ponderar sobre o espelhamento dos elementos gráficos na contracapa da obra em análise, principalmente da radiografia da mão. O recurso visual utilizado pelo designer editorial remete a uma longa tradição relacionada à simbologia do espelho (*speculum*), palavra de origem latina que é a base etimológica das expressões “especulação” e “consideração”, que nomeiam operações intelectuais. Vem daí a ideia de que o espelho simboliza a ordem do conhecimento. Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 454), ao questionarem o que esse objeto reflete, respondem: “a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência.” Assim, encarar o reflexo no espelho tem a ver com a revelação da verdade sobre o sujeito, é um momento de iluminação e de acesso à sabedoria. Por outro lado, um espelho coberto de pó representa a ignorância.

O espelhamento da radiografia da mão, que coloca sob perspectiva os 27 ossos que constituem esse órgão humano, representa simbolicamente a tomada de consciência acerca de nossa humanidade, ou seja, tanto da potência encontrada naquilo que nos distingue de outros seres vivos quanto da fragilidade de nosso corpo diante da passagem do tempo. Não por acaso, as imagens da capa e da contracapa aludem aos seguintes versos de *Os resistentes*: “Um momento em que será preciso que nos olhemos no espelho sem fundo / E perguntemos: o quê? / O que será nosso destino? / Qual o nosso destino?” (BUENO, 2001, p. 29). Esse excerto foi retirado da terceira parte da obra, na qual o sujeito poético vocifera contra a reificação provocada pelo desejo compulsivo de consumir objetos rapidamente tornados obsoletos. Porém, numa espécie de cisão, a imagem do espelho abre uma lacuna no tempo do poema e de imediato nos convida, por meio da reiteração das perguntas, a questionar o destino dos homens frente aos anseios forjados por uma sociedade fundada sobre os alicerces do consumismo.

Os doze movimentos poéticos de *Os resistentes*, livro publicado em 2001, são, sem sombra de dúvidas, permeados pelo ódio, pela ironia e pela aversão de Alexei Bueno às diversas formas de violência que acometeram, com certa preponderância, a humanidade nas duas últimas décadas do século XX. A partir da leitura dos poemas dessa obra, percebemos que, para o poeta, o processo de complexificação das relações econômicas, políticas e culturais em nível mundial, denominado de globalização, que ganhou força a partir da década de 1980, representou uma

ameaça não somente à permanência da poesia no mundo, mas também à sobrevivência futura da humanidade. Diante desse cenário movediço e carente de sentido⁴, o poema, tido como lugar de resistência pelo autor contemporâneo, tem as funções de testemunhar e de denunciar a simbólica letargia de morte e as mazelas reais de um mundo globalizado, em que a humanidade está submetida principalmente aos efeitos alienantes do consumismo e da obsolescência estimulados pela lógica capitalista.

Não por acaso, os poemas de *Os resistentes*, elaborados em versos livres e que destoam de uma tendência à síntese, comum à poesia brasileira praticada desde o modernismo dos anos 1920, são povoados por diversas referências a objetos de consumo, a fatos históricos, a nomes de líderes políticos autoritários e à imagens de sujeitos subalternizados que se entrelaçam, numa complexa trama anacrônica, a interlocuções explícitas e implícitas com a tradição cultural, dialogando, por exemplo, com as poéticas de Homero e de Charles Baudelaire. Assim, a herança cultural, encarada como um legado, e as questões político-sociais do presente histórico do poeta, quando associadas no corpo do poema, servem de matéria de poesia.

A combinação das mais diversas fontes produz imagens (que também são o resultado de uma linguagem tensionada entre a prosa cotidiana e as figuras de linguagem, usuais à prática poética) capazes de provocar o leitor e fazê-lo olhar de um modo mais atento à realidade que o cerca. Essas características são um indicativo de que a poesia de Alexei Bueno, como temos defendido, não deve ser sumariamente classificada como conservadora, segundo o sentido mais pejorativo desse termo, haja vista que as relações intertextuais com o passado não a distancia das experiências de vida no presente.

Cabe ressaltar que desde a primeira publicação de Bueno, *As escadas da torre* (1984), tudo parece ruínas. Em *Poemas gregos* (1985), os temas helenísticos são passíveis de uma análise que, se feita superficialmente, daria ao poeta o título de passadista. Porém, as camadas mais profundas desses e de outros livros revelam que não se trata de passadismo, mas sim de uma escolha consciente e inovadora que compreende o poema como um lugar de dramatização das contradições políticas, sociais e, portanto, históricas de uma época: a contemporaneidade (PASCHE, 2015).

Além disso, ao lidar com os resquícios de diferentes temporalidades, sejam do passado, sejam do presente, Alexei Bueno constrói uma poética volátil, resistente à linearidade

⁴ O poeta e ensaísta francês Christian Prigent, no instigante *Para que poetas ainda?* (2017), faz um diagnóstico do presente histórico, afirmando que o mundo globalizado, consumista e que busca, mais do que nunca, garantias na razão e na Ciência positivista, carece de sentido. Ao nosso ver, Alexei Bueno, por meio dos movimentos poéticos de *Os resistentes*, entende o poema como lugar para preencher, mesmo que minimante, essa falta de sentido do mundo.

historicista. De modo geral, o processo criativo estabelecido sob esses moldes é o resultado de um ceticismo quanto às explicações totalizadoras do real e se opõe aos saberes constituídos pela racionalidade positivista, oriundos de procedimentos científicos que logram captar com absoluta efetividade o mundo que nos cerca. Assim, ao dialogar anacronicamente com os tempos, a poética bueniana procura redefinir a herança da tradição cultural, recriando “fábulas a partir da letra ‘morta’ – *spectral* – das fábulas tornadas inacreditáveis para a contemporaneidade.” (GLENADEL, 2002, p. 4-5, grifos da autora).

Ao conjugar os espectros temporais provenientes de uma extensa memória do lido e do vivido, Bueno causa uma tensão entre os discursos do qual é herdeiro. Nesse sentido, herdar não é sinônimo de receber passivamente, por via da sucessão ou do legado, os objetos do passado que foram conquistados por *outrem*. Em Alexei, a herança cultural é afirmada e corrompida concomitantemente, de forma que os fantasmas, os rastros, os resquícios, pertencentes às diferentes temporalidades, são submetidos ao filtro da subjetividade e dão vazão a poemas como os de *Os resistentes*.

Seguramente, esse conjunto de movimentos poéticos é um exemplo de obra pós-vanguardista, pois se distancia da arte engajada ou de movimentos construtivistas, como o Concretismo. Para a geração de poetas que começou a publicar a partir de 1980, como é o caso de Alexei Bueno, não existem dogmas a serem desafiados (BRITTO, 2012), fazendo com que a ideia de novidade e o conceito de originalidade se dissolvam. Como já afirmamos, enquanto em momentos anteriores, a poesia procurou contestar a tradição, os poetas contemporâneos se veem diante da tarefa de revisitar criticamente os arquivos culturais, utilizando-os de maneira criativa.

Em *Os resistentes*, que será analisado com maior profundidade neste capítulo, identificamos uma espécie de reverência às avessas, tendo em vista que o poeta recorre ao passado para transformá-lo à luz do presente, sem a intenção de abandonar as significâncias da tradição cultural que foram herdadas por ele. Nesse sentido, as epígrafes da obra já indicam o acesso a diversas fontes da tradição literária. Por meio da citação direta, enquanto recorte no texto original, essas epígrafes são constituídas por trechos do canto IX da *Odisseia*, de Homero, nos quais Odisseu mente ao Ciclope Polifemo e diz que se chama “Ninguém”; pelos versículos 23 e 24, do capítulo 18, do livro bíblico de Apocalipse, em que o autor da palavra (segundo a tradição cristã, o último livro da Bíblia foi escrito pelo apóstolo João) se refere aos mercadores como senhores do mundo, cujas mãos estão sujas com o sangue dos profetas e dos santos; e por um breve destaque em francês de uma máxima de *Mon cuer mis à nu* (*Meu coração desnudado*), de Charles Baudelaire, que apresenta os nômades, os pastores, os caçadores, os

agricultores e os canibais como superiores pela energia e pela dignidade quando comparados às “raças d’Occident”, ou seja, ao homem e ao pensamento ocidentais. Em suma, os subalternos, os esquecidos e os invisíveis (vale ressaltar a plurissignificação da palavra “Ninguém”, retomada de Homero) são identificados como os resistentes ou aqueles capazes de resistir, exatamente por serem impotentes, à obsolescência imposta pela lógica consumista que permeia as relações nas sociedades dominadas pelos metafóricos “mercadores” e “senhores do mundo” (em referência à citação bíblica).

De início, já conseguimos decifrar, mesmo que parcialmente, o encaminhamento político da dicção poética que se apresenta em *Os resistentes*. Essa voz, marcada por inúmeras outras vozes e aberta à alteridade, é o resultado de um trabalho com a citação, com os fragmentos de textos do passado, desenraizados e desterritorializados, o que os transformam, dando-lhes outras significâncias além das que comumente a eles são atribuídos. Assim, o processo criativo é também uma forma de resistência, tendo em conta que o passado pulsa vivo no presente e age, segundo Ruy Espinheira Filho, “contra a letargia de morte” (ESPINHEIRA FILHO, 2001).

O referido crítico explica que os poemas em *Os resistentes*, por amalgamar passado e presente, são exemplos de como os resquícios do ideal romântico sobre a arte, pensada como antídoto à miséria espiritual do homem, ainda vibram na poesia contemporânea mesmo assumindo outros modos de existência. Para os poetas românticos, a verdadeira função da poesia era a de “[...] despertar-nos da letargia da morte, para um sentido mais pleno da vida” (ESPINHEIRA FILHO, 2001, p. 9). Espinheira Filho afirma, assim, que toda poesia digna deste nome, e não apenas a do Romantismo, possui essa função. A palavra letargia, usada no título do prefácio de *Os resistentes*, pode ser compreendida como a incapacidade ou o estado de profunda inconsciência, semelhante ao sono profundo.

Quando essa expressão é conjugada à palavra morte, o sentido da última é ampliado. Morte, então, passa a significar alienação, perda de caráter e de si mesmo. A letargia de morte é, nesse sentido, uma espécie de violência simbólica que aniquila a imaginação, a sensibilidade e o pensamento crítico, sem destruir de imediato o corpo físico. A partir desse prisma, Alexei Bueno recupera da herança romântica esse ideal e o infunde aos poemas, alicerçados no anacronismo, apresentando ao leitor uma perspectiva singular de resistência estética. Resistir e ser resistente é *dizer não*: “Não, palavra rotunda, sublime”, escreve o poeta no movimento “III” (BUENO, 2001, p. 29). Resistir e ser resistente é *não querer nada*: “Nós, os que resistimos e não queremos nada, / Nada, o nada, nada [...]” (BUENO, 2001, p. 47). Resistir e ser resistente é *virar as costas*: “Viremos as costas e partamos” (BUENO, 2001, p. 59).

2. 2 “Ninguém”: aqueles que resistem a uma guerra silenciosa contra “Todos”

No primeiro capítulo desta tese, explicamos que, para o historiador, a prática do anacronismo deve ser evitada a todo custo, porque se submeter a ela é deixar de fazer história, embora alguns autores, como Nicole Loraux (1992) e Hans Magnus Enzensberger (2003), defendam que, com as devidas precauções, a ideia negativa sobre o anacronismo precisa ser desconstruída entre aqueles que se dedicam à produção de narrativas históricas. Os textos poéticos, ao contrário, são fundamentalmente anacrônicos, pois resultam de um processo criativo em que o passado e o presente se interpenetram. A combinação das experiências de leitura de uma variedade de fontes culturais com as vivências do poeta transforma o poema em um objeto artístico singular, marcado por várias temporalidades que dilatam os sentidos das palavras e criam imagens poéticas autênticas.

Na obra de Alexei Bueno, o elogio explícito ao anacronismo acontece, como já analisamos, em poemas como “Os pobres de espírito” (BUENO, 1984, p. 115-117) e “Epitáfio” (BUENO, 1984, p. 108). Em entrevista, perguntamos ao poeta a razão pela qual ele decidiu adotar um fazer literário respaldado em uma noção que, a princípio, se relaciona com aquilo que é retrógrado. Leiamos abaixo a resposta do autor:

Eu não estou elogiando o anacronismo como noção de retrógrado, mas como posição satírica perante a ditadura das novidades. *Os resistentes*, que é um poema satírico — não cômico, satírico, são coisas completamente diversas —, é um poema de enfaramento visceral, violento, com a ideologia do progresso, que surge com o Iluminismo, mas especialmente com esta sua mais recente roupagem, que explodiu com a aceleração vertiginosa do nosso capitalismo tecnológico. Apesar de eu achar que há algo de profético em *Os resistentes*, ainda mais quando me lembro de que foi escrito exatamente um ano antes dos famosos atentados de 11 de Setembro, essa mesma espécie de enfaramento já existe de forma muito clara no século XIX, com certo destaque em Baudelaire, de quem tirei uma das três epígrafes do livro (BUENO, 2023, n.p.).

Bueno esclarece que a escolha do anacronismo enquanto alicerce para seu ato criativo se relaciona com uma posição satírica. Essa afirmação do poeta pode ser lida a partir do conceito de “sátira paródica” formulado por Linda Hutcheon (1985), que reconhece que a sátira e a paródia se sobrepõem em muitas obras literárias de diferentes épocas, tendo em vista que os dois gêneros que são muitas vezes empregados conjuntamente. A sátira, de modo geral, é um instrumento utilizado para ridicularizar costumes, denunciar discursos totalizantes e colocar em xeque a ordem vigente, instituindo um julgamento destruidor. Já a paródia moderna, segundo a definição de Hutcheon (1985, p. 13), “é uma forma de discurso interartístico” que se distancia

de qualquer parasitismo e promove, por meio do diálogo intertextual, uma ativação do passado, conferindo-lhe um contexto novo. Como forma de imitação irônica que, por vezes, reverencia o texto parodiado, a paródia moderna, além de contestar as ideias de gênio criador e de originalidade, incita o leitor a convocar seus conhecimentos e sua memória durante a leitura do texto paródico, com o objetivo de propiciar uma experiência que está, ao mesmo tempo, dentro e fora da história.

Sobre a interação entre a sátira e paródia, Hutcheon explica que as tradições épicas forneceram a base para muitas paródias do século XVIII, textos que são muito próximos de algumas formas satíricas modernas da paródia. A autora afirma o seguinte: “A epopeia cômica não zombava da epopeia: satirizava as pretensões contemporâneas, quando comparadas com as normas ideias implicadas pelo texto ou conjunto de convenções parodiados” (HUTCHEON, 1985, p. 63, grifos nossos). Podemos interpretar o excerto supracitado do seguinte modo: a paródia moderna, isto é, a convocação irônica do texto original em uma nova conjuntura, não desabona as significâncias historicamente sedimentadas desse texto, mas as utiliza para satirizar o presente, fomentando um *pensar* sobre o contemporâneo.

Em *Os resistentes*, os movimentos poéticos, baseados no entretecer anacrônicos das temporalidades, parodiam a herança cultural ao simultaneamente reverenciá-la e ressignificá-la à luz do presente, gerando imagens que satirizam as pretensões contemporâneas, sobretudo a “ditadura das novidades” (BUENO, 2023). Portanto, a poesia que desponta nessa obra de 2001, assim como a que emerge dos demais livros literários de Alexei Bueno, é uma reação crítica à noção de superação no campo das expressões artísticas. Os poemas de *Os resistentes* também criam uma convergência poética entre o tempo mítico e as figuras exemplares da humanidade para combater a aceleração do capitalismo tecnológico e a opressão do consumismo que, de forma alienante, incidem sobre as subjetividades dos homens atuais.

Assim, o elogio ao anacronismo diz respeito à potência impotente da escrita enquanto trama de tempos heterogêneos, o que inviabiliza a compreensão de uma obra somente a partir de sua circunscrição em um determinado momento histórico. Alexei Bueno não se interessa apenas pelo tempo pequeno da atualidade, pois ele prefere submeter sua poesia à ação crítica do anacronismo, de modo que as veias de seu texto poético estão abertas à contaminação de diferentes fontes, permitindo que sejam enriquecidas por múltiplas perspectivas. O enxerto de estilos e de ideias alheias, utilizado para satirizar o presente imediato, é uma força deformante que se opõe ao saber institucionalizado e à racionalidade positivista.

Nesse sentido, os movimentos poéticos do livro de 2001 “explodem” ao desmistificar e denunciar os valores aceitos passivamente por muitos de nós, enquanto sujeitos atuais, “[...] que

ameaçam a essência mesma do ser humano, que o nivelam por baixo e impõem a banalização como medida universal”, afirma Ferreira Gullar (2001, p. 7). Assim, o primeiro movimento de *Os resistentes* incorpora o tempo complexo do anacronismo para (re)criar imagens poéticas que resistem à simbólica “letargia da morte”:

I

Já houve um homem chamado Ninguém, que ainda é todos nós
 E lutava
 Contra as ondas grisalhas
 E os longes muito maiores que um grito.
 Não tinha espada de ferro,
 Mas só o bronze macio que corta tão pouco.
 De quatro rodas de couro
 Lhe eram os rudes escudos, de abeto e betume os seus barcos esguios
 E as vestes
 Da alva lanugem de ovelhas: a túnica rota
 E o curso barrete encardido nas auras geladas da noite.

Suas fogueiras no entanto crepitam ainda
 Nos nossos olhos vazios,
 A sua voz nos convida ou ordena ao calar-se dos ventos
 E seus poentes nos sangram,
 Nos cobrem de púrpura úmida as almas velozes.

Um outro hoje domina, que não é um gigante faminto
 De um olho só, nem o deus irritado do mar.
 Seu nome é Todos, que não é nenhum de nós.

 Todos pisa

Com armas mais do que o ferro nos que não o são nem o querem.
 Donzela alguma dos céus nos guiará contra ele.
 O sangue
 Que ele perscruta e transmuta, ainda nosso, talvez nos guiará
 Na grande guerra incruenta. Pois ele é o Senhor da Crueldade
 E a nós só resta roê-lo por dentro
 Quais ratos
 Ou vírus
 Ou cancos. Nós somos os resistentes da guerra
 Silenciosa. Nós corroeremos o monstro
 Chamado Todos, que é na verdade ninguém.
 (BUENO, 2001, p. 23-24)

O verso inicial desse primeiro movimento poético recorre, por meio de um explícito diálogo intertextual, à imagem de Odisseu no canto IX da *Odisseia* (“Já houve um homem chamado Ninguém, que ainda é todos nós”). Conforme já explicamos, a primeira epígrafe de *Os resistentes* foi retirada do nono canto da epopeia atribuída a Homero. Vejamos na íntegra a citação direta feita por Alexei Bueno:

“Pois bem, Ciclope, perguntas-me o nome famoso? Dizer-to vou; mas a ti cumpre dar-me o presente a que há pouco aludiste. Ei-lo; Ninguém é o meu nome; Ninguém

costumava chamar-me não só meus pais, como os mais companheiros que vivem comigo”.

Odisseia, IX, 364-367

(BUENO, 2001, p. 17, aspas do autor)

Uma epígrafe, como destaca Tiphaine Samoyault (2008), tem a função de evidenciar a filiação do poeta, indicando figuras genealógicas e heranças culturais acumuladas por ele. O texto A, quando inserido acima do texto B, aponta para os possíveis caminhos de leitura da obra, o que, de certo modo, faz da epígrafe um recurso metalinguístico. Além disso, o texto acima do outro, por efeito do deslocamento dos sentidos da obra primária, se aproxima da sátira paródica, pois, como exemplifica o poema “I” de *Os resistentes*, a citação do canto homérico é ressignificada por Bueno, visto que o poeta, enquanto herdeiro desse legado cultural, resgata os sentidos primários da *Odisseia*, os reafirma e, logo em seguida, os modifica, relacionando anacronicamente o passado e o presente histórico, com o intuito de fazer do poema uma espécie canto paralelo ao de Homero.

No primeiro verso, o nome inventado por Ulisses (“Ninguém”) para enganar o Ciclope Polifemo, que ameaçava devorar tanto o herói quanto seus companheiros de viagem, é convertido em uma imagem poética que se identifica com a ardileza. Ser ardiloso é demonstrar sagacidade, visando iludir ou ludibriar alguém. Barbara Graziosi (2021, p. 119, aspas da autora), em recente estudo sobre a obra de Homero, comenta:

Talvez o mais ardiloso truque de Odisseu seja chamar-se “Ninguém quando se apresenta para o perigoso Ciclope, fazendo assim seu nome combinar com sua aparência mutável e enganosa. Num ponto crucial da narrativa, Polifemo, cegado, diz a seus companheiros Ciclopes que “Ninguém o está matando”, e assim não recebe ajuda. Mais tarde, quando Odisseu lhe diz quem realmente é, Polifemo se lembra de uma antiga profecia, e lamenta não ter reconhecido que o estrangeiro que apareceu em sua caverna era Odisseu. Mesmo assim, acrescenta, não apenas o homem disse que seu nome era Ninguém, mas “parecia um ninguém” também.

A imagem do ardiloso herói homérico, corajoso mas também capaz de enganar, atravessa o tempo e contagia o poema de Bueno, onde é convertido em outra imagem que, por sua vez, tem a função de apresentar a “todos nós” (BUENO, 2001, p. 23), ou seja, os que são identificados pelo poeta como os resistentes.

Na sequência, o movimento “I” focaliza, em detrimento às grandes façanhas de Odisseu, suas vestes e seus instrumentos de guerra. Para a voz poética, o heroísmo de Odisseu está estreitamente vinculado à fragilidade de seus equipamentos de proteção e também de suas roupas. A imagem de resistência do herói mantém uma relação com a precariedade daqueles objetos e, nesse sentido, se funde com a debilidade deles. Podemos notar que até mesmo a

cadência rítmica dessa estrofe confirma a ideia de que Odisseu é um herói que se aproxima sobremaneira da impotência ao enfrentar os desafios de sua jornada. Por exemplo, o verso “E os longes muito maiores que um grito”, marcado por consoantes nasais e por um substantivo final composto principalmente por sons consonantais oclusivos, que demarcam entraves de leitura, procura evidenciar a perspectiva dos vencidos, que, mesmo sob condições adversas, continuam a resistir.

Em franco diálogo com a tradição cultural, Alexei insere o passado no contexto contemporâneo, fazendo com que a imagem do herói astuto e corajoso, que resiste às adversidades do destino, seja acentuada pela voz poética ao mesmo tempo em que sofre um processo de desmistificação. O poema estabelece uma relação entre a bravura de Odisseu e suas ações ardilosas, evocando metaforicamente as chamas de uma fogueira que ainda crepitam no presente. A astúcia do personagem épico se mantém naqueles que se opõem a “Todos”, como esclarecem as últimas estrofes do poema.

Isso acontece por meio do uso de recursos sinestésicos e de verbos no presente do indicativo, que deslocam a imagem de Odisseu para o presente histórico e destacam a exemplaridade do herói homérico, cuja voz “convida ou ordena” (BUENO, 2001, p. 23) a resistir ao domínio do “Senhor da Crueldade”, “Todos, que não é nenhum de nós” (BUENO, 2001, p. 24). “Todos” é a alegoria de um monstro destrutivo, disforme e onipresente que surge, enquanto imagem poética, para representar a opressão imperialista, a reificação das multidões, submetidas à incessante busca pelo dinheiro e à alienação do consumismo.

Ao contrário de Odisseu, que lutou contra seres extraordinários, como o Ciclope Polifemo, os “Ninguéns” de hoje travam uma batalha ininterrupta contra esse ser alegórico, capaz de examinar e de transmutar metaforicamente o sangue dos que resistem, o que denota uma ação contumaz, persistente e modificadora por parte de “Todos” em relação à consciência humana. Entre as mulheres e os homens do mundo atual, há alguns que se assemelham ao herói épico de Homero por demonstrarem uma coragem movida por certo grau de astúcia. Como “Todos” não pode ser vencido, o primeiro passo daqueles que resistem é reconhecer a derrota. É dessa impotência que surge, paradoxalmente, a resistência, pois aqueles que resistem, segundo a voz poética, agem ardilosamente, roendo “Todos” por dentro, como ratos, vírus e cancros. Considerando os aspectos que acabamos de citar acerca dos indivíduos mundo afora que se equiparam ao “Ninguém” de Homero, leiamos o quarto movimento de *Os resistentes*:

IV

O que era o caminho provou não ser o Caminho,

Tais figuras paradigmáticas representam aqueles que, ao percorrem o simbólico caminho da Liberdade, se aproximaram, por seus atos de coragem, de um sentido mais pleno da condição humana. Recorrendo ao anacronismo como posição satírica, Bueno combina imagens captadas de diferentes espaços e tempos na tentativa de formular uma ideia de resistência, acrescentando esses exemplos à imagem do homérico “Ninguém”. Em seguida, o poema dá um salto temporal rumo ao presente imediato do poeta, onde, em meio aos anúncios televisionados de margarinas e de iogurtes, transmitidos nos intervalos comerciais do noticiário, temos uma profusão de informações esvaziadas sobre o horror das invasões imperialistas em Trípoli, Bagdad e Belgrado. Aqui, Alexei Bueno toca na banalização da tragédia e no nivelamento provocado pelo consumismo, responsável pelo esquecimento quase instantâneo das barbáries.

Se os meios de comunicação, principalmente a televisão, veiculam peças publicitárias nos *breaks* dos programas jornalísticos que recorrem à desgraça alheia para vender produtos supérfluos, a ironia do poeta direciona o nosso olhar para os elementos mais banais das casas atingidas pela destruição da guerra. Esses objetos arruinados, quando transformados em imagens poéticas, combatem a rasura das informações televisionadas e a indiferença diante da dor humana causada pela violência bélica.

Na estrofe subsequente, o poeta recorre à imagem histórica de um muezim (aquele que é incumbido, na tradição islâmica, de anunciar através do canto as cinco preces diárias no alto dos minaretes) para apresentá-la como um modelo de resistência, pois, mesmo no meio de um bombardeio, esse sujeito responsável por um importante ritual para os praticantes do islamismo continua o seu trabalho. Carregada de historicidade, a voz (im)potente do muezim, nascida e destinada para o fundo da terra, também não é silenciada pelas necessidades forjadas pela ordem consumista.

Neste ponto, é possível ir mais fundo na compreensão da noção de resistência conferida ao muezim, visto que logo depois de afirmar que nada o calou, o poeta lista inúmeros vocábulos provenientes da língua inglesa – *shopping centers, fast foods, notebooks, e-mails, sex shops* etc. –, com a finalidade de denunciar o uso da linguagem como uma poderosa ferramenta de dominação imperialista. Evidentemente, não há novidade alguma em reconhecer que a imposição linguística é um modo secular de opressão, por isso, a questão que se apresenta no poema tem a ver com o uso vulgarizado de palavras estrangeiras capazes de modificar a cognição e a percepção da realidade dos sujeitos dominados, incutindo-lhes, no contexto do capitalismo globalizado, o desejo desenfreado de consumir. Não à toa, os verbos (tombar, raspar, tangenciar e granizar) denotam ações que, quando relacionadas com as expressões em

língua inglesa, incidem negativamente sobre a capacidade intelectual do muezim (cabeça), muito embora não o silenciem.

Em meio a essa multiplicidade de imagens que suscitam temporalidades e espaços diversos, fundidas por uma impressionante coesão, temos, na parte final do poema, uma informação que retoma a história familiar do poeta. Acentuado o tom épico que permeia esse movimento de *Os resistentes*, o poeta elege o tetravô desconhecido como padrão de resistência a ser seguido. O parente de rosto nunca visto, chamado Francisco Bueno da Silva, liderou um exército de povos originários, a fim de combater os invasores paraguaios no período anterior à Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870). Sobre a história de seu ancestral, o herói de Pão de Açúcar, ou Fecho dos Morros, Bueno (2010, p. 19-22) escreve:

Na madrugada de 13 de outubro de 1850, estava o pequeno fortim de Fecho dos Morros sob o comando do Tenente Francisco Bueno da Silva, com uma guarnição de 25 praças - além da presença de um índio, espécie de seu agregado ou factótum - quando foi subitamente atacado por um destacamento de 800 paraguaios, comandado pelo capitão Villa Mayor, por ordens do Presidente do Paraguai, Carlos López. Apesar do elemento surpresa e da enorme desproporção de efetivos, os brasileiros ofereceram cerrada resistência, até quando, pelo esgotamento de munições, o Tenente ordenou o toque de retirada. Os brasileiros haviam perdido três praças, além do índio, que também morreu, enquanto os paraguaios perderam nove homens, oito soldados e um oficial. Retirando-se pela floresta sem qualquer preparação prévia, Francisco Bueno da Silva conseguiu chegar, dezesseis dias depois, em estado de quase nudez e inanição, ao Forte de Coimbra. Após se recuperar, saiu a cavalo, acompanhado de dois outros oficiais, com a ideia de retomar a posição invadida, contando, para tanto, arregimentar uma tropa de índios guaicurus, ou cadiuéus, os temíveis índios cavaleiros e zagaieiros do sul do Mato Grosso, que, por julgarem-se brasileiros, considerariam a invasão, ao que tudo indica, como um ataque pessoal. Tais índios já haviam tido importância - depois de pacificados, é preciso ressaltar - na defesa do Forte de Coimbra, quando sob comando do grande Coronel Ricardo Franco. Como previsto, os caciques Lixagota, Lapagate e Quidauani aderiram ao projeto, formando-se um destacamento de cavalaria de um milhar de índios guaicurus. Numa carga ao início da madrugada, comandada por Francisco Bueno da Silva, os dois oficiais e os três caciques, os brasileiros retomaram Fecho dos Morros, expulsando todo o destacamento paraguaio que atravessou o rio em fuga. Em seguida, em desafronta à invasão do território nacional, a tropa, tendo deixado um destacamento no fortim, atravessou igualmente o Rio Paraguai em balsas, penetrando no território do país vizinho, e ali tomando pelas armas o Fuerte Olimpo. Virados os canhões da fortaleza paraguaia para o interior, ficou o Fuerte Olimpo quatro meses em mãos brasileiras, como um enclave em território paraguaio, sob o comando do Tenente Francisco Bueno da Silva, até a cessação de hostilidades por vias diplomáticas, com a morosidade natural que implicavam a distância entre as capitais e a velocidade dos correios na época.

Esse ancestral, conforme propõe a voz poética, pode ser comparado ao muezim que anuncia as preces islâmicas nas almádenas das mesquitas. Aqui, o tom épico, em diálogo intertextual com a imagem do homérico “Ninguém”, e a combinação surpreendente de figuras

históricas tão díspares são o resultado de um trabalho crítico fomentado pelo anacronismo positivo.

Desse modo, Bueno desafia o tempo previsível do atual e contradiz a lógica normativa e institucional, ao permitir que imagens diversas coexistam no corpo do poema. Sendo assim, esses elementos resistem, por um lado, à atualização, e, por outro, são inseridos no presente para desestabilizá-lo e modificá-lo. A relação anacrônica entre os tempos promove uma tensão no texto poético que desperta uma forma de conhecimento sobre o mundo psíquico e social em que vivemos, cujo objetivo é compreender a realidade da experiência humana.

Esse saber está relacionado à ciclicidade da dança, como especifica a penúltima estrofe do poema em análise, em que os movimentos se repetem em momentos diferentes da coreografia, formando uma totalidade narrativa. A ciclicidade constitui uma conexão entre as imagens do passado e do presente, consagrando o instante poético, que, paradoxalmente, está ligado ao contingencial e ao transtemporal. Esse espaço da poesia, onde o anacronismo une imagens diversas, permite ao leitor alcançar um conhecimento específico sobre sua própria condição. Na visão de Alexei Bueno, é esse conhecimento que nos levará a agir como o "Ninguém", e astutamente tomaremos a seguinte atitude:

Porque o que nos oferecem, não levaremos.
 Para a mão que ofertar, recolheremos as nossas.
 Às murmuradas propostas cerraremos o ouvido
 E frente ao caminho indicado, seguiremos para o lado oposto.
 (BUENO, 2001, p. 34)

Podemos ampliar a leitura dessa estrofe correlacionando-a à ideia de que a literatura, enquanto “ciência humana”, nos ensina tanto sobre nossa condição quanto os maiores sociólogos e psicólogos, sem que haja qualquer incompatibilidade entre tipos de conhecimento provenientes da poesia, da história, da sociologia, ou da psicologia. Longe de um messianismo salvífico, o texto poético tem como pano de fundo a própria natureza humana, por isso, aqueles que leem e compreendem um poema não necessariamente se tornam especialistas em análise literária, mas sim conhecedores do próprio ser humano.

Ademais, ao empregar o diálogo anacrônico com as fontes culturais em sua obra, o poeta coloca em voga a função da própria poesia na contemporaneidade, não apenas para denunciar os efeitos negativos de uma espécie de nivelamento das subjetividades, decorrente da complexificação das relações nas sociedades neoliberais orientadas pelo consumismo, mas também para destacar que a poesia contemporânea pode ser compreendida como um sismógrafo de nosso tempo. Os metafóricos abalos registrados por ela evidenciam a desestruturação

causada pela lógica dos números sobre a arte, enquanto produto do esforço humano. Com as subjetividades niveladas, o trabalho artístico pode ser relegado à abjeção e, dessa forma, as significâncias do poema podem esvanecer. No entanto, é nesse entrelugar, contraditório e impotente, que a poesia persiste e resiste.

Ao pensarmos o *modus operandi* dos movimentos “I” e “IV” de *Os resistentes*, inferimos que Alexei Bueno, ao propor interlocuções entre as fontes culturais do passado e os problemas do presente, entende o corpo pulsante do poema como um espaço de resistência sensível às demandas do contemporâneo. Nesse lugar, a sismografia poética registra a condição subalterna do sujeito do poema, mas também assinala suas vibrações, suas pulsões, que se convertem na possibilidade de resistir pela impotência. Da negação às chagas do presente, surge uma ideia de resistência vinculada à potência dos impotentes, daqueles que resistem sem sequer saber que são resistentes. Antes de discutirmos mais atentamente essa noção de resistência, é de fundamental importância compreendermos o significado do alegórico “Todos”, o que será realizado a partir da discussão apresentada no próximo tópico.

2.3 “Todos”: a Grande Prostituta que se casou com a “Obsolescência”

No primeiro movimento de *Os resistentes*, a voz poética explicita, como bem observamos, o conflito entre “Ninguém” e “Todos”. Nesta etapa da nossa discussão, daremos um salto em direção ao quinto poema do livro, onde a imagem dessa segunda personagem é desenvolvida com maior profundidade pelo poeta. Já na primeira estrofe, deparamo-nos com uma poderosa metáfora, na qual “Todos”, identificado como a “Grande Prostituta”, em referência ao capítulo 18 do livro bíblico de Apocalipse, casou-se com a “Obsolescência”. Isso aponta, numa primeira leitura, para uma crítica à cultura consumista da atualidade e como ela influencia nosso cotidiano ao relegar objetos, ideias e valores à obsolescência programada. Porém, o poema tem camadas mais complexas de significância que gostaríamos de explorar e, por essa razão, o transcrevemos em sua integralidade a seguir:

V

Todos casou-se com Obsolescência.
Todos é a Grande Prostituta, e Obsolescência o seu marido.

Foste convidado gentilmente para esta festa com metralhadoras e tanques nas
[costas,
Com porta-aviões, satélites, caças e submarinos mirando o teu rabo.

atualiza, nos dois primeiros versos do poema, a imagem da grande meretriz, que, conforme o relato apocalíptico, seduziu os reis da Terra e, detentora de um luxo desavergonhado, enriqueceu os comerciantes de todas as nações. O antagonista de *Os resistentes*, assim como essa prostituta, é um enganador que exerce sua influência alienante sobre quase toda humanidade. No contexto do capitalismo globalizado e tecnológico, a força subjugadora de “Todos” é potencializada, como nunca na história da humanidade, quando ele se une, numa pomposa cerimônia de casamento, ao seu marido, a “Obsolescência”, que representa as novidades mercadológicas que nascem condenadas à decrepitude e que são administradas como doses homeopáticas para nos fazer comprá-las compulsivamente.

Para desvendarmos o sentido desse metafórico conúbio, devemos nos lembrar que as trocas comerciais são uma atividade que remonta aos tempos dos primeiros agrupamentos humanos. No entanto, de acordo com Max Weber (2006), em *A gênese do capitalismo moderno*, embora haja antecipações do capitalismo como as conhecemos hoje desde o século XVI, foi apenas a partir da metade do século XIX que as necessidades cotidianas passaram efetivamente a ser cobertas pelos meios capitalistas. O autor afirma: “Capitalismo existe lá onde a cobertura das necessidades de um grupo humano, mediante atividades industriais e comerciais, realize-se pelo caminho do empreendimento, *não importando a necessidade*” (WEBER, 2006, p. 13, grifos nossos). A ideia expressa aqui nos ajuda a entender que, frente à complexificação das relações capitalistas na atualidade, a sobrevivência da espécie humana não é algo primordial, mas sim a produção ininterrupta de bens que podem ser comercializados, a fim de gerar cada vez mais lucro.

Na sequência, a voz poética do movimento em análise estabelece uma interlocução direta com o leitor, como evidencia o verbo na segunda pessoa do singular (“foste”), no início da segunda estrofe, e ironiza o fato de que ele foi convidado “gentilmente” para a festa de casamento de “Todos” com “Obsolescência”, sob a ameaça de armamentos militares que foram apontados para suas “costas” e seu “rabo”. Isso simboliza, se considerarmos a gênese histórica do capitalismo e também o seu intrincamento nas últimas décadas do século XX, o efeito coercitivo e reificador do consumismo exacerbado e da obsolescência programada, força capaz de relegar ao esquecimento os exemplos notáveis de seres humanos comparáveis a “Ninguém”.

Assim como objetos ultrapassados e descartáveis, as ações dos homens do Paleolítico Superior, que pintaram as gravuras rupestres na caverna de Altamira, localizada no atual território espanhol; o esforço dos escravizados no Antigo Egito, que talharam o retrato de Ramsés; a sabedoria de Gautama; a coragem de Leônidas, que marchou durante a invasão de Termópilas, nas Guerras Médicas, com um exército de aproximadamente sete mil homens para

combater os persas, que possuíam um poderio militar e um número de soldados imensamente superior; a fé e a perseverança de Jesus Cristo no momento de sua morte; a bravura e a dignidade dos condenados que foram devorados por leões no Circo Máximo romano; a jovialidade e a esperança das crianças, bem como a experiência de vida dos mais velhos, que sucumbiram às chamas atômicas em Nagasaki e Hiroshima, no Japão, o antigo Cipango; e, por fim, a resistência dos judeus, que enfrentaram o horror nazista e foram exterminados racionalmente em câmaras de gás, passaram a significar muito pouco para os consumidores do mundo globalizado, isto é, para todos nós que estamos sujeitos à influência de “Todos” e de seu marido.

Depois de ressaltar o heroísmo e o sofrimento dessas figuras históricas, relacionando-as à ideia de resistência, o sujeito poético mantém o tom irônico e afirma que estamos em uma condição de vassalagem ao carregarmos alguns elementos dos trajes nupciais dos noivos. A cauda e o fraque, assim como os demais produtos condenados à obsolescência programada, se desfazem em nossas mãos antes da chegada ao altar inexistente, o que salienta a nossa impotência diante dos desmandos do consumismo.

Adiante, o movimento poético continua concatenando imagens provenientes de temporalidades muito diversas e, recorrendo à noção judaico-cristã de que o homem foi criado à imagem e semelhança de Deus, fala de um espelho estilhaçado no chão da festa, no qual a face divina e um rosto humano se confundem. Nesse segmento, ou seja, nas quarta e quinta estrofes, quando os cacos do espelho são reunidos, defrontamo-nos com vestígios da presença de um ser espiritual que, longe de qualquer alheamento e muito próximo à história humana, sempre esteve entre os homens em locais antigos e arruinados, nos rios, nas festas de colheita e no cruzar dos pássaros. Contudo, em nosso contexto de pobreza espiritual, ele parece estar ausente devido à pressão esmagadora de um estilo de vida baseado na aquisição desenfreada de objetos projetados para se tornarem rapidamente obsoletos. Não por menos, o pobre espelho, pisoteado pelos sapatos dos convidados daquela cerimônia pomposa, reflete um rosto impotente.

Por fim, o poema destaca que somos arrastados para o conúbio único de “Todos” e “Obsolescência” por nossos pares, sejam eles familiares, amantes ou colegas, e também pelos desejos consumistas incitados desde a tenra infância. Assumindo a função de pedra de toque, o poema nos insta a dar as costas, nos reunindo, mesmo que mentalmente, aos guerrilheiros e aos iogues. Podemos ainda tirar férias em um hospício, escapar para um deserto ou nos banhar nas águas da Fossa de Mindanao, um dos pontos oceânicos mais profundos da Terra, com aproximadamente 10.500 metros de profundidade, no litoral filipino. O poema também fala do silêncio no meio das ervas, do semblante do horror primitivo na ululante tempestade e da

lembrança de uma taça de bom vinho que alegrava o coração dos homens. Nesse sentido, o texto poético propõe um encontro inusitado de imagens díspares, por meio do anacronismo, de modo que os contrários não se anulam, mas se fundem por um instante e constituem um tempo que não pesa, um tempo além do tempo, oportunizando um conhecimento singular capaz de combater a força alienante de “Todos”, a Grande Prostituta, e de “Obsolescência”, seu marido.

O quinto movimento de *Os resistentes*, além de fornecer uma descrição do antagonista, estabelecendo um perfil que se contrapõe ao do resistente “Ninguém”, provoca uma reflexão sobre a condição humana diante de uma época marcada pela descartabilidade total e pelo consumo desenfreado. De certa forma, Alexei Bueno tenta, ao encadear uma multiplicidade de imagens advindas de diferentes tempos e espaços no poema, recuperar uma conexão perdida com a espiritualidade, com a natureza e com o próprio sentido da existência humana. Ele desafia o leitor a questionar as prioridades e os valores do contemporâneo, na busca de uma vida mais autêntica e significativa, sem infundir a sua poesia uma perspectiva ingênua de salvação pela palavra poética.

Outrossim, a imagem do monstruoso “Todos”, o “Senhor da Crueldade” (BUENO, 2001, p. 24), não resulta apenas de uma interlocução com o texto bíblico, mas também de um diálogo com a poética baudelairiana. Como legatário da poesia e da crítica de Baudelaire, Bueno atualiza e ressignifica a contraditória relação que o poeta francês manteve, como dândi, com a multidão que perambulava pelas ruas de Paris, em meados do século XIX. “Todos” é uma alegoria que amplia os sentidos da metafórica experiência de acotovelamento, isto é, da “vivência do choque”, identificada por Walter Benjamin (1989), em meios aos transeuntes das cidades modernas.

Para Ivan Junqueira (2000), a multidão se constitui como um importante segmento temático do mosaico composto pela poética baudelairiana. Por exemplo, a modernização de Paris, no século XIX, é explorada nos poemas de “Quadros parisienses”, em *As flores do mal* (2018), publicado inicialmente em 1857. Baudelaire é um dos precursores da poetização das mudanças que afetaram os habitantes do espaço citadino moderno, um lugar que, como nunca na história da humanidade, tornou-se um lugar de trânsitos. O modo de existência na urbe, marcado pelo fluxo da multidão que ocupava as ruas e pela reificação do tempo, convertido em horas de trabalho, identifica-se, em certa medida, com a despotencialização e a ruína da própria vida, principalmente nas cidades europeias do século XIX, que tiveram os índices populacionais acrescidos de forma abrupta.

O sistema de organização da vida dos sujeitos na cidade moderna tende a acentuar os abismos sociais, pois há uma tendência à exploração da força de trabalho e um estímulo ao

desejo pelos bens consumíveis e pela acumulação de riquezas, o que causa a intensificação da alienação entre os habitantes do espaço urbano moderno. Junqueira (2000), ao dialogar com o pensamento benjaminiano, entende que a multidão que circulava pela cidade não foi um modelo para os poemas de Baudelaire, mas deixou marcas profundas em toda a criação do poeta. É a partir da observação do movimento das ruas de Paris que Baudelaire deplorou o destino dos transeuntes, miseráveis e alheios à exploração a que eram submetidos. Citando Benjamin, Ivan Junqueira (2000, p. 76, aspas do autor) afirma que:

“[...] A multidão era o véu movediço; foi através dele que Baudelaire viu Paris”. E essa Paris [...] é o próprio inferno, razão pela qual Baudelaire já foi comparado a Dante e a Goethe, embora entre eles sejam muitas e flagrantes as distinções. Para Eliot, por exemplo, “o inferno de Baudelaire é muito distinto em qualidade e significação do de Dante. Mais correto, penso eu, seria considerar Baudelaire como um Goethe tardio e mais limitado.”

A cidade e a multidão de sujeitos que se esbarram pelas ruas tumultuadas são infernais para o poeta de *As flores do mal*. Em “Os cisnes”, por exemplo, Baudelaire (2018, p. 115) institui uma voz poética que lamenta: “A antiga Paris já não há (pois a história / Da cidade muda antes que a alma de um mortal)”. A par das mudanças provocadas pela modernização da capital francesa, o sujeito do poema compreende como essas modificações no espaço da urbe incidem negativamente sobre a criação e a recepção do texto literário. Usando o cisne de gestos desajeitados como metáfora da poesia em crise, o poeta observa:

Assim, diante do Louvre, uma imagem me oprime:
Penso no grande cisne e seus gestos sem jeito,
Tal como os exilados, grotesco e sublime,
E roído de anseio sem tréguia! [...]
(BAUDELAIRE, 2018, p. 116)

O inferno citadino oprime o grotesco e o sublime, que se tornam exilados, paradoxalmente, no espaço de convívio da cidade. Em “Os cisnes”, o fazer do poeta e a impotência do poema se identificam, como salienta Junqueira (2000), com o deplorável e trágico destino dos miseráveis anônimos que andavam pelas ruas de Paris em meados do século XIX. Nesse sentido, observemos a última estrofe desse poema, que diz:

Assim mata em que a minha alma se asila
Uma velha lembrança soa qual clarim!
Eu penso nos marujos perdidos numa ilha.
Nos cativos, vencidos!... e outros mais assim!
(BAUDELAIRE, 2018, p. 117)

É interessante notar que há um elo entre a situação da poesia na modernidade e os sujeitos colocados à margem pela sociedade e que transitam pela cidade. Os dois, segundo o poeta, estão apartados, como que perdidos em uma ilha, e são identificados como vencidos. Contudo, embora derrotados, a poesia e os sujeitos que pertencem à urbe moderna continuam a resistir ao choque alienador com a multidão. A relação de Baudelaire com a massa de transeuntes é significativamente contraditória, conforme destaca o importante ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, de Walter Benjamin (1989).

Nesse texto seminal, o pensador alemão demonstra como a crítica à multidão parisiense é parte constitutiva do processo criativo do poeta francês. Ao salientar a relação contraditória de Baudelaire com a cidade em franco processo de modernização, Benjamin (1989) demove um lugar-comum que vincula a poética baudelaireana ao conceito de arte pela arte. A observação da multidão que transita pelas ruas nada tem a ver com uma postura aristocrática e afastada do poeta quanto à realidade conturbada do espaço citadino. O dândi é uma testemunha ativa da abjeção das consciências dos sujeitos envoltos pelo processo modernizador da cidade. Portanto, a poesia de Baudelaire, numa aproximação ao pensamento benjaminiano, não é estranha à condição humana no mundo moderno.

Se o movimento das ruas de Paris, no início, era extasiante e um motivo latente para a criação literária, com o passar do tempo, a multidão, escrutinada ao limite pelo poeta observador, causava repulsa e despertava o medo e o horror. Em um movimento positivamente anacrônico, Benjamin (1989) demonstra que Baudelaire prenuncia, por meio do que o crítico alemão nomeia como “vivência do choque”, a relação alienante entre o operário e a máquina no processo de trabalho industrial. O autor escreve:

À vivência do choque, sentida pelo transeunte na multidão, corresponde a ‘vivência’ do operário com a máquina. Isso ainda não nos permite supor que Poe possuísse uma noção do processo de trabalho industrial. Baudelaire, em todo caso, estava bem longe de tal noção (BENJAMIN, 1989, p. 126-127, aspas do autor).

As colisões, as topadas e os esbarrões entre os sujeitos que caminham pelas ruas da cidade moderna, absortos, nivelados por baixo e facilmente descartados como produtos obsoletos⁵, afetam negativa e violentamente tanto o poeta quanto os demais sujeitos colocados à margem da sociedade (os “cativos” e os “vencidos” apresentados na última estrofe de “Os

⁵ Em consonância com a correspondência feita por Benjamin, podemos afirmar que o sujeito observado pelo poeta moderno, em meio à vivência do choque com a multidão que o cerca nas ruas, torna-se um objeto de descarte, reificado como a máquina, cuja utilidade se limita à durabilidade e à capacidade produtiva de seus mecanismos. Quando uma versão mais nova e mais eficiente entra em funcionamento, a máquina ultrapassada perde a serventia, sendo lançada ao lixo.

cisnes”), que pagam o preço da modernidade: “a desintegração da aura na vivência do choque” (BENJAMIN, 1989, p. 145).

A perda da aura do poeta, impotente frente à multidão, é ressaltada na conclusão de “Sobre alguns temas em Baudelaire”, onde Benjamin cita de forma estratégica o seguinte trecho de *Meu coração desnudado*:

“Perdido neste mundo vil, *acotovelado pelas multidões*, sou como um homem fatigado cujos olhos não veem no passado, na profundidade dos anos do nada além do desengano e da amargura, e, à sua frente, senão a tempestade, onde não está contido nada de novo, nem ensinamentos nem dores.” (BAUDELAIRE, In: BENJAMIN, 1989, p. 144, aspas do autor).

Em suma, o crítico alemão percebe que Baudelaire, ao rejeitar a noção de arte pela arte, funda uma ideia crítica acerca da modernidade concebida a partir dos encontros com as multidões que deambulavam pelas avenidas e bulevares da cidade moderna. A experiência desses choques dissipou a ilusão de uma multidão “com impulsos próprios, com alma própria” (BENJAMIN, 1989, p. 145) e, em vista disso, capaz de decidir de maneira autônoma seus próprios caminhos. Acotovelado pela massa de transeuntes, o dândi volta-se contra a multidão que antes o deslumbrava e o faz, como constata Benjamin (1989, p. 145), “com a fúria impotente de quem luta contra a chuva e o vento”.

A retomada do conceito de multidão em Baudelaire, sob a ótica benjaminiana, viabiliza uma compreensão da imagem alegórica de “Todos”, em *Os resistentes*, posto que Alexei Bueno, enquanto legatário dessa fonte cultural, a resgata do passado, modificando-a, com o objetivo de apresentar um ponto de vista crítico sobre a relação entre o que ele denomina de “os resistentes”, que são o “Ninguém” que se opõe arditosamente a “Todos”, e o consumismo do mundo atual. Sob a perspectiva dos “cativos” e dos “vencidos”, já notados por Baudelaire em meio aos transeuntes parisienses, o ser alegórico e monstruoso de Bueno, como resultado de uma cadeia simbólica que evoca a imagem da multidão nas cidades modernas, não pode ser derrotado, mas, pela (im)potência dos resistentes, é metaforicamente carcomido por dentro.

2. 4 “É preciso pisar na vontade como se esmaga uma cobra”: uma reação poética ao consumismo e à obsolescência

A opressão imperialista assumiu outras formas e passou a se relacionar com outras questões do presente histórico do poeta. “Todos” faz jus à reação arditosa de “Ninguém”,

porque ele simboliza o aviltamento das consciências e a alienação gerados pela complexificação das relações de consumo nas sociedades atuais. Optando por uma relação positivamente anacrônica com a tradição cultural, a imagem de “Todos” potencializa, como acabamos de discutir, as significâncias tanto do texto bíblico quanto da poética baudelairiana e fornece um testemunho literário da força exercida pela pressão consumista sobre as subjetividades dos indivíduos no mundo contemporâneo.

O poeta, que procura se identificar com o resistente “Ninguém”, assume a responsabilidade de denunciar, mesmo ciente da inutilidade de sua voz, os efeitos colaterais da atual sociedade de consumidores, que, segundo observa o sociólogo Zygmunt Bauman (2008, p. 19), se difere consideravelmente da sociedade de produtores, isto é, de uma fase sólido-moderna caracterizada pela concentração de bens e pela busca de uma segurança patrimonial futura.

Na sociedade de consumidores, ao contrário, a excitação e a instabilidade dos desejos ditam as regras que devem ser seguidas pelos indivíduos. Para Bauman (2008, p. 19, grifos nossos), “o ambiente existencial que se tornou conhecido como sociedade de consumidores se distingue por uma *reconstrução das relações humanas a partir do padrão, e à semelhança, das relações entre os consumidores e objetos de consumo*”. O alegórico e perverso “Todos”, em *Os resistentes*, altera o sentido da vivência do choque com a multidão na modernidade e, no contexto contemporâneo, simboliza a modificação das relações entre os seres humanos e a mercadoria.

Diante de tais mudanças, o indivíduo só alcança o patamar de sujeito social se virar mercadoria, sendo ele também um objeto de consumo precificado de acordo com a capacidade de vender a sua própria força de trabalho e de manter a produtividade laboral para, logo em seguida, comprar produtos propagandeados e comercializados pela sociedade de consumidores. Se Benjamin entrevia uma antecipação da relação alienante entre o homem e a máquina na crítica à multidão em Baudelaire, podemos notar, em Alexei Bueno, uma denúncia à degradação espiritual diante das ordens de consumo. Nesse sentido, a imagem alegórica de “Todos”, sob a luz do pensamento contemporâneo, pode ser interpretada a partir de uma proeminente característica da sociedade de consumidores:

[a] *transformação dos consumidores em mercadorias*; ou antes, sua dissolução no mar de mercadorias em que, para citar aquela que talvez seja a mais citada entre as muitas sugestões citáveis de Georg Simmel, os diferentes significados das coisas, “e portanto as próprias coisas, são vivenciados como imateriais”, aparecendo “num tom uniformemente monótono e cinzento” – enquanto tudo “flutua com a igual gravidade específica na corrente constante do dinheiro”. A tarefa dos consumidores, e o principal

motivo que os estimula a se engajar numa incessante atividade de consumo, é sair dessa invisibilidade e imaterialidade cinza e monótona, destacando-se da massa de objetos indistinguíveis “que flutuam com igual gravidade específica” e assim captar o olhar dos consumidores [...] (BAUMAN, 2008, p. 21, grifos do autor).

“Todos” é aquele que, hoje, domina, pisa e transmuta”, diz a voz poética construída por Alexei Bueno (2001, p. 24). Absortos com o engajamento incessante pelas atividades consumistas, os sujeitos na contemporaneidade são atingidos pela força alienante desse monstro cruel e sem rosto, que, conforme as palavras do poeta, transmuta tudo e todos em mercadorias. Citando o historiador James Livingston, Bauman (2008, p. 152, grifos nossos) reitera que “a forma mercadoria penetra e transforma dimensões da vida social até então isentas de sua lógica, até o ponto em que *a própria subjetividade se torna uma mercadoria a ser comprada e vendida no mercado* [...]”.

Atento a essa circunstância da sociedade de consumidores, que limita as subjetividades ao domínio das relações mercadológicas, Bueno contesta a vontade desenfreada de obter bens de consumo relegados à obsolescência e, também, critica as violências tanto física quanto simbólica provocadas pelo incessante desejo de consumir estimulado pela mídia, pela moda e pelos diversos grupos sociais. Desse modo, o poeta incorpora elementos da poética de Baudelaire à sua produção literária a fim de compor versos encolerizados que salientam a miséria, a servidão e a mutilação espiritual dos homens e das mulheres na atualidade, conforme demonstra o segundo poema do livro de 2001:

II

Nós não queremos nada,
 Nós não necessitamos de nada,
 Não necessitamos da necessidade, a forjada, a buscada necessidade.
 Não comeremos os mísseis inteligentes
 Nem beijaremos as geladeiras com computadores estáticos nas portas.
 Preferimos abrir as portas e olhar o que têm dentro.
 Nós temos mãos, as nossas mãos têm dedos, nós temos pés, e dentes também...
 Nós queremos usar as nossas mãos, os nossos dedos, os nossos pés e os nossos dentes
 Assim como as partes nojentas
 E os usamos, antes que virem lama sem terem servido para coisa nenhuma.

Nós somos os bosquímanos,
 Os australóides, os hotentotes, os cafres, os zulus,
 Os papuas, os quíchuas, os berberes e os pigmeus,
 Nós falamos por cliques, acendendo fogo com um pauzinho rodante e sacudimos
 [traseiros enormes,
 Nós assamos aranhas, urinamos deitados nas redes e dormimos sobre nossos mortos,
 Nós lascamos pedra e comemos as larvas viscosas do cerne das árvores.

É inútil estudar a nossa psicologia para que salivemos como cães de laboratório
 Perante os vossos produtos.

Nem seios, nem nádegas, nem caras e bocas, nem membros pulsantes nem uivos
 Nos farão copular
 Nem comprar roupas e odores para conseguir copular,
 Nem adquirir automóveis e cílios para conseguir copular.

Nós somos os que querem morrer
 Sem fígados de células de porco nem orelhas de rato nem regenerações maravilhosas.
 Nós queremos as rugas
 E as pelancas e as cãs e as incontinências e os dedos trementes.
 Nós queremos os vermes
 Explodindo de um nosso imenso abdômen esverdeado e nos cobrindo.
 Nós queremos feder
 E depois rir por toda uma eternidade mineralizada dentro da terra.

Nós somos os ianomâmis, os bundos, os rongas, os de povos que só contam até dois
 E nunca descobriram o três, pelo menos semanticamente,
 E, ainda que conhecendo o cinco nos dedos da mão, o chamam de “muito”.

Nós existimos, não somos fantasmas nem estamos em livros e filmes,
 Nós subimos nas falésias e pintamos sobre a pedra deuses que cirandam
 Usando ferrugem misturada com sebo e com sangue.
 Nós ainda estamos aqui. Nós defecamos
 Sobre os porta-aviões e os arsenais, sobre a Democracia e as preocupações
 [humanitárias,
 Sobre a engenharia genética, a corrida espacial e a informática,
 Sobre a Cruz Vermelha, o Exército da Salvação, a física quântica e a Rainha de
 [Albion.

Não somos homens, nós somos os deuses.
 Não trocaremos os deuses pelos chicletes nem pelos parques de diversões.
 Rolaremos como cinzas no rio sagrado, seremos devorados bem alto pelos abutres,
 Seremos enterrados no gelo dentro de uma piroga, ou amarrados nos dedos de uma
 [árvore,
 Seremos tostados e depois comidos por nossos parentes misturados a um ralo mingau
 [de aipim.

O mundo é mais do que isto. O mundo. Este mundo. O outro mundo.
 Ahhhh! Ohhhh! Urrrrrrrahhhhhhh! Dionisos e Ogum não comem hambúrgueres!
 Iiiiiiaaaaaaaa! Aarrrrrrggggghhhh! Zoroastro e Tupã não bebem em copos de
 [plástico!
 Quetzacóatl não usa tênis. O mundo começou hoje. Hhhhaaaaarrrruuuu!
 Há que defecar sobre tudo. Mijar sobre tudo. Cuspir sobre tudo. Ejacular sobre tudo.
 O Amor que queima o Universo não é para ser embalado por putos!
 Iiihhhhhaaaaauuuu! Hhhhuurriiii! Hhhaaaaa! Oooohhhhuumm!
 Iiiirrrrrrrr! Amém.
 (BUENO, 2001, p. 25-28)

Nos versos acima, a voz poética é construída por meio de anáforas (a repetição de “Nós não” e de verbos na primeira pessoa do plural) que viabilizam um pacto com o leitor do poema. Abrindo-se ao mundo, o poeta enseja convencer o interlocutor a se incluir entre os resistentes, endossando a oposição à força que “Todos” exerce sobre as subjetividades dos indivíduos na contemporaneidade. Não por menos, o sujeito do poema conclama incisivamente o leitor a dizer não à vontade forjada, ao desejo pelos bens consumíveis estimulados *ad infinitum* pela propaganda da sociedade de consumidores.

Ampliando o campo de visão do leitor, o movimento poético, através de efeitos sinestésicos, relaciona ações cotidianas, como comer e beijar, aos aparelhos concebidos pelo desenvolvimento técnico-científico-informacional da modernidade, mas que são facilmente descartados. Tais objetos (mísseis e geladeiras inteligentes) não nos alimentarão ou trarão a satisfação dos nossos desejos mais humanos. Alguns atos muito corriqueiros, responsáveis não apenas pela manutenção da vida, mas também pela própria definição de nossa humanidade, são colocados em perspectiva, de modo que a atenção é direcionada àquilo que nos constitui enquanto seres vivos. Essa guinada, por sua vez, pretende salientar que encontramos nas ações mais rotineiras e banais uma ideia de resistência. Voltar o olhar para dentro, isto é, para nós mesmos, num movimento de atenta reflexão sobre a trivialidade de atos do dia a dia que sustentam a vida, significa se contrapor ao desejo obsessivo de consumo, que transforma corpos em mercadorias, em objetos assépticos e vendáveis.

Instando o leitor a rejeitar fortemente a vontade fomentada pela lógica consumista, o sujeito poético, na segunda estrofe, expande nosso campo de visão em direção ao outro. Se, em um primeiro momento, devemos olhar para nós mesmos, agora devemos mover nosso olhar e observar com atenção a humanidade de outros homens que são símbolos de resistência. O poeta, desse modo, associa corpos que habitam diferentes espaços e temporalidades, relacionando a ideia de resistência ao consumismo com a força de resistência à exploração imperialista de povos originário (“Nós somos os bosquímanos, / Os australóides, os hotentotes, os cafres, os zulus, / Os papuas, os quíchuas, os berberes e os pigmeus”).

O uso do verbo *ser*, conjugado na primeira pessoal do plural, assim como todos os outros verbos do poema, é responsável por estabelecer um vínculo anacrônico entre as imagens das diversas etnias, notadamente exploradas durante o processo de colonização da África e das Américas pelos europeus, e as imagens do presente histórico ao qual o poeta se refere. A metáfora da massa folhada de Hans Magnus Enzensberger (2003), ao atribuir um sentido positivo ao anacronismo da poesia, se aplica à correlação entre as imagens convocadas por Alexei nesse movimento poético, tendo em vista que os resistentes são aqueles que, hoje, se identificam com as ações passadas dos povos massacrados pela violência do assalto imperialista. Ser resistente, portanto, é falar por cliques, acender o fogo com um pauzinho e sacudir o traseiro enorme, como as mulheres hotentotes faziam.

O retorno a uma espécie de *incivilidade*, que nega a razão positivista e confirma os saberes ancestrais daqueles que foram e ainda são violentados pela exploração das nações no centro do capitalismo, é elogiada e apontada como uma forma de resistência pelo sujeito poético. O alegórico “Todos” faz com que “Ninguém” encontre na resistência impotente dos

derrotados uma potência capaz de mitigar a abjeção imposta pela lógica consumista e, também, pela razão positivista. As ações dos bosquímanos, dos hotentotes, dos papuas, dos pigmeus e de tantos outros povos explorados ao longo da história humana se cristalizam em imagens que atravessam o tempo e se tornam modelos a serem seguidos pelos que procuram resistir à transformação de suas subjetividades em mercadoria.

Ao eleger os atos desses homens e mulheres como exemplo de resistência, Alexei Bueno recorre à interlocução com a poética de Charles Baudelaire mais uma vez. Uma das epígrafes de *Os resistentes*, como já apresentamos no início deste capítulo, é retirada de um fragmento que compõe as máximas de *Meu coração desnudado*. Ela foi inserida nas páginas que antecedem os poemas do livro de 2001 em uma versão em francês. Observemos:

*Peuples nômades, pasteurs, chasseurs, agricoles et même anthropophages, tous peuvent être supérieurs, par l'énergie, par la dignité personnelles, à nos races d'Occident.
Celles-ci peut-être seront détruites.
Baudelaire,
Mon Coeur mis à nu, XXXII.
(BUENO, 2001, p. 21, grifos do autor)*

A epígrafe recuperada pelo poeta contemporâneo dos escritos de Baudelaire, como herdeiro dessa tradição literária moderna, pode ser lida em português a partir da tradução de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Vejamos a versão do tradutor brasileiro:

*Povos nômades, pastores, caçadores, agricultores e até antropófagos, podem todos ser superiores, pela energia, pela dignidade pessoal, às nossas raças do Ocidente.
Estas serão talvez destruídas.
(BAUDELAIRE, 1981, p. 110)*

Ao contrário do poeta moderno, que afirma que os nômades, pastores, caçadores, agricultores e antropófagos “*tous peuvent être supérieurs*” (*podem todos ser superiores*), Alexei Bueno, ao experienciar formas muito mais sofisticadas de massificação e alienação do capitalismo no final do século XX, considera esses tipos superiores às raças do Ocidente, como podemos notar no movimento poético “II”. O autor contemporâneo não supõe que os vencidos podem ser melhores do que “Todos”, pois ele categoricamente assevera que os “povos que só contam até dois / E nunca descobriram o três, pelo menos semanticamente, / E, ainda que conhecendo os cinco dedos da mão, o chamam de ‘muito’” (BUENO, 2001, p. 27) são um modelo de resistência ao limitado modo de vida Ocidental, marcado pelo desejo alienador de consumir, pelo prosaísmo e pela razão positivista que empobrecem o espírito humano.

Se contrapondo à decadência da sociedade de consumidores, Alexei Bueno fomenta uma dicção poética que, encolerizada pelo ódio à condição humana na atualidade, prefere a morte do corpo (“Nós somos os que querem morrer” – BUENO, 2001, p. 26) do que confiar nas falsas promessas de fraternidade, de liberdade e de igualdade feitas pela “Democracia” e pela evolução científica e tecnológica que, durante o século XX, provocaram danos irreversíveis à humanidade, como a morte de milhões de pessoas em guerras, a fome e destruição dos recursos naturais do planeta Terra.

Por essa razão, a voz poética que comparece nas duas últimas estrofes reivindica o direito de “Ninguém” existir para além da ficção criada sobre os povos originários nos livros e nos filmes comercializados pela indústria do entretenimento. O uso anafórico do pronome pessoal “Nós” e de verbos na primeira pessoa do plural, como já salientamos, cumpre uma função estratégica nesse poema, porque indica a tentativa do poeta, ao tencionar a linguagem, de aglutinar vozes de espaços e de tempos diversos na página em branco, formando a imagem do resistente “Ninguém”, que arditamente adversa do monstruoso “Todos”. Esse esforço anacrônico também procura favorecer a interlocução com o leitor, convidando-o a resistir junto ao poeta e aos vencidos, identificados com os resistentes.

A ideia apresentada, no primeiro movimento poético do livro, de corroer astutamente a “Todos” por dentro, como um câncer, agora alcança outro patamar, dado que o poeta, tendo como modelo as ações essencialmente humanas, nega a lógica da higienização da sociedade de consumidores para nomear os traços inerentes à nossa humanidade, dessublimando a linguagem como herdeira de poética baudelairiana, com o intuito de promover uma reflexão crítica sobre a condição do homem no presente e de enfrentar a alienação das consciências. Assim, rechaçando os pudores instituídos por “Todos”, a voz poética afirma: “Nós defecamos / Sobre os porta-aviões e os arsenais, sobre a Democracia e as preocupações humanitárias, / Sobre a engenharia genética, a corrida espacial e a informática, / Sobre a Cruz Vermelha, o Exército da Salvação, a física quântica e a Rainha de Albion” (BUENO, 2001, p. 27).

Para Alexei Bueno, a sociedade de consumidores é um conjunto de várias instituições, que abarca as Ciências Exatas, a Cruz Vermelha, o Exército da Salvação, chegando à Rainha de Albion, que é a nomenclatura utilizada pela tradição romana para se referir ao conjunto de ilhas que formam o atual território da Grã-Bretanha. Em um lance rápido de leitura, pode parecer que o poeta anseia por um mundo antidemocrático e violentamente retrógrado, mas o cerne da questão levantada por Alexei Bueno é a forma como esse conjunto de instituições está, mesmo quando defende causas humanitárias, sob a influência do consumismo, servindo aos interesses de uma elite econômica e política.

Ciente da força exercida por “Todos”, a voz poética sugere um retorno às origens da humanidade por meio da linguagem dilatada em suas significâncias no corpo do poema. Um exemplo disso é o uso de onomatopeias nos versos da última estrofe, que imitam os sons emitidos em antigos rituais religiosos. Os recursos mimológicos foram adotados, por exemplo, pelo heterônimo pessoano Álvaro de Campos para representar os ruídos das máquinas e das ruas nas cidades modernas. Já Alexei Bueno emprega essa figura de som para aproximar o sagrado e o humano e, mais uma vez, imagens de espaços e de tempos diversos são combinadas, o que denota a opção pelo anacronismo positivo, tendo em vista que essas associações possibilitam o surgimento de novas imagens poéticas que, por sua vez, se relacionam à crítica contra o consumismo no presente histórico.

O entrelaçar entre o passado e o presente, entre o humano e o sagrado, fazem do poema um lugar de permanência das imagens. Quando o poeta concatena ironicamente as figuras de Dionisos, de Ogum, de Zoroastro e de Tupã com as de produtos consumíveis, ele protesta contra o que Christian Prigent (2017, p. 18) chama de “catacumbas da sociedade do Espetáculo”, nas quais a linguagem é reduzida à dimensão da comunicação que estimula a busca incessante por um estilo de vida consumista. Prigent afirma que a poesia, por ser testemunha de uma recusa ao idioma do consumo, pode ser entendida na contemporaneidade “como uma forma de resistência à devoção alienada às ‘imagens’ (à sutileza do ‘real’ na ‘imagem’) que é certamente a marca própria de nosso modelo cultural. A poesia é uma *iconoclastia*.” (PRIGENT, 2017, p. 18, grifos do autor). Assim, a aproximação entre os deuses e os humanos é uma forma de resistência às imagens idolatradas pela sociedade de consumidores. Não por menos, o poeta exclama: “O Amor que queima o Universo não é para ser embalado por putos!” (BUENO, 2001, p. 28).

2. 5 “Talvez, revolvendo despojos da vida, percebamos algo de um ritmo perdido”: anacronismo e resistência nos movimentos poéticos de *Os resistentes*

O nono movimento poético de *Os resistentes* apresenta uma ideia de resistência estética que, em seu cerne, faculta a favor da sobrevivência das imagens, portanto, favorece um saber a partir do diálogo anacrônico com as fontes culturais para formular imagens poéticas, e, por essa razão, entende o poema com um corpo pulsante, resultado do elo entre analogia e ironia, entre ciclicidade anacrônica e crítica à própria situação da poesia na contemporaneidade, bem como ao presente imediato, atravessado por uma espécie de crise. Leiamos o poema na íntegra:

IX

Talvez haja um espaço muito sutil a ser guardado
Dentro das nossas portas, enquanto houver portas.

Talvez, revolvendo despojos, os despojos da vida,
A coleção incompleta de escombros que fica depois entre caixas,
Gavetas, armários e malas percebamos algo de um ritmo perdido
Que ainda é, no entanto,
O do nosso coração.

Obsolescência morava em nós, éramos nós próprios,
Uma filha talvez, uma doença.
Por isso erguemos acrópoles, estátuas e catedrais para matá-la. Como pode
Fugir da nossa carne e nos cercar na arena terrível das horas?
Pergunto em vão à arruinada trança de minha bisavó guardada por sua filha numa
[maleta verde

Que muito viajou, sabe-se lá por quê,
Até terminar nas mãos de um sobrinho-neto uma só vez entrevistado, num enterro...

Revolvo montanhas de retratos, de miríades de famílias extintas,
As relíquias da volúvel riqueza numas apólices traçadas,
Os trapos de indefensável mentira do amor em uns postais ridículos...
Para que acelerar o nada? O nada não tem tempo.
Brocados, meias, anéis, canetas com iniciais gravadas, para que atirá-los todos
Num liquidificador enorme, num redemoinho imenso, que é um ralo...
Para o que não foi
E aonde fatalmente, inexoravelmente, irão cair...

(Ah! se pudéssemos saber tudo o que aconteceu,
Cada movimento de um grão de areia, cada unha a crescer, cada cometa.
Massacres e pássaros a morrer, um armarinho onde murmuram, um umbral na
[aurora, tudo, tudo

O que foi tempo entra a loucura, que dor sobreviveria?
Daí a nossa cobiça,
O nosso anelo de *saber*, de guardar, a nossa procura irrefreável
Onisciência, pelos teus olhos sem trégua. Única paz completa.)

Rolo sobre os dejetos do sonho, e viro as costas ao mundo.
Abro o velho livro, em papel ordinário, pago pelo autor:
Du cotê de chez Swan, Bernard Grasset Éditeur,
Acabado de imprimir em 8 de novembro de 1913...
Dentro, sei lá posto por que mão, uma flor, tão velha quanto ele,
Uma flor não sei onde escolhida, sépia, cinza, múmia talvez de uma primavera,
De uma espécie que não sei, ignorante botânico crescido em apartamentos
[altíssimos.

Ah! flor invulnerável,
Por nada nem ninguém incomodada no silêncio do seu túmulo bibliográfico...
Após te cortarem, logo após, nove milhões de mortos a ferro e fogo,
Depois vinte milhões levados por uma gripe,
Depois cinquenta milhões aniquilados, sem contar os valetudinários
Como o meu avô, o pulmão explodido por uma bala dundum em Abetaia
Depois de mandar dois alemães para o inferno...
Depois mais milhões e milhões, no quintal fétido do Terceiro Mundo,
E tudo isso é verdade, ao diabo o eu lírico, tem nome e história este palerma que
[escreve,

E depois de milhões e milhões, finalmente,
 A ordem implacável dos fogões que duram três anos,
 Das máquinas de lavar que duram dois,
 Dos computadores que duram um,
 Do que durará seis meses e nem sabermos o que é...

Obsolescência fugiu para fora. Obsolescência se espalhou pelas ruas
 Enquanto dormias, flor, no teu aleatório livro de papel ordinário...
 (BUENO, 2001, p. 53-56)

O espaço muito sutil que deve ser guardado dentro das nossas portas enquanto elas ainda existirem, ou seja, os vestígios de um ritmo perdido que ainda é o do nosso coração, refere-se ao ritmo original, que não “é medida: é visão de mundo” (PAZ, 2012, p. 65), posto que todas as manifestações da cultura, como os calendários, a moral, a política, a técnica, a filosofia e as artes, têm suas origens no ritmo. Diferentes padrões rítmicos nutrem as instituições, as crenças, as expressões artísticas e o pensamento humano. A própria história obedece ao encadeamento rítmico de fatos, e cada civilização tem em seu cerne um ritmo primitivo. Para Octavio Paz, o ritmo é a imagem do próprio universo, a expressão tangível da ordem cósmica. Nesse sentido, ele destaca que:

Todas as concepções cosmológicas do homem surgem da intuição de um ritmo original. No fundo de toda cultura se encontra uma atitude fundamental diante da vida que, antes de se expressar em criações religiosas, estéticas ou filosóficas, se manifesta como ritmo. [...] Os gregos [por exemplo] concebem o cosmos como luta e combinação de contrários. Nossa cultura está impregnada de ritmos terciários. Da lógica e da religião até a política e a medicina, tudo parece ser regido por dois elementos que se fundem e se absorvem numa unidade: pai, mãe, filho; tese, antítese, síntese; comédia, drama, tragédia; inferno, purgatório, céu; [...] aristocracia, monarquia, democracia... [Por isso] é possível afirmar que o ritmo é inseparável de nossa condição. Quero dizer: é a manifestação mais simples, permanente e antiga do fato decisivo que nos faz ser homens: ser temporais, ser mortais e sempre lançados em direção a “algo”, ao “outro”: a morte, Deus, a amada, nossos semelhantes (PAZ, 2012, p. 67).

O ritmo original é algo que não está fora de nós, porque nos constitui enquanto sujeitos. Tudo aquilo que pertence à cultura, da lógica à religião, da política à medicina, parece ser orientado pelo encadeamento rítmico de elementos díspares que se repelem e se concatenam simultaneamente, formando uma paradoxal unidade. O ritmo, então, é inerente à condição humana e nos lança, pela força da analogia, em direção à alteridade. Para Bueno, perceber traços de um ritmo perdido, a fim de tomar consciência das diferenças que nos formam como seres humanos, é um modo de resistir à “Obsolescência”, o marido de “Todos”, descrita, no poema, como uma moléstia que nos atinge.

Essa “doença” sempre existiu e, no passado, os seus sintomas fizeram com que os homens construíssem acrópoles, estátuas e catedrais. Tais monumentos são expressões do anseio humano pela eternidade, ou seja, são formas concretas de resistência à passagem do tempo e ao esquecimento provocados pelo esvaecimento intelectual e pela morte do corpo. No contexto atual, a “Obsolescência” fugiu metaforicamente da nossa carne e passou a “nos cercar na terrível arena das horas”, contaminando em demasia os vários aspectos da vida cotidiana.

A intensificação de seu domínio sobre os nossos desejos, relacionamentos, memórias e consciências é o motivo pelo qual o sujeito poético empreende uma ação contínua: a de revolver os despojos e os escombros. Ao vasculhar de maneira incansável e quase obsessiva montanhas de retratos de famílias extintas, apólices traçadas, postais ridículos e outros itens esquecidos no fundo de caixas, gavetas, armários e malas, ele constata que esses objetos insignificantes não estão à mercê da aceleração do tempo (“Para que acelerar o nada? O nada não tem tempo.”) e, por isso, revolvê-los é uma forma de perceber sinais de um ritmo perdido.

A primeira parte do movimento poético em análise se encerra com uma estrofe colocada entre parênteses que, curiosamente, foi retirada das versões de *Os resistentes* publicadas em *Poesia reunida* (2003), *Poesia completa* (2013) e *Poesia completa e traduzida* (2023). Como uma conclusão parcial, ela interrompe o fio narrativo ao inserir uma perspectiva que diverge da ética cultivada pelo poeta e que dá sustentação à poesia do livro de 2001, pois o sujeito enunciativo ambiciona conquistar a onisciência e, assim, atingir a paz completa, afastando-se do sofrimento humano.

O equívoco não é almejar o saber absoluto proveniente da redescoberta de traços de um ritmo perdido entre as ruínas do passado, e sim menosprezar a dor humana na tentativa de alcançá-lo (“O que foi tempo entre a loucura, que dor sobreviveria?”). Aqui, nos deparamos com a pretensão de dar as costas para o nosso tempo cinzento, distanciando-se de uma realidade histórica que, para o poeta, está em crise. A adesão a uma postura quase nefelibata evidentemente contradiz a defesa de uma rememoração ativa empreendida na segunda parte do movimento poético. Não obstante, essa estrofe controversa não deve ser desconsiderada em sua totalidade, porque ela reafirma a convicção de Alexei Bueno em um tipo de conhecimento que se baseia no revolver anacrônico dos escombros e que é capaz resistir à alienação provocada pela aceleração vertiginosa imposta pelo capitalismo tecnológico.

Na seção subsequente do poema, o trabalho criativo sob o regime do anacronismo produz um quadro poético composto por fragmentos da tradição literária, de fatos históricos e de informações da história familiar do poeta. Ao invés de provocar o esquecimento das dores dos homens, a percepção de um ritmo original entre objetos do passado propicia um encontro

com a corporeidade do sofrimento e da aniquilação que atravessa a história do século XX, não apenas a “era dos extremos, mas também de indizível destruição” (HUYSSSEN, 2014, p. 89).

Inicialmente, o sujeito poético se depara com uma flor ressequida entre as páginas da mais antiga edição de *Du cotê de chez Swann (No caminho de Swann)*, o primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, publicado em novembro de 1913. Descobri-la em seu túmulo bibliográfico aciona uma lembrança dos acontecimentos mais deploráveis e bárbaros do século passado, similar a um momento epifânico. A referência à obra de Proust não é fortuita, pois encontramos, em *Du cotê de chez Swann*, a famosa passagem na qual o narrador tem uma epifania ao tomar chá com *madeleines*.

Como técnica literária, a iluminação epifânica transforma um instante corriqueiro em algo arrebatador graças à mediação de um sentido – visão, audição, olfato, tato ou paladar. Assim, um acontecimento insignificante libera ideias que, anacronicamente, se encadeiam e têm suas significâncias transmutadas. No romance de Proust, por exemplo, uma simples experiência gustativa proporcionou ao narrador um prazer sobre-humano, tornando-lhe, de acordo com o excerto a seguir, indiferente às vicissitudes e desastres da vida:

[...] levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de madalena. [...] no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou meu paladar, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferente às vicissitudes da vida, inofensivos seus desastres, ilusória sua brevidade, tal como o faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência: ou, antes, essa essência não estava em mim, era eu mesmo. Cessava de me sentir medíocre, contingente, mortal. De onde me teria vindo aquela poderosa alegria? Senti que estava ligada ao gosto do chá e do bolo, mas que o ultrapassava infinitamente e não devia ser da mesma natureza. De onde vinha? Que significava? Onde apreendê-la? (PROUST, 2006, p. 43-44).

O momento epifânico descrito acima é o motor secreto de *Em busca do tempo perdido* e, a partir dele, se revela uma nova forma de compreensão do eterno. Para Walter Benjamin (1986), a noção de eternidade em Proust não coloca os leitores em contato com um tempo infinito, platônico ou utópico, mas com um tempo entrecruzado. O interesse do romancista está voltado para o fluxo temporal em sua forma mais entrelaçada, em que predominam as correspondências entre elementos diversos, captadas pelos românticos e, de maneira mais íntima, por Baudelaire. Ao abrir as comportas do tempo, o extenso romance de Proust abala a lei do raciocínio e, movido pelo anacronismo, lega aos leitores algo de um ritmo perdido.

Desse modo, o procedimento criativo orientado pelo entrecruzamento de temporalidades não instaura uma mera reflexão, e sim uma tomada de consciência. Ao contrário de uma associação anárquica de ideias, forma-se um ritmo em que momentos se sucedem de modo

simultâneo, completando-se mutuamente. O exercício de leitura direciona a atenção do leitor ao que escapa e, por essa razão, o interpela. Assim, o acesso ao saber literário se dá pelo contato com o tempo de *Kairos* – o instante oportuno e fugaz – e não com a linearidade temporal de *Khronos*.

Enquanto herdeiro desse legado cultural, Alexei Bueno dialoga com a noção proustiana de eternidade quando adere ao anacronismo como fundamento de sua criação literária. Ele compreende que o tempo de *Kairos*, isto é, do instante poético que entrelaça as temporalidades de forma crítica, é uma via de acesso a nossa própria humanidade e age contra o alheamento das consciências. Contudo, ao perceber os traços de um ritmo perdido com a descoberta da flor invulnerável entre as páginas de *Du cotê de chez Swann*, o sujeito do poema não atinge a paz completa, distanciando-se das vicissitudes e desastres da vida, como acontece com o narrador de Proust durante o momento epifânico. Aliás, é importante destacar que a imagem da flor representa, entre os inúmeros significados atribuídos a ela em diferentes culturas, as almas dos mortos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020).

Não por acaso, a flor sépia, esquecida no interior de um livro impresso em papel ordinário, é o vestígio do passado que conduz a uma rememoração ativa da morte. Em outras palavras, a poetização dos fatos históricos impregnados pelo sofrimento provocado pelas tragédias humanitárias e pelo extermínio planejado da vida resiste à monumentalização esvaziada da memória, uma vez que os versos do nono movimento de *Os resistentes* incorporam e presentificam a dor dos outros, a fim de compartilhá-la fraternalmente conosco durante o ato de leitura. Nesse sentido, as imagens do poema, articuladas por meio do anacronismo como fundamento criativo, propõem um lembrar ativo do passado, com o intuito de compreender e de esclarecer tanto os acontecimentos de outrora quanto o próprio presente.

Na penúltima estrofe do poema, deparamo-nos com uma síntese poética da indizível destruição do século XX: a morte de aproximadamente nove milhões de civis e militares na Primeira Guerra Mundial (1914-1918); a emergência em saúde pública causada pela pandemia do vírus influenza, também chamada de gripe espanhola (1918-1919), que, de acordo com as estimativas, dizimou vinte milhões de vidas em todo planeta; e, por fim, a maior barbárie da história, a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), que exterminou cerca de cinquenta milhões de pessoas. Após recordar esse último acontecimento, o poeta evoca a imagem de seu avô, João Tarcísio Bueno, um sobrevivente de guerra.

Fig. 8 – João Tarcísio Bueno



Fonte: BUENO, Alexei. *João Tarcísio Bueno: o herói de Abetaia*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2010.

De acordo com o relato histórico, dois ataques realizados pela Força Expedicionária Brasileira (FEB), em território italiano, foram frustrados no mês de novembro de 1944, já na fase final da Segunda Guerra. Naquela ocasião, dois capitães abandonaram suas posições e, em razão do sentimento geral de derrotismo, enfraqueceram a moral da tropa. No lugar dos desertores, assumiram o comando os capitães Meira Mattos, encarregado de conduzir sua Companhia para Falfare, e João Tarcísio Bueno, com o objetivo de conquistar Abetaia, posição de grande importância para a tomada estratégica de Monte Castello, que, até então, estava guarnecida por tropas nazistas.

Na manhã de 12 de dezembro de 1944, sob o intenso frio do inverno europeu, a Companhia comandada pelo Capitão Tarcísio Bueno avançou em direção à Abetaia. Ao se aproximarem dos nazistas, dois dos três batalhões de ataque foram imobilizados pela artilharia inimiga, enquanto o batalhão central continuou, embora com grandes dificuldades, até ser paralisado nas adjacências do reduto inimigo. Ao perceber que a tropa ficara inerte, o Capitão Bueno se lançou à frente de seus homens, combatendo com uma granada na mão. Depois de

neutralizar uma boca de metralhadora alemã, foi atingido, no lado direito do tórax, por um projétil expansivo (a bala dundum), detalhe que também é narrado pelo poema. Leiamos, abaixo, o desfecho desse episódio histórico desconhecido por muitos de nós:

Abandonado, com um ferimento mortal na *no man's land* [terra de ninguém; área de conflito], o Capitão João Tarcísio Bueno ali ficou por mais de vinte horas, toda tarde, noite e madrugada de 13 de dezembro, apesar do esforço vão de numerosas patrulhas. Chegou a ser examinado e desarmado por uma patrulha alemã, que não lhe deu o infalível tiro de misericórdia por julgá-lo morto, embora consciente estivesse, tal o estado que apresentava. Nos momentos em que recobrava a consciência, tentava arrastar-se para as nossas linhas, e sobretudo encontrar algo para beber, tomado pela extrema sede causada pelas grandes hemorragias. Em certo momento, rolou em um córrego semicongelado, onde ficou até que o encontrassem. Provavelmente essa exposição ao frio é que possibilitou a sua milagrosa sobrevivência, [...] tamponando com um coágulo a imensa abertura do ferimento que, sem isso, seria evidentemente fatal (BUENO, 2010, p. 78-81).

Depois de ser resgatado por seus compatriotas, o Capitão Tarcísio Bueno voltou ao Brasil e, com a saúde debilitada, foi submetido a onze cirurgias para fechar definitivamente a lesão em seu peito. Valetudinário até o fim de seus dias, o herói de Abetaia faleceu em 06 de abril de 1963, dezenove anos depois de ser protagonista de um “episódio épico” (BUENO, 2010, p. 81) durante a histórica ação da FEB na Segunda Guerra.

Para além do habitual tom elogioso de uma biografia, nos interessa o fato de Alexei Bueno fundir elementos tanto da história coletiva quanto familiar e inscrevê-los no poema, para, num sentido mais amplo, oferecer ao leitor uma ideia de resistência. A imagem poética do avô ferido em batalha, “depois de mandar dois alemães para o inferno”, primeiramente atualiza os exemplos do espírito de sacrifício e da astúcia épicos ao manter um diálogo intertextual com a figura de Odisseu; ao mesmo tempo em que simboliza a miséria e o sofrimento intrínsecos aos tempos de guerra. Nesse sentido, o movimento poético se aproxima do indizível, isto é, do horror que não pode ser explicado pela razão humana, comprometendo-se com um rememorar ativo da “morte sem sentido algum, morte anônima e inumerável que homens impuseram a outros homem - e ainda impõem” (GAGNEBIN, 2006, p. 82).

A recordação da (im)potência de João Tarcísio Bueno, no fronte de batalha, assume uma função metonímica e converte-se em um emblema das circunstâncias de milhões de subalternizados, vítimas da exploração econômica e dos conflitos promovidos pelas superpotências do Norte global, que já pereceram e continuam a perecer “no quintal fétido do Terceiro Mundo” mesmo depois dos traumas históricos das Grandes Guerras. Diante da banalização da morte, o sujeito poético encolerizado vocifera: “E tudo isso é verdade, ao diabo o eu lírico, tem nome e história este palerma que escreve.”

Como já enfatizamos, o sujeito poético bueniano, na tentativa de perceber algo de um ritmo original entre os despojos e os objetos relegados ao esquecimento, se depara com um passado recente onde milhões foram sistematicamente assassinados ou vitimados por uma doença até então desconhecida. Logo, a subjetividade que eflui do poema não ignora as mortes que marcaram esse período histórico, e, em vista disso, a voz poética manda o eu lírico ao diabo, reforçando que os eventos narrados, mesmo quando transmutados pela linguagem poética, são fatos históricos verídicos.

Alexei Bueno rompe com uma concepção de subjetividade lírica ensimesmada, porque compreende, na esteira do pensamento de Theodor Adorno (1998), que escrever um poema subordinado a qualquer idealismo estético após Auschwitz, como metonímia do horror que não deve ser esquecido, seria um ato bárbaro. Assim, o sujeito poético, concebido a partir de uma combinação anacrônica de imagens, não exprime uma interioridade desinteressada, mas lança-se para fora de si, a fim de alcançar a alteridade e resistir ao esquecimento. A partir dessa reconfiguração da subjetividade lírica, o poema denuncia a presença do mal e do sofrimento não apenas como inevitável à condição humana finita, e sim como resultado da ação de determinados homens, uma vez que a longa cadeia de horrores, de aniquilação e de mortes, no século XX, está vinculada a decisões políticas e econômicas específicas.

Por essa razão, Adorno (1986) foi enfático ao defender que a barbárie não deve ser minimizada como uma anomalia no curso da história humana, que precisa ser esquecida em vista da tendência dominante do progresso material e científico, do esclarecimento iluminista e do crescente humanismo. Auschwitz, o maior de todos os campos de extermínio criados pelo regime nazista, é um terrível exemplo do sistema fabril moderno que, no lugar de produzir mercadorias, usava pessoas como matéria-prima, cujo produto final era a morte. O projeto de destruição em massa dos nazistas é uma prova contundente do fracasso civilizacional da modernidade e manifesta um deplorável desvio da razão, visto que cientistas, engenheiros e administradores construíram, pela primeira vez na história, uma estrutura industrial com tamanha eficiência para extirpar a vida de inocentes.

Ciente de sua responsabilidade com os mortos, Bueno se compromete com um rememorar ativo em detrimento de uma subjetividade autocentrada, transformando o poema em um espaço de resistência ao esquecimento. O anacronismo positivo, como mola propulsora do trabalho criativo, favorece a reunião de fragmentos imagéticos recolhidos de eventos históricos hediondos e faz irromper um texto poético que rejeita o culto ao passado e combate a monumentalização da memória das vítimas. Ao serem submetidas à leitura participativa, essas

imagens histórico-literárias têm suas significâncias imediatamente presentificadas e, por isso, afastam-se da caducidade do historicismo.

Octavio Paz (2012, p. 192) explica que o poema resulta, sobretudo, da “mediação entre uma experiência original e um conjunto de atos e experiências posteriores que só adquirem coerência e sentido ao se relacionarem com essa primeira experiência que o poema consagra.” Por isso, quando o leitor revive as imagens históricas do nono movimento de *Os resistentes* no seu presente, ele participa da criação literária ao agregar, durante o ato de leitura, suas próprias experiências ao texto literário. A presentificação não anula os sentidos primários dos vestígios coletados do passado que, sob o regime do anacronismo, passaram a integrar o poema de Alexei Bueno.

No instante da comunhão poética, o contato com a síntese dos fatos históricos estimula uma reavaliação das narrativas dos vencedores, visando mitigar as chances de repetição do horror por meio da promoção de uma lembrança ativa. Distante da melancolia paralisante, o poeta propõe uma elaboração do luto através da poesia, que consiste em recordar os que já não estão entre nós, como um avô vítima da guerra, e dar atenção aos vivos, criando uma relação fraterna com o passado.

Após lembrar os mortos, o sujeito poético retorna à questão de que a “ordem implacável” da obsolescência programada se espalhou pelas ruas enquanto a flor mumificada dormia em seu túmulo bibliográfico. O poema passa a se concentrar na durabilidade de fogões, máquinas de lavar e computadores, algo que, a princípio, parece ser uma questão de menor importância frente aos fenômenos de extrema violência e sadismo ocorridos no século passado. Mais uma vez, a “Obsolescência”, como consequência da inflação das novidades nas sociedades contemporâneas, surge como força alienante que, na conjuntura do movimento poético em análise, provoca a obliteração do horror por meio de formas duvidosas de esquecimento: “não saber, saber mas não querer saber, fazer de conta que não se sabe, denegar, recalcar” (GAGNEBIN, 2009, p. 101).

Nesse sentido, a voz poética aponta para a lógica consumista como uma das principais causas para a banalização do mal, posto que a memória das tragédias históricas tem sido, com bastante frequência, transformada em bens culturais, como livros, produções cinematográficas e atividades comemorativas de “resgate” da barbárie, que são rapidamente consumidos e substituídos por outras novidades da indústria do entretenimento. Ante a inocuidade do lembrar provocada pela “Obsolescência”, o poeta adota o anacronismo (“Sejamos [...] sobretudo anacrônicos, divinamente anacrônicos” – BUENO, 2001, p. 59) para combater a

monumentalização das catástrofes e o esquecimento causados pela ordem da renovação e da descartabilidade.

A obediência à lei do novo e do perecível também está atrelada, como observa Gilles Lipovetsky (2007), à ideia de eficiência máxima das empresas nos atuais mercados globalizados. O lançamento ininterrupto de novos produtos, seja pelo salto no desempenho, seja pela simples reposição dos bens consumíveis, suplantou o produtivismo fordista, de maneira que a obsolescência programada se transformou numa estratégia de destruição criativa que determina “o novo” como imperativo para o desenvolvimento social e econômico. A febre pelas novidades condenadas à decrepitude, por sua vez, gera demandas de consumo mais emocionais e instáveis, definidas não somente pela moda vigente, mas pelo desejo dos indivíduos por autonomia e personalização, ou seja, com a consolidação das economias pós-fordistas, nos anos finais do século XX, “o sol da mercadoria e do individualismo não se põe jamais” (LIPOVETSKY, 2007, p. 43).

Em um cenário de supervalorização da rapidez nos processos de inovação, a durabilidade limitada dos bens de consumo mantém estreita relação com a mitologia da felicidade privada e com o hedonismo. A sociedade dos objetos descartáveis é também a sociedade da satisfação dos desejos individuais, do conforto material e do gozo imediato. Em todos os lugares, somos bombardeados com propagandas que celebram os atos de compra e ouvimos reiterados elogios às atividades de lazer e aos procedimentos estéticos para o rejuvenescimento do corpo, fazendo com que a maioria das experiências cotidianas seja atravessada pela promessa de bem-estar pessoal. Assim, a intercambialidade entre o consumo irrefletido de bens fadados à obsolescência e o individualismo reduz drasticamente a capacidade dos indivíduos de demonstrar empatia com o sofrimento alheio, principalmente com aquele decorrente das catástrofes humanitárias de um passado recente.

Diante da “individualização dos ritmos da vida” (LIPOVETSKY, 2007, p. 104), o texto poético de Alexei Bueno “mostra”, segundo o significado conferido a esse verbo por Octavio Paz (1993, p. 146), que o individualismo, resultante da sucessiva reciclagem de vontades consumistas, é responsável pelo atrofiamento das consciências, o que tem tornado os sujeitos contemporâneos apáticos às narrativas históricas contadas a partir da perspectiva dos vencidos. Se as práticas de consumo são a prioridade dos indivíduos, as chances de desenvolvimento do altruísmo, da fraternidade e do reconhecimento da miséria humana, tanto do passado quanto do presente, são acachapadas. Ao perceber algo de ritmo perdido no encontro com a flor ressequida entre as páginas de *Du côté de chez Swann*, a voz poética bueniana, além de propor uma rememoração ativa das atrocidades cometidas em tempos sombrios, também denuncia que a

“Obsolescência” faz com que o esquecimento do horror seja tolerado, na medida em que a celebração dos lazeres e das felicidades privadas, promovidas pelo consumismo, produz uma falsa percepção, no indivíduo-consumidor, de total isenção quanto às questões coletivas.

Como já salientamos, o empenho para estabelecer uma relação entre poesia e história, por meio do entrelaçamento anacrônico de imagens provenientes de tempos e espaços heterogêneos, diz respeito à ética que perpassa a poesia de Alexei Bueno. O autor deposita confiança no saber literário, insistindo que o esclarecimento oportunizado pelo texto poético é uma forma de resistência à alienação do consumismo individualista, bem como à apatia produzida pela sacralização da memória. Logo, o revolver de vestígios de um ritmo perdido, isto é, de traços de nossa condição humana, no encontro com objetos que são “o nada”, desemboca no luto por milhões de pessoas aniquiladas durante o último século e, também, na crítica ao esquecimento intencional da dor e do sofrimento alheios.

Assim, a preocupação do poeta com questões sensíveis para o debate público atual, como o problema da obsolescência causada pelo consumismo desenfreado, em *Os resistentes*, é uma demonstração de que ele se distancia daquilo que a crítica literária especializada identifica como retraditionalização frívola da poesia contemporânea. A partir dessa constatação acerca da ideia de resistência inerente à poética de Alexei Bueno, propomos uma discussão que contribui com o desdobramento desse conceito.

O debate sobre a resistência estética, segundo Celia Pedrosa (2013), foi uma das principais demandas da modernidade artística novecentista, resultando, geralmente, em concepções idealistas que impuseram um caráter panfletário à arte e, especificamente, à poesia. Para a autora, reafirmar a possibilidade de resistência do ato poético na contemporaneidade significa revisitar o sentido desse conceito por meio de um processo de “perlaboração” do pensamento moderno que, “a contrapelo de todo historicismo”, implica compreender nossa época como o lugar de “reativação das tensões irresolvidas” que marcaram a arte daquele momento histórico “enquanto experiências de enfrentamento da temporalidade” (PEDROSA, 2013, p. 148).

Em conformidade com a proposta de perlaboração de algumas questões da modernidade artística e que ainda se mantêm no debate sobre o contemporâneo, parece-nos necessário recuperar, inicialmente, a conhecida abordagem crítica de Alfredo Bosi (2000) sobre a noção de resistência estética. O crítico sustenta que a poesia lírica, pela sua especificidade como gênero literário, responde à realidade imediata ao tentar abrir espaço no imaginário contra a abjeção imposta por uma sociedade em declínio, atravessada pelas imposições do capitalismo predatório. No entanto, como observa o referido autor, as demandas contemporâneas são de

outra ordem, porque estão além das influências do mercado, embora estejam intimamente ligadas a ele, uma vez que:

[...] esta nossa “era dos extremos”, em que a mais alta tecnologia de informação e comunicação opera em um mundo ainda mergulhado na violência do capitalismo, dos nacionalismos fanáticos e do mais cínico individualismo. Salta aos olhos um acentuado grau de defasagem entre a manipulação dos meios e recursos formais, hoje postos à disposição de milhões de homens e mulheres graças à pletera da informática, e o trabalho individual do pensamento crítico, da consciência ética e da expressão artística (BOSI, 2000, p. 15-16).

Tendo esse panorama em vista, Ida Alves, no ensaio “Sobre Respostas de Poetas Resistentes” (2013), inicia sua discussão a partir das seguintes questões: “A poesia é uma forma de resistência? Sempre, por definição? Ou apenas em determinados contextos – sociais, políticos, culturais? Como pode resistir a poesia e a quê?” (ALVES, 2013, p. 25). Para respondê-las, a autora busca, inicialmente, correspondências entre a raiz etimológica da palavra “resistência”, cuja acepção primária é “manter-se firme”, numa relação com as virtudes militares, e seu uso atual. A leitura apresentada por Ida Alves nos lembra que os hoplitas espartanos (soldados de frente que portavam capacete, escudo, couraça, sandálias reforçadas, lança e espada) acreditavam que o valor da coragem não estava em ações individuais, mas no heroísmo do grupo, que resistia em um esforço coletivo ao enfrentar os inimigos.

Ademais, ao longo da história, a palavra “resistência” ganhou novos usos, mas conserva sua origem, tornando-se parte da nomenclatura de diferentes áreas do saber, tais como a física, a engenharia, a ecologia e a política. De modo geral, a ideia de resistência está vinculada ao pressuposto de que determinadas estruturas (mecânicas, naturais ou até mesmo um conjunto de iniciativas de determinado grupo) são capazes de suportar condições extremadas sem que sofram deformações irreversíveis ou uma divisão sediciosa. Entretanto, foi no século XX que a ideia de “resistência”,

[...] a partir da brutal experiência das duas grandes guerras, [...] assume uma forte dimensão ideológica, significando a luta política e moral contra uma realidade de opressão, violência e horror responsável pelo inenarrável de nossa história moderna e contemporânea. Passou de fato a nomear um movimento (a *Resistência francesa*, por exemplo) que defendia uma posição social e filosófica de não aceitação de uma ordem indigna, inumana. Foi no bojo desse tempo que se constituiu de forma mais sistemática e mais evidenciada, em diversos espaços, a função de resistência para a escrita literária, como tratou, para citar apenas um nome, Sartre, em sua obra tão célebre *Qu'est-ce que la littérature* (1948) (ALVES, 2013, p. 27).

Em seguida, Alves demonstra que a noção de resistência para os poetas contemporâneos sofre, inevitavelmente, a interferência dos vários sentidos atribuídos a essa palavra. Por isso,

em seus discursos críticos, quando confrontados com a ideia da poesia como forma de resistência, não raro, os verbos mais comuns são: “[...] *enfrentar, resistir, recusar, questionar, não aceitar, participar, reagir, denunciar, amotinar e subverter*” (ALVES, 2013, p. 29, grifos nossos). Usualmente,

[...] todos continuam a considerar, ainda que alguns disfarcem com certa ironia, que o ato de escrever poesia é inevitavelmente da ordem da resistência e que cabe ao poeta enfrentar (e cito os termos utilizados) *medos e fantasmas, a morte, contextos políticos indignos, a degradação, a corrupção da lírica, a lírica consumível, a negação da vida, os oligopólios de comunicação social, o empobrecimento da experiência, a massificação, o abastardamento e a banalização da linguagem, a degradação do verbo*; para os poetas mais velhos, a poesia é sobretudo um ato de insubordinação, sinônimo de liberdade, é uma *sobrevida*; para os poetas mais jovens, a própria ideia de resistência encontra-se desgastada, embora o escrever possa ainda ser uma atitude possível de oposição ao consumismo das multidões e a uma indústria cultural espetacular, constituindo um projeto de existência e criação estética na contramão do cotidiano conformado e controlado (ALVES, 2013, p. 29, grifos nossos).

O comentário supracitado indica que a concepção de resistência estética se distanciou, nas últimas décadas do século XX e no início deste milênio, do ideal de enfrentamento político ao autoritarismo do Estado. Ida Alves exemplifica isso citando as respostas de três poetas, que também exercem funções como críticos e professores universitários, para as perguntas elencadas no início de seu ensaio e referidas por nós anteriormente. Por exemplo, para Antonio Cicero, a “perversidade da poesia” seria o ato de resistência da poesia contemporânea, haja vista que nela a linguagem é transmutada e recusa a aceitação da fácil “discernibilidade entre os significantes e significados” (ALVES, 2013, p. 31). A resistência do texto literário está na sua concretude linguística, que toma a palavra e a estende a novos horizontes.

Já para Paulo Franchetti, a discussão sobre a resistência da poesia parece demarcar uma ideia de valor inerente ao poético, entre o que pode ser, ou não, boa poesia. Segundo o poeta-crítico, esse juízo de valor é problemático, porque, como prescrição, impõe ao texto poético uma necessidade de enfrentamento da realidade. No entanto, a poesia na contemporaneidade não se mostra submetida ao crivo qualificativo/qualitativo e, por isso, é, paradoxalmente, uma forma de resistência. Ou seja, na negação de ataduras que tentam subordinar o texto ao discurso político-panfletário do engajamento, que desemboca na noção valorativa de resistência, a poesia resiste. Franchetti (In: ALVES, 2013, p. 4) afirma sobre sua própria prática poética:

Por fim, no que diz respeito à minha prática poética, percebo (também ao responder a este questionário) que há nela uma resistência de fundo: uma resistência a programas, à injunção de fazer sempre o novo a partir de um traçado histórico que define uma linha evolutiva, à ideia de que o leitor comum é dispensável ou, em princípio, inepto para dar conta da boa poesia, ou à proposição de que o mundo contemporâneo seja

mais hostil à poesia do que qualquer outro mundo, bem como ao jargão crítico-poético trazido para dentro do poema ou à busca de procedimentos constantes, que funcionem como uma marca registrada ou uma garantia de procedência do produto. E já agora, no que toca a este momento, uma resistência à ideia ou bandeira da literatura como resistência. Ou seja, termino por perceber que possuo uma paradoxal resistência à ideia de resistência.

Outra resposta apresentada por Ida Alves é a de Marcos Siscar, que formula uma lógica fundamentada na ideia do “irresistível”. Para o autor, a poesia produzida no Brasil após a abertura política dos anos 1980 resiste ao explicitar o drama da resistência, isto é: em meio à pluralidade de dicções poéticas de nossa época, como um indicativo da crise que se originou na fundação da modernidade, as avaliações críticas tendem a decretar o estado terminal da poesia, no entanto, ela continua a “‘carregar’ ou ‘suportar’ os paradoxos de sua inscrição na realidade” (SISCAR, 2010, p. 10). Nesse sentido,

[...] o discurso poético aspira um gesto dilemático pelo o qual seria possível, inclusive, iluminar o sentido de outros campos e discursos sociais, reconhecendo neles as estratégias políticas implícitas de manipulação, eufemização ou desdramatização da linguagem (SISCAR, 2010, p. 10).

Entretanto, a poesia também se atém à dimensão da “intuição”, da “inspiração”, do impulso, do deslumbre, daquilo que está em “lugar algum”, do sublime, de tudo que se apresenta antes de qualquer decisão estrategicamente racional (SISCAR, In: PEDROSA, 2013, p. 32). Siscar não denuncia ou elogia o irresistível, apenas constata que ele é um elemento necessário para o pensamento da resistência poética.

Em discussão que se aproxima às conclusões de Ida Alves sobre o irresistível na poesia contemporânea, Celia Pedrosa (2013) observa que Siscar aponta para uma compreensão da experiência contemporânea da forma, distante de qualquer formalismo, como experiência da dificuldade, por ser uma poesia que herda a função crítica da arte moderna. Em crise, a forma poética mantém uma relação conturbada entre a métrica dos versos e a liberdade da prosa, num jogo entre o exterior e o interior, entre o próximo e o distante. Esse jogo tenso resulta em uma subjetividade que se lança para fora de si, cujo canto busca a alteridade: a “outra voz”, relembrando Octavio Paz (1993). Siscar sustenta que esse seria o traço ético da poesia contemporânea, sua forma de resistência, fundada no caráter paradoxal do sujeito poético.

Esse apanhado geral das respostas de poetas contemporâneos quanto à ideia de resistência da poesia, demonstra a dificuldade de se formular um sentido único para esse conceito que dê conta da pluralidade de dicções poéticas que circulam atualmente. Além disso, não nos parece viável uma definição totalizante de resistência que possa ser aplicada à avaliação

da poesia contemporânea, porque isso é incompatível com a própria natureza das mais recentes práticas poéticas, especialmente daquelas obras que surgiram após a redemocratização do Estado brasileiro nos anos de 1980. Neste trabalho, por exemplo, temos afirmado que as interlocuções anacrônicas com a tradição cultural em Alexei Bueno são uma forma de resistência, uma vez que uso produtivo do anacronismo não é uma mera tentativa do poeta de se estabelecer entre os nomes canonizados pela literatura, numa espécie de jogada com o mercado editorial e com a crítica universitária.

Em *Os resistentes*, por exemplo, os sentidos do discurso poético se colocam a serviço de uma reação cultural não panfletária, mas política, elaborada a partir da capacidade de formalização do mal-estar em relação ao presente em estado de crise. Essa percepção de instabilidade nas mais amplas esferas sociais é um fenômeno concreto e sistemático, havendo certo caráter “[...] de ‘desordem hegemônica’, no qual a ordem estabelecida anteriormente já não tem meios para se sustentar e a nova ordem ainda não desenvolveu os meios de protagonizar o passo seguinte da história” (PILATI, 2017, p. 71). Os resultados da instalação dessa crise sistêmica são “os antagonismos sociais” e ao mesmo tempo a intensificação do “déficit de compreensão da realidade social”, afirma Alexandre Pilati (2017).

Sob essa perspectiva, a ideia de resistência em Alexei Bueno, exatamente por propor uma saída, mesmo que impotente, à crise civilizacional de nossa época, pode ser compreendida a partir do provocativo ensaio “Será que a arte resiste a alguma coisa?”, de Jacques Rancière (2007). Tomando como ponto de partida uma citação da obra de Gilles Deleuze⁶, o autor discute a noção de resistência estética ao longo da modernidade, reconhecendo inicialmente que a arte é sempre política. Assim, a resistência de uma obra não é o socorro que a arte oferece à política, mas a identidade das duas, sendo a arte e a política as faces de uma mesma moeda. Depois de estabelecer essa tese, Rancière recupera os fundamentos do pensamento deleuziano, demonstrando que o filósofo recorre à ideia do belo em Kant, que separou o regime estético

⁶ Rancière (2007, p. 127-128) problematiza a seguinte citação de Deleuze: “O escritor torce a linguagem, fá-la vibrar, abraça-a, fende-a, para arrancar o percepto das percepções, o afeto das afecções, a sensação da opinião – visando, esperamos, esse povo que ainda não existe. (...) ... é a tarefa de toda arte: e a pintura, a música não arrancam menos das cores e dos sons acordes novos, paisagens plásticas ou melódicas, personagens rítmicos, que os elevam até o canto da terra e o grito dos homens – o que constitui o tom, a saúde, o devir, um bloco visual e sonoro. Um monumento não comemora, não celebra algo que se passou, mas transmite para o futuro as sensações persistentes que encarnam o acontecimento: o sofrimento sempre renovado dos homens, seu proposto recriado, sua luta sempre retomada. Tudo seria vão porque o sofrimento é eterno, e as revoluções não sobrevivem à sua vitória? Mas o sucesso de uma revolução só reside nele mesma, precisamente nas vibrações, nos enlaces, nas aberturas que deu aos homens no momento em que se fazia, e que compõem em si um monumento sempre em devir, como esses túmulos aos quais cada novo viajante acrescenta uma pedra.” (*O que é filosofia?*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz, 1992).

moderno da arte do seu regime representativo (o Classicismo). Rancière (2007, p. 130) comenta:

Quando Deleuze nos fala de um trabalho que extrai o percepto da percepção e o afeto da afecção, ele traduz a seu modo a fórmula original do discurso estético, a fórmula resumida pela analítica kantiana do belo: a experiência estética é a experiência de um sensível duplamente desconectado: desconectado com relação à lei do entendimento que submete a percepção sensível às suas categorias e com relação à lei do desejo que submete nossas afecções à busca de um bem. A forma apreendida pelo julgamento estético não é nem a de um objeto do conhecimento nem a de um objeto do desejo. É esse *nem... nem...* que define a experiência do belo como experiência de uma resistência. O belo é o que resiste, ao mesmo tempo, à determinação conceitual e à atração dos bens consumíveis.

Deleuze, para Rancière, propõe uma noção de resistência em que a arte se opõe simultaneamente à racionalização conceitual e aos avanços do consumismo. Nesse sentido, uma obra de arte, como um poema, proclama um mundo por vir, porque mantém a promessa de um povo ao suprimir a si mesma, ao fugir de qualquer definição e ao diferir de sua época, distanciando-se da atração dos bens comercializáveis. Assim a literatura, bem como as demais formas de expressão artística, deve produzir, segundo o pensamento deleuziano, uma metamorfose real, uma mudança profunda no mundo, em que um “povo ‘livre’” seja aquele que não conheça “a arte como realidade separada, que não [conheça] a separação da experiência coletiva em formas distintas chamadas arte, política ou religião” (RANCIÈRE, 2007, p. 135).

O Rancière, entretanto, ao observar as catástrofes do século XX, discorda dessa perspectiva de Deleuze, que reafirma, reelaborando o pensamento de Kant, a ideia de que a arte é uma espécie de transcendência da Vida vinculada à promessa de um futuro, fazendo “da experiência dessa transcendência o princípio da prática artística” (RANCIÈRE, 2007, p. 139). Os enlacs fraternos de um futuro, como quer Deleuze, não parecem mais viáveis após os horrores de um século, marcado pela razão positivista e pelo progresso, que foi cenário, para citar apenas um exemplo, do extermínio de centenas de milhares de vidas em guerras. Desse modo, a “utopia fraterna é apenas um avatar desse sonho de emancipação surgido à época do Iluminismo, o sonho de um espírito senhor de si e de seu mundo” (RANCIÈRE, 2007, p. 139).

A promessa utópica de um povo por vir, um momento futuro no qual a humanidade seria senhora de si mesma devido à razão iluminista e onde a arte se fundiria à vida comum, quando colocada sob a luz dos acontecimentos extremos do século passado, não é apenas ingênua, mas também bastante incauta e criminosa. Logo, a arte e, no nosso caso, a poesia se tornaram lugares de resistência na contemporaneidade, porque, ao resistirem à conceituação imposta pela racionalidade, preservando certo nível de autonomia e dramatizando a contraditória relação com

a lógica do progresso, produzem um duplo testemunho ao atestar tanto a alienação humana quanto a catástrofe que resulta dessa alienação (RANCIÈRE, 2007, p. 139).

A noção de resistência que permeia os movimentos poéticos de *Os resistentes* está, a nosso ver, radicalmente atrelada à tese de que arte e política são as faces de uma mesma moeda, mas que estão em permanente tensão. Esse tensionamento ocorre devido à demanda de resistência do poema, como resultado do esforço anacrônico de conquista da herança cultural, ao afirmar sua inutilidade e, portanto, a sua capacidade de autonomia em relação à exigência de objetividade imposta pelo mundo prosaico e racional. Além disso, há a demanda de resistência enquanto possibilidade de saída ao encontro dos outros homens, os “Ninguém”, que se tornam um modelo para o poeta, pois são os que persistem em sua (im)potência como forma de enfrentamento às contradições do presente histórico.

Em outras palavras, o poeta aposta na produtividade da tensão entre dois polos (o da autonomia do poema e o da abertura à alteridade) para construir uma poética que consolida uma espécie de *autonomia porosa*. Nesse sentido, o corpo do poema, fechado em si mesmo e exigindo do leitor uma busca ativa pelas significâncias das interlocuções firmadas pelo poeta com as fontes culturais e históricas, é crivado por impasses do presente. O passado, recebido como herança, cumpre a função de resistir à facilidade do prosaísmo cotidiano, se contrapondo à objetividade do mundo que incide sobre o poema. No entanto, essa mesma realidade acachapante para o poeta, como que esburacando o poema em sua autonomia e transformando o passado herdado, se torna matéria de poesia e dá vazão a compósitos poéticos anacrônicos, que conjugam uma diversidade de temporalidades, com o objetivo de instituir um ponto vista crítico sobre nossa época.

CONCLUSÃO

Nesta tese, demonstramos que a poesia de Alexei Bueno resiste às ideias de superação e de novidade, especialmente quando aplicadas à criação artístico-literária. Isso não implica que sua obra seja atravessada por um tom saudosista, uma vez que o seu fazer poético, contrapondo-se à chamada “retradicionalização frívola” (SIMON, 2015b), enfrenta a ideologia do progresso, que permeia a grande maioria das atividades humanas na atualidade, ao recorrer ao “enfolhamento das tradições” (NUNES, 2009), dialogando com inúmeras fontes culturais e históricas, com a finalidade de tensionar as significâncias oriundas tanto do passado quanto do presente.

Por isso, podemos afirmar que a poesia de Bueno é “verdadeiramente contemporânea” (AGAMBEN, 2009), porque não adere de forma absoluta ao presente imediato, dissociando-se dos valores comuns de sua época. Ao optar pelo anacronismo positivo, isto é, pelos diálogos intertextuais com uma infinidade de fontes do passado, o poeta busca, na história humana e na tradição literária, possibilidades de interpretação do contemporâneo. Sua poesia serve de ponto de encontro das temporalidades, o que viabiliza, como nos lembra a metáfora da massa folhada de Hans Magnus Enzensberger (2003), uma contínua ressignificação dos elementos provenientes de diferentes espaços e tempos.

Após analisarmos os poemas "Epitáfio" e "Helena", ressaltando que a dramatização da morte da poesia e do poeta é uma expressão da crise herdada da poética baudelairiana, compreendemos que a adoção do anacronismo positivo na obra de Alexei Bueno está intrinsecamente relacionada com uma perspectiva ética. Sua poesia revela que estamos sujeitos a uma sobrecarga avassaladora de realidade, resultante do enfraquecimento da capacidade de imaginação e da supressão do contato com ritos sagrados e mitos, em prol de uma visão utilitarista da vida, centrada na produção e no consumo de bens. O poema, como poesia erguida por meio das palavras e, por essa razão, considerada inútil segundo a lógica das trocas mercantis, atua como um guia que reconhece sua (im)potência e sempre nos conduz de um ponto nebuloso a outro. Isso ocorre porque, a cada leitura, a experiência do poema contém uma desconcertante pluralidade de sentidos que nos encaminha para uma conexão mais profunda com o mundo ao nosso redor.

Nesse sentido, a obra de Alexei Bueno nos convida para um mergulho na história, do qual emergimos para refletir sobre a condição humana na contemporaneidade. A sobrevivência de formas, temas, imagens mitológicas e fatos históricos, agindo contra o esquecimento e o

alheamento das consciências, resiste a um estado social hostil e opressivo, onde o discurso mercadológico, o desejo consumista e o individualismo manipulam as subjetividades em nome do progresso. A poesia de Bueno, alicerçada no anacronismo, lamenta os danos causados pelo consumismo e pela busca desenfreada pelo dinheiro e, dessa maneira, procura reintroduzir em nossa época a grandeza heróica e sagrada dos tempos primordiais, unindo, no corpo do poema, poesia e história. Em suma, o autor de *As escadas da torre* e *Lucernário* se apresenta como uma voz crítica que ressignifica elementos da tradição cultural para colocar em xeque os valores do contemporâneo a partir de um saber potencializado pela palavra poética.

No segundo capítulo, constatamos que a ideia de resistência relativa à poesia de Alexei Bueno, especificamente em *Os resistentes*, seu livro mais explicitamente político, mantém estreita relação com o anacronismo positivo. Os movimentos poéticos do livro de 2001 fazem uma crítica à sociedade de consumidores, que se mostra alheada e egoísta, além de expressarem a perspectiva anti-imperialista do poeta. As personagens centrais dessa obra são “Ninguém”, simbolizando a noção de resistência, e “Todos”, que representa a força alienante do consumismo nas sociedades atuais.

Se Odisseu combateu seres fantásticos, os “Ninguéns” contemporâneos lutam de forma ininterrupta contra o alegórico “Todos”, um ser monstruoso capaz de influenciar negativamente a consciência dos homens ao escravizá-los por meio dos estímulos consumistas. A partir do diálogo anacrônico com a tradição literária, a imagem do herói épico é ressignificada à luz do presente, tendo em vista que os “Ninguéns” são seres humanos exemplares que, embora se reconheçam derrotados, continuam a resistir. Portanto, é da impotência que surge, paradoxalmente, a resistência, pois aqueles que resistem, segundo a voz poética constituída por Alexei Bueno, agem com astúcia, roendo “Todos”, que não é ninguém, em suas entranhas, como ratos, vírus e cancos.

Já a alegoria de “Todos”, conforme nossa interpretação, se baseia na combinação de duas imagens: a da Grande Prostituta do relato bíblico de Apocalipse, que seduz os reis e comerciantes da Terra; e a da multidão, como um importante segmento temático que compõe o mosaico da poética baudelairiana. Quando amalgamadas pelo poeta, elas produzem outra imagem que consegue sintetizar artisticamente a violência do consumismo inerente ao capitalismo tecnológico e à expansão da globalização. Para Alexei Bueno, é quase impossível derrotar essa força opressora que nos desumaniza; no entanto, aqueles identificados como resistentes “viram as costas para dentro de si” (BUENO, 2001, p. 67), tornando-se capazes de “[...] dizer à vontade: basta. / Ao desejo: não quero. / À velocidade: mais devagar” (BUENO, 2001, p. 29).

Em síntese, *Os resistentes* é um conjunto de doze movimentos poéticos que expõe, por meio da sátira paródica, o engodo consumista da chamada sociedade de consumidores. Conforme apontado Zygmunt Bauman (2008), os produtos disponibilizados nas prateleiras das lojas vêm acompanhados de respostas para todas as possíveis dúvidas dos compradores, mantendo-se silenciosos e sem exigir qualquer reciprocidade. Eles são tratados como objetos passivos, obedientes e adaptados para satisfazer às necessidades dos consumidores onipotentes. Ao agirem passivamente, conferem ao comprador o status de sujeito soberano, capaz de fazer escolhas conscientes. No entanto, Bueno salienta, através de sua poesia anacrônica, que essa visão é ilusória, pois estamos condicionados pelo fetichismo da mercadoria. Para ele, vivemos em “um faz de conta que se experimenta como verdade viva” (BAUMAN, 2008, p. 26), posto que, na sociedade consumista, o princípio cartesiano é negativamente reformulado: “se compro, logo existo”.

Além de uma crítica ao consumismo, os movimentos poéticos do livro de 2001, bem como as demais obras literárias de Alexei Bueno, são atravessados por uma ideia de resistência estética que, fundamentalmente, está ligada ao anacronismo, isto é, com a persistência de imagens do passado no presente. Sob essa perspectiva, a sua poesia, como toda criação humana, carrega as marcas de um lugar e de uma época, porém, a adoção do anacronismo faz dela um produto que “transcende o histórico” (PAZ, 1996, p. 53), que está fora e dentro da história, em um “[...] *presente perpétuo*, que é, também, o mais *remoto passado* e o *futuro mais imediato*” (PAZ, 1996, p. 54, grifos nossos). Logo, quando adentramos nesse tempo além do tempo por meio da leitura do texto poético, temos acesso a um tipo de conhecimento que resiste à falta de sentido do contemporâneo, um saber que, parafraseando os versos de *Os resistentes*, faz-nos virar as costas para dentro de nós mesmos.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. *In*: ADORNO, Theodor. **Prismas**. São Paulo: Ática, 1998. p. 7-26.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- ALVES, Ida. Sobre respostas de poetas resistentes. **eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics**, n. 2, p. 25-36, 2013.
- ALVES, José Alves Lindgren. O contrário dos direitos humanos (explicitando Zizek). **Revista Brasileira de Política Internacional**, Rio de Janeiro, v. 45, p. 92-116, 2002.
- ANDRADE, Alexandre de Melo. Os deuses se tornam humanos: a poesia de Alexei Bueno. **Revista Texto Poético**, n. 1, v. 8, 2010.
- ANDRADE, Fábio. O anacrônico e o hermético na poesia brasileira contemporânea. **Todas as musas**, São Paulo, Ano 7, n. 1, p.34-41, 2015.
- ARISTÓTELES. **Partes dos Animais**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.
- BACHELARD, Gaston. Instante poético e instante metafísico. *In*: BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. São Paulo: DIFEL, 1985.
- BARBOSA, João Alexandre. A literatura e a sociedade do fim do século. **Revista USP**, São Paulo, n. 37, p. 194-203, 1998.
- BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BAUDELAIRE, Charles. **Meu coração desnudado**. Belo Horizonte: Autêntica, 1981.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2018.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2010.
- BENDER, Mires Batista. O estranho e sofisticado Alexei Bueno. **Nau Literária**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 1-8, 2007.
- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: Magia e técnica – Arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 36-49.
- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. *In*: **Charles Baudelaire um lírico no auge no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BÍBLIA. Português. **Tradução do Novo Mundo da Bíblia Sagrada**. Cesário Lange - SP: Associação Torre de Vigia de Bíblias e Tratados, 2015.

BONFÁ, Carlos Eduardo Marcos. **A busca da experiência total do humano na poesia de Alexei Bueno**. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Campus Araraquara, 2015.

BOSI, Alfredo. Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões. In: BOSI, Alfredo. **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, p. 7-48, 1996.

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

BRITTO, Paulo Henriques. A poesia no momento pós-vanguardista. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik. (Org). **Literatura e criatividade**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 114-120.

BRITTO, Paulo Henriques. Poesia e Memória. In: PEDROSA, Celia. **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 124-131, 2000.

BUENO, Alexei. **As escadas da torre**. Rio de Janeiro: Ágora Editora, 1984.

BUENO, Alexei. **A chama inextinguível**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BUENO, Alexei. **Poemas reunidos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

BUENO, Alexei. **Em sonho**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

BUENO, Alexei. Euclides da Cunha e Raul Pompéia. **Revista Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 30, p. 131-151, 2002.

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

BUENO, Alexei. **Os resistentes**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

BUENO, Alexei. **Uma história da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2007a.

BUENO, Alexei. **Pré-modernismo**. São Paulo: Global, 2007b.

BUENO, Alexei. Entrevista. In: FARIA, Álvaro Alves de. **Pastores de Virgílio: a literatura na voz de seus escritores**. São Paulo: Escrituras, 2009.

BUENO, Alexei. **João Tarcísio Bueno, o herói de Abetaia**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2010.

BUENO, Alexei. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Editora Lacre, 2013.

BUENO, Alexei. **A noite assediada**. São Paulo: Patuá, 2022.

BUENO, Alexei. **Poesia completa e traduzida**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2023.

- BUENO, Alexei. **Entrevista concedida a Saulo Martins dos Santos**. Rio de Janeiro, 12 abr. 2023.
- CAMARGO, Goiandira Ortiz de. Leitura de um poema à esquina da história. In: SIQUEIRA, Ebe Maria de Lima; OLIVEIRA, Meirilayne Ribeiro de; MOREIRA, Wilton Cardoso. **Vivências poéticas, experiências de leitura**. Goiânia: Editora Vieira, 2011.
- CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: CAMPOS, Haroldo de. **O arco-íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CARVALHO, Amorim de. **Tratado geral da versificação: a metrificação e a rima**. Lisboa: Editorial Império Lda., 1987.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.
- CHOCIAY, Rogério. **Teoria do verso**. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DIRLIK, Arif. Global South: predicament and promise. **The Global South**, Bloomington, v. 1, n. 1, p. 12-23, 2007.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. **El perdedor radical: ensayo sobre los hombres del terror**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. **Ziguezague: ensaios**. São Paulo: Imago, 2003.
- ESPINHEIRA FILHO, Ruy. Prefácio. In: BUENO, Alexei. **Os resistentes**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, p. 9-11, 2001.
- FRANCHETTI, Paulo. **Crise em crise: notas sobre poesia e crítica no Brasil contemporâneo**. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2021.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GLENADEL, Paula. Contemporaneidade e aporia na poesia de Alexei Bueno: ser e não ser. In: **Encontro Nacional da Anpoll**, Gramado – RS, n. 17, p. 1-7, 2002.
- GRAZIOSI, Barbara. **Homero**. Araçoiaba da Serra - SP: Mnema, 2021.
- GULLAR, Ferreira. Apresentação. In: BUENO, Alexei. **Os resistentes**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, p. 7, 2001.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa – Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2008.

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

LIPOVETSKY, Gilles. **A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LORAUX, Nicole. Elogio do anacronismo. In: NOVAES, Adauto. **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 57-70.

MOISÉS, Carlos Felipe. **Poesia para quê? A função social da poesia e do poeta**. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira: expressão e forma. In: NUNES, Benedito. **A clave do poético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 158-173.

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

PASCHE, Marcos. Resenha crítica de Poesia Completa de Alexei Bueno. **Metamorfoses: Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 179-182, 2015.

PAZ, Octavio. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 1993.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

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

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PAZ, Octavio. **Tradução: literatura e literalidade**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, p. 8-32, 2009.

PEDROSA, Celia *et al.* (Org.). **Poesia hoje**. Niterói: Editora da UFF, 1998.

PEDROSA, Célia. Traços da memória na poesia brasileira contemporânea. In: PEDROSA, Celia *et al.* (Org.). **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

PEDROSA, Celia *et al.* (Org.). **Poesia e contemporaneidade: leituras do presente**. Chapecó - SC: Argos, 2001.

PEDROSA, Celia. Poesia, Crise, Resistência. **eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics**, n. 2, p. 147-164, 2013.

PEDROSA, Celia *et al.* (Org.). **Indicionário do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

PENA, Hermes. Orelha do livro. In: BUENO, Alexei. **As escadas da torre**. Rio de Janeiro: Ágora Editora, 1984.

PILATI, Alexandre. Gullar e Drummond: lirismo e participação social. **Texto Poético**, v. 13, n. 23, p. 357-378, 2017.

PIRES, Antônio Donizeti. Poema em prosa e modernidade lírica. **Texto poético**, v. 3, n. 4, n. p., 2007.

PIRES, Antônio Donizeti. A crítica de poesia hoje e seus dilemas diversos. **Travessias Interativas**, n. 29, p. 19-42, 2023.

PRIGENT, Christian. **Para que poetas ainda?** Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. Em busca do tempo perdido, v. 1. São Paulo: Globo, 2006.

QUEVEDO, Rafael Campos. No palco do século: variações contemporâneas do topos do “teatro do mundo” na poesia de Alexei Bueno. **Outra travessia**, n. 25, p. 84-103, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. Será que a arte resiste a alguma coisa? In: LINS, Daniel (Org.). **Nietzsche e Deleuze: arte, resistência**. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, p. 126-140, 2007.

ROUANET, Paulo Sérgio. **Mal-estar na modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.

SAMYN, Henrique Marques. Diante do ser: metafísica e finitude em Ivan Junqueira e Alexei Bueno. **Estação literária**, Londrina, v. 3, p. 55-63, 2009.

SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. O encontro dos tempos em Alexei Bueno. **Revista Métiis: história & cultura**, Caxias do Sul - RS, v. 5, n. 9, p. 271-287, jan./jun. 2006.

SARAIVA, Arnaldo. A poesia exaltada e exaltante de Alexei Bueno. In: BUENO, Alexei. **Desaparições**. Porto: Exclamação, 2017, p. 9-24.

SECCHIN, Antonio Carlos. **Poesia e desordem**: escritos sobre poesia e alguma prosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

SIMON, Iumna Maria. Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 26, p. 120-140, 1990.

SIMON, Iumna Maria. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 55, p. 27-36, 1999.

SIMON, Iumna Maria. O mundo em chamas e o país inconcluso. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 103, p. 169-191, 2015a.

SIMON, Iumna Maria. A retraditionalização frívola. O caso da poesia. **Revista Cerrados**, v. 24, n. 39, 2015b.

SISCAR, Marcos. Responda, cadáver: o discurso da crise na poesia moderna. **Alea: Estudos Neolatinos**, v. 9, n. 2, p. 176-189, 2007.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**: ensaio sobre a “Crise da poesia” como topos da modernidade. Campinas: Ed. Unicamp, 2010.

SISCAR, Marcos. **De volta ao fim: o ‘fim das vanguardas’ como questão da poesia contemporânea**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

SOUZA, Roberto Acízelo Quelha de. **Introdução à historiografia da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: UERJ, 2007.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VIEIRA, Beatriz; FELIPPE, Eduardo Ferraz; NICODEMO, Thiago Lima. Escrever a crise: entrevista com Marcos Siscar. **Revista Maracanan**, n. 18, p. 256-267, 2018.

WEBER, Max. **A gênese do capitalismo moderno**. São Paulo: Ática, 2006.

APÊNDICE A

Entrevista concedida pelo poeta Alexei Bueno a Saulo Martins dos Santos em 12 de abril de 2023.

Saulo Martins – Para o filósofo Giorgio Agamben (2009, p. 62), o poeta verdadeiramente contemporâneo é aquele que “mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. Logo, ser contemporâneo significa estabelecer uma relação singular com a sua própria época, que adere a esta, ao mesmo tempo, que dela toma certa distância, ou seja, o vínculo com o presente imediato se realiza através de uma dissociação e de um anacronismo. Sob essa perspectiva, você se considera um poeta contemporâneo? Se sim ou não, por quê?

Alexei Bueno – Evidentemente, não há como não sê-lo, é uma impossibilidade. Borges falou sobre isto. No meu livro *As escadas da torre*, o de estreia, já afirmo tal coisa em dois versos de um poema intitulado “Os pobres de espírito”:

Mas sempre uma alma é o seu dia
Ainda em não querer sê-lo,

Quando lemos um poeta como José Albano, que tentava escrever em estilo quinhentista, ou outros que se aproximaram da poesia da Antiguidade clássica, como o boliviano Franz Tamayo, ou Fernando Pessoa-Ricardo Reis, ou eu mesmo, nos *Poemas gregos*, a constatação imediata é que todos são rigorosamente do seu período histórico, estão todos naquela sua *circunstancia* do aforismo célebre de Ortega y Gasset. Logo, sou contemporâneo, pois toda a espécie humana está condenada a sê-lo.

Saulo Martins – No que concerne à sua significação, um texto, principalmente o literário, sempre é incompleto, porque necessita de um leitor que o ajude a funcionar. De acordo com essa concepção, um poeta, por exemplo, ao escrever um poema, almeja que a leitura de seu texto seja fruto de um esforço interpretativo e que o leitor alcance, a cada tentativa de enfrentamento daquele compósito poético, níveis mais altos de criticidade. Sendo assim, há um tipo ideal de leitor para sua poesia? Por favor, comente a sua resposta.

Alexei Bueno – Há, e não falo da minha poesia, mas de qualquer poesia. Infelizmente esse tipo ideal de leitor é raro, talvez mais raro hoje do que noutras épocas. A maioria das pessoas não consegue ler poesia, lê as palavras do poema, lê as orações do poema, mas não lê o poema. Estão presas no denotativo, são muitas vezes incapazes de apreender qualquer metáfora. E essa não é uma maioria pequena, é esmagadora. Poderia, em relação às pessoas que possuem o dom de ler poesia, utilizar uma citação hiperbólica do A. E. Housman, na sua conferência “O nome e a natureza da poesia”, que traduzi, ao referir-se aos grandes críticos literários:

Não posso afirmar que a faculdade da crítica literária seja o maior dom que o Céu guarda entre os seus tesouros; mas parece que o Céu assim o pensa, pois, sem dúvida, este é o dom mais dificilmente concedido. Oradores e poetas, sábios, santos e heróis, se são escassos em comparação com as amoras-silvestres, são mais comuns do que os retornos do cometa Halley: os críticos literários são menos comuns ainda.

Logo, há um leitor ideal para a poesia, mas não saberia individualizá-lo em relação a tal ou tal poeta, é vasto demais.

Saulo Martins – Em *As escadas da torre* (1984, p. 108), seu primeiro livro de poesia, encontramos um poema essencialmente metalinguístico, intitulado “Epitáfio”, que, ao ser republicado em diferentes edições de sua obra reunida, sofreu pequenas, mas significativas alterações. No entanto, o seguinte verso permaneceu intocado ao longo do tempo: “Sincrônico e anacrônico”. Posteriormente, no décimo movimento poético de *Os resistentes* (2001, p. 59), que dialoga com os versos iniciais de “Em face dos últimos acontecimentos”, de *Brejo das almas* (ANDRADE, 1934), nos deparamos com esta exortação: “Sejamos soezes, indefensáveis, relapsos, reincidentes / e contumazes / E sobretudo anacrônicos, divinamente anacrônicos...”. Por que elogiar o anacronismo em sua poesia, tendo em vista que, a princípio, esse conceito se relaciona a uma ideia negativa, àquilo que é retrógrado?

Alexei Bueno – Esse possível diálogo com o poema do Drummond pode existir, mas nunca nem me passou pela cabeça, ou seja, foi e é totalmente inconsciente para mim. A parte consciente da nossa memória é uma fração. Eu não estou elogiando o anacronismo como noção de retrógrado, mas como posição satírica perante a ditadura das novidades. *Os resistentes*, que é um poema satírico — não cômico, satírico, são coisas completamente diversas —, é um poema de enfartamento visceral, violento, com a ideologia do progresso, que surge com o Iluminismo, mas especialmente com esta sua mais recente roupagem, que explodiu com a aceleração vertiginosa do nosso capitalismo tecnológico. Apesar de eu achar que há algo de profético em

Os resistentes, ainda mais quando me lembro de que foi escrito exatamente um ano antes dos famosos atentados de 11 de Setembro, essa mesma espécie de enfaramento já existe de forma muito clara no século XIX, com certo destaque em Baudelaire, de quem tirei uma das três epígrafes do livro.

Saulo Martins – Por falar em *Os resistentes* (2001), temos nos dedicado a estudá-lo para nossa tese de doutoramento, uma vez que nos interessa a crítica, feita por esse livro, à obsolescência e à alienação, como resultantes da escravização ao consumismo nas sociedades contemporâneas. Primeiramente, o que motivou a escrita desse poema longo, dividido em doze movimentos poéticos, no início do século XXI? Aliás, dentre suas obras literárias, poderíamos dizer que *Os resistentes* é aquele que evidencia com maior clareza seu posicionamento político e, também, sua visão sobre a função da poesia no mundo atual? Por fim, por que, quase duas décadas depois, você permitiu a sua tradução e publicação na França?

Alexei Bueno – Perfeito, é exatamente isso. Escrevi muito poucos poemas políticos, um ou outro, no meu primeiro livro, no *Em sonho* e no *Anamnese*. Não sei dizer, obviamente, por que *Os resistentes* foi escrito no ano 2.000, mas, ao lado do “tema central”, que você isolou muito bem, posso dizer que é um poema anti-imperialista. Sou visceralmente anti-imperialista, qualquer imperialismo, embora o meu enfaramento, por motivos evidentes, esteja muito ligado a uma impressão de que, desde o Congresso de Viena, o mundo caminhou sempre rumo a uma espécie de ditadura militar anglo-saxônica. Sempre tive muito pouca paciência com a política externa da Pérfida Albion e sucessores, mais a hipocrisia inacreditável, mais o substrato calvinista, mais o Destino Manifesto e o diabo a quatro. Recordando tudo isso, talvez a intervenção militar na Iugoslávia, em 1999, ano anterior ao poema, com os bombardeios de Belgrado, etc., tenham sido fatores importantes na sua gênese. *Os resistentes* é quase um vômito, como diria o Nelson Rodrigues. Quanto à tradução, ela não é minha, nem eu decidi nada, quem traduziu brilhantemente o livro foi o Didier Lamaison, por conta própria e sem nem me avisar, isto anos antes da publicação, que também ocorreu por acaso. Outro grande amigo francês a apresentou a um editor, e assim o poema saiu. O que eu mesmo verti para o francês, aproveitando o excesso de ócio no início da pandemia, foi a trilogia composta por *A via estreita*, *A juventude dos deuses* e *Entusiasmo*. Trabalho hercúleo, exaustivo, mas creio que ficou bom, que funciona muito bem.

Saulo Martins – Encontramos, em *Os resistentes* (2001, p. 65), a seguinte afirmação: “Os resistentes pintam com tinta, escrevem com / palavras, esculpem na pedra, / E sobretudo morrem.” A nosso ver, esse trecho é essencial para compreender a ideia de resistência que atravessa seu décimo livro de poesia. Por conseguinte, os versos supracitados suscitam algumas questões: “os resistentes” resistem a o quê? Toda poesia é uma forma de resistência ou apenas em determinados contextos, como durante um governo totalitário? E, finalmente, como pode resistir a poesia em nossa época?

Alexei Bueno – Resistem ao mandato social. Sei que a expressão é das mais vagas, mas a ideia está muito clara. Ao mandato social que nos quer impor o que você citou muito bem na pergunta anterior. Não creio que a poesia — ou melhor, qualquer obra de arte — implique necessariamente resistência a alguma coisa. Resulta sempre, no entanto, num ato de autenticidade. A obra de arte — refiro-me sempre à obra de arte plenamente realizada — é algo que deve existir, algo cuja existência se impõe. Nesta necessidade reside a sua autenticidade. Sempre houve, no entanto, poesia de enfrentamento político e sociológico, às vezes genial, basta lembrar, por exemplo, os poemas de militância abolicionista de Castro Alves, e não só dele. A poesia resiste em nossa época, afinal estamos falando dela aqui. A questão numérica, estatística, não me interessa nem um pouco.

Saulo Martins – Ainda sobre a imagem dos resistentes, a voz poética, do livro publicado em 2001, é categórica ao afirmar que eles são “os filhos da Morte” e que “Só ela [a morte] / Nos pode dar, com seu vestido estrelado, os mais belos presentes” (BUENO, 2001, p. 46). Em versos como esses, notamos um franco diálogo entre os movimentos poéticos de *Os resistentes* e a filosofia negativa de Emil Cioran. Por favor, comente um pouco sobre a sua relação com o pensamento desse filósofo romeno, que talvez seja o mais pessimista do século XX.

Alexei Bueno – Sou um grande apreciador de Cioran, leio seus aforismos com um prazer imenso, posso até dizer que ele me diverte muito, tem um efeito catártico sobre mim, do mesmo modo que sou um grande apreciador de Schopenhauer. Por toda a evidência, sou um pessimista, mas, no fundo, não, por causa da minha natureza fundamentalmente religiosa. Não tenho como entrar no mérito de assunto tão complexo, mas sou fundamentalmente religioso, como Yeats ou Pessoa, para ficar em muito boa companhia.

Saulo Martins – Para concluir, que avaliação você faz do que tem sido publicado, no que diz respeito à poesia brasileira contemporânea, nas últimas duas décadas?

Alexei Bueno – Não acompanho o movimento crítico de forma sistemática, então seria leviano da minha parte fazer uma avaliação. Vez por outra, leio um texto brilhante, e, com frequência, imbecilidades apoteóticas, inacreditáveis. A minha impressão histórica da crítica literária no Brasil é a pior possível, e, em relação à poesia, mil vezes mais. O Brasil é um país colonizado culturalmente ao último nível. Um país que, duma hora para a outra, passa chamar a Bielorrússia de “Belarus”, para imitar a grotesca transcrição do cirílico para a língua inglesa, e eu aprendi cirílico, é um país ridículo, aliás, com uma “elite” ridícula. Um país no qual um verbo que nunca existiu, “acessar” — o verbo relativo ao substantivo acesso é “aceder”, transitivo indireto — começou a exterminar, como um câncer, dezenas de outros, é um país ridículo. Outro dia ouvi falar em “acessar o Pico da Neblina”. Se em relação à ficção e ao ensaio ainda tivemos crítica de qualidade, a crítica de poesia, desde o lamentável Sílvio Romero até hoje, é, maciçamente, um horror, com as exceções admiráveis de sempre. Nunca saímos do positivismo, nunca saímos da Escola do Recife, nunca saímos da crítica sociológica. Enfim, só posso ficar com aquela famosa frase do Lévi-Strauss, sobre um país que passaria da barbárie à decadência sem conhecer a civilização...

12-4-2023