

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

CLAUDINE FALEIRO GILL

**QUATRO ENSAIOS SOBRE ARMANDO FREITAS FILHO E HELENO
GODOY EM DIÁLOGO COM CABRAL E DRUMMOND**

GOIÂNIA
2019

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO 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 nº 9610/98, 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.

1. Identificação do material bibliográfico: [] Dissertação [x] Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

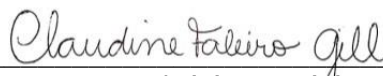
Nome completo do autor: Claudine Faleiro Gill

Título do trabalho: Quatro ensaios sobre Armando Freitas Filho e Heleno Godoy em diálogo com Cabral e Drummond

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento [x] SIM [] NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:



Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 16 / 04 / 2019

¹Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados 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

²A assinatura deve ser escaneada.

CLAUDINE FALEIRO GILL

**QUATRO ENSAIOS SOBRE ARMANDO FREITAS FILHO E HELENO
GODOY EM DIÁLOGO COM CABRAL E DRUMMOND**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Doutora em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários.

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

Coorientador: Prof. Dr. Paulo Elias Allane Franchetti.

GOIÂNIA
2019

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

Faleiro Gill, Claudine

Quatro ensaios sobre Armando Freitas Filho e Heleno Godoy em diálogo com Cabral e Drummond [manuscrito] / Claudine Faleiro Gill. - 2019.

235 f.

Orientador: Prof. Dr. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa; co orientador Dr. Paulo Elias Allane Franchetti..

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2019.

Bibliografia.

Inclui abreviaturas.

1. Armando Freitas Filho. 2. Heleno Godoy. 3. Poesia brasileira contemporânea. 4. Tradição. 5. Influência. I. Fiuza Cardoso Yokozawa, Solange, orient. II. Título.

CDU 821.134.3

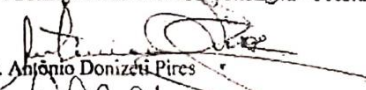


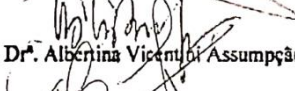
ATA Nº 01/2019

ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA TESE DE DOUTORADO
DA ALUNA CLAUDINE FALEIRO GILL

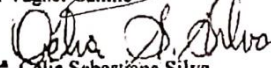
Aos dezoito dias do mês de março do ano de dois mil e dezenove, a partir das quatorze horas, no Miniauditório Professor Egídio Turchi da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, nesta capital, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada "Quatro ensaios sobre Armando Freitas Filho e Heleno Godoy em diálogo com Cabral e Drummond". Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (Presidente/PPGLL/FL/UFG) com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Antônio Donizeti Pires (UNESP), Professora Doutora Albertina Vicentini Assumpção (PUC/GO), Professor Doutor Vagner Camilo (USP) e a Professora Doutora Célia Sebastiana Silva (CEPAE/UFG). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese, tendo sido a candidata aprovada 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 vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pela Vice-Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia, dezoito dias do mês de março do ano de dois mil e dezenove.


Prof. Dr. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa - Presidente


Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires


Prof. Dr. Albertina Vicentini Assumpção


Prof. Dr. Vagner Camilo


Prof. Dr. Célia Sebastiana Silva

Visto: 
Prof.ª Dr.ª Mônica Veloso Borges

AGRADEÇO

À prof.^a Dr.^a Solange Fiuza Cardoso Yokozawa, pela orientação dedicada durante a elaboração deste trabalho, pelas valiosas sugestões, pela amizade, paciência e ensinamentos transmitidos.

Ao prof. Dr. Paulo Franchetti, pela coorientação e leitura crítica valiosa.

Ao prof. Dr. Vagner Camilo, ao prof. Dr. Antônio Donizete Pires, à prof.^a Dr.^a Albertina Vicentini e à prof.^a Dr.^a Célia Sebastiana, por terem, gentilmente, aceitado o convite para participar da banca de defesa.

À prof.^a Dr.^a Albertina Vicentini e ao prof. Dr. Antônio Donizete Pires, pela leitura respeitosa de meu texto e pelos apontamentos feitos no exame de qualificação.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, que compartilharam comigo do seu conhecimento, enriquecendo o meu saber: Goiandira Ortiz de Camargo, Renata Rocha Ribeiro, Marcelo de Paula Ferraz e Solange Fiuza Cardoso Yokozawa.

Do corpo docente do PPGLL, faço um agradecimento especial ao professor e poeta Heleno Godói, pela generosidade ao abrir para mim as portas de sua biblioteca pessoal, permitindo que eu acessasse um valioso acervo sobre a Instauração Praxis e pela leitura sempre respeitosa de meus textos sobre sua obra poética.

Aos amigos da vida acadêmica que seguem comigo para além dos portões da universidade: Ana Érica, Cristyane, Cloves, Kelly, Ludmila e Maria Aparecida. Muito obrigada pelo companheirismo durante a caminhada na pós-graduação. Compartilhar com vocês as dores e as alegrias desse processo fez com que minha experiência se tornasse ainda mais significativa.

Ao Vinícius, pela parceria que construímos e que se fortaleceu durante estes anos de estudo e pelo constante incentivo que foi imprescindível para que eu superasse o cansaço dos últimos meses e concluísse este trabalho.

À minha mãe e aos meus irmãos, a minha gratidão pelo apoio e compreensão ao longo deste período, em especial à minha mãe, pelo amor incondicional e por sempre me incentivar a realizar os meus sonhos.

À FAPEG, pela concessão da bolsa de doutorado, que foi de fundamental importância para o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao Instituto Federal Goiano, pela concessão de licença-capacitação que permitiu que eu me dedicasse integralmente às atividades do doutorado por dois anos.

RESUMO

Esta tese investiga a relação de Armando Freitas Filho e Heleno Godoy, poetas contemporâneos, com a tradição representada por Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Recorremos a Eliot, que, ao discutir tradição e talento individual, afirma que não se analisa uma obra poética em sua singularidade, mas sim, em relação aos seus predecessores, numa chave comparatista. Consideramos dois modos de relação com a tradição. O primeiro pela influência consciente, declarada. Por esse viés, analisamos como João Cabral influencia Freitas Filho e Godoy no que tange ao processo compositivo do verso planejado, construído e pautado na expressão objetiva, que consiste em banir o derramamento sentimental. O segundo se fundamenta numa proposta de leitura relacional entre as obras dos poetas contemporâneos e a tradição convocada, aqui representada por Drummond e João Cabral, pela confluência no que se refere à memória pessoal como tema e ao uso da ironia como estratégia poética. Por sua lucidez diante do fazer poético, Freitas Filho e Godoy propõem-se a, desde seus livros de estreia, perceber o processo compositivo como construção seguindo a lição cabralina. Vimos que há um tanto de conteúdo praxista nessa influência, mas defendemos a tese de que João Cabral é precursor de Chamie no que tange a elaboração das propostas vanguardistas relativas ao verso objetivo. Percebemos que, ainda que haja conflito com João Cabral em alguma medida, não há, por parte dos poetas Armando Freitas Filho e Heleno Godoy, negação dessa tradição os influencia. Pelo contrário, ela é declarada em diversas entrevistas por ambos. Isso não anula o desejo de superação, mas ele se concretiza antes pelo diálogo crítico e pela incorporação do estilo de João Cabral em busca da dicção pessoal do que pela ruptura. De modo geral, o percurso pelas obras poéticas de Freitas Filho e de Godoy em diálogo com Drummond e Cabral revela, em diferentes nuances, a criticidade dessa interação por parte dos poetas contemporâneos. Tanto a investigação da influência quanto a proposta de leitura relacional entre os poetas contemporâneos e os poetas modernistas, reforçam o entendimento de que o diálogo com a tradição se reconfigura neste tempo. Aproximando-se do prognóstico emitido por Octavio Paz, que percebeu como característica da poesia da contemporaneidade a “reconciliação entre os tempos” ou o nascimento de uma “poesia de convergência”, Freitas Filho e Godoy estabelecem um diálogo crítico com seus precursores sem instaurar uma ruptura com eles. A “convergência” se revela na continuidade ou na aproximação dos projetos poéticos de Drummond e João Cabral. No entanto, seja pela influência ou pela confluência entre eles, o diálogo se estabelece de modo tenso, isto é, os poetas contemporâneos questionam, enfrentam, buscam a superação de suas referências, o que o fazem por meio da incorporação de seus estilos aos seus versos.

Palavras-chave: Armando Freitas Filho. Heleno Godoy. Poesia brasileira contemporânea. Tradição. Influência.

ABSTRACT

This thesis investigates the relationship of Armando Freitas Filho and Heleno Godoy, contemporary poets, with the tradition represented by Carlos Drummond de Andrade and João Cabral de Melo Neto. Eliot states that a poetic work is not analyzed in its singularity, but rather, in relation to its predecessors, in a comparative key. From this, we consider two modes of relationship with tradition. The first by conscious influence. For this bias, we analyze how João Cabral influences Freitas Filho and Godoy in what concerns the compositional process of the planned verse, constructed, and based on the objective expression, which consists in banishing the sentimental outpouring. The second is based on a proposal for a relational reading between the contemporary poets and the tradition required by the confluence of personal memory as a theme and the use of irony as a poetic strategy. Freitas Filho and Godoy perceive the compositional process as a construction. We have seen that there is some Praxist content in this influence, but we defend the thesis that João Cabral is the forerunner of Praxis Poetry in what concerns the elaboration of its proposals. We realize that, although there is some conflict with João Cabral, there is no denial of this tradition. On the contrary, it is stated in several interviews by Freitas Filho and Godoy. This does not nullify the desire for overcoming him, which is concretized by the critical dialogue and by the incorporation of the style of João Cabral. In general, Freitas Filho and Godoy in dialogue with Drummond and Cabral reveals, in different nuances, the criticality of this interaction. Both the investigation of influence and the proposal of relational reading between contemporary poets and modernist poets reinforce the understanding that dialogue with tradition is reconfigured at this time. Approaching the prognosis issued by Octavio Paz, who perceived as characteristic of contemporary poetry the “reconciliation between the times” or the birth of a “poetry of convergence”, Freitas Filho and Godoy establish a critical dialogue with their precursors without instituting a break. “Convergence” is revealed in the continuity or approximation of the poetic projects of Drummond and João Cabral. However, whether by the influence or the confluence between them, the dialogue establishes itself tense, that is, the contemporary poets question, face, seek to overcome their references, which they do by incorporating their styles to their verses.

Key words: Armando Freitas Filho. Heleno Godoy. Contemporary Brazilian Poetry. Tradition. Influence.

ABREVIATURAS DOS LIVROS CITADOS

Livros de Armando Freitas Filho em ordem cronológica de publicação:

Palavra (1968) – P
Dual (1966) – D
Marca registrada (1970) – MR
De corpo presente (1975) – CP
À mão livre (1979) – ML
longa vida (1982) – LV
3X4 (1988) – 3X4
De cor (1988) – DC
Cabeça de homem (1991) – CH
Números anônimos (1994) – NA
Duplo cego (1997) – DU
Fio terra (2000) – FT
Numeral/Nominal (2003) – NN
Raro mar (2006) – RM
Lar, (2009) – L
Dever (2013) – DE
Rol (2016) - R

Livros de Heleno Godoy em ordem cronológica de publicação:

Os veículos (1968) – V
fábula fingida (1985) – FF
A casa (1992) – C
Trímeros (1993) – T
A ordem da inscrição (2004) – OI
Lugar comum e outros poemas (2005) – LC
Sob a pele (2007) – SP
O livro dos pergaminhos (2015) – LP
Dois urubus (um dia, sob uma chuva) (2015) – DU
A árvore de sombra amarela (2015) - ASA

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
PARTE I – SOBRE INFLUÊNCIAS	31
1 – O INÍCIO DA CARREIRA DOS POETAS SOB A ÉGIDE DA INSTAURAÇÃO PRAXIS	31
1.1 - Armando Freitas Filho: um vanguardista à sua maneira	44
1.2 – Heleno Godoy e o exercício do “corte reto sobre a onda”	57
1.3 – Trajetórias divergentes, rumos convergentes.....	72
2 –A PLANIFICAÇÃO E O RIGOR CONSTRUTIVO EM ARMANDO FREITAS FILHO E HELENO GODOY	74
2.1 – “À mão livre mas não tanto”	81
2.2 – O verso “revisto, polido, olhado, regulado” de Heleno Godoy	100
2.3 – Modos de ler João Cabral de Melo Neto	123
PARTE II – SOBRE CONFLUÊNCIAS	126
3 – A MEMÓRIA PESSOAL EM ARMANDO FREITAS FILHO E HELENO GODOY	126
3.1 – O poeta detido “na coroa de espinhos da memória”	132
3.2 – A “pobre mitologia intransferível” do poeta avesso à espetacularização de si	157
3.3 – Os modos memorialísticos em Armando Freitas Filho e Heleno Godoy	174
4 – A IRONIA EM ARMANDO FREITAS FILHO E HELENO GODOY.....	177
4.1 – A ironia em Freitas Filho: “quem escreve sempre alcança: a quem? O quê?”	185
4.2 – Heleno Godoy, um irônico por natureza: diálogo com Drummond e Cabral ..	202
4.3 – Os desdobramentos da ironia romântica em Armando Freitas Filho e Heleno Godoy.....	219
5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS	221
6 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	226

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O jovem Carlos Drummond de Andrade, em carta datada de março de 1925, escreve ao poeta e amigo Mário de Andrade para, entre outros assuntos, enviar-lhe um poema que havia escrito sobre Antônio Conselheiro e aproveita a oportunidade para confessar-lhe certa insegurança em relação à influência do autor de *Paulicéia Desvairada* (1922):

Não sei que demônio interior me segreda haver nesses versos influência de você. É possível e, se confesso a possibilidade dessa influência, não é para lhe prestar vassalagem intelectual, que você repeliria e eu não saberia prestar. Se houve, foi inconsciente, eis aí. Ninguém mais do que eu reconhece que estou numa fase de formação intelectual, de extrema sensibilidade às influências de fora. O limitado número de certezas, que já armazenei, contrasta com o infinito de indecisões e dúvidas que persistem no meu porão espiritual. Seja franco ainda uma vez comigo, e diga-me se devo ou não rasgar esses versos. (ANDRADE, 2002, p. 109).

Na resposta, Mário comenta o poema e, depois, conforta o amigo com o tom fraterno que é usual em sua correspondência com Drummond:

[...] raciocinemos no que você fala de minha influência sobre você. Em última análise tudo é influência neste mundo. Cada indivíduo é fruta de alguma coisa. Agora, tem influências boas e tem influências más. Além do mais se tem que distinguir entre o que é influência e o que é revelação da gente própria. Muitas vezes um livro revela pra gente um lado nosso ainda desconhecido. Lado, tendência, processo de expressão, tudo. O livro não faz mais que apressar a apropriação do que é da gente. Digo isso pra você se sossegar nesse ponto. Eu sofri muito com isso, Drummond. Via em mim influências dos outros, queria tirá-las e ficava sem nada. Mas aquela frase da *Paulicéia* não saiu ao atá, não. “Sinto que o meu copo é grande demais e ainda bebo no copo dos outros”². Não tem dúvida que você faz coisa da mesma categoria que a minha. Ora, mesma categoria implica uma identidade qualquer. O que carece é você não ver influência nessa identidade, mas resultância da mesma categoria. Se os meus exemplos declancharam alguma coisa em você, se lembre sempre que você nunca me olhou com mimetismo nem servilismo graças-a-Deus, porém me critica, me pesa, escolhe e ama o que é também seu. Amor, no sentido geral, isto é, isento de sexualidade, é uma questão de espelho. Este mundo está cheio de Narcisos. Nós todos. Sobre influência ainda queria escrever páginas. Só digo isto. Fuja dos processos muito pessoais de exteriorização dos outros. Nunca fuja

² Em nota ao final da carta, o editor traz a seguinte informação: “Réplica ao verso de Alfred de Musset: *Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre*”.

de influências espirituais. Elas nos determinam a categoria, desde que criticadas. (ANDRADE, 2002, p. 116).

A transcrição da longa citação se justifica por sua importância para este estudo, pois em sua carta, Mário de Andrade ministra uma aula sobre a influência na criação literária como exercício crítico, desvincilhando o termo da depreciação temida por Drummond. Essa questão é central para o estudo desenvolvido nesta tese, que discute a relação dos poetas Armando Freitas Filho e Heleno Godoy com a tradição representada por Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Acreditamos que ela se estabeleça tanto pelo viés da influência propriamente dita de João Cabral sobre Freitas Filho e Godoy no que tange à composição poética, quanto pela confluência entre as obras destes e a tradição representada por Drummond e João Cabral, o que verificaremos a partir de diálogos propostos em torno do tema da memória pessoal e da ironia como estratégia poética. Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto são citados quando Freitas Filho e Godoy comentam suas principais referências, o que configura uma das justificativas para a escolha dos poetas para a composição do corpus de análise. Antes de adentrarmos à discussão dos conceitos de tradição, de influência, confluência e seus correlatos, façamos uma breve apresentação de Armando Freitas Filho e de Heleno Godoy.

Nascido no Rio de Janeiro, em 1940, Armando Freitas Filho publicou seu primeiro livro, *Palavra*³, em 1963, com parecer favorável de Manuel Bandeira e de José Guilherme Merquior. Sua obra contabiliza dezessete livros de poesia, além de contar com a reunião *Máquina de escrever*, livro publicado em 2003 em comemoração aos quarenta anos de vida literária. Publicou ainda plaquetes, tabloides, livros em edições particulares e projetos em parcerias com outros artistas, como Carlito Azevedo e Adolfo Montejo Navas. Durante seu percurso poético, participou da Poesia Praxis⁴, quando publicou os livros *Dual*, de 1966, e *Marca registrada*, de 1970, e aproximou-se da dicção coloquial e prosaica dos poetas marginais em *longa vida*, de 1982. Em *Máquina de escrever*, além de reunir de forma revista sua poesia anterior a 2003, publicou o inédito *Numeral/Nominal*,

³ Para os livros de Freitas Filho publicados até 2003, utilizaremos como referência a obra *Máquina de escrever*, em que o poeta reúne e revisa seus onze livros éditos e o inédito *Numeral/Nominal*. Indicaremos os anos das publicações originais.

⁴ Embora tenha utilizado “Poema-praxis” no primeiro manifesto praxista para referir-se à vanguarda, Mário Chamie, posteriormente, serviu-se de termos correlatos para fazer-lhe referência, a saber: Poesia Praxis, Instauração Praxis, Literatura-praxis ou, apenas, Praxis. Faremos uso dessas várias nomenclaturas ao longo deste trabalho, seguindo a grafia original – sem acento – adotada pelos primeiros textos de Chamie, ainda que as publicações mais recentes tragam a grafia “Práxis”.

uma série de poemas continuada em cada novo livro do poeta desde então. Com *Lar*, *Dever e Rol*, lançados em 2009, 2013 e 2016, respectivamente, o poeta construiu uma trilogia em que a matéria memorialística é central.

Helene Godoy nasceu em Goiatuba, Goiás, em 1946, e iniciou seu percurso poético sob o signo da Poesia Praxis, publicando o livro *Os veículos*, em 1968⁵. Desde então, publicou nove livros de poesia, sendo que *O livro dos pergaminhos* (1987 - 2001), *Dois urubus (Um dia, sob uma chuva)* (2004 - 2006) e *A árvore de sombra amarela* (2013 - 2015) foram publicados em seu *Inventário: poesia reunida, inéditos e dispersos* (2015), obra que celebra os cinquenta anos de atividade poética de Godoy. Sua obra contabiliza ainda quatro títulos dedicados à prosa, sendo eles *As lesmas* (1969), *Relações* (1981), *O amante de Londres* (1996) e *A feia da tarde e outros contos* (1999). De sua obra poética, destacamos *A casa*, de 1992, em que percebemos a tendência do poeta para falar de coisas, um dos elementos caracterizadores de sua poética, *Lugar comum e outros poemas*, publicado em 2005, em que Luiz Costa Lima (2006) percebe uma “sombra cabralina” e *Dois urubus (Um dia, sob uma chuva)*, em que Godoy propõe a leitura de um romance em verso contemporâneo, resgatando o gênero da poesia vitoriana. A seguir, passemos à discussão que fundamenta nossa proposta, isto é, a relação dos poetas com a tradição.

Pensar a maneira como poetas contemporâneos dialogam com o passado, seja ele mais distante ou mais recente, é um tema que tem sido bastante discutido. O diálogo com outros textos é condição da literatura, pois um escritor se forma lendo outros textos. Como Antonio Candido (2010, p. 81) observa em “Ressonâncias”, “a fertilização entre os textos existe em qualquer época”. No Classicismo, por exemplo, era questão de “dignidade literária” o diálogo com o passado. Assim, reler a tradição não é invenção dos poetas contemporâneos. Os modernos, desde os românticos, também releam seus predecessores sem que isso comprometesse a originalidade de seus versos. O crítico e escritor anglo-americano T. S. Eliot (1989, p. 39), no centenário “Tradição e talento individual”, discute a relação existente entre originalidade e tradição, ampliando o conceito deste termo ao afirmar que ele carrega um sentido histórico, isto é,

implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela

⁵ Para as citações dos poemas de Helene Godoy, utilizaremos como referência seu *Inventário: poesia reunida, inéditos e dispersos*, publicado em 2015. Como faremos uma leitura extensiva de sua obra, para os comentários sobre os livros indicaremos entre parênteses os anos das publicações originais.

incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea.

Logo, essa simultaneidade exige que as novas obras literárias sejam lidas de modo relativizado, em diálogo com as obras do passado, não com a finalidade de obter uma classificação qualitativa, mas sim de realizar uma leitura relacional entre presente e passado. Esse diálogo não se configura como um desejo de preservar a condição prévia da literatura, de repetição daquilo que já fora realizado, mas como uma atividade crítica, de modo que o poeta, ao selecionar e reler seus precursores, exerce a função de crítico. Eliot formula o conceito de “poética sincrônica”, ou seja, a história literária como um conjunto em permanente mutação, em que cada obra nova força o remanejamento da ordem anterior.

O próprio Eliot dialoga com a tradição em seus versos, ou melhor, faz disso condição fundamental de sua poesia. Nesse sentido, são exemplares as notas de *A terra desolada* (1922), que, escritas pelo próprio autor, buscam esclarecer os principais vínculos intertextuais do livro, como Baudelaire, Dante, Ovídio, Shakespeare, por exemplo. Assim, Eliot subverte o conceito de tradição vigente naquele momento, que deixa de ser um recorte temporal definido e estável para ser relido a partir do presente, de forma que “a tradição deixou de ser uma garantia moral e estética; o novo, o original e o único tornaram-se valores” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 30).

Coaduna-se com a concepção eliotiana a proposta de Jorge Luis Borges (2000) formulada em “Kafka e seus precursores”, que analisa a obra do ficcionista em diálogo com seus antecessores. Assim como Eliot, Borges acredita na resignificação do passado a partir da produção artística do presente. Para ele, o texto literário “cria” seus precursores, isto é, subverte o passado ao reconfigurá-lo a partir do presente: “O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro” (BORGES, 2000, p. 130). Assim, a produção literária do presente provoca um adensamento da recepção crítica dos textos dos precursores, além de profetizar o diálogo futuro.

As propostas de ambos convergem para a percepção de que “a história literária não é concebível em termos de uma linha traçada e conhecida uma vez por todas, porque a literatura (recepção e produção) é sempre função da leitura, isto é, presentificação valorativa do passado” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 39). Ao assumirem a história

literária como leitura sincrônica do passado, os escritores-críticos promovem seu *paideuma*⁶ ao status de sistema de valor. Segundo Eliot (1989, p. 39),

nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos.

Assim, o discurso da tradição para Eliot delinea-se a partir da consciência que o poeta tem de seus antecessores, perspectiva que fundamenta a noção de influência adotada neste estudo.

Sobre o conceito de influência também é importante comentar o trabalho de Harold Bloom, que em 1973 publica *A angústia da influência*. Em sua teoria, o crítico e historiador da literatura desenvolve conceitos rigorosos para categorizar os mecanismos através dos quais o poeta enfrenta essa angústia. A partir dos conceitos de Eliot e Borges, Bloom fundamenta-se nos estudos sobre psicanálise e soma à essa discussão a noção de “angústia”:

A influência poética – quando envolve dois poetas fortes, autênticos – sempre se dá por uma leitura distorcida do poeta anterior, um ato de correção criativa que é na verdade e necessariamente uma interpretação distorcida. A história da influência poética frutífera, o que significa a principal tradição da poesia ocidental desde o Renascimento, é uma história de angústia e caricatura auto-salvadora, de distorção, ou perverso e deliberado revisionismo, sem o qual a poesia moderna como tal não poderia existir. (BLOOM, 2002, p. 80).

Essa ideia de distorção ou desleitura⁷ do passado é movida pela angústia que move o “poeta jovem” a superar aquele que o influencia. Sua teoria é radical, pois parte do princípio que o poeta deve superar o conflito edipiano com seus pais poéticos para assumir a autoria de sua origem, tornando-se criador de si mesmo. Esse sentimento se

⁶ Recorremos ao conceito de *paideuma* pondiano, segundo o qual se trata da “ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos” (POUND, 2013, p. 185). Assim, trata-se da realização de um recorte do passado pelo poeta, que seleciona e valoriza aqueles poetas com quem se identifica e exclui os outros com os quais não se estabelece diálogo.

⁷ O termo *misreading* utilizado no original foi traduzido como “leitura distorcida” por Marcos Santarrita, tradutor da edição à qual fazemos referência neste estudo, e como “desleitura” Arthur Nestrovski, responsável pela tradução anterior da obra, publicada em 1991.

justifica, segundo Bloom, pelo peso da tradição à qual estão condenados os poetas, ainda que eles neguem senti-lo.

Cabe aqui um parêntese para salientar que estamos cientes das fragilidades de um estudo que se propõe a investigar influência e do incômodo moderno causado por esse termo. Compartilhamos da angústia de Antonio Candido quando o crítico, nas considerações introdutórias de *A formação da literatura brasileira*, esclarece alguns conceitos importantes para a análise que se inicia e, dentre eles, destaca o “problema das influências”. O crítico reconhece que, ainda que seja uma “técnica auxiliar”, utilizada por ele com certa flexibilidade e sem dogmatismo, “talvez seja o instrumento mais delicado, falível e perigoso de toda a crítica, pela dificuldade em distinguir coincidência, influência e plágio, bem como a impossibilidade de averiguar a parte da deliberação e do inconsciente” (CANDIDO, 1981, p. 37). A apreensão de Candido (1981, p. 37 – 38) consiste no fato de que, segundo ele, “nunca se sabe se as influências apontadas são significativas ou principais, pois há sempre as que não se manifestam visivelmente, sem contar as possíveis fontes ignoradas (autores desconhecidos, sugestões fugazes), que por vezes sobrepõem as mais evidentes”.

Assim, esse incômodo com a palavra “influência”, em grande parte, se deve à crítica das fontes e influências promovida pela estudos de literatura comparada da “escola francesa”, que reduzia tudo às obras fontes e às obras influenciadas. Além disso, é um desconforto moderno fundado nas perspectivas pós-colonialistas, que viam nas interlocuções poéticas entre uma antiga metrópole e suas ex-colônias uma ameaça à autonomia cultural das colônias. Antonio Candido, em “Literatura e subdesenvolvimento”, texto de 1969, reflete sobre o atraso cultural ligado ao subdesenvolvimento e a produção da América Latina. Um dos tópicos discutidos é a dependência entre as literaturas das colônias em relação às metropolitanas. Candido lança mão de uma metáfora arbórea para retratar essa relação. Segundo o crítico, as literaturas das colônias são “galhos das metropolitanas” (CANDIDO, 1989, p. 151). Não se trata de camuflar as influências, mas de reconhecê-las como inerentes ao processo de colonização.

Um dos meios para a superação da dependência é “a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciada, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores” (CANDIDO, 1989, p. 153). A essa capacidade Candido denomina de “causalidade interna”, algo que teria se efetivado, segundo o crítico, com Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, pois eles se valeram,

predominantemente, de referências nacionais, ainda que não exclusivamente (1898, p. 153).

A partir desse panorama, é compreensível que a utilização do termo seja problematizada nos estudos literários ainda hoje. Alguns esforços foram realizados para contornar a ideia de influência como débito. Antonio Candido (2010, p. 81), por exemplo, refere-se à “fertilização entre os textos literários” como “ressonâncias”, isto é, “[...] como o eco de um texto em outro”, fenômeno que pode ocorrer tanto por meio da inspiração quanto por citação. O crítico, na tentativa de elucidar essas categorias, explica que, “a *inspiração* consiste sobretudo na impregnação de ideias, enquanto a *citação* é transporte de palavras” (CANDIDO, 2010, p. 82, grifos do autor). Uma especificidade da citação é que ela é “fruto de deliberação”, pois é utilizada tendo em vista um certo efeito de estilo. No entanto, o crítico salienta que é possível que muitas “ressonâncias” realizadas por citação nem mesmo o próprio autor do texto seria capaz de identificar, pois elas podem ter surgido “das profundezas da lembrança inconsciente, para formarem a expressão que todo homem instruído compõe a partir do acervo em grande parte automatizado das heranças culturais” (CANDIDO, 2010, p. 88). Entretanto, no arremate do texto, Candido (2010, p. 89) reitera seu alerta sobre a investigação da relação entre os textos, sendo conveniente “sempre pisar com cuidado, pois [...] é difícil distinguir entre influência e coincidência”.

Os modernos, por sua vez, preferiram utilizar o termo “confluência”, que dissolve a ideia de dívida a que “influência” alude. Augusto de Campos, quando entrevistado sobre sua relação com João Cabral de Melo Neto, teceu alguns comentários sobre a confluência existente entre sua poesia e a cabralina. Segundo Campos, essa relação é definida por “afinidades” que surgem, “muitas vezes, sem você ter uma influência direta, sem até você conhecer um determinado trabalho, no qual vai encontrar, posteriormente, algum tipo de ligação ou de fraternidade de pensamento, de ideias ou de imagens” (CAMPOS apud SOUZA, 2004, p. 206 - 207). Essa perspectiva é sintomática da postura vanguardista. Ele prefere falar em “afinidades”, “fraternidade de pensamento” a falar em influência. Mário de Andrade, na carta citada anteriormente em resposta a Drummond, ao dizer que “em última análise tudo é influência neste mundo”, refere-se à influência no sentido de intertextualidade e apropriação e mesmo imitação involuntária. Depois, o toma por essa perspectiva particular da modernidade ao consolar Drummond dizendo que “me critica, me pesa, escolhe e ama o que é também seu”. Nesse sentido, para o poeta, a influência se aproxima da noção de confluência.

Também é importante para a relativização do conceito de influência conforme a perspectiva pós-colonialista a noção de intertextualidade inaugurada com os estudos de Julia Kristeva em 1969, pois afasta o sentido de dívida ou de dependência do poeta novo em relação ao seu antecessor. Uma vez que o processo de escrita é fruto de um processo de leitura de textos anteriores (KRISTEVA, 2005), a influência passa a ser compreendida como um fator inerente ao fazer literário, um procedimento natural e contínuo de reescrita dos precursores.

No caso de nosso estudo, os poetas Armando Freitas Filho e Heleno Godoy declararam suas influências e confirmaram, por meio de entrevistas e poemas metalinguísticos, o diálogo firmado com suas referências literárias, ainda que esse diálogo se estabeleça pelo confronto e desejo de superação dos predecessores algumas vezes. Logo, não se trata de “inspiração” como a concebe Antonio Candido (2010, p. 82), pois, para o crítico, o leitor só pode supor essa relação entre os textos, criar uma hipótese.

Essa noção de influência assumida por Freitas Filho e Godoy se afasta da acepção utilizada por Drummond na carta que abre este texto. Para o autor de *Claro enigma*, a influência de Mário de Andrade revela-se inconsciente e motivo de angústia. Ele teme o aproveitamento involuntário, que se confundiria com cópia ou fraqueza do resultado textual, o que a distancia sua ideia de “influência” do conceito proposto por Eliot. Freitas Filho e Godoy são poetas conscientes do sentido histórico da literatura no sentido eliotiano, pois, no caso de ambos, a apropriação textual é voluntária e, inclusive, confessada, como o faz o poeta inglês nas notas de *A terra desolada*. Por esse viés, há uma via de mão dupla entre o passado e presente: as necessidades do presente, quando encontram uma voz forte que lhes dê forma convincente, iluminam com luz nova o passado, valorizando nele os procedimentos ou questões que no presente se impõem à consideração.

Com esses apontamentos não pretendemos delimitar as fronteiras entre os conceitos, já que eles não apagam a indecisão básica, que é sobre a natureza, extensão e sentido da incorporação de procedimentos, dicções ou princípios de um poeta por outro. Desse modo, ainda que o termo “influência” seja questionado e considerado desgastado por parte da crítica, que tem preferido falar em “ressonância”, “confluência” e seus correlatos por se aproximarem mais dessa ideia de intertextualidade e da questão dialógica – motivo pelo qual eles também estarão presentes nesta tese –, optamos por mantê-lo em nosso trabalho tendo em vista que não o concebemos no sentido de dívida, mas sim num viés intertextual, buscando o diálogo dos poetas contemporâneos com duas

de suas principais referências leitoras: Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto.

Ressaltamos ainda que adotamos em nosso estudo uma perspectiva analítica da literatura comparada que não se baseia em critérios comparativistas tradicionais. Não nos pautamos na busca obsessiva de paralelismo entre as obras dos poetas com a intenção de instalar a dívida e a dependência cultural dos poetas novos em relação as suas referências. Basta à nossa investigação a afinidade dos processos compositivos, às vezes apenas de tom ou de recorte temático, entre as obras de Armando Freitas Filho, de Heleno Godoy e a dupla canônica da poesia brasileira.

Por esse viés metodológico, nosso objetivo pauta-se na análise do diálogo estabelecido entre as obras poéticas de Armando Freitas Filho e de Heleno Godoy com as de Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Consideraremos dois modos de relação com a tradição. O primeiro é pela influência consciente, declarada, conforme discutimos anteriormente. Por esse viés, analisaremos como João Cabral influenciou Freitas Filho e Godoy no que tange ao processo compositivo do verso planejado, construído e pautado na expressão objetiva, que consiste em banir o derramamento sentimental. O segundo se fundamenta numa proposta de leitura relacional entre as obras dos poetas contemporâneos e a tradição convocada, aqui representada por Drummond e João Cabral, pela confluência no que se refere à memória pessoal como tema e ao uso da ironia como estratégia poética.

Assim, a partir da caracterização das relações entre os poetas e seus “pais poéticos” no que concerne aos modos supracitados, esforçamo-nos para compreender os motivos geradores dessa retomada da tradição refletindo sobre os seguintes pontos: a) Quais procedimentos utilizados por Freitas Filho e Godoy nos permitem estabelecer sua relação com os precursores?; b) O que esse diálogo com a tradição significa para Freitas Filho e Godoy, poetas de extração vanguardista?; c) Essa retomada estabelece, em alguma medida, uma reconfiguração da tradição? As discussões geradas por essas perguntas conduzem à reflexão sobre a maneira como os poetas contemporâneos dialogam com o passado e permitem que analisemos se isso se configura de modo diverso daquele dos poetas da modernidade.

Para analisar esse diálogo, além de Eliot e Borges, a pesquisa se fundamenta em textos teórico-críticos que tratam das relações entre poetas e seus antecessores. Octavio Paz sustenta nosso estudo sobre o modo como os modernos convocaram a tradição em seus versos. No cenário brasileiro, o diálogo da poesia contemporânea com a tradição é

discutido tomando os estudos de Marcos Siscar, Haroldo de Campos e Leyla Perrone-Moisés.

No entanto, para avançarmos em nosso estudo, acreditamos ser importante delimitarmos nossa perspectiva do conceito de modernidade, ainda que brevemente, tendo em vista a diferença entre o que consideramos moderno e o que foi definido como moderno no passado.

Hans Robert Jauss, em “Tradição literária e consciência atual da modernidade” (1996, p. 49), verifica que a autoconsciência da modernidade não é atitude exclusiva do homem do século XX, já que o conceito de “moderno”, desde o século V, esteve relacionado à ideia de consciência do homem em relação ao tempo presente e, em vários outros momentos históricos, designou mudança entre tempos. No entanto, “moderno”, durante a História, assumiu três significados diferentes segundo os estudos de Hans Ulrich Gumbrecht (1998), em *Modernização dos sentidos*. O primeiro deles, no século V, é de “presente” em oposição a “anterior”, isto é, já se observava que as tendências se sucediam temporalmente, ainda que não houvesse uma valoração dessa sucessão. Depois, a partir do século XI, segundo Gumbrecht, o “moderno” era tido como oposição a “velho”, a “ultrapassado”, sendo que o passado era uma matéria digna de admiração, mas superável no presente, revelando marcas de consciência histórica. O terceiro significado surge no Romantismo, com Baudelaire, que definiria o “moderno” em sua natureza transitória e, por isso, oposta à eternidade. Assim, podemos dizer que, em certa medida, o conceito de modernidade existiu em diversos contextos sociais, sendo que, de modo geral, era relativo à atualidade, contemporaneidade. Essa concepção é ampliada a partir do século XIX, com o Romantismo alemão, quando modernidade passa a conotar a ideia de revolução, de novidade e de ruptura.

É a partir desse momento histórico que Octavio Paz pensa a modernidade e é essa perspectiva que fundamenta nossa pesquisa. Em “A tradição da ruptura”, publicado em *Os filhos do barro*, ele postula que “o moderno é uma tradição. Uma tradição feita de interrupções e na qual cada ruptura é um começo” (PAZ, 2013, p. 15, grifo do autor). No entanto, mais adiante, Paz (2013, p. 15) problematiza a carga semântica do termo “tradição” ao questionar: “Se tradição significa continuidade do passado no presente, como se pode falar de uma tradição sem passado e que consiste na exaltação daquilo que o nega: a pura atualidade?”. Sua resposta a esse questionamento funda o conceito de tradição da ruptura:

Ao dizer que a modernidade é uma tradição, cometo uma ligeira incorreção: deveria ter dito *outra* tradição. A modernidade é uma tradição polêmica que desaloja a tradição imperante, seja ela qual for; mas só a desaloja para, no instante seguinte, ceder o lugar a outra tradição, que, por sua vez, é mais uma manifestação momentânea da atualidade. (PAZ, 2013, p. 15, grifo do autor).

Assim, a concepção de tradição dos antigos é substituída por uma que se atualiza a cada ruptura. Para essa “outra tradição”, vale a “heterogeneidade, pluralidade de passados, estranheza radical”, pois “o moderno é autossuficiente: cada vez que aparece, funda sua própria tradição” (PAZ, 2013, p. 16). Frente a esse cenário, estabelece-se a tradição da ruptura, expressão paradoxal, pois designa tanto a ruptura com o passado imediato quanto com os valores da modernidade. Esse tempo, segundo Octavio Paz (2013), foi renegado pelos poetas e, por isso, contraditoriamente, reafirmado em seus versos. Assim, por meio da negação de seu tempo, os poetas modernos exerceram uma atividade não só de repulsa ou destruição da modernidade, mas, sobretudo, crítica. Segundo Octavio Paz (1993, p. 109), “cada poeta é uma pulsação no rio da tradição, um momento da linguagem. Às vezes os poetas negam sua tradição, mas só para inventar outra. O fenômeno é periódico e se acentua na época moderna”.

Segundo o poeta e crítico mexicano, essa tradição instaura-se a partir da tensão da modernidade, quando se extingue a visão do tempo linear. Diante do fim da crença no futuro, consolida-se um tempo de indecisão e incertezas, no qual Paz identifica os valores e ideias fundadores da modernidade, uma vez que essa instabilidade torna a sociedade um meio estéril para a palavra poética. Resta ao poeta lançar mão da analogia e da ironia para lidar com essa tensão. Por meio da analogia, “a ciência das correspondências” (PAZ, 2013, p. 80), o poeta nega indiretamente a modernidade e seus valores, tenta reconstituir o mundo cindido e recua no passado. A poesia da natureza, por exemplo, ao buscar a reaproximação com o elemento natural, é uma forma de analogia, assim como a poesia fundada nos mitos. A ironia, por sua vez, é o enfrentamento direto da fratura. Não só a ironia que se volta para o extratextual, mas também a autoironia da poesia, que se volta, sobretudo, para o próprio texto e para o artista, ironizando o poeta. Essa postura mantém a tradição da ruptura, pois, ao representar o poeta como crítico de si mesmo e ao ironizar os lugares comuns do Romantismo, rompendo com esse período, a tradição da ruptura permanece. Para Octavio Paz, passado e presente relacionam-se de modo tenso, não havendo a exaltação do passado, mas sim o desejo de sua descontinuidade, a ponto de provocar a ruptura.

Esse mal-estar moderno finda com a saturação da tradição da ruptura. Consoante Octavio Paz, a Idade Moderna é composta de três fases: seu nascimento, seu apogeu e seu fim. Esta última etapa compreende o que Paz chama de Idade Contemporânea, é o tempo de crise, de abalo das esferas sociais: política, familiar, religiosa, intelectual. Diante da banalização do termo “crise”, Octavio Paz propõe um contraponto para configurar a situação da arte de nosso tempo. Para tanto, parte do fim da tradição da ruptura, postura que não gera mais efeito, pois

Hoje assistimos ao crepúsculo da estética da mudança. A arte e a literatura deste fim de século perderam paulatinamente seus poderes de negação; há muito tempo suas negações são repetições rituais, fórmulas suas rebeldias, cerimônias suas transgressões. Não é o fim da arte: é o fim da ideia da arte moderna. Ou seja: o fim da estética fundada no culto à mudança e à ruptura. (PAZ, 1993, p. 53).

Assim, Paz define o contemporâneo como aquilo que começa a partir do ocaso da tradição da ruptura na poesia, perspectiva que também adotamos em nosso estudo. A contemporaneidade não se caracteriza mais pela ruptura, mas pela continuidade, pela releitura da modernidade, pois

A estética da mudança acentuou a natureza histórica do poema; agora nos perguntamos: não há um ponto em que o princípio da mudança se confunde com o da permanência?... A poesia que começa neste fim de século – não começa realmente nem tampouco volta ao ponto de partida: é um perpétuo recomeço e um contínuo regresso. A poesia que começa agora, sem começar, busca a intersecção dos tempos, o ponto de convergência. Diz que entre o passado esmaecido e o futuro desabitado, a poesia é o presente. (PAZ, 1993, p. 56 - 57).

A tradição da ruptura dá lugar à poesia de convergência. Nessa última passagem citada de *A outra voz*, Paz recupera um fragmento de *Os filhos do barro* e acrescenta que “o presente se manifesta na presença e esta é a reconciliação dos três tempos. Poesia da reconciliação: a imaginação encarnada num agora sem datas” (PAZ, 1993, p. 57). Ele reitera o que havia teorizado em 1970: a poesia de convergência é também uma poesia de reconciliação. Assume-se que não é mais necessário romper com o passado para mudá-lo, relê-lo. É possível seguir o mesmo projeto estético e acrescentar algo de original a isso, sem haver necessariamente uma ruptura.

Paz (1993, p. 120, grifos do autor) assume uma postura otimista diante da transição em que se encontra a produção poética da contemporaneidade: “é indiscutível

que *alguma coisa* falta à literatura contemporânea. Essa alguma coisa é a palavra *Não*, uma palavra que tem sido sempre o anúncio de grandes afirmações. Tenho certeza de que, escondida nos recuos deste fim de século, *alguma coisa* se prepara”.

No Brasil, essa indefinição da natureza da poesia contemporânea tem sido discutida a partir da recorrente a ideia de ausência de projeto coletivo. Diante da impossibilidade de definir fatores que alinhavam essa produção, o que parece ser um consentimento entre aqueles que se atrevem a ler com olhos críticos essa poesia que circula abundantemente nos meios impressos ou digitais, em livros ou em redes sociais em nossos dias, não é possível falar em movimentos da poesia contemporânea, mas sim em percursos, semelhantes ou divergentes, o que configura a pluralidade desse tempo.

É com certa apreensão que Haroldo de Campos analisa a cena literária brasileira da contemporaneidade. No ensaio “Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, publicado em 1984, Haroldo de Campos discute a poesia a partir do conflito com a modernidade e pensa as manifestações poéticas após as vanguardas com a dissolução do “princípio-esperança”:

“Sem esse princípio-esperança, não como vaga abstração, mas como expectativa efetivamente alimentada por uma prática prospectiva (os sonhos diurnos), não pode haver vanguarda entendida como movimento [...]. Sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido”. (CAMPOS, 1997, p. 266-268).

Assim, Campos declara a dissolução do espírito da vanguarda, o que, de acordo com ele, leva à poesia da presentidade ou “pós-utópica”, que se define pela “apropriação crítica de uma ‘pluralidade de passados’, sem uma prévia determinação exclusivista do futuro” (CAMPOS, 1997, p. 268).

Segundo o poeta, “ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao princípio-esperança, voltado para o futuro, sucede o princípio-realidade, fundamento ancorado no presente” (CAMPOS, 1997, p. 268). Ele ainda salienta sua preocupação em relação a essa poesia pós-utópica: “não deve todavia ensejar uma poética da abdicação, não deve servir de alibi ao ecletismo regressivo ou à facilidade” (CAMPOS, 1997, p. 269).

Esse conceito de poesia pós-utópica foi problematizado por Marcos Siscar em *De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea* (2010). O crítico questiona a noção de “fim das vanguardas”, pois, para ele, Haroldo de Campos não apresenta uma descontinuidade “ampla e linear” da época “pós-utópica” em relação

à moderna. A diferença consistiria na dissolução da perspectiva futura. A partir dessa relativização, não haveria o “fim da vanguarda”, mas sim da utopia, do projeto totalizador. Campos admite a fragmentação, mas não deixa de afirmar a vanguarda, ainda que se configure como um tipo de “vanguarda estática”, uma vez eliminada a utopia e a esperança no futuro.

Essa perspectiva de Campos é, em relação à questão do futuro, reforçada pela de Leyla Perrone-Moises, que lê a poesia brasileira contemporânea de modo restritivo, com certa descrença em seu potencial. Em *Altas literaturas* (1998), a autora comenta essa poesia “pós-utópica” – que ela define como pós-moderna mesmo com ressalvas a esse termo – e como ela diverge da poesia da modernidade por dissolver as propostas desta. Não há negação ou completa distinção entre as propostas, mas sim a dissolução de uma poética sustentada pelo cânone moderno. Para a autora, a poesia contemporânea é esvaziada em sua relação com a tradição, pois sem um projeto futuro não há releitura crítica do passado.

Depois, em *Mutações da literatura no século XXI* (2016), intensifica sua crítica negativa ao comentar sobre a poesia desse século, na qual:

[...] o que vemos é menos uma liquidação da modernidade do que sua assimilação numa postura irônica, e uma exacerbação de procedimentos existentes, há muito tempo, nas obras literárias. A peculiaridade da chamada literatura pós-moderna é nutrir-se da modernidade, numa atitude consumista que é própria de nosso tempo. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 45).

Assim, enquanto o projeto de modernidade sustentava uma poética forte decorrente do Romantismo, com valores bem estabelecidos como revolta, ironia, utopia, contestação de regras, consciência e assunção do efêmero e do transitório, fragmentação, autoteorização, autoquestionamento e autodissolução das artes, a pós-modernidade tem contribuído para a dissolução dessa poética e seu cânone.

Marcos Siscar, em “A cisma da poesia brasileira”, texto de 2005, problematiza leituras como essa, isto é, desacreditadas na produção poética contemporânea em razão da ausência de uma perspectiva futura e convoca os críticos literários a questionarem as motivações por trás do fenômeno da ausência de um “projeto coletivo”. Siscar acredita ser possível pensar o contemporâneo de uma forma diferente.

O poeta e crítico reconhece que a poesia brasileira contemporânea – seu recorte refere-se à produção posterior ao regime militar no Brasil – tem sido caracterizada pela

pluralidade de dicções líricas e, dentro dessa pluralidade, não se identifica um eixo unificador, ou, como denomina, a presença de “linhas de força mestras” (SISCAR, 2006, p. 149). Apesar disso, segundo o autor, é possível delinear dois movimentos na poesia brasileira publicada a partir da década de 80. O primeiro seria o de “retração ou de refluxo com relação às tensões das décadas anteriores”, como, por exemplo, o fato de poetas ligados à poesia marginal se inserirem no mercado editorial e ganharem grandes publicações. Com essa mudança do lugar de fala, a poesia abandona suas referências de resistência. Outro movimento seria o causado pela “revelação” de poetas experientes, mas pouco conhecidos, como é o caso de Armando Freitas Filho (SISCAR, 2010, p. 150).

O crítico rechaça a ideia de que a “‘retração’ das questões poético-políticas coletivas” teria resultado no empobrecimento da poesia. Sua percepção é a de que a poesia brasileira “*se tornou* outra coisa” em razão do “deslocamento dos critérios pelos quais um poeta pode ser reconhecido como fazendo parte de uma série literária, de sua ‘tradição’” (SISCAR, 2006, p. 150 – 151 – grifos do autor). A partir desse cenário, a poesia contemporânea encontra-se em fase de transição, uma vez que os valores caros ao modernismo, tais como o nacionalismo, o humanismo utópico e a relação com a modernização não correspondem mais aos anseios do mundo contemporâneo (SISCAR, 2010, p. 151).

Essa situação, para Siscar, é um sintoma do que ele chama de “mal-estar teórico”, que consiste nessa indefinição quanto ao cenário poético brasileiro contemporâneo. Consoante o autor, a crítica literária se apoia nessa ideia de fragmentação e multiplicidade resultantes da ausência de “projeto coletivo” e se concentra frequentemente no julgamento de valor do fenômeno: “ora como liberação da tradição modernista, ora como decadência dos valores conquistados por essa tradição” (SISCAR, 2006, p. 152). Essa limitação da ação da crítica ocorre pela inexistência de recursos necessários para compreender o que acontece na “presentidade”.

Por isso, Haroldo de Campos torna-se alvo da crítica de Siscar, pois ele, ao definir a “poesia pós-utópica”, mantém suspensa a compreensão da poesia além de sua pluralidade e ausência de perspectiva futura. O mesmo se dá em relação a Leyla Perrone-Moisés, que percebe na contemporaneidade uma dissolução das conquistas da modernidade. Marcos Siscar provoca tais perspectivas ao questionar: “Devemos simplesmente constatar esse esgotamento?” (2006, p. 152). E continua em “As desilusões da crítica de poesia”, em que, a partir de estudos críticos que analisam a produção poética da geração de 1990, volta a problematizar a crítica que insiste na ausência de um projeto

coletivo como um “defeito” da poesia contemporânea: “A poesia deve dizer a que vem? Deve formular um universo de coerência, uma pedagogia, uma estratégia de ação?” (SISCAR, 2006, p. 172). Assim, para ele, a “cisma” não concerne somente ao impasse dos poetas, mas também ao da crítica.

Siscar não apresenta respostas aos seus questionamentos, mas acredita que a poesia posterior ao “fim das vanguardas” tem como tarefa encontrar uma voz nova, que se afaste do impacto das vanguardas e da guerra poética que se estabeleceu entre elas:

Em outros termos, tudo ocorre como se a poesia, antes de mais nada, devesse explicar-se como o impasse da técnica para poder começar a falar; como se, para poder existir, devesse medir-se com a amplitude das questões que a precederam. É possível encontrar em muitos poetas uma inquietação quanto a esse *topos*. A inflexão que eles dão à questão relacionada à formalidade (tecnológica, modernizante, poética) torna-se, conseqüentemente, um dos traços a partir dos quais se poderia refletir sobre a passagem da poesia em direção ao devir da sua voz. (SISCAR, 2006, p. 155).

Esse entendimento de que a poesia contemporânea necessita ser pensada a partir de como os poetas lidam com passado em busca de sua voz própria fundamenta o estudo proposto nesta tese. Tanto Armando Freitas Filho quanto Heleno Godoy são poetas que se inquietam com o passado, não a ponto de romperem com a tradição, mas sim de questioná-la afim de superá-la e alcançarem sua voz poética singular. Nosso interesse está no que os poetas têm a dizer e o modo como o dizem, na maneira possível de a palavra poética se realizar em nosso tempo.

Freitas Filho e Godoy são poetas que “enfrentaram as ruínas”, para utilizar expressão de Siscar. Eles não só publicaram a partir dos impasses da tradição da ruptura em que as vanguardas se estabeleceram como fizeram parte de uma delas. Eles nascem no seio vanguardista, em busca do novo e depois precisam lidar com a herança que assumiram. No entanto, como veremos, há uma particularidade na adesão dos poetas à Praxis no que concerne a ruptura com a tradição anterior – a adesão significou antes um reforço da tradição à qual eles se vinculavam do que uma busca pelo novo.

Para Freitas Filho e Godoy, poetas críticos, foi preciso lidar com a questão da filiação e “reavaliar a herança que a gerou, atravessá-la no seu próprio elemento”. Diante disso, Freitas Filho e Godoy enquadram-se na geração que, segundo Siscar, foi marcada pela angústia em face do “paradoxo inerente à tarefa de se fazer outro dentro do mesmo”

(2006, p. 156). Essa tarefa instaura a tensão diante dos projetos poéticos de Freitas Filho e Godoy desde então.

O caso dos dois poetas ilustra porque, no panorama literário brasileiro, de acordo com Marcos Siscar (2006), o prognóstico de Octavio Paz não se realiza sem alguma tensão, uma vez que o “não” presente nessa poesia parece ser relativo à aceitação dessa “convergência” entre os tempos. A releitura da modernidade na poesia brasileira, segundo o diagnóstico de Siscar, se realiza de modo cismado, o que sugere uma divergência do prognóstico otimista realizado por Octavio Paz, para quem essa releitura resultaria numa poesia de convergência, em que a ruptura não se faz mais necessária. O “não” esperado por Paz se efetiva na poesia contemporânea brasileira, conforme a leitura de Siscar, na “não aceitação” da convergência entre os tempos de forma tão otimista quanto a expectativa do crítico mexicano.

A poesia brasileira contemporânea, para Marcos Siscar, configura-se como uma releitura da poesia moderna, resgatando nela a crise. Assim, justifica-se a impossibilidade de definição de um “projeto coletivo” justamente por não termos claros quais são os critérios a determinar se um poeta comunga ou não de um projeto coletivo. Discute-se a diversidade e multiplicidade como se essas fossem formas generalizadas encontradas na poesia contemporânea. Entretanto, é possível que tais definições sejam apenas uma tentativa de agilizar o trabalho da crítica diante da ausência de recursos para lidar com essa fase de transição. O mal-estar experienciado pelos poetas residiria no fato de eles mesmos não saberem como lidar com o esgotamento dos valores modernistas ou como reconfigurá-los para o seu tempo. Negar a tradição poética é estabelecer vínculo com a tradição. O poeta contemporâneo vive no não-lugar. Assim, institui-se a “cisma da poesia brasileira”, uma vez que ela existe até por parte dos poetas que buscam no cânone modernista um diálogo poético. A herança modernista é um peso grande para os novos poetas, o que gera uma angústia no seu fazer poético, no “fazer-se outro dentro do mesmo” (SISCAR, 2010, p. 156).

Tal perspectiva fundamenta-se ainda em Benedito Nunes que, em “A recente poesia brasileira: expressão e forma”, texto de 1991, observa que a poesia pós-vanguardas publicada durante a década de 1980 não se encontrava sob pressão em busca da novidade, o que provocou o “enfolhamento das tradições”, inclusive da própria tradição moderna, isto é,

a conversão de cânones, esvaziados de sua função normativa, em fontes livremente disponíveis com as quais incessantemente dialogam os poetas. Depara-se-nos a convergência, o entrecruzamento dos múltiplos caminhos por eles percorridos, que são outros textos, de tempos e espaços diferentes, na cena literária móvel do presente dentro da Biblioteca de Babel da nossa cultura, tão alexandrina, conforme a analogia histórica de Nietzsche. (NUNES, 2009, p. 168).

A tradição se renova por meio de seu enfolhamento, conceito que pode ser esclarecido pela ideia de convergência, que aproxima a percepção da poesia contemporânea de Nunes à de Octavio Paz exposta anteriormente. De acordo com Nunes (2009, p. 167), em razão desse fenômeno, os poetas de extração vanguardista são propensos “à glosa e à paródia”, além de serem “poetas contraditórios, que fogem do estilo e procuram-no ao mesmo tempo”. Aplicando o conceito de Nunes além da produção poética da década de 1980, percebemos que essa concepção ilumina a atitude de Freitas Filho diante da tradição, como veremos no primeiro capítulo desta tese.

Retomando Octavio Paz (1993, p. 6), “não vivemos o fim da poesia, como dizem alguns, e sim de uma tradição poética que se iniciou com os grandes românticos, atingiu seu apogeu com os simbolistas e seu fascinante crepúsculo com as vanguardas de nosso século. Outra arte amanhece”. A poesia contemporânea está sempre em processo, em andamento, configura-se enquanto um eterno devir. Nada é terminado por completo, o que justifica a multiplicidade de classificações e tentativas de discernimento crítico acerca dessa produção poética recente.

Diante desse sucinto panorama crítico da teoria poética, reiteramos nossa proposta de leitura das obras de Armando Freitas Filho e Heleno Godoy em busca da compreensão diálogo estabelecido com a tradição em seus versos, tendo em vista que ambos iniciaram suas carreiras no seio vanguardista.

Seguindo essa linha de investigação, realizamos o exame atento e intrínseco dos livros de poemas de Freitas Filho e Godoy, percorrendo desde suas primeiras publicações, *Palavra* (1963) e *Os veículos* (1968), às últimas, *Rol* (2016) e *A árvore de sombra amarela* (2015), respectivamente. Também foram estudadas as obras poéticas de suas principais referências leitoras Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. A seleção de um quantitativo alto de títulos justifica-se pela importância de se fazer um percurso pelas obras dos poetas citados, o que gerou um *corpus* de pesquisa amplo, mas fundamental em razão da necessidade de uma leitura extensiva de seus versos para efeito da análise pretendida.

Esta tese se organiza de maneira paratática, pois, em tom ensaístico, os quatro capítulos são independentes, ainda que complementares, e estruturam-se em torno de eixos próprios. Melhor dizendo, cada um apresenta um enfoque a partir do qual investigamos a relação entre Freitas Filho, Godoy e as tradições convocadas. Como discutiremos dois modos a partir dos quais a relação dos poetas contemporâneos com a tradição se configura, os capítulos estão agrupados em duas partes. Na primeira parte, os capítulos sobre a relação de influência e na segunda, os capítulos que tratam da relação de confluência entre os poetas a partir da proposta de leitura relacional não necessariamente e explicitamente pelos poemas.

Sendo assim, no primeiro capítulo da tese, apresentamos o início da carreira dos poetas sob o signo da Instauração Praxis, movimento vanguardista encabeçado por Mário Chamie. Esse capítulo é importante para compreendermos o percurso de ambos os poetas no que concerne ao diálogo com as tradições selecionadas e qualificadas por eles, especificamente João Cabral de Melo Neto.

O próximo capítulo é dedicado à natureza planificada das poéticas de Freitas Filho e Godoy. Ambos os poetas têm como proposta formal basilar o construtivismo, ou seja, a escrita poética planejada, do verso ao livro, fundada em torno da expressão objetiva. A partir dessa premissa, investigamos a influência de João Cabral em suas obras, analisando como essa relação se constrói.

Em seguida, discutiremos a relação de confluência entre o modo como Freitas Filho e Godoy convocam o passado em seus versos e a tradição da poesia fundada na memória pessoal. Representam essa tradição as poéticas de Carlos Drummond de Andrade, especificamente a manifestação da memória dolente, e a de João Cabral de Melo Neto por seu modo enviesado de representar a matéria biográfica em seus versos.

O quarto capítulo apresenta uma leitura da obra de Freitas Filho e Godoy pelo viés da utilização da ironia como uma estratégia poética e mostra como esses poetas se aproximam de Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto pela autoderrisão, ao tornarem a poesia, a tradição e a si mesmos alvos de sua crítica.

Cabe ressaltar que as partes se interpenetram, pois, no modo de recriar os conteúdos da memória, por exemplo, estão presentes procedimentos aprendidos na Praxis e já incorporados como estilo, como a construção e o planejamento, que encontram em João Cabral o seu representante máximo no Brasil.

Os capítulos apresentam uma estrutura semelhante: uma breve introdução sobre o enfoque que fundamentará a discussão; um subcapítulo para análise da obra de Freitas

Filho em relação a esse eixo; um subcapítulo da mesma natureza dedicado a Heleno Godoy; e, por fim, um tópico em que comentamos as convergências e/ou divergências entre os projetos poéticos de Freitas Filho e Godoy no que tange à questão discutida. Encerramos a tese com a apresentação de nossas considerações finais acerca da pesquisa realizada, lançando um olhar panorâmico para os quatro ensaios que compõem nosso estudo e refletindo sobre as questões apresentadas nesta introdução.

PARTE I – SOBRE INFLUÊNCIAS

1 – O INÍCIO DA CARREIRA DOS POETAS SOB A ÉGIDE DA INSTAURAÇÃO PRAXIS

Armando Freitas Filho e Heleno Godoy iniciaram suas carreiras sob o signo da Instauração Praxis, movimento vanguardista encabeçado por Mário Chamie. Neste capítulo, interessa-nos refletir sobre como ambos estabeleceram, posteriormente, um diálogo tão prolífico com outras tradições. Nossa hipótese é a de que a proposta de Chamie fomenta o diálogo de Freitas Filho e Godoy com João Cabral de Melo Neto, uma de suas principais referências leitoras, pois, segundo a ideologia praxista, a relação com a tradição se configura como “dialógica, abrangente e inclusiva” (CHAMIE, 2003) e percebemos nos princípios da vanguarda a influência do poeta pernambucano.

Em busca da confirmação desse pressuposto, voltemos nosso olhar para o início da carreira de Armando Freitas Filho e de Heleno Godoy para delinear os termos de suas adesões à Poesia Praxis. Além disso, acreditamos ser interessante observar como alguns resquícios praxistas se mantêm em suas obras mesmo após se desvincularem da Instauração. Antes, vejamos como a “vanguarda nova”, sob o comando de Mário Chamie, se estabeleceu na cena artística nacional.

A década de 1950 representa um marco na transformação da sociedade brasileira, visto que experimentamos mudanças econômicas e sociais motivadas pela industrialização do país e, conseqüentemente, pelo processo de urbanização durante os governos Vargas e Kubitschek, o que fomentou a aposta na modernização nacional. Com isso, aproximamo-nos do modelo consumista do capitalismo norte-americano, havendo alterações na vida doméstica com a chegada dos eletrodomésticos e também nos meios de comunicação, com a difusão do cinema, da televisão e do rádio, que propiciaram a divulgação massificada das informações e a exaltação do consumismo.

Com a difusão dos meios de comunicação de massa, uma preocupação se instalou no meio literário: o afastamento entre o público leitor e a poesia moderna. Em 1952, no Congresso Internacional de Escritores, realizado em São Paulo em comemoração aos 400 anos da cidade, esse foi um tema central, como observa Paulo Franchetti (2007, p. 254):

A percepção de que haveria um divórcio contemporâneo entre o escritor e o público percorre a maior parte das falas do Congresso dedicadas à poesia, independente da nacionalidade do orador. O que dá, porém, cor específica à representação brasileira do problema é, por um lado, a extensão desse divórcio aos demais gêneros literários, a relação causal entre ele, o crescimento dos novos meios de comunicação de massa e, especialmente, a proposição de que existe uma feroz concorrência entre a cultura erudita e cultura de massas.

Nesse evento, João Cabral de Melo Neto realizou a célebre palestra “Da função moderna da poesia” e defendeu a tese de que esse afastamento era resultado da intransitividade da poesia, que não atendia às necessidades daquele tempo, pois exigia “lazer e recolhimento difíceis de serem encontrados nas condições de vida moderna” (MELO NETO, 2008, p. 736)⁸. Diante disso, o poeta propôs a utilização dos meios de comunicação como o rádio, por exemplo, como estratégia para “levar a poesia à porta do homem moderno” (MELO NETO, 2008, p. 738). Sugeriu ainda que a poesia narrativa ou a satírica, por exemplo, seriam mais comunicativas e garantiriam maior adesão do público leitor. Nesse sentido, convocou os poetas para a superação do “abismo que separa hoje em dia o poeta de seu leitor” (MELO NETO, 2008, p. 738).

Diante desse panorama, com a proliferação dos meios de comunicação de massa, insurgiram ações artístico-culturais no país, como as vanguardas literárias, movidas pelo desejo de renovação. Nesse contexto, surgiram o Concretismo e a Instauração Praxis, movimentos que questionaram os parâmetros literários vigentes e procuraram novas formas de expressão artística, apostando na experimentação poética⁹. Passaremos sucintamente pelas características do Concretismo, pois é um contraponto importante para entendermos os esforços de Chamie posteriormente.

O Concretismo começa a se delinear entre os poetas Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari e, em seu primeiro momento, a vanguarda se concentra no experimentalismo da linguagem poética, em busca de um novo “conceito de composição” fundamentado em um *paideuma* bem definido, do qual fazem parte Mallarmé, Pound, Cummings, Joyce:

⁸ Todos os livros e poemas de João Cabral de Melo Neto citados nesta tese serão consultados no livro *Poesia completa e prosa*, da editora Nova Aguillar, edição de 2008. Apenas para efeito informativo serão incluídos os anos de suas primeiras publicações.

⁹ Outras iniciativas vanguardistas se destacaram por volta da década de 1960, como o Neoconcretismo e o Poema-Processo. No entanto, não nos deteremos em suas características, pois não fazem parte do escopo desta tese.

A verdade é que as “subdivisões prismáticas da Idéia” de Mallarmé, o método ideogrâmico de Pound, a simultaneidade joyciana e a mímica verbal de Cummings convergem para um novo conceito de composição – uma ciência de arquétipos e estruturas; para um novo conceito de forma – um ORGANOGRAMA – onde noções tradicionais como início, meio, fim, silogismo, tendem a desaparecer diante da ideia poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica de ESTRUTURA. (CAMPOS, 2013, p. 186).

Essa primeira etapa do movimento, ao concentrar-se na questão formal, vai de encontro ao que se discutiu no Congresso de 1952. Ao invés de aproximar a poesia do leitor, exige um leitor de formação erudita. Posteriormente, para atender às necessidades do mundo moderno, isto é, na tentativa de estabelecer comunicação com o leitor, os concretistas encontram nos meios de comunicação de massa o suporte tecnológico. Assim, executam a ideia de evolução da forma, com a crise do verso, e recorrem aos meios de comunicação e seus recursos em busca da comunicabilidade da poesia:

o verso: crise. obriga o leitor de manchetes (simultaneidade) a uma atitude postiva. não consegue libertar-se dos liames lógicos da linguagem: ao tentar fazê-lo, discursa adjetivos. não dá conta do espaço como condição de nova realidade rítmica, utilizando-o apenas como veículo passivo, lombar, e não como elemento relacional de estrutura. anti-econômico, não se concentra, não se comunica rapidamente. destruiu-se na dialética da necessidade e usos históricos. [...] uma arte geral da linguagem. propaganda, imprensa, rádio, televisão, cinema. uma arte popular. [...] contra a poesia de expressão, subjetiva, por uma poesia de criação, objetiva. concreta, substantiva. (PIGNATARI, 2006, p. 67 - 68).

Essa postura instala o desafio da proposta concretista, isto é, “fazer com que uma poesia elaborada a partir do polo maior da negatividade, da recusa do leitor, como a poesia de Mallarmé, e articulada a partir do exemplo do artesanato joyciano, seja também um caminho para a positiva integração do poema no mundo industrial” (FRANCHETTI, 2007, p. 262). É nesse cenário que o verso é colocado em crise e surge a proposta de sua abolição, assim como o abandono das conquistas da Semana de 22.

Assim, o verso é recusado em suas formas tradicionais na tentativa de estabelecer novamente o vínculo com o leitor moderno. A partir da proposta de junção da poesia erudita com a tecnologia (*mass media*), o Concretismo rompe com o Modernismo e funda uma sintaxe extremante visual.

Essa vanguarda ecoaria ainda, mediante algumas adaptações e transformações, pelos próximos cinquenta anos na literatura brasileira. No entanto, em discordância com

essa proposta, no final da década de 1950, surgem novos projetos vanguardistas no meio literário brasileiro, entre elas, a Poesia Praxis.

Mário Chamie estreou como poeta em 1955, com a publicação de *Espaço inaugural*. Depois, publicou *Configurações* (1956), *O lugar* (1957) e *Os rodízios* (1958), livro com o qual ganhou o Prêmio Nacional de Poesia. Em 1960, Chamie integrava o grupo fundador da *Revista Invenção*, quando esta ainda era uma seção sobre poesia, artes plásticas e música do jornal *Correio Paulistano*. Há algumas divergências sobre a orientação da revista. Apesar de Augusto de Campos, Cassiano Ricardo, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, entre outros, comporem a equipe responsável pela página, Chamie (1974b, p. 13) é taxativo ao afirmar que *Invenção* era uma página sem filiação a uma tendência determinada, pois era “uma página aberta à experiência”.

Em razão de discordâncias teóricas, Mário Chamie rompeu com o grupo em 1961, originando uma inimizade duradoura com os concretistas. Segundo ele, somente a partir de sua saída é que *Invenção* “passou a ser propriedade dos concretistas” (CHAMIE, 1974b, p. 13). Em “Poesia Praxis: retrospectiva e prospectiva”, publicado em 1972, em tom de denúncia, o poeta comenta que partiu do grupo concretista “o maior empenho negativista” que a vanguarda praxista enfrentou. Segundo ele, os motivos se pautavam na insurgência da praxis como “superação e deslocamento histórico” do Concretismo e, além disso, denunciava o tecnicismo dos concretos, oferecendo uma nova consciência de produção. Isso fez com que eles, segundo Chamie (1974b, p. 16 – 17), negassem “por todos os meios propagandísticos, a existência e a validade da Praxis”, e, apesar dessa negação inicial, posteriormente considerassem a “vanguarda nova” uma dissidência do concretismo¹⁰.

Esse antagonismo levou o autor de *Lavra Lavra* a fundar, naquele mesmo ano, a *Revista Praxis*, publicação dedicada à divulgação da “vanguarda nova”, que contou com o apoio de nomes como Cassiano Ricardo e José Guilherme Merquior.

No entanto, o movimento praxista, segundo Chamie (2008), começa a se delinear em 1958. A primeira publicação em torno dos preceitos do que viria a ser a vanguarda praxista data de março de 1959 e trata-se de um pré-manifesto intitulado “Termos

¹⁰ Para Heleno Godoy, seria essa a razão do “ostracismo” a que estão relegados Mário Chamie e sua poesia no cenário literário brasileiro desde o surgimento da vanguarda, o que o poeta goiano considera uma “evidente injustiça”, tendo em vista a qualidade e a importância de um livro como *Lavra Lavra*. Compartilham da mesma opinião Nelly Novaes Coelho e Ivan Teixeira, segundo relato do poeta goiano, que reconhece a dificuldade da poesia de Chamie, mas não aceita o “processo de desqualificação” que conta com a cumplicidade da academia brasileira (cf. GODOY, 2011b, p. 34).

didáticos para a consideração do poema”, publicado no suplemento “O metropolitano”, de *O diário de notícias*, do Rio de Janeiro. De acordo com a nota explicativa que o acompanha, o texto trata de “problemas de linguagem levantados no livro de poemas *Os rodízios*” (CHAMIE, 1974a, p. 19). Pensando nessa fase embrionária dos conceitos praxistas, Paulo Franchetti (2007, p. 271) observa a coerência dos processos poéticos de Chamie, posto que em seus primeiros livros já é possível identificar alguns traços característicos da Praxis que seriam reforçados posteriormente com a publicação dos manifestos, como o desenvolvimento paralelístico do poema, recurso importante para a percepção de sua dinâmica formal.

Em 1962, imbuído de seus propósitos vanguardistas, Chamie publica *Lavra Lavra*, pedra fundamental da Instauração, pois trouxe consigo o “Poema-praxis (manifesto didático)”, publicado como posfácio do livro. Nele, Chamie apresenta os onze pontos de sua proposta utilizando *Lavra Lavra* para exemplificá-los. Em oposição à abolição do verso promovida pelos concretistas, a Instauração Praxis revaloriza-o em prol de uma expressão poética que mantém forte ligação com a realidade social. Para tanto, o poema praxista se organiza a partir de três condições de ação: o ato de compor, a área de levantamento e o ato de consumir.

O ato de compor fundamenta a principal diferença entre a proposta de Chamie e a concretista, pois deriva de um projeto semântico que, por sua vez, fundamenta-se em três elementos: o espaço em preto, a mobilidade intercomunicante entre as palavras e o suporte interno de significados. Em oposição ao uso do espaço em branco, proposta dos concretistas, Chamie retoma o projeto modernista iniciado em 1922, mas o reconfigura ao propor uma consciência construtiva do poema, isto é, coloca em pauta o espaço em preto, o conjunto de palavras que constituem o poema, valorizando o uso da palavra e a importância do verso. Na verdade, para usarmos o vocabulário praxista, segundo os manifestos, não se trata de verso, mas sim de “unidades de composição”, pois são estruturas que não apresentam unidade rítmico-linear, assim como não há estrofes, e sim “blocos”, já que não são um agrupamento de um determinado número de versos.

O ato de compor também se baseia na “mobilidade intercomunicante das palavras”, pois há uma compreensão de que a palavra ou o verso isolado não valem por si só. Além disso, por conta dessa mobilidade, há uma busca contínua de significados, o que justifica o gosto por jogos sonoros e pelo paralelismo semântico e sintático, com uso recorrente de recursos como a homonímia e paronomásia, formando o “suporte interno de significados”. Esse suporte funciona como um centro de irradiação fônica e rítmica.

Em oposição à “renitência estetizante” da vanguarda anterior, Chamie propõe que o poema seja escrito a partir de uma área de levantamento, isto é, que seja escolhida uma realidade atual em torno da qual girará a composição poética. Essa proposta revela o engajamento da vanguarda, pois é uma tentativa de banimento da poesia puramente estética, de expressão, e busca entrosar os agentes envolvidos no processo poético com uma realidade que lhes é alheia, banindo a alienação. Seu intuito é alcançar a “consciência objetiva”, visto que

a realidade posta e exposta no mundo sensível (uma pessoa, uma casa, a luta de classes, a guerra fria, a reforma agrária) é tanto mais acontecimento vivo quando mais se integre e se totalize numa consciência objetiva. Ora, se toda consciência é, por si mesma, subjetividade, e se toda subjetividade, enquanto consciência, é o único modo de escolha e de ação, entendemos ser inócuo e desagregador da praxis o culto de um objetivismo puro, irmão maior de um empirismo cético e determinista, a uma vez. (CHAMIE, 1974a, p. 29).

Assim, a Instauração Praxis foi uma experiência de criação de uma poesia comprometida com o mundo, ou, para usar o vocabulário praxista, uma poesia de levantamento. Rechaçando a percepção do poema como objeto, Chamie propõe um combate ao formalismo da Geração de 45 e aos concretistas, assumindo uma postura crítica ao considerar o poema como reflexão sobre a realidade e não um reflexo dela, por isso a importância do levantamento.

Essa crítica ao Concretismo fundamenta-se na percepção do movimento como “velha vanguarda”, visto que partilha as ideologias burguesas, o que obsta iniciativas transformadoras. A própria escolha de “praxis” como termo que definiria sua proposta poética sinaliza para esse desejo de transformação, visto que remete à dicotomia contemplação e ação, par ressignificado por Marx, que salientou a importância de a Filosofia transformar o mundo ao invés de deter-se em teorizá-lo. Nas palavras de Chamie,

a literatura-praxis não é empírica, irracional ou indiscriminada; é consciente e, por via da consciência, será praticada, pois se um poema-praxis é um campo de defesa dos valores da palavra, a literatura-praxis é o campo geral de defesa dos valores humanos contra a alienação de uma sociedade que necessita transformar-se para conquistar-se. (1974a, p. 41).

Embora os pressupostos concretistas e os praxistas apresentem divergências entre si, é possível identificar pontos de contato entre eles. Ainda que as estratégias poéticas e os posicionamentos sejam diferentes, ambos atuam no mesmo espaço de problemas, que se baseia na discrepância entre a produção poética brasileira e o cenário contemporâneo. Em dissertação de mestrado sobre a natureza utópica das vanguardas, Rafael Quevedo percebe que elas partem de um interesse em comum, isto é, a renovação da poesia, e bifurcam-se quando para os concretistas a supressão do sujeito evidencia-se em maior grau em função da estrutura do poema, ao passo que, para a praxis, “a carga de problematização da realidade inviabiliza tal possibilidade” (QUEVEDO, 2007, p. 74). Nesse sentido, não interessava à Praxis o banimento da subjetividade em qualquer medida, uma vez que

a realidade vivida torna-se matéria do poema sob a forma de ‘problemas’ que são dinamizados na estrutura do texto. Além disso, na fase de levantamento, é ao poeta que cabe o papel da perscrutação do contexto e a tarefa de relacioná-lo a problemáticas mais amplas. (QUEVEDO, 2007, p. 74).

Assim, podemos dizer que um dos eixos da Poesia Praxis foi a tensão com a realidade, já que a composição do poema ocorria a partir da experiência do poeta com uma determinada área de levantamento, isto é, era resultado do entrosamento do artista com a realidade. Fazer o levantamento da área envolvia uma atividade crítica, pois, no lugar da mera representação da realidade, propunha-se a sua problematização, vislumbrando um horizonte de transformação social. Esse exercício efetivava-se com o espelhamento das organizações da realidade para a organização do poema, isto é, pela tradução de uma realidade para o espaço do poema. A esse processo Chamie (1974a, p. 69) nomeou de “virtualização”. É importante frisar que não se trata de uma abordagem temática, pois essa atitude reforçaria a “literatura alienada” segundo Chamie (1974a, p. 72). Nas palavras de Heleno Godoy (2011b, p. 37),

tema é categoria literária de uma literatura desempenhada, enquanto problema revela a condição em que a realidade se apresenta ao autor e ao leitor enquanto passível de mudança e solução: o tema é categoria de inércia histórica e de alienação; o problema marca o aparecimento de uma realidade como tarefa proposta ao homem – posta diante e para o homem.

Chamie, na “Introdução” de *Palavra-levantamento* (1963), livro em que analisa, à luz dos pressupostos praxistas, a poesia de Cassiano Ricardo, esclarece a perspectiva da vanguarda sobre o papel do poeta:

Para escrever um poema, em nossos dias, não basta só a espontaneidade lírica, sentimento dramático, verbalização fácil, versatilidade imaginativa: o poeta está em caso – obrigatoriamente em caso – com os ingredientes da sua vida civilizada e com as condensações intelectuais dessa vida. Está em caso com a ação pragmática, com eventos científicos, com problemas da tribo que nem sempre fazem linha divisória com os seus problemas íntimos. (CHAMIE, 1963, p. 23).

Nesse texto, Chamie opõe o fazer poético tradicional ao moderno, de modo que o primeiro se define pela expressividade e o outro, pelos processos de levantamento. O crítico percebe diferenças entre esses processos compositivos, embora assuma a impossibilidade de dissociação entre eles, uma vez que “nunca haverá expressão sem um índice mínimo de levantamento nem levantamento sem um índice mínimo de expressão” (CHAMIE, 1963, p. 13). Assim, entende que não há objetividade artística sem subjetividade criadora e vice-versa. O autor de *Lavra-lavra* tece críticas ao poeta tradicional em razão do estilo discursivo assumido por este, pois provoca uma ilusão participativa, isto é, há o entendimento do dever de militância, mas ele é expresso por meio de “queixa e lamentação” ao invés de promover uma tomada de consciência (CHAMIE, 1963, p. 18 – 19). Nas palavras de Chamie (1963, p. 19), “o poeta, aqui vê para dentro, quando um contexto histórico virulento lhe pede que veja para fora”.

Sobre essa subjetividade que se deixa entrever nos versos de cunho social, que são fundados na objetividade da linguagem, José Guilherme Merquior, em “Crítica, razão e lírica. Ensaio para um juízo preparado sobre a nova poesia no Brasil”, desmonta, a partir de uma passagem de *Lavra Lavra*, a suposição acerca da incompatibilidade entre a diretriz social e a emotividade diante do mundo: “a modernidade, a beleza de hoje do livro de Chamie parecem poder dizer aos crepusculares da inspiração e dos temas apenas individuais aquilo que a inteligência jamais pôs em dúvida: que o poeta moderno, o poeta que *pensa*, também se emociona” (MERQUIOR, 2013, p. 219, grifo do autor).

Diante de tal cenário, Chamie percebe a necessidade de emergir uma nova consciência estética que substitua os processos de expressão pelos de levantamento, o que configura o cerne da “vanguarda nova” liderada por ele. Nos pressupostos praxistas, os prospectos subjetivos da criação cedem lugar a uma objetividade artística, sem haver, no

entanto, o seu apagamento. Os elementos de composição de ambas as categorias coexistem, mas valorizam-se mais, como vimos anteriormente, os objetivos, como o rigor racional, a estrutura semântica, o cuidado com o signo, com a percepção da realidade em detrimento da criação provocada pela imaginação, inspiração ou emoção. Estabelece-se, assim, a importância da palavra exata, um dos pressupostos basilares da Poesia Praxis.

Após a definição de uma área de levantamento, o poema se realiza de acordo com o ato de consumir, uma preocupação com o leitor, ou para usar a definição de Chamie (1974a, p. 31), podemos dizer que a Poesia Praxis “remodela o duo autor-leitor”. A terceira condição de ação da Praxis fundamenta-se na abertura do poema às interferências do leitor, para que ele produza outras possibilidades de leitura, assumindo papel ativo como criador. Essa preocupação com o leitor levaria Chamie a conceber o termo “Textor”, que marca a quarta fase do movimento praxista. Esse conceito parte da busca por uma escrita original no sentido de que o texto fosse um espaço de confluência entre as três instâncias literárias: o texto, o autor e o leitor.

Assim, a preocupação com a função da literatura também resvala na atuação do leitor, que assume o lugar de coautor na Literatura Praxis. O recurso utilizado para alcançar tal propósito é o “geometrismo móvel”, que pode ser definido como a negação da imobilidade e do fechamento estrutural do poema e apoia-se na utópica “consciência de leitura” geradora de uma congregação de leitores:

o texto renunciaria à condição de resultado final de um processo de composição para abrir-se para a ideia de ‘pré-texto’ e o leitor deixaria de ser um contemplador passivo, ou mero intérprete de significações preestabelecidas pelo autor, para ser co-autor do poema. (QUEVEDO, 2007, p. 87).

A proposta praxista, então, tem em vista a desalienação artística, configurando um projeto poético que se aproxima dos interesses marxistas, ainda que nos manifestos e outros textos teóricos da Instauração Praxis sejam raras as referências a Marx. Um indício dessa inclinação é o interesse por um “poema de leitura coletiva”: “Se existe uma correspondência íntima entre a produção do leitor, a produção do poeta e a consciência transformativa do contexto, é fácil concluir que o poema praxis é texto de leitura coletiva. Quem lê soletra a consciência de um povo.” (CHAMIE, 1974a, p. 97 – 98).

O desejo de superar o abismo existente entre as práticas literárias e a realidade vivida constitui a novidade da vanguarda praxista. Por meio do geometrismo móvel realiza-se a mobilidade intercomunicante que se fundamenta no espaço em preto e no

suporte interno de significado. Assim, os blocos de linhas e palavras compostos por versos ou signos de conexão são compostos por vocábulos mobilizadores do sentido e da estrutura. Essa estrutura permite que o leitor experimente diversas leituras do poema, de modo que se evidencia a área de levantamento.

Ao lançar o olhar para a realidade, inevitavelmente a Poesia Praxis assume uma natureza participante, o que, de certa maneira, aproximou a Instauração do Concretismo em sua configuração posterior. A partir de 1961, o Concretismo experimenta o “salto participante”, quando “a ‘comunicação de formas’ deixa de ser o objetivo exclusivo, e as estruturas geométricas passam a nomear temas sociais: fome, greve, lucro, servidão etc.” (FRANCHETTI, 2007, p. 267). Assim como os esforços dos irmãos Campos e Pignatari, o projeto estético de Chamie era “uma tentativa de síntese ou compromisso entre as duas maiores tendências da poesia dos anos 1960: a ‘participação social’ e a ‘vanguarda’, isto é, o formalismo pragmático” (FRANCHETTI, 2007, p. 270).

Desse modo, contesta o sistema literário e a realidade sem sucumbir ao panfletarismo e sem facilitar a linguagem, assumindo o rigor de construção estética do poema. Essa postura gera um obstáculo, uma vez que ela é um impeditivo para o acesso das massas a essa poesia. Como o próprio poeta Heleno Godoy (2011b, p. 35) declarou, *Lavra Lavra* não é um livro fácil. No entanto, a recepção da Instauração Praxis carece de investigação para compreendermos o quanto a querela entre Mário Chamie e os concretistas foi prejudicial à sua difusão.

Retomando a linha do tempo da vanguarda, em 1962, após o rompimento com o grupo da *Revista Invenção*, Chamie ocupou-se da fundação e direção da revista *Praxis*, que contou com a participação de ensaístas, poetas, intelectuais e artistas como José Guilherme Merquior e Cassiano Ricardo, entre outros. A revista foi um importante meio de divulgação dos pressupostos praxistas entre 1962 e 1965.

Um segundo manifesto praxista foi criado por Chamie em 1964, o “Plataforma Um”, ao qual aderiram poetas como Armando Freitas Filho, Mauro Gama e Yone Giannetti Fonseca. Naquele ano, na revista *Praxis*, Chamie publicou seus “textores” e outros documentos importantes da vanguarda foram publicados posteriormente, como o “Plataforma Dois”, em 1965, e os compilados teórico-críticos *Instauração Praxis* (volumes 1 e 2), em 1974, que, por sua importância para o panorama literário nacional, receberam o prêmio Nacional de Crítica, concedido pela Fundação Cultural de Brasília, do Ministério da Educação e Cultura.

A Instauração recebeu o apoio de escritores e críticos, como Murilo Mendes e José Guilherme Merquior. Este entrou no jogo provocativo de Mário Chamie e fez prospecções sobre o sucesso da Praxis, prevendo “uma carreira das mais explosivas em virtude da sua agudíssima (e, portanto, incômoda) denúncia do que entre nós se continua a impor como vanguarda literária e não passa de impotência organizada” (apud CHAMIE, 1974b, p. 48).

Mesmo após o período de militância vanguardista é possível encontrar um “lastro residual da praxis”. Esse eco da vanguarda se mostra já sem aquela força do discurso combativo de Chamie, que, em entrevista publicada na revista *Cult*, em 2000, relativizou suas propostas ao referir-se aos princípios praxistas como “expedientes”:

Todo discurso possui seu vocabulário de época. O ato de compor comprometia-se com a busca de uma nova escrita. [...] O ato de consumir tinha uma acepção mais estética. [...] A área de levantamento remetia a uma proposta mais aberta, para não ficar preso a temas comuns e canônicos. [...] Não tenho, neste ano de 2000, necessidade de recorrer a esses expedientes. (CHAMIE, 2000, p. 9).

Após essa breve, mas necessária discussão em torno dos pressupostos praxistas, voltamos à pergunta que fundou este estudo: como Freitas Filho e Godoy, poetas que iniciaram suas carreiras poéticas amparados pelos preceitos praxistas, amadureceram seus versos, afastaram-se da militância vanguardista e convocaram outras tradições em seu fazer poético? Interessa-nos neste estudo, especificamente, a influência de João Cabral como tradição convocada pelos poetas no que tange à composição poética pautada na planificação e no construtivismo como estratégia em busca da expressão objetiva, que bane o derramamento sentimental.

Para tanto, voltaremos a um aspecto que, segundo Chamie, afasta a proposta praxista da concretista: o modo como ambas lidam com a tradição. O grupo liderado pelos irmãos Campos elenca Pound, Mallarmé e João Cabral de Melo Neto como integrantes de seu *paideuma*. Chamie (1974a, p. 250) critica a postura de dependência do passado por parte dos concretistas, o que ele chamou de “ritual do autor pelo autor”. De acordo com Chamie, a novidade da vanguarda não se efetiva se ela ficar restrita a um repertório tradicional, isto é, uma valorização do passado em detrimento de questões do presente. Por esse motivo, o movimento concretista foi taxado por Chamie como “vanguarda velha”, aquela que busca a renovação da literatura por meio de “novidades velhas”, já que reforça a prevalência da tradição sobre o presente. “O concretismo foi uma novidade.

Uma novidade velha. Somos o novo, isto é, novidade nova permanente”, provoca Chamie (1974a, p. 241). A partir dessa provocação, a Instauração Praxis recebeu o epíteto de “vanguarda nova”, aquela que realiza uma efetiva ruptura com os ideais literários e rechaça com veemência um *paideuma* autoritário, como ironiza Chamie (1974a, p. 251): “Dispensamos o paternalismo dos *paideumas* e o maternalismo das mãedeumas”. Essa declaração não sinaliza para a negação do reconhecimento de predecessores, mas para o estabelecimento de uma relação dialógica com eles, como o poeta afirma em entrevista: “Para nós não foi esse autor ou obra que nos influenciou. O que sempre nos pareceu relevante foi ver até onde autores e obras pudessem oferecer dialeticamente elementos de afirmação e negação para uma tomada clara de consciência de nosso projeto” (CHAMIE, 1974a, p. 251).

No entanto, essa fala de Mário Chamie não se sustenta, uma vez que essa noção de tradição selecionada por aquilo que é interessante talvez seja própria de toda vanguarda, inclusive da Poesia Concreta. É nesse sentido que Octavio Paz (2013) chama a atenção para o fato de as vanguardas, como toda a modernidade, negarem determinada tradição, mas elegerem outras que legitimem a novidade proposta. Além disso, os concretistas tinham com o passado uma relação semelhante à que Chamie diz que a Praxis tem. A diferença é que os concretos se apresentavam como decorrência de um vetor de evolução de formas e procedimentos; já Chamie propõe que o projeto práxis seleciona do passado elementos de corroboração e negação. São concepções de diálogo com o passado que se assemelham por sinalizarem para a seleção de uma tradição ou *paideuma*, para usar um termo caro aos concretistas, por aquilo que interessa às propostas vanguardistas, ainda que seja pela negação, como o quer Chamie.

Tendo esclarecido essa fragilidade da declaração de Chamie, voltamos à questão da tradição com a qual a Praxis dialoga. A partir da leitura dos documentos da Instauração Praxis, notamos que seus preceitos remetem ao fazer poético de João Cabral, o que nos permite arrolar o poeta pernambucano como uma forte influência na proposta de Chamie. É possível percebê-la desde o pré-manifesto publicado no suplemento “O metropolitano”, de *O Diário de Notícias*, na edição de março de 1959, no Rio de Janeiro. Intitulado “Termos didáticos para a consideração do poema”, o documento é dividido em duas partes, sendo a primeira dedicada às características que impedem a objetivação do poema, deixando, assim, de constituir produto de consumo estético e a segunda às condições que favorecem a objetivação do texto poético. Na primeira parte, entre as quarenta condições

apresentadas, algumas deixam transparecer a gramática cabralina, sendo que uma delas cita diretamente o autor de *Psicologia da composição*:

O poema não se objetiva e deixa de constituir produto de consumo estético se [...]
 [...] o poeta é sentimental
 [...] se só se inspira
 [...] se “acha” e se extasia com o “achado”
 [...] se julga o tempo em termos subjetivos e idiossincráticos: dor, saudade, solidão
 [...] se dilui e estiliza ao lusco-fusco da emoção
 [...] se se reduz ao emotivo
 [...] se arregimenta a palavra inefável e não a palavra exata
 [...] se admite o gratuito para impressionar
 [...] se admira o próprio verso antes de vê-lo em função do poema
 [...] se prefere o adjetivo mais soante em lugar do fiel
 [...] se aceita um modelo e não o conquista
 [...] se prefere os seus impasses éticos, a queixa, a lamentação à forma objetiva de uma laranja
 [...] se propõe uma poesia para ser lida “mais com a distração do que com a atenção” (Cabral de Melo Neto)
 [...] se pretende dar ao espetáculo de si na obra
 [...] e mais e mais destrói o poema.
 (CHAMIE, 1974a, p. 17 – 18)

Em 1959, João Cabral já contabilizava sete livros publicados, entre eles, *Psicologia da composição* (1947) e *Uma faca só lâmina* (1956), livros que valorizam a composição poética como construção, desnudam esse processo ao olhos do leitor e promovem o fazer poético como exercício da razão em detrimento de uma expressão subjetiva pautada no derramamento sentimental, aspectos fundamentais de parte das condições listadas acima. Essas questões, além de serem fundamentais em suas obras poéticas, também foram problematizadas pelo poeta em outras atividades críticas, dentre as quais destacamos o ensaio sobre Joan Miró, de 1950, a publicação dos artigos sobre a Geração de 45, no *Diário Carioca*, em 1952, a tese “Da função moderna da poesia”, apresentada no Congresso de Poesia de São Paulo, em 1954, e a conferência “Poesia e composição” publicada em 1956, na *Revista Brasileira de Poesia*.

Reforçam nossa leitura, as aproximações feitas pela crítica literária brasileira, em certa medida, dos ideais praxistas aos procedimentos cabralinos de composição do verso. José Guilherme Merquior (2013, p. 218), no já citado “Crítica, razão e lírica: ensaio para um juízo preparado sobre a nova poesia no Brasil”, de 1962, percebe essa afinidade e situa Mário Chamie “entre os já melhores nomes da nova lírica, e precisamente como quem retoma de Cabral a poesia de tema explicitamente coletivo e situado”. Benedito

Nunes (1974, p. 85), por sua vez, em comentário crítico sobre *Marca Registrada* (1970), de Freitas Filho, observa o parentesco entre os pressupostos praxistas e a planificação do verso cabralino, o que se configura, segundo o crítico, pelo “espírito geométrico, de construção verbal” dos poemas.

De fato, como vimos, os princípios programáticos da Instauração Praxis contêm diversos aspectos fundamentais do modo de composição poética de João Cabral, sendo o mais destacado deles a valorização do rigor em prol de uma poesia planejada, construída e na qual predomina a expressão objetiva da realidade. Em relação a essa questão, é interessante notar que a proposta vanguardista problematiza uma das principais tensões da poesia cabralina: a busca por uma expressão poética pautada na objetividade e que se esforça, apesar da impossibilidade reconhecida por Cabral tanto em *Psicologia da composição*, quanto em “Poesia e composição”, para evitar a subjetividade.

Ademais, fortalece nosso entendimento o fato de o próprio Chamie ter sido influenciado por Cabral, como nos é revelado por Heleno Godoy (2015b), ao que ele acrescenta a afirmação de que “no fundo, todo mundo tem influência de João Cabral”.

A seguir, nos deteremos na adesão de Freitas Filho e Godoy à “vanguarda nova” e lançaremos um breve olhar para os desdobramentos de suas obras a fim de identificar os rastros deixados pela vanguarda, a fim de refletirmos sobre como ela reforça a retomada de João Cabral como tradição selecionada por ambos.

1.1 - Armando Freitas Filho: um vanguardista à sua maneira

A incursão de Armando Freitas Filho pela vanguarda deu-se após a publicação de seu primeiro livro, *Palavra* (1963). Influenciado por Bandeira, Drummond, João Cabral e Gullar, nesse livro é possível perceber os contornos, ainda que embrionários, de um projeto poético que seria desenvolvido por Freitas Filho em sua poesia da maturidade. Esse projeto é fundamentado no conflito que fomenta o processo criativo freitasiano, isto é, a escrita “milimetrada” do verso em confronto com a escrita “largada”, como lemos no poema “Projeto” (p. 109 – 110), que será discutido mais detidamente no segundo capítulo desta tese. Apesar de Mário Chamie (1974a, p. 159; 1974b, p. 48, p. 53) incluí-lo no rol de livros freitasianos concebidos sob a égide praxista, o poeta carioca afirma ter se

enveredado por vias vanguardistas somente após a publicação de *Palavra*, como afirma em entrevista:

Quando lancei meu primeiro livro, *Palavra*, em 1963, ainda não conhecia o autor de *Lavra Lavra*, Mário Chamie, criador da Instauração Práxis. Fui convidado por ele para colaborar na revista Práxis, e tomei conhecimento do que se tratava. (FREITAS FILHO, 2016, n.p).

A leitura do livro de estreia, de fato, não revela uma aproximação com o projeto vanguardista, o que nos leva a acreditar que Chamie tenha forçado a nota ao elencá-lo enquanto rebento da praxis. A esse primeiro livro falta “o prumo e o peso” (FREITAS FILHO, 2013, p. 39). É uma produção bastante colada à dos poetas que admira, de modo que ele ainda está em busca da própria voz, motivado pela busca de uma expressão poética que não seja apenas repetição da tradição.

Em busca de sua identidade poética, após a publicação de *Palavra*, Freitas Filho deparou-se com as propostas vanguardistas. O poeta escolheu aproximar-se da Instauração Praxis e justificou essa adesão em entrevista:

Das três correntes de vanguarda então existentes, concreta, neoconcreto e práxis essa última era a mais adequada ao meu propósito. Afinal, a Práxis não lidava somente com a palavra. Ela não descartava o sujeito, o verbo e o predicado, a frase enfim, ou se quiser, o verso não tinha sido abolido por decreto. Parecia-me absurdo dizer que “o ciclo histórico do verso tinha acabado” quando o que melhor se fazia, naquele momento era em verso; Bandeira e Drummond estavam no auge e Cabral os acompanhava de perto. (FREITAS FILHO, 1996).

Percebemos que, na verdade, ele escolhe seguir os passos dos precursores, da tradição que escolhe para si, para continuar escrevendo em verso. Por essa declaração, entendemos que sua adesão à Praxis não se dá por identificação integral com as propostas de Chamie, estabelecendo um ponto de tensão entre sua poesia e a vanguarda à qual se vincula: “Minha ligação com a Práxis foi uma opção tática. Eu não podia escrever como os que me antecederam, por mais que os admirasse, pois os repetiria de forma menor. Podia, isso sim, incorporá-los. Foi o que tentei fazer.” (FREITAS FILHO, 1996). A adesão de Freitas Filho à vanguarda foi, acima de tudo, um posicionamento político a favor do verso e da comunicabilidade da poesia.

Essa declaração é reveladora tanto da maneira pouco ortodoxa que Freitas Filho aderiu à vanguarda, como veremos a seguir, quanto da relação que ele estabelece entre

sua poesia e a tradição que convoca, isto é, uma relação tensa, ávida por superação, uma vez que não é possível imitá-la. Vejamos como *Dual* é exemplar dessa maneira freitasiana de aderir à vanguarda.

Publicado em 1966, *Dual* é, segundo Freitas Filho, seu primeiro livro em comunhão com os preceitos praxistas. Naquele ano, a instauração encontrava-se em sua terceira fase¹¹, marcada pela publicação da “Plataforma dois”, documento publicado na revista *Praxis* de número 5, volume no qual Armando Freitas Filho participou como convidado de Chamie. Nele, lemos as palavras de ordem de Chamie (1974a, p. 179):

Praxis entra em um novo momento dialético. É do nosso projeto manter-se e superar-se. Temos trabalhado o conquistado. Estamos diante do nosso (até aqui) já-feito. A perspectiva, agora, é aguçar as contradições dialéticas desse já-feito. Essas contradições pertencem menos a nós que ao contexto que nos levou a levantá-las e resolvê-las.

A aparente incompatibilidade entre os modos compositivos “milimetrado” e “largado” será o mote de *Dual* ou, para usar o vocabulário praxista, será a área de levantamento sobre a qual o poeta atuará poeticamente. Assim começa a se delinear o modo freitasiano de adesão à praxis: o poeta parte de uma realidade que não se enquadra como um problema social brasileiro, ainda que possa ser um problema que afete a outros poetas. O poeta se esforça para alcançar um “estágio maior de consciência” sobre o consumo, como dita Chamie (1974a, p. 179 - 180), no entanto, trata de sua própria poesia, como se quisesse ele mesmo conscientizar-se sobre as forças que se enfrentam em seu fazer poético.

Nesse sentido, *Dual* tem como área de levantamento a realidade do poeta, a composição poética e a dualidade envolvida no processo. A palavra-energia é *Dual*, isto é, é ela que dita a construção dos poemas e do livro como um todo. Isso é percebido, à primeira vista, na divisão do livro em duas partes, sendo que, na primeira, os poemas podem ser lidos a partir do entendimento do conflito entre modos compositivos aparentemente opostos internalizados pelo poeta, e, na segunda, das oposições externas ao poeta, como se fossem uma apresentação do mundo pelo viés das contradições.

¹¹ As fases do movimento são marcadas pela publicação de textos teóricos importantes. Assim temos a primeira fase, definida pela publicação do “manifesto didático”; a segunda fase pela “plataforma um”, publicada na revista *Praxis* nº 4, em 1964; a terceira fase pela “plataforma dois”, publicada na revista *Praxis* nº 5, em 1965; e a quarta fase pelo “Textor”, material publicado como posfácio de *Indústria*, em 1967.

Assim, a dualidade é a base do projeto semântico desse livro de Freitas Filho. Podemos dizer que o vocábulo que dá título ao livro é o suporte de significação ou vetor temático que alinhava os poemas, tanto se tomarmos o livro como um todo, quanto se focarmos em cada uma de suas partes.

Como dissemos, a primeira parte pode ser lida como uma exposição dos embates pessoais do poeta diante do processo de composição de seus versos. Por esse viés, há um par opositivo maior que representa a dualidade central que pode ser obstáculo ou combustível para a escrita poética: é o par “razão x emoção”. Entendemos essa racionalidade aqui como uma força que conduz ao verso planejado, construído e conciso, ao passo que emoção seria o agente mais visceral, que deixa entrever os excessos que o verso rigoroso tenta banir. Essa discussão fundamenta o próximo capítulo desta tese, motivo pelo qual não nos demoraremos nessa questão neste momento. Representam aproximação entre forças antagônicas os seguintes pares dispostos ao longo da primeira parte: cimento x vento; parede x árvore; parede x corpo; estátua x rochedo. Respectivamente transcritos a seguir, a leitura da epígrafe e do epílogo retirados do poema cabralino “História natural”, de *Quaderna* (1960), direciona para uma leitura segundo a qual essas forças não sejam necessariamente concorrentes, mas complementares no processo criativo:

Vem o difícil de-
semaranhar-se mal,
desabraçar-se lento
dessa planta dual
(MELO NETO, 2008, p. 210)

e

que enquanto embaraçada
lembrava um cipoal
(no de parecer uma
sendo mesmo plural)
(MELO NETO, 2008, p. 210)

Assim, por um prisma metalinguístico, seria justamente a dualidade do processo compositivo que tornaria o poema coeso segundo o projeto poético freitasiano. Além disso, é interessante ressaltar que poema de João Cabral acompanha as etapas vividas por um casal em um relacionamento erótico. Por essa leitura, Freitas Filho “transpõe” o erotismo dos corpos para a sua relação com a poesia.

A relação conflituosa com João Cabral é central do próximo capítulo, mas, concomitante à leitura de *Dual* à luz dos preceitos praxistas, é interessante notar como nesse livro é forte a presença do poeta pernambucano. Ela é explícita em alguns pontos, como na epígrafe, por exemplo, e mais discreta em outras, mas, é possível estabelecer pontos de contato entre os poemas de Freitas Filho e questões caras a João Cabral. Essa possibilidade reforça nossa discussão posterior sobre a “angústia da influência” sentida por Freitas Filho em relação a Cabral.

É ilustrativo de nosso argumento o poema “Flash”, em que lemos a convivência entre essas forças:

Repente
a mente
sente
a árvore
desde
a semente

sente

mão vegetal
em tenra parede
freme

braço animal
contraído
porão mineral
ruído

mental

folhafalhafolha
f a r f a l h a
vento – navalha

contra o cimento

meu pensamento
(*D*, p. 123)

A dualidade apresentada no poema pode ser entrevista no par pensar/sentir, o que inferimos a partir das palavras ou vetores “mente”, “sente”, “mental”, “pensamento”. Exercitando nossa atividade como coautores e aceitando o jogo proposto pela Praxis, através da mobilidade intercomunicante, podemos pensar as relações lexicais possíveis entre “mente”-“sente” e “sente”-“mental”, o que corrobora nossa leitura da complementaridade entre o que é sentimental e o que é mental para a prática poética de

Freitas Filho. Cabe ressaltar que essa questão é cara a João Cabral, que em entrevista elogia Fernando Pessoa porque ele tinha “essas coisas geniais (‘sentir pensando e pensar sentindo’)” (ATHAYDE, 1998, p. 126).

Para Cassiano Ricardo (1966, p. 5), que também aderiu à Praxis em determinado momento de sua carreira, Armando Freitas Filho “se afirma capaz de um lirismo racional, mas em que a inteligência, as técnicas novas não prejudicam o ‘afetivo’ que se torna um valor ‘efetivo’ da sua linguagem”. Cassiano Ricardo toma como exemplar o poema “Corporal”, de *Dual* (1966), e afirma que esse fenômeno ocorre “mesmo quando as palavras atingem alto grau criativo e qualitativo na multiplicação de umas pelas outras” (RICARDO, 1966, p. 5). Essa fala de Cassiano Ricardo se coaduna com a nossa compreensão da dualidade alentada pelo título do livro, pois também converge para a percepção de que Freitas Filho já sinalizava uma das linhas de força que se firmariam em sua obra, o conflito entre as forças criativas cerebrais e viscerais.

Passando para a segunda parte do livro, as dualidades são, de certa forma, externalizadas, ou melhor dizendo, é como se o olhar do poeta se voltasse para outros fazeres artísticos além do seu e apresentasse ao leitor um leque de possibilidades contrastantes no que concerne a técnicas e posturas assumidas pelo artista. Isso pode ser observado se colocarmos em pares os artistas que aparecem nos títulos os poemas. Por esse prisma, temos as seguintes duplas, que apresentamos a partir de uma tentativa de sintetizar a natureza de seus trabalhos para evidenciar a contradição ou complementaridade entre as técnicas que utilizam: Pancetti (pintor modernista brasileiro famoso por suas marinhas) x Morandi (pintor italiano reconhecido por seus quadros de natureza morta); Dubuffet (pintor francês que se destacou por criar o conceito de “arte bruta”, que rejeita a ideia de que a arte deve ser agradável) x Volpi (pintor modernista brasileiro conhecido por seus quadros repletos de cor); Calder (escultor norte-americano que se destacou por seus móveis) x Le Corbusier (arquiteto-artista referência por sua arte cerebral, planejada). O fato de esses poemas estarem dispostos no livro em sequência, evidencia sua natureza construída, planejada, seguindo o ideário praxista.

A referência a Jean Dubuffet e a Le Corbusier remetem a João Cabral, que homenageou o primeiro em poema de *Serial* e teve o segundo como uma de suas principais referências. Além disso, o fato de tematizar em seus poemas outros fazeres artísticos, remete a uma memória inequívoca de “O sim contra o sim”, de João Cabral. Nesse poema de *Serial*, o poeta convoca algumas de suas referências artísticas e salienta em suas particularidades aqueles traços com os quais se identifica em relação ao processo

criativo de seus poemas. Assim, Marianne Moore e Francis Ponge, por exemplo, são lembrados por sua habilidade cirúrgica quando da composição poética, o *modus operandis* de ambos.

Em relação ao projeto formal de *Dual*, há uma identidade visual que une os poemas, isto é, eles são compostos de “versos” curtos, geralmente compostos por três palavras no máximo, e eles, por sua vez, formam “quartetos”, estrutura predominante no livro.

No campo da sonoridade, os poemas giram em torno de sons matriciais, recurso com o qual o poeta joga criando duplas como “boiada boi/bovino boi”; “aboio, boiágua”, para ficarmos só com exemplos do primeiro poema da segunda parte do livro, “Rural” (*D*, p. 133 – 134). Partindo de “boi” como vetor, nesse poema, Freitas Filho aproveita-se de processos de formação de palavras variados, como a derivação (boi, boiada, bovino) e a justaposição (boiágua, boicântaro, boibarro).

Ainda sobre os aspectos sonoros, um recurso que Freitas Filho praticará bastante em seus livros vanguardistas e será naturalizado – e usado de modo mais regrado – em sua produção poética posterior é a paronomásia, que, em *Dual*, contribui bastante para a significação do livro a partir do campo de defesa semântico proposto. Nesse sentido, é exemplar o bloco “o grafite agride/ o árido granito/ e risca o gráfico/ do grito” (*D*, p. 138), do poema “Jean Dubuffet”, que coaduna significante e significado na representação da técnica artística do pintor francês, célebre por sua arte bruta, que rechaça a ideia de ser agradável ou fácil.

A dualidade também se revela na plurissignificação das palavras, ou recorrendo aos preceitos praxistas, na multivocidade da palavra, como ocorre no poema “Planta” (*D*, p. 144), em que, por estar posposto ao poema “Le Corbusier” (*D*, p. 142 – 143), o vocábulo-título pode ser interpretado como o desenho técnico elaborado pelo arquiteto, mas que a leitura do poema pode ressignificar se tomada em sua organicidade, transformando-se em um símile para a urbe em expansão além do previsível.

Em *Dual* lemos poemas de fundo metalinguístico, escritos por um poeta que busca sua dicção pessoal. Para a Instauração Praxis, em oposição ao Concretismo, a palavra é a portadora do conteúdo do poema e, para isso, deve fundir significado e significante, conteúdo e forma. Esse propósito é alcançado quando o poeta se propõe a construir seu poema a partir da dualidade de seu processo compositivo, aceitando-o porque assemelha-se ao cipoal do epílogo emprestado de João Cabral. Sua poesia é feita de dualidades e, mesmo sendo assim, plural, é una e essa é a sua natureza.

Em artigo intitulado “Dual: gênese e processo”, Chamie (1974b) comenta o modo como Freitas Filho individualiza a radicalidade praxista ao esquadriñar seu próprio processo de criação poética, fazendo o levantamento de uma problemática específica, discutindo-a e desdobrando-a dialeticamente:

Armando Freitas Filho escreve um poema como quem perscruta a própria origem e necessidade de escrevê-lo. Indaga do seu motivo central e inter-relaciona o significado desse motivo com outros significados, em escalas que excedem dos limites do próprio poema elaborado. É assim que de um motivo diretamente pessoal e autobiográfico, ele atinge situações sociais objetivas e circunstancialmente definidas. (CHAMIE, 1974b, p. 99).

Chamie percebe a natureza conflituosa do fazer poético de Freitas Filho, traço que aparece em sua obra desde *Palavra*. Em *Dual*, esse dilema desdobra-se, podendo fazer referência ao embate entre expressão artística e consciência social, entre a experiência subjetiva da lírica e o olhar para fora do poema e, ainda, entre a dicção do poeta em conflito com a influência cabralina, como sugere a epígrafe.

Em *Marca registrada* (1970), seu segundo livro com o selo praxista, Armando Freitas Filho investe mais na crítica social, direcionando vários poemas do livro para o momento pelo qual passava o país, os anos de chumbo de nossa história. Em *Dual*, o acento político fica por conta do poema “Massas” (*D*, p. 145 - 146), que representa o povo como uma “imensa manada”, “horda sem ordem”, “amálgama de corpos” e “turbamulta amarrotada”. Essa imagem se repetirá em *Marca registrada*, onde lemos “a propaganda manobra/ a massa nas compras/ conduz o impulso/ do povo” (p. 168). Tendo em vista o cenário histórico brasileiro das décadas de 1950 e 1960, com o processo de industrialização e a instalação de um governo militar, respectivamente, unir-se ao grupo praxista também revelava um posicionamento político por parte dos poetas:

Dentre as vanguardas estabelecidas foi a que me pareceu mais conveniente [...]. [A Instauração Praxis] Tinha um acento político mais forte, até por isso mesmo. Afinal, os poemas falavam e não soletravam. José Guilherme Merquior que me tinha dado toda força, com sua leitura generosa dos meus originais, escrevia na revista e tudo foi natural e coerente. (FREITAS FILHO, 2016, n. p.).

Nesse livro de 1970, o engajamento político se faz presente de modo marcante por meio de poemas questionadores da condição social em que o país se encontrava naquela

década¹². Esse tom participante pode ser visto, por exemplo, em “Chá de caridade”, que retrata em tom sarcástico a elite alienada e hipócrita na figura das socialites, descritas como “Sisudas matronas/ enchem as panças/ balançam estufadas/ as pelancas dançam” (MR, p. 166) ou em “Artigos do dia”, no qual o poeta denuncia a manipulação da propaganda em prol do consumismo, que “manobra/ a massa nas compras/ conduz o impulso/ do povo – comanda/ o consumo à força/ consome o pobre.” (MR, p. 168).

Depois de *Marca registrada* (1970), Freitas Filho gradualmente afasta-se dos pressupostos praxistas. No entanto, alguns resquícios de práticas praxistas ainda marcam presença nos livros que foram publicados posteriormente. Nesse sentido é que Armando Freitas Filho, desde então, não abandonaria o posicionamento político na composição de seus versos. Ele continua a trazer as barbáries sociais para seus livros. Ele pode ter abrandado o tom, que é mordaz nos poemas de *Marca Registrada*, mas ele não foi apagado, como vemos em livros posteriores como *À mão livre* (1979), em que os poemas da seção “Corpo de delito” ironizam o hino nacional cruzando sua letra com fatos dos anos de chumbo de nossa história – “Escuta o rumor nas margens plácidas/ feitas de lama, sangue e memória” (ML, p. 283) –, além do dolorido tabloide “A flor da pele”, em que o verbete “pele” é desdobrado pela incorporação de informações que representam a tortura praticada naquele tempo, chegando ao silenciamento completo. Em ambos é possível perceber a preocupação formal do poeta, pois a intertextualidade revela o trabalho de composição dos versos. Em *Raro mar*, livro de 2006, a cidade do Rio de Janeiro é apresentada em seus contrastes, como sintetizam os versos “A cidade me rende e imprensa – entre/ paisagem e tráfico – à mercê da carne” (RM, p. 61). Essa temática faz nova aparição poética em *Rol* (2016), em que lemos os versos “Morro e mar conflitantes parecem/ que não moram na mesma paisagem.” (R, p. 88).

A partir de *Lar*, (2009), a matéria memorialística das experiências individuais tem sido predominante, mas Freitas Filho abre espaço para a memória coletiva também, uma vez que ambas são indissociáveis. A barbárie social que impacta o poeta também compõe sua memória pessoal, como em “Imprensa” (L, p. 82), em que poetiza a tragédia ocorrida com o menino João Hélio, que foi arrastado pelo carro em que estava, dirigido por assaltantes, preso ao cinto de segurança pelo lado de fora do veículo. Em *Dever*, a seção “Anexo” é dedicada aos poemas fundados na experiência cotidiana da urbe e, por isso,

¹² Esse posicionamento político resultou na escrita de poemas movidos por uma preocupação participante. Isso fez com que onze poemas de *Marca Registrada* fossem retirados da reunião *Máquina de escrever*, publicada em 2003, pois Freitas Filho, em revisão de sua obra, considerou-os datados.

alguns deles são datados, como é o caso de “Repisando a Candelária” (*D*, p. 93), que retrata a chacina da Candelária; “Penalidade máxima” (*D*, p. 88 – 89) que denuncia a crueldade do desaparecimento de Elisa Samúdio e o envolvimento de seu namorado, o goleiro Bruno. É uma poesia que flerta com o discurso jornalístico, por isso esses poemas compõem a sessão “Anexo”, como se estivessem fora do projeto do livro.

Em relação aos aspectos formais e sonoros característicos da vanguarda, destacamos o paralelismo utilizado na construção das estruturas do poema, o que permite que o leitor o organize em infinitas possibilidades, assumindo seu papel de coautor, como queria Mário Chamie. Para que a atuação do leitor seja possível, alcançando o que Chamie denominou de “textor”, isto é, a união entre texto, autor e leitor, o poeta se serve de paralelismos tanto construídos em torno da sintaxe quanto da sonoridade. Como vimos, esse é um recurso que Freitas Filho aplica na composição de *Dual e Marca registrada*. Ele faz parte da herança que Freitas Filho levará por alguns anos após seu afastamento da vanguarda: os excessivos jogos sonoros, não raro, reprovados pela crítica. Paronomásias, aliteraões e assonâncias estão entre os recursos que marcam de forma negativa, por uma questão de excesso, a produção poética freitasiana do início de sua carreira. Há casos em que o excesso corrobora o sentido do poema. No poema satírico “Propaganda eleitoral”, por exemplo, a aliteração do fonema /f/ é um recurso interessante na construção da picaresca – e atual – imagem do candidato político em campanha:

O candidato funga.
Flácida e fofa
figura inflada
se inflama e fala:

feixe de frases
feitas, fraseado
falaz se forma
na fuma da voz.
[...]
(*MR*, p. 163)

São procedimentos que ainda estão presentes em seus poemas mais recentes, mas Freitas Filho calibrou sua mão e sua utilização é mais comedida a partir de *À mão livre* (1979). As possibilidades paronomásticas da língua são um recurso bastante explorado por Freitas Filho, como no poema 120, da seção “Numeral”, de *Dever*, em que lemos:

Não sei se me cito certo.

Quem piscará primeiro?
 Quem me leu agora, ontem
 depois, ou eu, ou juntos?
 Não sei se me sinto certo.
 24 XII 2008
 (D, p. 139)

O gosto pelo jogo sonoro se mantém em seus livros de viés memorialístico. Um exemplo é o poema 132, da seção “Numeral”, publicado em *Dever* (2013):

Ouvir o ser ou vir a ser
 como se eu não fosse mais
 quem se fez a ferro e fogo
 como se faltasse a face
 das coisas que a gente viveu
 das coisas que a gente, ou
 viu viverem em frente e verso.
 13 VI 2009
 (D, p. 151)

Freitas Filho não abrirá mão da planificação em seu processo compositivo, do verso ao livro. Nenhum de seus livros se configura como um ajuntamento de poemas, trabalho reforçado pela Praxis e que acompanhou Freitas Filho desde então. Ainda que haja um conflito com João Cabral em razão desse modo compositivo, como veremos no próximo capítulo, Freitas Filho é um poeta-construtor tal qual o autor de *A educação pela pedra*, incorporando à sua poesia inclusive os mesmos dilemas do poeta pernambucano.

A partir de *De corpo presente* (1975), Freitas Filho iniciou seu processo de afastamento dos preceitos praxistas, principalmente da experimentação linguística, em busca de sua dicção própria. A partir de então, é possível perceber a permanência, de modo geral, já incorporada, de procedimentos aprendidos na Praxis. Os que mais se destacam são a concepção do livro como projeto e o gosto pelo jogo sonoro pautado pela paronomásia.

Em *À mão livre* (1979), por exemplo, a temática erótica ganha espaço, Freitas Filho escreve uma poesia mais indagativa, reflexiva e percebemos uma experimentação temática maior, o que faz com que a distância da vanguarda também aumente. Permanecem os jogos paronomásticos, como no poema que abre a seção “Mademoiselle Furta-Cor”:

Por esta fresta te espreito
 por esta fenda te desvendo.

manipulação realizada pelo governo. No poema que fecha o livro, lemos os seguintes versos:

[...]
 um lance de dedos
 jamais abolirá a vida
 sempre à beira
 das letras, das lágrimas
 de mallarmé.
 Um livro é um leque
 uma rosa-de-ventos
 com muitas leituras
 voltadas para a amnésia
 ou para amanhã.
 (lv, p. 348)

A referência a Mallarmé não deixa de lembrar-nos a implicância da Praxis com os Concretistas. O jogo paronomástico entre “lance de dedos” e *Lance de dados* mallarmaico remete ao pressuposto praxista segundo o qual era necessário ir além da forma do verso. Armando Freitas Filho resgata uma preocupação vanguardista para reforçar seu próprio fazer poético, que entrelaça vida e poesia, num esforço para unir forma e conteúdo, significado e significante, expressão artística e consciência social. Os versos finais também retomam uma questão cara à vanguarda, uma vez que afirmam a possibilidade de múltiplas leituras do conteúdo poético, reforçando a parceria entre poeta e leitor, ambos coautores do poema.

Assim, motivado pela possibilidade de seguir os passos de suas principais referências poéticas e pela orientação social proposta, Freitas Filho filiou-se, “à sua maneira” à vanguarda, uma vez que não se dedicou com severidade às orientações programáticas dos manifestos redigidos por Chamie quando da composição de *Dual* (1966) e *Marca registrada* (1970).

Freitas Filho reconheceu a natureza datada dos preceitos da vanguarda em 2006, em entrevista a Luciano Trigo:

Os princípios teóricos praxistas, hoje, não têm validade, como de resto os das outras vanguardas: concreta, neoconcreta e poema-processo. Mas deixaram vestígios em todos aqueles que os praticaram. *Dual*, de 1966 e *Marca Registrada*, de 1970 são os meus livros que seguiram, à minha maneira, os postulados da Praxis. Em *De corpo presente*, de 1975, já estava em mutação, firmando minha identidade, como deve ser. (FREITAS FILHO, 2006, p. 8).

O poeta, demonstrando o senso crítico que se aguçaria ao longo de sua carreira poética, absorveu da vanguarda aquilo que se coadunava ao seu projeto poético em formação. Destacamos a forma de construção compacta e concisa tanto no campo sonoro quanto temático, algo que Viviana Bosi (2002, p. 26) afirma inspirar os estudos do poeta-arquiteto que se desenhava naquele início de carreira.

A seguir, veremos como foi o início da carreira poética de Heleno Godoy na vanguarda daquele que viria a ser seu grande amigo, Mário Chamie.

1.2 – Heleno Godoy e o exercício do “corte reto sobre a onda”¹³

No início da década de 1960, em razão do golpe militar e do período de ditadura que se instaurava, movimentos culturais promoveram uma ebulição de novas formas de expressão artística, de modo que as vanguardas se esforçaram em buscar a novidade e outros grupos, como aqueles que se apoiavam na Geração de 45, retornavam aos moldes tradicionais.

Nesse cenário, em Goiás foi relevante a atividade do Grupo de Escritores Novos (GEN), fundado em 1963, em Goiânia. Dele participaram Heleno Godoy, Yêda Schmaltz, Miguel Jorge, Emílio Vieira, Maria Helena Chein, Edir Guerra Malagoni, Luís Berto, Rosemary Costa Ramos, Maria Cunha, Luís Fernando Valladares, entre outros, todos figuras da cena artística goiana que se interessavam por literatura e por estudos teóricos e críticos.

Uma das aspirações do GEN era acompanhar, sincronicamente, os centros culturais do país rumo à modernização da literatura. Entre suas atividades, mantiveram um suplemento do jornal *Folha de Goyas*, a “Página Literária do GEN”, que tinha como redator-chefe Miguel Jorge e era um espaço de divulgação tanto do trabalho criativo quanto crítico do grupo.

Foi por meio das atividades do GEN que Heleno Godoy conheceu as vanguardas. Primeiro o Concretismo e depois a Instauração Praxis, à qual, acompanhado de outros integrantes, Godoy se filiou, confirmando seu posicionamento político. Tal postura por parte dos integrantes do grupo não interessava aos propósitos primeiros do GEN, o que

¹³ GODOY, Heleno. Os veículos. In: _____. *Inventário: poesia reunida, inéditos e dispersos*. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (org.). Goiânia: Martelo, 2015, p. 429.

dissolveu o grupo em 1967. Em Goiás, além de Godoy, Luís Araújo, Carlos Fernando Magalhães e Miguel Jorge também aderiram à “vanguarda nova”. Eles formaram o Projeto Praxis de Goiás. As atividades dos poetas do grupo goiano ocorriam em sintonia com o liderado por Mário Chamie, em São Paulo, com quem se correspondiam, além de travarem diálogo sobre a vanguarda com outros poetas como Antonio Carlos Cabral e os cariocas Armando Freitas Filho, Mauro Gama e Carlos Rodrigues Brandão.

Voltando ao início da carreira de Heleno Godoy como poeta, segundo ele, sua imaturidade diante dessa agitação cultural fez com que a poesia que escrevera no início da década de 1960 oscilasse entre uma produção ora engajada, ora não, razão pela qual manteve esse material inédito (GODOY, 2018, p. 603). Foi a poesia de João Cabral de Melo Neto que “direcionou” o poeta, nessa época, à participação do movimento liderado por Chamie. Godoy explica:

se em 1961 ou 1962, a leitura de *Terceira feira (Quaderna, Dois Parlamentos e Serial)* havia despertado em mim a vontade de uma poesia diferente, nova enquanto linguagem, até feia, se necessário, a leitura de *A educação pela pedra*, em 1966, abriu minha cabeça para uma poesia “organizada”, mesmo se eu não soubesse bem o que isso pudesse (ou poderia) ser, nem como usar a lição em minha poesia. A organização e estrutura do livro confirmou, para mim, que o caminho a ser seguido era, deveria ser, aquele. Mas ser um poeta fortemente influenciado por Cabral também não era uma opção. Eu já lera alguns poetas que escreviam sob essa influência, tinha até proximidade com ao menos uns dois deles. Não era, parecia-me, um caminho a ser seguido, embora também tivesse praticado meus poemas cabralinos. Já afirmei antes e repito isso aqui, Cabral empurrou-me, levou-me para a Instauração Praxis, e se essa opção levou-me a ser influenciado pela poesia práxis e linguagem de Mário Chamie, foi por me parecer este o melhor rumo a seguir. Assim, ao querer fugir de uma influência, acabei por aceitar outra. (GODOY, 2018, p. 606).

Nessa explicação, notamos que o poeta emprega o termo “influência” com duas conotações distintas. Primeiramente, em relação à planificação e construtivismo do livro de Cabral, o que leva o poeta pernambucano a se tornar uma das principais referências poéticas para Godoy. Depois, ele diz que Cabral o teria levado “a ser influenciado pela práxis”. Nesse segundo caso, acreditamos que a “influência” se trata, na verdade, da adesão à vanguarda, ainda que a questão da afinidade com o projeto de Chamie também esteja em jogo. No entanto, apesar dessa divergência das relações entre Godoy e João Cabral e Godoy e a vanguarda, o poeta utiliza indiscriminadamente o mesmo termo para se referir a elas porque o motivo pelo qual escolhe João Cabral como uma tradição e adere

à Praxis é o mesmo: ele enxerga tanto na poesia cabralina quanto na vanguarda os mesmos valores pelos quais se interessa, como veremos a seguir.

Godoy ainda explica que essa adesão não significava a negação da influência de João Cabral, mas sim um reconhecimento de que era preciso contorná-la para encontrar sua dicção pessoal, revelando a tensão dessa relação. Como vimos, apesar da natureza programática da vanguarda, seus preceitos revelam a influência cabralina, o que nos permite pressupor que Heleno Godoy encontrou na Praxis a possibilidade de seguir uma de suas principais referências no que tange à composição poética, isto é, valorizando o verso rigorosamente elaborado, planejado, construído. Partindo dessa premissa, vejamos como os pressupostos praxistas são realizados por Godoy em *Os veículos* e como eles são incorporados à sua dicção particular em sua poesia posterior. Esse percurso será fundamental para compreendermos como a vanguarda reforça a influência de João Cabral na poesia de Heleno Godoy.

Participando da vanguarda, Godoy publicou seu primeiro livro de poesia, *Os veículos*, em 1968. Para usar a expressão praxista, a área de levantamento do livro de 1968 são os meios de transporte, isto é, o suporte de significação do livro gira em torno da palavra “veículos”. Desse modo, o projeto semântico da obra é construído a partir de quatorze tipos de meios de transporte e o vocabulário relativo a eles. Chamie explica melhor esse planejamento lexical dizendo que

não é, pois, o vocabulário do poeta que vai gerar as dimensões de organização do poema; mas o vocabulário da área que vai levar o poeta, segundo suas possibilidades pessoais (intuição, percepção, imaginação, visão crítica, integrações gerais) a dimensionar e a virtualizar a estrutura do texto. (CHAMIE, 1974a, p. 232).

Nesse sentido, encontramos conjuntos como “pé, passo, chão” e “avião, voo, aéreo” por exemplo. No entanto, essa área de levantamento carrega consigo uma crítica social que se coaduna com um dos tópicos da vanguarda, como lemos na “Plataforma dois”: “as novas divisões do trabalho pelo aumento da automação em nossas fábricas” (CHAMIE, 1974a, p. 179). Essa questão aparece aliada a uma preocupação de Chamie em problematizar o consumo e apresentar suas contradições, isto é, interferir através da expressão artística praxista e transformar a realidade para que a sociedade compreenda que o consumo justifica a produção.

Sendo assim, os veículos são um retrato metonímico da condição humana, mais especificamente da exploração dos operários em razão da industrialização. Os quatorze

tipos de meios de transporte são descritos não pelas partes das quais são compostos, mas sim para o que servem, por sua práxis social, denunciando a exploração do trabalho que sustenta o capitalismo, sistema bastante criticado em *Os veículos* e nos livros posteriores de Godoy.

Para analisar melhor os preceitos praxistas que fundamentam o livro *Os veículos*, dentre os meios de transporte apresentados no livro, daremos destaque ao carro por ser uma imagem recorrente nos livros posteriores de Heleno Godoy. São três poemas dedicados ao automóvel. O primeiro é construído a partir do vocabulário relativo à área de levantamento e se destaca pela obsessão em torno do fonema /r/:

ronda a rota car
ro e a linha rodar
ronda carro rodarolar
rodo via via rodar

reto em rodas girar
rei do carro andar
rugir girando ao redor
rude pneu maxi lar

rampa lama parar
rito gás óleo limar
relva em pala e ar
ré para (for) de lavar

rente ao muro rever
rugindo em girorodar
réde volta ao car
ro dovia a pé andar
(V, p. 419).

O poema ilustra também a obsessão praxista pelo verso simétrico, o que percebemos pela preocupação com a forma, o alinhamento dos versos e pelo fato de todos eles começarem e terminarem com a letra “r” e, com exceção de “redor”, “limar” e “rever”, todas as outras palavras que os fecham têm relação com o universo automobilístico. Para alcançar esse efeito, Godoy serve-se de alguns recursos como o *enjambement*, que resulta em “car” e se tomada como vocábulo da língua inglesa, relaciona-se com suas copartícipes, pois está associada à mesma área de levantamento.

O projeto sonoro potencializa o projeto semântico, se tomarmos o repetitivo fonema /r/ como sugestivo do som do motor do carro, ou ainda se as assonâncias em /o/ e /a/ forem associadas à imagem da circularidade das rodas do veículo a girar. No mesmo

Para o marxismo, o trabalho é uma categoria central. Não se trata do emprego ou da ocupação, mas do conjunto de atividades realizadas pelo homem para sua sobrevivência por meio da transformação da natureza. Assim, tudo o que é criado pelo homem é fruto do seu trabalho e esse exercício é que o transforma em um ser social, dotado de humanidade. O homem passa a ser identificado pelo trabalho que executa, assim como Godoy representa os homens em seu poema – chofer e patrão. Apesar de o primeiro servir ao segundo – e também ao carro, que ganha status de patrão na sociedade capitalista –, ambos servem ao sistema capitalista, pois sustentam o jogo de mercado.

Com o capitalismo, o conceito de trabalho se alterou e, conseqüentemente, se alteraram as relações sociais. Uma dessas alterações se efetivou em relação ao consumo, pois perdemos a noção de que um produto existente só é possível a partir do trabalho realizado por um homem. Deixamos de valorizar o trabalho, para cultuar o produto do trabalho, seja ele o dinheiro ou o que compramos com o dinheiro. Godoy frequentemente ironiza essa situação utilizando o carro, pois ele deixa de ser objeto para ser parte da identidade do indivíduo, passa a ser um valor agregado do homem. Outra imagem que aparece no poema e corrobora essa crítica é a do cassino, espaço em que o dinheiro é cultuado através do jogo. Além de ditar as regras em relação ao trabalho, o dinheiro se infiltra até mesmo no lazer do homem alienado.

A primeira estrofe apresenta ao leitor o chofer, mas não o faz descrevendo suas características pessoais, e sim o seu trabalho, que é elevado à condição de destino, ou seja, não há escolha, a sina desse homem é trabalhar.

O capitalismo será um dos responsáveis pela alienação da sociedade e pelo deslocamento do poeta e da poesia para a margem social, assunto que vai se estender por toda a obra de Godoy. Partindo de um viés marxista do termo, a alienação é o alheamento de um indivíduo, grupo ou instituição em relação aos resultados ou produtos de seu trabalho, ao seu próprio trabalho, a outros seres humanos ou a si mesmos (BOTTOMORE, 2013, n.p.). Assim, a alienação apaga as individualidades e promove a reificação, uma vez que o trabalhador passa a ser, ou melhor, valer por sua mão de obra, que é vendida para gerar poder aquisitivo, de modo que ele mesmo torna-se um produto do sistema capitalista.

Assim, nesse poema, dois personagens de classes sociais distintas, ironicamente, são alienados. Ao despersonalizá-los chamando-lhes “chofer” e “patrão”, Heleno Godoy diz sobre todos os empregados e seus respectivos patrões. Ambos representam o homem reificado, sustentáculo do sistema capitalista. A ironia que aqui se apresenta é um dos

traços constitutivos da poesia godoyana, o que veremos mais demoradamente no quarto capítulo desta tese.

Fecha essa seção o poema a seguir, que também trata do homem alienado, dessa vez o consumidor do automóvel:

sem pressa apreça o custo
a empresa presa ao preço

precisa do carro/apreço
à vista: a presta ação

como o carro o preço custa
tanto quanto custa um tanto

sem pensar aceita o trato
a empresa o prende ao ônibus

precisa do emprego/o preço
o visto: o ganha pão

como preço custa um carro
num tanto permanece o emprego

o transporte coletivo/padrão
padrão: o salário continuado
(V, p. 420)

O aspecto visual do poema revela sua natureza construída. O alinhamento simétrico dos versos, ou melhor, as unidades de composição em pares revela o labor do poeta. O paralelismo das estrofes que apresentam os versos sintaticamente semelhantes forma os pares: estrofes 1 e 4; 2 e 5; 3 e 6. A última estrofe funciona como “moral da história” ou síntese da relação de compra representada no poema. Novamente, essa simetria visual e sintática está relacionada ao “ato de consumir”, isto é, a participação do leitor como co-criador, com consumidor do poema por meio de releituras a partir de novas combinações entre os versos e da exploração de variadas possibilidades lexicais.

Em relação à sonoridade, Godoy serve-se da paronomásia para significar o valor do objeto de desejo, o carro: “pressa”, “apreça”, “pensar”, “preço” e ainda “custo”, “custa”. Vale lembrar a regra de ouro do capitalismo proferida por Benjamin Franklin, “tempo é dinheiro”. Assim, podemos ler no poema que o cálculo do valor do automóvel é feito tanto em dinheiro quanto em tempo de trabalho.

“Sem pensar” o consumidor alienado vende sua mão de obra para sustentar o capitalismo e adquirir seu meio de transporte privado. Até lá, está preso ao transporte

coletivo. Outra prisão à qual se sujeita é o emprego, uma vez que o homem não trabalha para transformar a natureza, mas para ter poder aquisitivo para comprar objetos que agreguem valor à sua imagem social.

Os veículos, assim como *Indústria*, de Chamie, são livros que representam a quarta fase da proposta praxista. Essa etapa é marcada pela publicação de “Textor”, no posfácio de *Indústria*, em 1967. Esse documento registra a revisão do papel do leitor e de sua condição de coautor:

O textor, configura, assim, uma nova escrita: a que redimensiona o nosso conceito inicial de co-autoria. Isto porque, antes, a interferência do leitor, num texto praxis, era de segundo grau. Será agora de primeiro grau, já implícita no ato de escrever do autor. Pois, sendo o dictema matéria-prima de domínio comum, ele, ao ser explorado num texto, pertence a um e outro e aos dois ao mesmo tempo. Daí a definição: ‘autor + leitor + texto = textor’”. (CHAMIE, 1974b, p. 70).

Assim, como coautores, nós, os leitores podemos movimentar os versos e propor uma organização outra do poema, sendo possível combinações como

como o carro o preço custa
num tanto permanece o emprego

Ou ainda: “sem pensar apreça o custo”, entre outras tantas possibilidades, sendo que todas vão convergir para o mesmo campo de significação em razão do trabalho feito pelo poeta em torno da área de levantamento.

Depois de *Os veículos*, Heleno Godoy publicou *As lesmas* (1969) e *Relações* (1981), livros de prosa também envolvidos com os pressupostos praxistas. Só em 1985 voltou a publicar poesia com *fábula fingida*. O longo hiato entre o livro de 1968 e o de 1985 foi justificado por Godoy como necessário para que ele se distanciasse tanto dos pressupostos vanguardistas quanto da dicção poética de Mário Chamie em busca da sua própria.

Conforme comentamos anteriormente, a adesão de Godoy à Praxis foi antes um reforço da influência de João Cabral do que uma fuga propriamente dita. Posteriormente, em busca de sua dicção poética própria e desejando se afastar da vanguarda, o poeta recorre a João Cabral, apesar do conflito com essa influência. Em atividade realizada na

Faculdade de Letras da UFG¹⁴, Heleno Godoy revelou que sentiu medo dele quando leu *Quaderna*, mas que esse foi seu antídoto para se distanciar-se da vanguarda em busca de sua dicção própria. A metáfora do antídoto é interessante se pensarmos no tipo específico que é produzido a partir do próprio veneno. Por esse viés, João Cabral é capaz de neutralizar o efeito da vanguarda em Godoy porque ambos têm em comum o mesmo princípio, isto é, valorizam a poesia como construção, o verso planejado a partir de um projeto consciente. Como veremos a seguir, essa “neutralização” não significa que ambos foram eliminados da poesia de Godoy.

Nesse ponto a estratégia de Godoy revela-se falaciosa, pois ele se apoia no poeta que é uma de suas principais referências e isso não promove seu afastamento da proposta que o levou a aderir à Praxis porque ele é consciente da poesia que quer escrever. Por isso, o resultado, dessa vez, é que o poeta exercita sua dicção particular em *fábula fingida* e em seus livros posteriores, mas, diante da tensa relação que estabelece com a influência de João Cabral e, conseqüentemente, com a herança praxista, a saída encontrada é a incorporação dessas vozes. Se voltarmos à metáfora do antídoto, notaremos que o veneno foi neutralizado, não eliminado, ou seja, é preciso lidar com ele. A solução encontrada pelo poeta é incorporá-lo à sua dicção.

Dito disso, é interessante discutir que, ainda que o poeta tenha negado reiteradas vezes sofrer a “angústia da influência”, conforme denominação de Harold Bloom (2002), encontramos em Heleno Godoy o conflito que move o estudo do crítico norte-americano. A partir de sua adesão à Praxis, Chamie tornou-se, ao lado de João Cabral, uma das principais referências de Godoy, pois, nas palavras do poeta, ambos são os que se

encontrarão mais que todos os outros poetas, pois nunca, espero, esconderei a influência que tiveram e ainda têm em minha poesia. A verdade, também insisto em dizer, é que não tenho nenhuma preocupação de me livrar dessas duas influências – elas me são benéficas, muito benéficas, pois me obrigam a estar atento à minha linguagem, abrindo-me ou encontrando-me os caminhos, determinando-me os rumos. (GODOY, 2018, p. 609).

Ao afirmar não se preocupar com essas influências, Godoy se contradiz, pois, anteriormente, justificou os dezessete anos que separam a publicação de *fábula fingida*

¹⁴ A convite da professora Solange Fiuza Cardoso Yokozawa, o poeta falou aos alunos da disciplina Literatura brasileira 4, em 2016, sobre sua relação com João Cabral de Melo Neto no que tange à influência do poeta pernambucano em sua produção poética. Posteriormente, essa fala foi publicada na revista *Texto Poético* v. 14, n. 25 (2018), que traz um dossiê dedicado a João Cabral de Melo Neto. Cf. <http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/issue/view/35/showToc>

de *Os veículos* como tempo necessário para se afastar tanto dos preceitos praxistas quanto da linguagem de Mário Chamie. Entendemos que o poeta sugira não haver uma “angústia” no trato com essas “influências” porque elas foram incorporadas em sua poesia, sendo, assim, aceitas em sua dicção. Mas Harold Bloom (2002) percebe que essa estratégia é uma das formas de o “poeta novo” lidar o passado na tentativa de superá-lo. Por essa perspectiva, há uma contradição entre o que o poeta declara e o que realiza em verso.

Para Bloom (2002), um poeta ajuda a formar outro, mas esta relação intrapoética não se dá de forma tranquila, sem tensão, sem angústia. O poeta “forte” se apropria de seu precursor e essa apropriação envolve angústia de débito, a “angústia da influência”, pois o sucessor não deseja a consciência de não ter criado a si mesmo. Diferentemente da substituição feliz da teoria freudiana, “os poetas, como poetas, não podem aceitar substituições, e lutam até o fim para ter apenas a oportunidade inicial” (BLOOM, 2002, p. 58 - 59). Assim, “os poetas fortes fazem a história distorcendo a leitura um dos outros, a fim de abrir para si mesmos um espaço imaginativo” (BLOOM, 2002, p. 55).

Essa discussão sobre como a “angústia da influência” se manifesta na poesia de Heleno Godoy foi necessária para explicarmos, a seguir, que o poeta, por causa dessa tensão com suas referências, incorpora os princípios que o levaram a aderir à Instauração Praxis ao mesmo tempo que se distancia deles. Cabe ressaltar que não enquadrámos a Praxis como uma tradição com a qual Heleno Godoy dialoga, mas reconhecemos que o programa da vanguarda se tornou uma referência para o poeta no início de sua carreira e, em determinado momento, ele desejou descolar sua poesia dessa proposta em busca de uma linguagem que lhe fosse particular.

Para tanto, Heleno Godoy não abandona os pressupostos que o levaram à vanguarda. Na verdade, ele assimila ao seu fazer poético o gosto pela poesia construída, “organizada”, como um projeto consciente e planejado, despertado pela leitura de *A educação pela pedra*, em 1966 (GODOY, 2018, p. 606), o que reforça nossa leitura sobre a influência de João Cabral em sua obra, como veremos no próximo capítulo. Vejamos agora como os procedimentos vanguardistas ecoaram na produção poética de Godoy nos livros publicados depois de *Os veículos*.

Albertina Vicentini, em revisão do percurso da obra de Heleno Godoy até a publicação de *A casa*, em 1992, estabelece uma imagem bastante adequada para tratar dos resquícios praxistas que subsistem nessa poesia:

O desenho é o de uma linha ascensional correndo por cima de um eixo coordenador. Ao iniciar-se, confunde-se com o eixo. Aos poucos, porém, ganha-lhe distanciamento até formar com ele um ângulo agudo. O fato de a linha distanciar-se desse eixo não significa que não continue correndo-lhe por cima. Não o dispensa, ao mesmo tempo em que dele se distancia. (VICENTINI, 2006, p.83).

A linha, segundo a autora, representa o conjunto da obra de Godoy, que àquela época tinha como último livro publicado *A casa*, em 1992. O eixo é a Instauração Praxis. Assim, a Literatura Praxis presentifica-se no fazer literário godoyano, ainda que se distancie dela gradativamente. Como nota Vicentini, isso se dá por meio de duas formas: pela naturalização dos procedimentos praxistas, isto é, pela “poda da artificialidade” e pela contenção, uma vez que o poeta não mais “nomeia um objeto à exaustão, como em *Os veículos*”, o que ameniza a rigidez da área de levantamento (VICENTINI, 2006, p. 84). A autora confirma esse processo por meio da leitura crítica de *Relações* (2006), livro que, segundo ela, representa a transição, isto é, marca o início do distanciamento de Godoy da Praxis. Além desse livro, Vicentini comenta brevemente *fábula fingida* e *A casa*, apontando como se realiza esse distanciamento.

fábula fingida apresenta uma expansão desse distanciamento, ainda que seja forte a presença da Praxis em relação ao estilo poético de Godoy, marcada tanto pela programação do texto, quanto pela racionalização e crença nas formas literárias. A novidade está no entrelaçamento entre diversos gêneros, o que promove o diálogo com outras tradições, como Eliot e Pound (VICENTINI, 2006, p. 84).

Se *Relações* é o livro da transição, *A casa* é o livro da maturidade poética de Godoy, pois, nele, segundo Vicentini (2006, p. 84), “o processo de programação práxis aliado à naturalização formal [...] forjam um livro intenso, porém simples, tampouco elíptico, que reensaia a metáfora”. É um livro que se destaca por sua natureza construída, e, por isso, é central na discussão realizada no próximo capítulo, em que comentamos a relação tensa entre Godoy e João Cabral pelo viés da poesia planificada que busca a expressão objetiva.

Quanto à concepção do livro como um projeto planejado, ressaltamos que não há qualquer livro de Heleno Godoy que não tenha passado por um processo de planejamento. Reiteradas vezes o poeta já declarou que seus livros não são “ajuntamento de poemas” e tampouco são fruto da inspiração. Para Godoy, um poema, assim como um livro, é concebido a partir de um planejamento rigoroso, ainda que essa estratégia seja questionável em razão do processo não linear de concepção de um livro como *A árvore*

de sombra amarela, como comentaremos a seguir. No entanto, para evitar o risco da repetitividade, não nos deteremos na questão da planificação e do rigor construtivo neste tópico, uma vez que esse é o recorte do próximo capítulo, onde trataremos da influência cabralina no que tange ao modo de composição poética de Godoy. Desse modo, tentaremos mostrar como os preceitos da Praxis são incorporados à dicção de Heleno Godoy usando como exemplos o relaxamento no emprego da simetria e da definição da “área de levantamento”, ainda que sejam questões que atravessem a discussão promovida no capítulo seguinte.

Aliada à questão semântica e pragmática, o uso da simetria sintática como recurso para a composição poética na proposta praxista era um procedimento importante para a consolidação do “consumo” daquela poesia, pois permitia que o leitor realizasse o intercâmbio entre termos sem causar interferência na estrutura sintática do poema, atuando como seu co-criador. Cabe ressaltar que a simetria é uma obsessão do verso cabralino assim como se apresenta na Poesia Praxis. É possível que Chamie, ao ditar uma função pragmática para o emprego da simetria e torná-la parte da programação da “vanguarda nova”, esteja em busca da sua maneira de se apropriar do estilo de seu antecessor.

Voltando à poesia de Godoy, de forma geral, a simetria dos poemas, seja ela morfossintática ou visual, é algo que se mantém em toda a sua obra, mas sem a obsessão vista nos livros de fatura praxista, o que revela seu modo de incorporar à sua dicção esse traço da vanguarda. Tomaremos um poema de *Sob a pele* (2007) para ilustrar essa característica, pois a partir desse livro, a simetria morfossintática é um recurso raramente utilizado na obra de Godoy. Vejamos como essa estratégia é a base de composição dos versos do poema 46, transcrito a seguir:

ficou daquele tempo este sabor
amargo,
ficou daquele tempo uma certa
mágoa,
ficou daquele tempo uma aguda
praga

uma reclamação contra forças
contrárias,
uma vontade de vingança contra
repreensões,
uma frustração por conta de muitas
proibições

não ficou sequer o desejo da volta
 no tempo,
 uma angústia pelos anos já cumpridos
 nesta masmorra
 com que as saudades nos levam
 ao esquecimento
 (SP, p. 139)

A leitura de *Sob a pele* mostra que seus poemas seguem um fio narrativo. Esse poema, por exemplo, responde ao questionamento apresentado no poema 45: “quem sabe por onde anda o passado?” Por essa ótica, é um poema que resgata do passado aquilo que se destaca pela negatividade: “sabor amargo”, “certa mágoa”, “aguda praga”. É um passado que ainda ecoa no presente e, por isso, reforça a luta entre “forças contrárias” que mantém a tensão no presente e o desejo de vingança pela liberdade tolhida no passado. Não é um passado nostálgico, ao qual se volta para reviver as emoções experimentadas como refúgio do caos do presente, mas sim uma masmorra da qual o sujeito poético ainda é prisioneiro. Nessa prisão, a pena é viver de lembranças ruins, uma vez que a masmorra bloqueia tudo o que era digno de sentir saudade, momentos condenados ao esquecimento.

O poema é composto por três estrofes de seis versos cada. A estrutura das estrofes é semelhante, sendo os versos ímpares longos e os versos pares curtos. Há certa regularidade visual entre os versos, mas não predomina a simetria métrica entre eles.

Em relação aos aspectos morfossintáticos, também não há obsessão simétrica. Os versos ímpares da primeira estrofe, por exemplo, apresentam uma variação em relação ao último termo, que se no primeiro verso é um substantivo (“sabor”), no segundo e no terceiro são adjetivos (“certa” e “aguda”, respectivamente). Essa variação também ocorre em relação aos versos pares, em que temos um adjetivo (“amargo”) seguido por dois substantivos (“mágoa” e “praga”).

Na segunda estrofe, ocorre o mesmo, visto que os versos ímpares têm uma estrutura morfossintática inicial semelhante, mas seus finais não seguem um padrão. Os versos pares dessa estrofe apresentam simetria métrica (quatro sílabas poéticas) e são semanticamente próximos, se partirmos da chave de leitura que percebe a negatividade do passado.

A terceira estrofe, apesar de seguir o padrão de versos mais longos intercalados a versos mais curtos, não é construído a partir da simetria vista dos dois primeiros, o que ilustra a ausência da obsessão simétrica e o processo de naturalização dos procedimentos praxistas comentado por Albertina Vicentini (2006).

Outra noção cara à Praxis é a programação do texto em torno de um problema, que era abordado obsessivamente em diversas perspectivas para a captação de seus significados e possíveis contradições tendo em vista sua representação objetiva. Para tanto, uma estratégia utilizada era o desdobramento lexical em torno do tema, isto é, a composição era realizada a partir de relações semânticas em torno do universo lexical do problema para possibilitar a observação objetiva da realidade desse problema

Esse é um recurso que se coaduna ao projeto poético de Godoy, pois é uma estratégia pertinente ao planejamento do livro e, em certa medida, é possível perceber seu aproveitamento mesmo a partir de *Os veículos. A ordem da inscrição*, por exemplo, gira em torno de um “problema”, que é a situação do poeta e da poesia no começo do século, o que implica na natureza construída do livro, que não se configura como um ajuntamento de poemas aleatórios. Essa preocupação com o sistema literário também é recorrente na poesia de Godoy e figura-se através do questionamento da utilidade da poesia na sociedade atual e da função do poeta, do seu lugar social. Essa questão também é central em *O livro dos pergaminhos*, que reúne poemas escritos entre 1987 e 2001, mas que fora publicado em 2015, no volume de poesia reunida de Heleno Godoy. Nesse livro, o leitor acompanha a reflexão sobre o lugar do poeta no início do milênio e sobre o papel da poesia diante da tradição.

Não há a obsessão em torno do “problema”, o que sugere a incorporação pela naturalização dos pressupostos praxistas que interessam ao projeto poético de Godoy. Nesse sentido, é possível ler em *A árvore de sombra amarela* (2015), seu livro mais recente, como se realiza essa naturalização. Podemos dizer que o livro foi composto em torno do nome, o que pode ser tomado como uma aproximação do princípio de área de levantamento do ideário praxista. O livro começa e termina com o mesmo questionamento: “Qual o nome daquela árvore?” (ASA, 2015, p. 38 e p. 63). O nome então torna-se o problema em torno do qual o livro se desenvolve. Os poemas são construídos problematizando o papel do nome em nossa sociedade, sua função, como ilustram os versos do poema 14 da primeira parte:

Além da geologia e da escrita,
a descoberta de identidade – e
assim acreditamos que nomes
existam para nos garantir isso.
[...]
(ASA, p. 45)

Além disso, tratam dos conflitos existentes entre significante e significado e das limitações do nome, como vemos nos fragmentos:

[...]
 Sou múltiplo ou multivário ou multiverso,
 se me arrasto nesta conquista, se me atrevo
 a me expor além e aquém deste universo.
 (ASA, p. 59)

e

Se digo meu nome, não digo quem sou,
 digo apenas um nome, sem que assim
 revele minhas possibilidades ou formas.
 [...]
 (ASA, p. 60)

É uma história conhecida na Faculdade de Letras da UFG a da concepção desse livro, narrativa documentada pela professora Solange Fiuza no texto de apresentação do *Inventário Poético* de Godoy. Em visita à Faculdade de Letras, o professor Arnaldo Saraiva, em companhia de Heleno e Solange, se encantou por uma árvore que se avizinha ao prédio. A árvore, bastante comum em Goiânia, estava coberta por sua floração amarela, que também cobre o chão durante a primavera. Arnaldo Saraiva indagou aos dois companheiros o nome da árvore, dado que eles desconheciam. Este fato motivou Heleno Godoy a escrever os vinte e dois poemas em torno do nome e as relações entre o nome e identidade, entre nome e o objeto nomeado. São os poemas que compõem a primeira parte do livro. Posteriormente, Solange identificou o nome da árvore que encantara Arnaldo Saraiva e comunicou o fato a ele e ao poeta goiano, que, diante da nova informação, escreveu outros vinte e dois poemas também sobre o nome e suas implicações sociais. Esses poemas compõem a segunda parte do livro.

A composição poética que gira em torno de um problema orienta o fazer poético de Godoy, mas, como notou Albertina Vicentini, a naturalização desse procedimento se realiza quando ele deixa de ser obsessivamente utilizado, quando o elemento central do problema deixa de ser excessivamente nomeado por meio de um levantamento lexical que almeja dar conta daquela determinada realidade por um viés objetivo.

Como vimos, Heleno Godoy participa efetivamente da Instauração Praxis e após se afastar dela em busca de sua dicção própria incorporou ao seu estilo alguns procedimentos adotados na proposta de Chamie. Não vemos mais o experimentalismo de

Os veículos, mas, como nota Albertina Vicentini, ainda que se afaste cronologicamente, ainda estão presentes em seu verso traços praxistas, destituídos da premissa vanguardista, pois incorporados à sua dicção particular.

1.3 – Trajetórias divergentes, rumos convergentes

Como vimos, Armando Freitas Filho e Heleno Godoy divergem quanto à execução da proposta da Instauração Praxis. O poeta carioca participa da vanguarda de modo desconfiado, isto é, à sua maneira, o que significa que ele flexibiliza alguns aspectos da proposta de Chamie, como a escolha da área de levantamento, por exemplo, em que Freitas Filho olha para sua experiência como poeta e não para o social, trata de seus conflitos em relação à produção poética e não de um problema da sociedade em geral.

Heleno Godoy cumpre com o programa proposto por Chamie tanto em *Os veículos* quanto no romance *As lesmas*. Em seu discurso, aparentemente, não havia conflito nessa adesão e no quanto sua poesia estava envolvida nos preceitos praxistas, porém, o poeta caiu em contradição ao justificar o longo intervalo que antecedeu a publicação de fábula fingida em razão da necessidade de se afastar dos princípios da “vanguarda nova” e da linguagem de Mário Chamie. Como vimos, essa tensão se resolve com a assimilação desses aspectos à sua voz.

Em relação à adesão à Instauração Praxis, percebemos uma convergência entre Freitas Filho e Godoy. No caso do poeta carioca, sua adesão é motivada por seu anseio em seguir os passos de suas referências, da tradição que escolhe para si. Ele usa a Praxis para continuar escrevendo em verso, incorporando os antecessores. No caso de Heleno Godoy, ainda que ele afirme que a Praxis foi uma forma de contornar João Cabral, percebemos que ele não foi tão longe assim do poeta pernambucano, tendo em vista que ele é influência perceptível nos princípios praxistas.

Logo, ainda que de modo inconsciente, a adesão de Godoy guarda semelhanças com a de Freitas Filho por esse viés. Godoy já tinha se afeiçoado à poesia de Cabral – com o modo compositivo, a “poesia feia”, mas havia um conflito com essa influência, uma manifestação da “angústia da influência”. A saída encontrada foi aderir à vanguarda – no entanto, essa adesão não implica a experimentação de novas formas de expressão poética, uma vez que percebemos a influência cabralina no ideário praxista. Assim,

Godoy encontra na Instauração Práxis a possibilidade de seguir sua referência poética, ainda que de modo indireto – João Cabral.

Além disso, os poetas convergem em relação ao aproveitamento da vanguarda em sua poesia da maturidade. Ambos naturalizam os procedimentos praxistas em sua poesia posterior à participação da Instauração e incorporam alguns deles ao seu estilo.

Outro ponto de convergência é a natureza política da adesão de ambos à vanguarda. Tanto Freitas Filho quanto Godoy não queriam estar alheios à realidade em que estavam inseridos. Como buscavam na experimentação uma direção rumo à dicção mais pessoal, os poetas perceberam na Práxis essa possibilidade, uma vez que o Concretismo, opção concorrente, não apresentava essa abertura para a participação social à época.

Além disso, apesar de pregar a objetividade da palavra poética, a Práxis possibilitava que a subjetividade não fosse banida por completo. Armando Freitas Filho se aproveita dessa liberdade e trata de seu conflito enquanto poeta. Godoy não deixa de imprimir sua subjetividade em *Os veículos*, ainda que seu esforço seja em busca da expressão que rechaça o sentimentalismo exacerbado.

O percurso pelas características da Instauração, revelou-nos um paradoxo da vanguarda: o anseio de reestabelecer a comunicação da poesia por meio do reestabelecimento do verso – mas não alcançou o público, não é uma poesia popular. Continuou exigindo um público gabaritado. O convite para o leitor participar do jogo poético por meio da “mobilidade intercomunicante” não foi muito atraente. De quem é a culpa? A intenção da instauração é boa, mas não é uma poesia de fácil acesso. O próprio Heleno Godoy confirma essa perspectiva quando assume a dificuldade de um livro como *Lavra Lavra* (2011b, p. 35).

Por fim, podemos afirmar que para ambos a Instauração Práxis funciona como um catalisador da relação deles com a tradição que escolhem para si desde o início de suas carreiras, especificamente João Cabral de Melo Neto. Isso se justifica tanto pela abertura da proposta de Chamie para a relação dialógica com a tradição quanto pelo fato de o próprio João Cabral configurar-se como uma influência nos preceitos praxistas.

2 –A PLANIFICAÇÃO E O RIGOR CONSTRUTIVO EM ARMANDO FREITAS FILHO E HELENO GODOY

A discussão sobre o modo como os poetas brasileiros contemporâneos leem a poesia de João Cabral de Melo Neto é permeada por uma atmosfera tensa. A relação de Cabral com a poesia concreta é exemplar dessa relação tensa do poeta com os contemporâneos: declaradamente, foi admirador do movimento vanguardista que o tomava como referência, mas, mesmo com elogios àquela estética, fez questão de se eximir desse posto e de desvincular essa poesia como um desdobramento da sua própria (MELO NETO, 1996, p. 25). Em carta a Augusto de Campos citada por Haroldo de Campos, João Cabral diz-se envaidecido por ser tomado como referência pelos concretistas, mas vale-se da metáfora do trampolim para evidenciar seu posicionamento em relação ao movimento: agradece a tomada de sua poesia como trampolim, pois assim considera-se entendido pelo grupo, torna-se um instrumento possibilitador do salto daqueles poetas, mas chama a atenção dos “saltadores”, que “exageram a possibilidade de o trampolim também poder saltar: ele tem uma extremidade solta, que vibra como se fosse capaz de saltar, mas tem uma outra ponta presa à borda da piscina...” (MELO NETO apud CAMPOS, 2000, p. 29).

Para potencializar essa contradição, o poeta pernambucano reconhece em Augusto de Campos a extensão do seu trabalho (MELO NETO, 1996, p. 26). No entanto, esse reconhecimento é atravessado por uma fina ironia, como é possível perceber no poema dedicado ao poeta concretista, “A Augusto de Campos”, que abre e serve como dedicatória de *Agrestes*, livro publicado em 1985: “[...] Envio-o ao leitor contra,/ envio-o ao leitor malgrado/ e intolerante, o que Pound/ diz de todos o mais grato;/ àquele que me sabendo/ não poder ser de seu lado,/ soube ler com acuidade/ poetas revolucionados” (MELO NETO, 2008, p. 485 – 486). A ironia reside no fato de a reverência ao poeta concretista, o “leitor contra”, construir-se a partir da autodepreciação por parte de João Cabral. Assim, como observa Solange Yokozawa (2015, p. 209), essa dedicatória é ambígua, pois apresenta um “misto de reverência sincera e ironia”.

Com a exceção de Augusto de Campos, João Cabral não nomeia outros herdeiros de sua poesia, mas reconhece sua contribuição na produção dos poetas novos no que diz respeito a uma escrita mais consciente, dotada de racionalidade, objetividade e que valoriza a contenção verbal (MELO NETO, 1996, p. 26; ATHAYDE, 1998, p. 50 e p.

78). Segundo Benedito Nunes (2009, p. 159), a poesia de Cabral “veio a ser, depois de 1956, fonte de influência interna, como modelo de linguagem, pela sua contenção do impulso lírico, pela sua objetividade discursiva, pelo uso poético das virtualidades lógicas do discurso”.

Essas características estão presentes, por exemplo, nos versos de Armando Freitas Filho, Carlito Azevedo, Micheliny Verunschik e Heleno Godoy, poetas brasileiros contemporâneos que declaram filiação cabralina. A tensão referida anteriormente instala-se quando são percebidas as diversas faces dessa filiação, que se apresenta tanto em tom reverencioso quanto conflituoso em alguns casos. Dos poetas citados, destacamos o primeiro e o último, cujas obras são objeto desta pesquisa. Analisaremos neste capítulo o que há de herança cabralina nos versos de Armando Freitas Filho e Heleno Godoy no que concerne à planificação e ao rigor na construção poética.

Sobre seu processo criativo, João Cabral declara: “Eu não concebo um livro como um depósito de poemas. Para mim, um livro deve ser tão estruturado quanto um poema, propriamente” (ATHAYDE, 1998, p. 35). *Serial* (1962) e *A educação pela pedra* (1966) são exemplares do rigor cabralino, pois são livros estruturados a partir de um projeto de simetria. Para tanto, em *Serial*, por exemplo, João Cabral obsessivamente atém-se ao numeral quatro e seus múltiplos.

A tendência à planificação da poesia de João Cabral foi notada já em *Pedra do sono* (1942), por Antonio Candido (2002, p. 136): “Os poemas que o compõem são, é o termo, construídos com rigor, dispondo-se os seus elementos segundo um critério seletivo, em que se nota a ordenação vigorosa que o poeta imprime ao material que lhe fornece a sensibilidade”. A natureza construtora da poesia de João Cabral aprofundou-se desde então, tornando-se uma característica sempre destacada por sua recepção crítica. O próprio Antonio Candido, primeiro leitor crítico de João Cabral, reconheceria anos mais tarde o construtivismo dos versos cabralinos e sua oposição a uma “poesia derramada”:

Eu acho que existe, na obra de João Cabral, muita coerência, porque, até na poesia social dele, a gente sente que sua preocupação principal é a construção. Ele é um construtor. [...] O construtor é aquele que vê o poema como um objeto a ser construído metodicamente. A emoção tem que ser transformada em palavras neutras. E, na medida em que ela é neutra, ela comove muito, enquanto a poesia derramada é indiscreta, é a poesia em que o sentimento atrapalha a forma. Parece mais expansão psicológica que construção. Isso nunca aconteceu em João Cabral, mesmo na sua poesia aplicada, na poesia para teatro. Sempre um grande construtor. Por isso, acho que o livro cujo título melhor o exprime é *O engenheiro*. (CANDIDO apud VASCONCELOS, 2009, p. 153 – 154).

Essa concepção organizadora torna-se uma obsessão de João Cabral, pois, de acordo com Secchin (2007),

isso vai persegui-lo a vida inteira, mas uma concepção organizadora do próprio livro, como se a montagem do livro fosse a maior poesia que o próprio livro contém. Então cada peça é milimetricamente estudada, previamente, como se houvesse uma planta baixa de arquiteto antes de erguer o edifício do livro, em cima ou a partir dessa planta baixa.

Assim, com a publicação de *O engenheiro* (1945), João Cabral, sob influência de Le Corbusier, arquiteto para quem o projeto é o momento decisivo de uma construção, imprime a importância que daria à construção do poema como “máquina de comover”, conforme a epígrafe do livro, ou seja, calculado, mas capaz de emocionar. Haroldo de Campos, em artigo de 1963, propõe a imagem do “poeta-arquiteto” ou “poeta-engenheiro” ao afirmar que o livro em questão instaura “uma *poesia de construção*, racionalista e objetiva, contra uma *poesia de expressão*, subjetiva e irracionalista” (2004, p. 80, grifo do autor). Assim, a partir da leitura feita por Campos (2004), a metáfora do poeta-arquiteto se estabelece com a lucidez formal que é projetada com instrumentos como “a régua e o esquadro” com os quais os poemas são “riscados e calculados no papel” para serem construídos rigorosamente.

O conceito de projeto, núcleo da metáfora do “poeta-engenheiro”, foi definido por João Alexandre Barbosa (1975, p. 17):

[O projeto é] a direção assumida por uma certa poética em relação tanto ao conjunto da literatura praticada anteriormente, ou concomitantemente, quanto em relação às soluções perseguidas pela própria obra em jogo. Dizendo de outro modo, trata-se de saber em que medida o novo código instaurado pelo poeta responde não apenas a transformações operadas sobre um código anterior quanto à formulação nova a partir de uma problematização dos dados por ele oferecidos.

A leitura da poesia de João Cabral permite compreendermos a negação do lirismo em sua concepção romântica como seu projeto. Assim, o anti-lirismo, o que não significa o banimento do lirismo, mas sim sua reconfiguração, implica a negação da inspiração como força criativa, a rejeição de uma poesia de expressão de estados subjetivos e a tentativa de apagamento da subjetividade da superfície do texto. Para tanto, em seus

versos, o poeta recorre ao criticismo e evita falar de si, dialogando com uma tradição de poesia de coisas.

Benedito Nunes (2007, p. 28, grifos do autor), em leitura de *O engenheiro*, reforça a imagem do poeta-engenheiro e comenta que

a feitura do poema, que se qualifica de *máquina de comover*, obedecerá analogicamente à mesma razão construtiva e geométrica que gera o projeto técnico de uma máquina e a planta de um edifício traçados a lápis e a esquadro numa folha de papel.

A leitura de Nunes aproxima-se da realizada por Campos, inclusive no que diz respeito às escolhas lexicais que definem o processo criativo cabralino. De acordo com Nunes (2007, p. 28), o ato de escrever a partir da criação lúcida, calculada do poema, promove o controle do imponderável, “interferências do acaso, que a inspiração e o sonho favorecem”. Essa atitude assegura que os efeitos projetados se concretizem na obra realizada. E é nessa oposição entre cálculo e acaso que reside uma das tensões da poética cabralina, como salienta Waltencir de Oliveira (2008, p. 186):

O cálculo estrutural do engenheiro é sempre o mesmo, a matéria-prima também pode ser constante [...], assim como o modo de fazer, [...] contudo cada edifício-poema determinará como as variáveis do projeto se combinarão para modular a construção adequada.

Em sua tese, Oliveira (2008) conclui que essa tensão é uma constante na poética cabralina e ela é responsável pela formação de pares mantidos por uma relação de antagonismo e/ou complementariedade, de modo que não se configuram como vertentes, pois permeiam vários momentos da obra, sendo impossível distinguir longos episódios em que ocorrem isolados e, por isso, é necessário relativizar as denominações como “poeta cerebral, racional, engenheiro”.

Essa consideração coaduna-se com a proposta de Francisco Rocha (2011) que, pelo viés da crítica genética, estuda o processo de composição poética de João Cabral pela análise de seus manuscritos a fim de questionar sua natureza projetual e propõe a sua relativização. A crítica que se debruça sobre a planificação e o rigor construtivo cabralino diz que o canteiro (poema) é submetido ao desenho (projeto do poema), no entanto, Francisco Rocha (2011, p. 339) afirma que essa concepção criativa cabralina deve ser relativizada, uma vez que, em seus manuscritos, os processos de reescrita são nítidos, o que indica que o projeto submete-se ao canteiro. Entre os recursos utilizados por João

Cabral em seu processo criativo, Rocha (2011, p. 339) destaca as reformulações parafrásicas, as substituições, os acréscimos, as supressões e os deslocamentos como movimentos que justificam a relativização do conceito de poeta-engenheiro, uma vez que eles marcam uma composição poética mais processual do que programática.

A dedicação de João Cabral ao planejamento do livro pode ser notada no documento publicado por Secchin (2000, n.p.) na revista Colóquio-Letras 157/158, “uma espécie de ‘planta baixa’ de *A Educação pela Pedra*, tanto nos aspectos gerais quanto ao nível da microcomposição de cada texto”. Nesse material, segundo Secchin, evidencia-se a obsessão cabralina pela construção do livro de poema e de seus versos. Em *Notas sobre uma possível A casa de farinha* (2013), acompanhamos essa etapa da criação cabralina. João Cabral, em estágio avançado da cegueira, entregou à filha seus estudos inacabados do *Auto A casa de farinha*. A publicação desse material permite que o leitor acesse a etapa anterior à escrita do poema, revelando, assim, o trabalho do “poeta-arquiteto”, que risca e faz cálculos no papel antes de executar o projeto. Nesses documentos, a perspectiva considerada por Rocha (2011) pode ser constatada, reforçando a necessidade de relativização do conceito de “poeta-engenheiro”, uma vez que o processo de construção do poema se faz tão importante na busca pelo rigor poético quanto seu projeto.

Como notou Francisco Rocha, a planta baixa divulgada por Secchin foi feita posteriormente à execução da obra, relativizando a ideia do projeto que João Cabral apresenta na carta à Clarice Lispector, na qual o poeta comenta o processo de confecção de *Psicologia da composição* (1952):

De certo modo é este o primeiro livro que consigo fazer com alguma honestidade para com minhas ideias sobre poesia. É um livro construídíssimo; não só no sentido comum, i.é, no sentido de que trabalhei muitíssimo nele, como num outro sentido também, mais importante para mim: é um livro que nasceu de fora para dentro. Quero dizer: a construção não é nele a modelagem de uma substância que eu antes expeli, i.é, não é um trabalho posterior ao material, como correntemente; mas, pelo contrário, é a própria determinante do material. Quero dizer que primeiro os planejei, abstratamente, procurando depois, nos dicionários, aqui e ali, com que encher tal esboço. (MELO NETO, 2000, p. 291).

Esse fragmento revela a estratégia cabralina de composição do verso, segundo a qual a poesia é resultado de um planejamento, da criação de uma estrutura que só depois é preenchida conforme as diretrizes do projeto. Marcos Siscar, no ensaio “A máquina de João Cabral”, nomeia essa estratégia como “lógica arquitetural”:

o elemento arquitetural é aquele que tradicionalmente define uma interioridade e a partir do estabelecimento de uma fronteira a ser vista e entendida de seu fora, como edificação; o espaço interior apenas existe como tal, determinado, a partir da constituição de um fora que institui os limites entre exterior e interior. (SISCAR, 2010, p. 292).

No entanto, Marcos Siscar desconstrói a tese cabralina presente na carta à Clarice ao problematizar a metáfora da máquina de algodão-doce empregada pelo poeta para descrever o processo de composição do poema “construídíssimo”: “Você a olha, no começo, e só vê uma roda girando, depois, uma tênue nuvem de açúcar se vai concretizando em torno da roda e termina por ser algodão” (MELO NETO, 2000, p. 291). Siscar (2010, p. 295) questiona: “O que está fora e o que está dentro em uma máquina de algodão-doce?”. Para o crítico,

Em torno de designa não o espaço de uma interioridade mas, justamente, aquilo que está disposto na situação de exterioridade em relação a algo a que se refere: o que está *em torno de* é aquilo que envolve determinado elemento em posição de interioridade, constituindo espacialmente seu exterior. (SISCAR, 2010, p. 295, grifos do autor).

Desse modo, estabelece-se uma tensão dentro da proposta rigorosa cabralina, pois há uma ambiguidade, já que, segundo a leitura de Siscar (2010, p. 296), a metáfora de João Cabral “coloca em situação de ambivalência a topologia dentro/fora e, conseqüentemente, a hierarquia da relação sentido/construção”. Ao promover a torção da metáfora de João Cabral, Marcos Siscar percebe que ela diz mais que a teoria, já que a forma do algodão-doce não é controlada por quem opera a máquina, portanto sofre a interferência do acaso: “o produto de uma máquina é algo que depende da interferência singular e incalculável de uma alteridade” (SISCAR, 2010, p. 297). É preciso haver um confronto, um atrito para delimitar o sentido produzido pela máquina: “ela simplesmente o projeta, o coloca à espera de um outro” (SISCAR, 2010, p. 297).

Nota-se que João Cabral tende a ser esquemático em suas proposições teóricas, porém, nos poemas, por lidar com a metáfora, ocorre uma fratura entre o que ele pretende e o que ele realiza. O que Siscar faz é revelar as contradições da proposta cabralina ao desconstruir sua lógica arquitetural, apontando que, por mais planejado que o poema seja, ocorrerá a interferência da alteridade. Assim, diante desse “salto de sentido”, é preciso ampliar a percepção do fenômeno poético.

Esse contraponto crítico é importante para nosso estudo pois, como afirmamos anteriormente, a herança cabralina na poesia brasileira contemporânea estabelece-se, em alguns casos, de maneira tensa, como veremos em Armando Freitas Filho. Essa leitura relativizada possibilita ver o modo como João Cabral lida com a interferência do acaso na poesia que se quer construída, por exemplo. Além disso, ela atende a uma vontade do próprio poeta, que em entrevista concedida a Mário Chamie em 1978 comentou o fato de a crítica de debruçar somente sobre uma leitura de sua poesia:

Realmente eu tenho a impressão de que a meu respeito se repetem há muitos anos as mesmas coisas. Não estou dizendo que se repitam falsidades sobre minha literatura. Estou dizendo que há insistência sobre um lado dela apenas, deixando outros lados que não foram vistos ainda. (MELO NETO, 1979, p. 40).

João Cabral de Melo Neto completa a Santíssima Trindade poética de Armando Freitas Filho ao lado de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. A leitura de *Duas águas* (1956) levou Freitas Filho (1991, p. 74) a incluir o poeta pernambucano em sua família poética. No entanto, essa filiação se configura por um viés tenso, por vezes contraditório, pois Freitas Filho, além de declaradamente sofrer da “angústia da influência”, recorrendo ao termo cunhado por Harold Bloom (2002), questiona o processo de composição poética cabralino, mas seu verso mantém-se marcado pela planificação e pelo rigor em vários momentos de sua obra. Desse modo, a convocação de Cabral nos versos de Freitas Filho não é pacífica, mas sim marcada por forte tensão, como veremos a seguir.

Helena Godoy retira de “Psicologia da composição” (MELO NETO, 2008, p. 71 – 72) o argumento de sua escrita poética: a busca da forma atingida. Nesse poema, a postura da voz poética consiste em negar o fortuito para alcançar o que é previsto, segundo Secchin (2014, p. 66), “que, na verdade, é pré-visto: horizonte a atingir”.

Helena Godoy declara escrever seus livros construindo-os de dentro para fora, obedecendo à “lógica arquitetural” cabralina, para usarmos a definição de Siscar (2010). Veremos em sua obra uma tendência ao criticismo e à negação de uma poesia que se diz inspirada ou que parte da expressão subjetiva. Para evitar falar de si, o poeta dá voz a coisas e objetos em busca de uma poesia lúcida, objetiva. Para Godoy, João Cabral faz parte do grupo de poetas que não só o influenciaram, mas o formaram como poeta. Assim, se Bandeira e Drummond foram, entre outros, poetas que o educaram para a poesia, Mário Chamie, Marianne Moore e João Cabral contribuíram como formadores do poeta

(GODOY, 2017, p. 40). Essa diferenciação entre influenciadores e formadores não apresenta uma definição clara nas entrevistas dos poeta, mas podemos inferir que os poetas formadores vão além dos influenciadores por terem sido incorporados à dicção poética de Godoy. É uma inferência que fazemos a partir da leitura da influência de João Cabral em seus versos, recorte de nosso estudo. Em relação aos outros poetas, seria necessário um estudo específico sobre a influência deles na poesia de Heleno Godoy.

A herança cabralina pode ser entrevista desde *Os veículos* (1968) a *A árvore de sombra amarela* (2015). No entanto, é possível observar nos versos godoyanos pontos de desvio da proposta cabralina, o que sugere certa tensão em relação à influência de João Cabral.

Sendo assim, neste capítulo, analisaremos como a planificação e o rigor configuram-se nas poéticas de Armando Freitas Filho e Heleno Godoy. O rigor construtivo de João Cabral quando da concepção do livro como obra planificada é o recorte que nos interessa na análise das obras dos poetas contemporâneos supracitados, pois percebemos divergências em relação a essa influência. Ao passo que o poeta carioca dialoga com João Cabral por meio de um conflito explícito em seus versos, mas, subversivamente, mantém o rigor construtivo da composição poética, o poeta goiano, aparentemente, trai essa influência, o que se revela na infiltração da emoção e da pessoalidade apesar da valorização da objetividade do processo criativo. No entanto, há convergências, pois tanto Freitas Filho quanto Godoy alimentam uma obsessão que pode ser lida como influência cabralina pela “forma atingida”, de modo que ambos entendem a poesia como forma planejada a ser atingida.

2.1 – “À mão livre mas não tanto”¹⁵

“*Duas águas* foi uma inundação”, declara Armando Freitas Filho (1991, p. 74) sobre seu primeiro contato com a poesia de João Cabral de Melo Neto, ocorrido entre os anos de 1955 e 1957. Desde então, a obsessão cabralina pela expressão objetiva da palavra poética chama a atenção do poeta carioca (FREITAS FILHO, 1991, p. 76): “Nada era deixado ao léu. Uma vontade titânica perseguia e exauria o tema escolhido, investigando-

¹⁵ FREITAS FILHO, Armando. longa vida. In: _____. *Máquina de escrever*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 299.

o fenomenologicamente, desde o cerne até a carne”. Assim, submerso nessa poesia, Freitas Filho declara João Cabral, o poeta do “verso de prumo e rigor”¹⁶, seu terceiro mosqueteiro, aquele que compõe, com Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, a tríade responsável por sua formação, à qual soma-se, posteriormente, Ferreira Gullar, que assume o papel de D’Artagnan.

A escrita poética foi tomada por Freitas Filho desde cedo como um exercício rigoroso e disciplinado, razão pela qual decidiu que não faria um curso superior, pois “precisava escrever e qualquer faculdade o iria desconcentrar de uma tarefa já antevista por ele como árdua e trabalhosa” (HOLLANDA, 2010, p. 9). O rigor é traço constitutivo de sua poesia desde seu primeiro livro, *Palavra* (1963), em que apresenta ao leitor os primeiros passos de sua escrita poética e cujos versos revelam que o poeta “recusou todo e qualquer gesto facilitador, encarou de frente a arte da palavra” como um “trabalho de precisão de engenharia e sonoridades” (HOLLANDA, 2010, p. 11). Depois, Freitas Filho publicou *Dual* (1966) e *Marca registrada* (1970) sob a égide da Instauração Praxis, movimento vanguardista que preza pelo rigor da composição poética. A partir de *De corpo presente* (1975), os pressupostos praxistas distanciam-se do verso freitasiano, de modo que a crítica o lê como momento inicial de uma fase de transição (HOLLANDA, 2003, p. 10), mas em toda a sua obra persistem traços vanguardistas.

A poética de Armando Freitas Filho perpassa por variadas temáticas, como por exemplo, a poesia erótica, a poesia de cunho autobiográfico, a poesia social, a poesia de viés metalinguístico. Apesar dessa variação, a obsessão pela escrita e o rigor formal são mantidos em seus versos, configurando uma obra “aguda, trabalhada, nervosa”, segundo Heloísa Buarque de Hollanda (2010, p. 7).

Assim, essa escrita poética rigorosa é seu “modo de dizer” sobre qualquer assunto. A leitura extensiva da obra de Freitas Filho aponta para a permanência desse rigor construtivo. No início de sua carreira, o poeta opta pela Praxis e toma João Cabral como uma de suas referências formadoras porque tanto a vanguarda quanto o poeta ofereciam a ele o que parecia a ele como um valor: a poesia como composição. No entanto, a influência cabralina transforma-se ao longo de sua obra e assume um viés conflituoso, converte-se em crise. Essa obsessão ultrapassa os limites da forma e torna-se conteúdo. No entanto, nessa transposição para o verso, declara o conflito com o modo de composição rigoroso cabralino.

¹⁶ FREITAS FILHO, Armando. *Fio terra*. In: _____. *Máquina de escrever*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 590.

Nosso objetivo é analisar como se configura essa influência conturbada e, por vezes, contraditória, delineando o modo como Freitas Filho convoca João Cabral em seus versos, especificamente através da planificação e do rigor construtivo de sua poesia. Para tanto, percorreremos a obra poética de Freitas Filho observando como o rigor construtivo revela-se em seus versos, mesmo quando eles verbalizam uma subversão à lição cabralina sobre o processo de composição planificado. Nosso recorte contempla os poemas de cunho metalinguístico, pois são realizados seguindo outra lição cabralina, ou seja, é uma metapoesia que revela ao leitor o processo de composição do verso, dando a ver os andaimes de sua construção.

Sobre o modo como lida com suas referências, Freitas Filho assume sofrer da “angústia da influência”, como definição de Harold Bloom (2002). Para o crítico norte-americano, não haveria outra forma de os poetas novos lidarem com seus antecessores. A única forma de evitar essa angústia seria superar o mestre por meio de uma desleitura de sua obra (BLOOM, 2002). Assim, o sofrimento de Armando Freitas Filho advém de seu anseio em não repetir seus mestres, mas superá-los parece objetivo inalcançável. Sobre essa questão, o poeta revela como seu *paideuma* age sobre ele:

Bandeira, Drummond, Cabral, Gullar e Rimbaud, [...], pelo nível de excelência conseguido, continuarão funcionando como agentes poderosos de provocação e estímulo. Eles estão só, desafiadores, moto-contínuos — pólos de atração e repulsa. Mais do que mestres ou múmias, são inimigos vivos e apaixonantes que teremos a obrigação de enfrentar e encarar a cada dia pra, pelo menos, tentar empatar esse jogo bruto de poder e influência; depois, tentar mais: tentar virar esse placar adverso, por mais utópico que isto pareça. Só resta torcer, torcer-se, para que nessa operação de vida e morte — de expurgo — algo permaneça em nós querendo falar, desamparadamente, mas temperado pela refrega, com voz própria e clara: em alto e bom som. (FREITAS FILHO, 1996, p. 206).

A saída encontrada por Freitas Filho é dialogar com seus predecessores pelo enfrentamento, o que o leva a questionar o processo compositivo de João Cabral de Melo Neto usando as ferramentas do mestre, o rigor construtivo.

Diversos estudos críticos discutem a natureza tensa dessa filiação, como veremos a seguir. Segundo Paulo Andrade (2014), é uma filiação a contrapelo, que se realiza “por meio da desleitura, do desvio”, marcada pela diferença. Para o crítico, essa filiação se configura de modo problemático na poesia de Freitas Filho, pois, apesar do conflito, não há um apagamento da marca cabralina: há “uma escrita que assume os riscos e as

incertezas da linguagem, mas sem abandonar o rigor”, o controle do verso persiste. Portanto, “exatidão e abismo, construtivismo e impureza” coexistem na obra freitasiana. (ANDRADE, 2014, p. 179).

Essa postura dúbia, problematizadora do modo de composição cabralino, está marcada já no livro de estreia do poeta carioca. Em *Palavra* (1963), lemos o poema “Projeto”:

1. Jardineiro e engenheiro
2. ligados por linha
3. e rima

4. operam
5. em dois espaços:
6. um risca a planta
7. no terraço

8. outro
9. a planta
10. no mormaço

11. esta, largada
12. aquela: milimetrada
(*P*, p. 54)

O poema contrapõe a figura do jardineiro, aquele que risca livremente, à do engenheiro, o que risca baseando-se no cálculo. No entanto, os dois compartilham o primeiro verso do poema e promovem a rima em seu interior. Eles estão ligados pela matéria poética, “linha e rima”, de acordo com a revisão de Armando Freitas Filho¹⁷. Ambos são “operários”, trabalham com técnica, operam máquinas, cada um à sua maneira, como vemos na segunda estrofe. Observemos ainda que, apesar de ligados por compartilharem o mesmo verso, suas atividades são descritas em estrofes diferentes, assim os “dois espaços” (verso 5) são delimitados tanto no espaço formal no poema quanto em seus ambientes de trabalho.

O sexto verso instaura a ambiguidade gerada pela palavra “planta”, que também é um elo entre os dois operários. O paralelismo composto por elipse diz sobre o fazer de cada um: ambos “riscam” a planta, o que os diferencia é o espaço de seu trabalho, o

¹⁷ Na publicação de 1963, a primeira estrofe desse poema era estruturada da seguinte forma: “Jardineiro/ e engenheiro/ ligados por/ som e palavra” (FREITAS FILHO, 1963, p. 54). Em *Máquina de escrever* (2003), Freitas Filho reuniu e revisou sua poesia, de modo que, alguns poemas foram retirados da coletânea por serem considerados datados pelo poeta e outros foram alterados, como é o caso de “Projeto” (FREITAS FILHO, 2006).

terraço ou o mormaço. Os pronomes demonstrativos da última estrofe é que definem o modo como trabalham e, então, fica claro que, apesar de técnicos, se diferenciam, pois o jardineiro “risca” a planta de forma “largada”, o que, na linguagem informal, conota despreocupação com esse fazer. Já o engenheiro é aquele que risca de forma “milimetrada” e o resultado de seu trabalho é calculado, por isso duradouro, controlado. Já o do jardineiro é permeado pela instabilidade, pois o crescimento da planta é suscetível às condições a que ela está exposta.

Ainda que a poesia (“planta”) seja o ponto de contato entre eles, engenheiro e jardineiro operam em “espaços” diversos, uma vez que ao primeiro cabe o “terraço”, espaço ao ar livre geralmente dedicado ao lazer, e ao segundo, o “mormaço”, o que não é a descrição de um espaço, mas de um estado do tempo em que não há sol, mas predomina o calor, provocando uma sensação de abafamento por vezes incômoda. Essa diferença aliada ao modo como lidam com a “planta”, cada um à sua maneira, diz sobre modos distintos de representação da realidade, isto é, o jardineiro manipula o elemento orgânico, revelando seu contato espontâneo com a realidade em oposição ao engenheiro, que acessa a realidade de modo racional e calculado.

A retomada do título do poema indica a intenção do poeta, ou seja, o projeto freitasiano: fazer poesia lançando mão tanto das técnicas do jardineiro quanto das do engenheiro, ainda que suas atividades partam de princípios compositivos divergentes. Ironicamente, Freitas Filho, ainda que reconheça as divergências entre esses modos de composição, projeta unir em seu fazer poético as duas figuras que, de acordo com o discurso cabralino em “Poesia e composição”, fazem parte de famílias poéticas que se opõem.

Podemos afirmar que este poema é um indício do conflito que Freitas Filho revelaria em suas obras futuras, pois, apesar de confrontar o método cabralino, não o abole de seus versos, como é possível perceber a partir do título indicativo do ato de planejar, da presença da rima toante (“linha”/“rima”), da expressão elíptica que confere concisão às duas últimas estrofes e da composição metapoética. Também é indicativo do rigor construtivo freitasiano a escolha de palavras paroxítonas para encerrar cada verso.

A imagem do jardineiro ligada a certa conotação descuidada retorna no poema “Sem acessórios nem som”, de *Cabeça de homem* (1991):

1. Escrever só para me livrar
2. de escrever.
3. Escrever sem ver, com riscos

4. sentindo falta dos acompanhamentos
 5. com as mesmas lesmas
 6. e figuras sem força de expressão.
 7. Mas tudo desafina:
 8. o pensamento pesa
 9. tanto quanto o corpo
 10. enquanto corto os conectivos
 11. corto as palavras rentes
 12. com tesoura de jardim
 13. cega e bruta
 14. com facão de mato.
 15. Mas a marca deste corte
 16. tem que ficar
 17. nas palavras que sobraram.
 18. Qualquer coisa do que desapareceu
 19. continuou nas margens, nos talos
 20. no atalho aberto a talhe de foice
 21. no caminho de rato.
- 12 dez. 88
(CH, p. 480)

Os seis primeiros versos ressoam como um manifesto da poesia que Freitas Filho quer escrever: um exercício de escrita despreziosa, que quer ser espontânea. O verbo que fecha o primeiro verso (“livrar”) conota certa angústia produzida pela necessidade de escrever. É uma expressão ambígua se considerarmos a obsessão de Freitas Filho pela escrita poética. No entanto, nisso se aproxima de João Cabral, pois o poeta pernambucano também declarou dificuldade em relação à escrita. A conjunção adversativa que abre o sétimo verso revela a incapacidade de fazer poesia dessa forma, pois “tudo desafina”. O trabalho racional reflete no corpo físico e, assim, com a consciência pesada, são iniciados os cortes, a contenção do verso. Para isso, a voz lírica empresta do jardineiro as ferramentas de corte: a tesoura de jardim e o facão de mato, com os quais executa cortes verbais (conectivos e “palavras rentes”). É interessante notar a explicação da metáfora do corte, recurso cabralino empregado por Freitas Filho – como se dá o corte no ato da composição poética – é com lâmina cega e bruta de tesoura de jardim, de facão de mato e de foice, isto é, a golpes firmes. É o modo que Freitas Filho exerce a reflexão crítica sobre sua poesia. A voz lírica quer imprimir no que corta a “marca do corte”, assim como a faca cabralina, que marca o objeto cortado, transformando-o também em agente de corte: “A cana cortada é uma foice./ Cortada num ângulo agudo,/ ganha o gume afiado da foice/ que a corta em foice, um dar-se mútuo” (MELO NETO, 2008, p. 391-392). Assim, em “Qualquer coisa do que desapareceu/ continuou nas margens”, entendemos que o excesso banido não desaparece da superfície do poema, pois sua ausência é entrevista

naquilo que sofreu o corte. No entanto, esse corte diverge do cabralino quando se configura como “caminho de rato”, o que significa na linguagem popular um corte de cabelo malfeito, é um caminho torto. Desse modo, diverge do corte exato, medido, de Cabral.

Voltando ao livro *Palavra*, Mariana Quadros (2015) também percebe nessa obra a tensão que se instala entre “o cálculo rigoroso e o desejo intenso de captar a instabilidade do vivo”, como ela define. Como no poema comentado anteriormente, entre os caminhos e desafios encontrados pelo poeta, “Infância” também é significativo da instauração da crise da composição poética freitasiana:

1. A mão deseja
2. um barco
3. mas o lápis
4. faz um peixe

5. de madeira
6. arpoado pela
7. cor: zarcão!
8. grade sobre a guelra
9. relva no papel
10. verde vento
11. rabiscado

12. abandonado

13. barco, brisa, borco
(*P*, p. 83 – 84)

A primeira estrofe instaura um dilema entre o que deseja a mão e o que o lápis executa, o que instaura uma ambiguidade, pois o lápis não atua de forma independente, é necessário que a mão o empunhe. Desejar é querer algo para si, pretender, almejar – é um plano, um projeto. Logo, ainda que a voz lírica distancie mão e lápis como forças agentes na criação do poema, o lápis está ligado à atividade da mão, logo, o que ele realiza também é, em certa medida, desejo da mão. Não é possível separar uma força de outra. A escolha lexical corrobora essa leitura, tanto é que o lápis parte dos desejos da mão que cria um elemento do mesmo universo e de mesmo material do barco projetado.

A ausência de pontuação a partir do oitavo verso aliada a uma série de aliterações e assonâncias em /gr/, /br/, /el/, /v/, e /e/ são recursos que imprimem ritmo à leitura. No último verso, o poema é sintetizado por três vocábulos representativos de cada estrofe, sendo que cada uma pode ser lida como uma etapa do processo criativo do poeta: barco

(onde o poema começou – é a primeira estrofe), depois brisa (o vento fresco marca o relaxamento da composição que se dá na 2ª estrofe), e, por último, borco, representando a 3ª estrofe, a flexibilização do processo compositivo do poema. Vemos ainda uma preocupação com a construção do poema no isolamento do verso doze, de modo que sua forma se coaduna com seu conteúdo.

Essa tensão entre a obra desejada e a obra realizada será constante nas publicações posteriores de Freitas Filho. Partindo da chave de leitura proposta pela epígrafe drummondiana (“Palavra, palavra/ (digo exasperado),/ se me desafia,/ aceito o combate”), o leitor seguirá pelos versos de *Palavra* os obstáculos do caminho poético de Freitas Filho, que aceita tanto o combate com a palavra poética quanto o combate entre o fazer racional e o espontâneo para criá-la.

Depois de *Palavra*, *Dual* (1966) e *Marca registrada* (1970) são livros publicados sob a égide da Instauração Praxis. *Dual* tem epígrafe de João Cabral de Melo Neto: “Vem o difícil de-/ samaranhar-se mal,/ desabraçar-se lento/ dessa planta dual”, que continua no epílogo: “que enquanto embaraçada/ lembrava cipoal/ (no de parecer uma/ sendo mesmo plural)”. Como vimos no capítulo anterior, Freitas Filho transpõe o erotismo corporal do poema para sua relação, igualmente intensa, com a poesia. Por esse viés metalinguístico, os fragmentos retirados de “História natural”, de *Quaderna* (1960) sugerem a seguinte chave de leitura do livro: em busca de uma dicção pessoal, o poeta tenta desvencilhar-se da planta dual, possivelmente uma imagem para suas influências, se considerarmos o conflito que temos analisado.

João Cabral atua sobre Freitas Filho como influência e contraponto simultaneamente, de modo que, como afirma Viviana Bosi (2003, p. 9),

O engenheiro cauteloso e medido na aproximação da matéria – e não menos apaixonado por isso (como se poderia preconceituosamente supor) – também atua em Armando, conferindo à sua poesia uma qualidade paradoxal de fundo que se torna cada vez mais consciente: um desejo desmesurado mas metuculoso.

Esse desejo sintetiza a tensão da poesia freitasiana no que tange à sua filiação cabralina, pois paixão e cálculo coexistem de *Palavra* (1963) a *Rol* (2016). Além disso, como nota Viviana Bosi, inicialmente, o conflito entre o “poeta-engenheiro” e o “poeta-apassionado” é resultante da influência de João Cabral sobre o poeta em formação, mas, com o amadurecimento de sua poesia, essa tensão incorpora-se à sua dicção poética e, por isso, é uma “qualidade paradoxal consciente”.

Em comentário sobre as alterações perceptíveis na poética de Armando Freitas Filho a partir dos livros da década de setenta, Viviana Bosi (2003, p. 11) ressalta que a referência construtiva das primeiras publicações nunca se perdeu e ainda que “o dilema da escrita é a pedra de toque, mas a ela agregou a subjetividade impura e muito coloquial”. Assim, ainda que pedra, estrutura, espaço e forma tenham dado lugar a carne, sangue e pele, o rigor construtivo não perdeu o seu espaço completamente. Na verdade, esses elementos coexistem na poesia de Freitas Filho, pois ele acaba por incorporar a tensão entre eles ao seu estilo.

De corpo presente (1975) é visto como um livro de transição na carreira poética de Freitas Filho porque ele afasta-se da proposta vanguardista e retoma os procedimentos utilizados em *Palavra*. Ainda que Freitas Filho abra espaço para o drama particular e erótico do corpo e do eu, mantém a reflexão sobre o fazer poético e não se afasta integralmente da poesia cabralina. Esse livro é composto por trinta e dois poemas, divididos igualmente em quatro partes intituladas, respectivamente, “Germinal”, “Palavra puxa palavra”, “TV. Vivendo”, e “Memorial”. Os poemas em sua maioria são compostos por quadras (dezessete) e dísticos (dez), sendo os outros cinco de composições estróficas variadas. A quadra é, reconhecidamente, a forma diletta cabralina e sua predominância neste livro não deixa de ser um indicativo da influência que temos afirmado.

Em *Duplo cego* (1997), lemos o poema “Para João, com ‘amor e sordidez’”, uma síntese da relação turbulenta entre Freitas Filho e seu mosqueteiro João Cabral:

1. Exercício de estilo, se existe
 2. não visa, como o de tiro
 3. um alvo único, fixo e físico
 4. mas a muitos
 5. mais de imaginação do que de imagem.
 6. Não usa bala burocrática, numerada
 7. de calibre certo, didático.
 8. E sim um punhado de chumbo
 9. de pedras
 10. que pega um pouco em tudo
 11. assinando o nome com garranchos
 12. sem carimbo
 13. ou caligrafia pré-fabricada
 14. picotando o papel jornal
 15. com furos de franco-atirador.
- (*DU*, p. 541)

O início do poema é uma negação do modo de composição cabralino: o “exercício de estilo” não é objetivo, calibrado, o que podemos ler como metáfora para o estilo conciso cabralino que busca a palavra exata, calculada. A afirmação do oitavo verso revela como deveria ser a prática do estilo: não com “bala burocrática”, mas com “punhado de chumbo/ de pedras” que não tem alvo fixo, por isso mais abrangente de acordo com os versos quatro e cinco. Quem desfere esse tiro é um franco-atirador, isto é, um combatente que não participa de um exército regular, o que diz sobre o desejo da voz lírica de não ser agregado/filiado ao grupo que pratica o “tiro fixo”. A dedicatória a João Cabral é irônica, pois a proposta da voz lírica é substituir a bala pela pedra, elementos caros ao poeta pernambucano, no entanto não é uma pedra objetiva, mas sim difusa, contrária ao projeto do autor de *A educação pela pedra*. Essa proposta aparece em *De cor* (1988), no poema “Muito depressa”, em que lemos “Escrever metralhadora/ quebra-quebra/ o coração quer disparar/ louco vermelho preso/ entre paredes acolchoadas/ atingindo muitos alvos/ sem precisar de mira fina/ ou olho microscópico/ para ferir fundo e grave/ sem matar jamais” (DC, p. 452). Nesse poema fica claro o propósito de Freitas Filho: o tiro que ele deseja não é o cerebral, mas o visceral, quem comanda o disparo é o coração, ao contrário do golpe desferido por Cabral.

É interessante notar que o modo como Freitas Filho lida com o legado cabralino tem muito a ver com o modo como João Cabral lidou com a tradição luso-brasileira, ou seja, negando para afirmar, para melhor continuar. A dedicatória dele a Manuel Bandeira em *A educação pela pedra* (“A Manuel Bandeira esta antilira para seus oitent’anos”, 2008, p. 308) é permeada pelo mesmo amor e sordidez dessa de Freitas Filho a Cabral no poema lido. Assim, apesar de negar o fazer poético aos moldes cabralinos, Freitas Filho, ironicamente, lança mão da estratégia do poeta pernambucano para dizê-lo, ou seja, nega para afirmar algo.

Fio terra (2000) é um livro de contrastes. O fio terra é um condutor de eletricidade e deve ser aterrado por questões de segurança, em síntese, para escoar descargas energéticas para a terra. Os títulos das duas partes do livro indicam ao leitor o curto-circuito que está por acontecer: “fio terra” e “no ar”. Na primeira parte, Armando Freitas Filho apresenta ao leitor um registro diarístico, não de seu cotidiano ou de uma persona lírica e sim da escrita dos poemas do livro. Na segunda, a escrita poética continua figurando como tema central. Assim, é um livro de viés metalinguístico, que desnuda o processo compositivo de seus versos. Nesse livro também encontramos um poema exemplar da filiação cabralina conflituosa, a saber “Caçar em vão”, que lemos a seguir:

1. Às vezes escreve-se a cavalo.
 2. Arremetendo, com toda a carga.
 3. Saltando obstáculos ou não.
 4. Atropelando tudo, passando
 5. por cima sem puxar o freio –
 6. a galope – no susto, disparado
 7. sobre as pedras, fora da margem
 8. feito só de patas, sem cabeça
 9. nem tempo de ler no pensamento
 10. o que corre ou o que empaca:
 11. sem ter a calma e o cálculo
 12. de quem colhe e cata feijão.
- (*FT*, p. 583)

Pela chave da paródia, Freitas Filho dialoga com o paradigmático poema cabralino “Catar feijão” (MELO NETO, 2008, p. 320). Aparentemente, a voz lírica do poema defende uma escrita diversa da proposta por João Cabral: a cavalo, sem a preocupação com os obstáculos da leitura do poema ou com um projeto de texto. No entanto, essa é uma escrita que ocorre “às vezes”, como está marcado no início do poema. Logo, não nega a feitura da poesia que demanda “a calma e o cálculo/ de quem colhe e cata feijão”. A atitude de Freitas Filho é ambígua em relação ao rigor e à planificação cabralinos, como vemos nesse poema. Logo, há reverência e distanciamento crítico e contradição, pois o poeta carioca é construtivista e rigoroso, ainda que, aparentemente, defenda a composição criativa fundada na espontaneidade.

Esse poema é exemplar de nossa hipótese sobre o modo conflituoso como configura-se a filiação cabralina em Freitas Filho. Ainda que não proponha o abandono da escrita rigorosa e calculada, o construtivismo freitasiano se afasta do cabralino ao mesclar a obsessão pela palavra exata à uma expressão subjetiva e vertiginosa. Por isso não se faz necessária a postura de quem cata o feijão durante o processo de composição do poema. Em síntese, seus versos aparentemente dispensam o planejamento, porém essa é uma ideia falsa, pois há um trabalho de depuração da linguagem. Segundo Mario Alex Rosa (2009, p. 54), essa aparente espontaneidade da composição do verso é provocada pela sensação de que há algo de disperso, pela sintaxe, cortes elípticos, uso de gírias.

Esse impulso subjetivo que Freitas Filho deixa transparecer em sua poesia é o elemento que afasta seu projeto de rigor do cabralino. Assim, o diálogo com o pai poético se estabelece pela perspectiva do enfrentamento.

É interessante notar que Armando Freitas Filho, assim como João Cabral, para estabelecer seu projeto poético o faz negando uma tradição. O autor de *Quaderna* negou

de modo ostensivo uma tradição lírica fundada na subjetividade do poeta. Para tanto, posiciona-se como um “antilírico”, “antipoeta”, escritor de “antiversos”. No entanto, o estudo de sua obra revela as lacunas desse projeto. Freitas Filho, por sua vez, discursivamente, assume a filiação cabralina, mas em seus versos posiciona-se negativamente diante da proposta cabralina. Podemos afirmar que embora não adote a proposta cabralina, Freitas Filho não abre mão de desafiá-la, de questionar essa antilírica e seu processo compositivo. Assim, não quer ser antilírico como João Cabral, mas, para dizer sua proposta, parte da cabralina, questionando-a, negando-a. Essa postura é intrigante nos dois poetas, pois ambos se detêm em propostas que intentam negar, de modo que acabam por valorizar aquilo que procuram rechaçar.

Como aponta Paulo Andrade (2014), é possível perceber nos versos freitasianos uma oposição ao modelo poético proposto em “Psicologia da composição” (MELO NETO, 2008, p. 69). A voz lírica nega o controle da sintaxe, atitude cara a João Cabral. Essa atitude revela o *modus operandi* da escrita poética de Freitas Filho.

Raro mar (2006) foi produzido com a intenção de, segundo o poeta, “escrever um livro blindado, sob controle, como se estivesse fazendo ginástica e houvesse feito um livro de poemas sarados, fortes, que não se pode dizer: *este não*” (FREITAS FILHO apud HOLLANDA, 2010, p. 31). Sendo assim, é projetado de antemão, é um exercício de construção do objeto livro. Nesse sentido, é bastante significativo que seu poema de abertura seja “Outra receita”, cujos versos negam, aparentemente, o processo de composição poética aos moldes cabralinos:

1. Da linguagem, o que flutua
 2. ao contrário do feijão à João
 3. é o que se quer aqui, escrevível:
 4. o conserto das palavras, não só
 5. o resultado final da oficina
 6. mas o ruído discreto e breve
 7. o rumor da rosca, a relojoaria
 8. do dia e do sentido se fazendo
 9. sem hora para acabar, interminável
 10. sem acalmar a mesa, sem o clic
 11. final, onde se admite tudo –
 12. o eco, o feno, a palha, o leve –
 13. até para efeito de contraste
 14. para fazer do peso – pesadelo.
 15. E em vez de pedra quebra-dente
 16. para manter a atenção de quem lê
 17. como isca, como risco, a ameaça
 18. do que está no ar, iminente.
- (*RM*, p. 19)

Nesse poema, Freitas Filho nega o projeto poético cabralino, mas o faz à maneira do mestre, isto é, propõe uma receita de poesia que também é pautada na criação de obstáculos à leitura. Assim, o que Benedito Nunes (2009, p. 167) observara na produção poética brasileira da década de 1980 – “a propensão à glosa e à paródia” das tradições –, manteve-se como traço estilístico de Freitas Filho até suas publicações mais recentes, como é o caso de *Raro mar*, livro de 2006.

O poema é composto por dezoito versos divididos em dois períodos. Freitas Filho parte do poema “Catar feijão” para dizer do seu conflito com o modo cabralino de composição poética. Como lemos nos versos 10 e 11, nem mesmo o encerramento do poema se dá conforme a receita de João Cabral, reiterada em várias entrevistas, de que o poema está concluído quando ele escuta o “clic” da caixinha se fechando (MELO NETO, 1996, p. 27). No entanto, veremos que esse conflito é, ironicamente, para usar uma expressão popular, “só do verso pra fora”. “Do verso pra dentro”, Freitas Filho continua a escrever de acordo com o rigor cabralino. Podemos pensar que, em *Raro mar*, o poeta carioca siga de fato outra receita de composição poética, porém, como o poema de abertura revela, não é isso que se concretiza: “o conserto das palavras”, o processo de lapidação da palavra em busca do vocábulo exato é também uma estratégia cabralina de escrita poética. Na verdade, a “Outra receita” parte da substituição de ingredientes, mas o resultado é semelhante ao que alcança João Cabral. Nos versos finais percebemos que a voz lírica não nega a criação de obstáculos que funcionem como uma armadilha para prender a atenção do leitor, mas sim uma outra forma de fazê-lo, utilizando, ao invés da “pedra quebra-dente”, a leveza da palha como ameaça iminente, ou seja, aquilo que fica subentendido, pairando no ar e o leitor é responsável por alcançar em sua leitura. O que ambos os poetas anseiam é que o leitor se atenha à leitura de seus versos. Essa outra receita tem como “ingrediente-obstáculo” aquilo que flutua no processo de limpeza do feijão.

Os versos desse poema negam, aparentemente, o processo de composição poética aos moldes cabralinos. Na verdade, esse poema corrobora a ideia do fazer poético como processual e não como projetual. Freitas Filho diz ser uma receita avessa à cabralina, no entanto, se tomarmos como base o estudo de Francisco Rocha (2011), veremos que a estratégia freitasiana em muito se aproxima da executada pelo autor de *Serial*.

Essa relativização da imagem de João Cabral como poeta cerebral também foi realizada pelo próprio Freitas Filho, em um ensaio poético que traduz de forma ímpar a natureza dual cabralina, muitas vezes ignorada pela crítica:

O poeta, aparentemente, inflexível, tinha pelo menos dois ramais distintos. Essa constatação fez com que os bons leitores da minha geração chegassem ao seu manancial sem se sacrificar na leitura menos imaginativa, mais ocorrente e reducionista, pois não esterilizavam seu verso fluvial, que não rejeitava impurezas, igual ao Capibaribe, em nome de uma “secura” higienizada, que nada tinha a ver com a sua visceralidade de origem. Não caímos na armadilha simplificadora de sua recepção: a de que escrevia sem as plumas das nuvens. A ameaça delas sempre esteve no céu limpo à força. Sua poética é feita desse duelo, entre sol e sombra, e seu autor, por essa razão, não podia se seguir ou ser seguido, ao pé da letra, já que era despenteado por dentro. Por isso mesmo amou, nunca de maneira resignada, mas com fúria, Drummond até o fim. (FREITAS FILHO, 2010).

Freitas Filho comenta a recepção de *Duas águas*, livro publicado em 1956 que gerou uma série de leituras equivocadas em relação ao modo como os títulos foram divididos. Ao apontar o duelo “entre sol e sombra” com o qual lida João Cabral no processo de composição poética, Freitas Filho destaca uma característica que parte da crítica não percebe, isto é, a outra face do poeta racional, visceral originalmente, como o Capibaribe que se seca e higieniza apenas quando representado em versos. O poeta carioca nota também que essa tensão impacta além dos versos, interfere no modo como esse João Cabral “despenteado por dentro” lida com seus predecessores e com a influência em novos poetas. E Freitas Filho se encaixa nessa situação, pois, como vimos, sua relação com Cabral se configura de modo tenso, do mesmo modo como João Cabral se relacionou com Drummond. Não é esse mesmo amor resignado e com fúria o que Armando sente por Cabral?

Voltando aos versos, em *Lar*, o poema “Solo” diz das dificuldades da escrita poética para um artista de verve rigorosa como é Freitas Filho: uma coreografia “difícil e imposta”, o que exige técnica, treino, projeto, passos a serem seguidos. A cadeira em que se senta o eu lírico aproxima-se de uma cadeira elétrica, pois é “de pau, de pregos/elétrica”. Como quem é torturado e agoniza, “boca escancarada, sibilando/ pelos cotovelos sua sinonímia”, o eu lírico, munido de ferramentas como o Aurélio e o Houaiss, “disseca a musa”, a língua/linguagem (FREITAS FILHO, 2009, p. 90). Novamente lembramos as diversas declarações de João Cabral sobre como considerava difícil o exercício da escrita.

Lar, reúne uma série de poemas que fazem referência direta ao modo cabralino de confecção do verso. Por se tratar de uma autobiografia poética, Freitas Filho insere nesse livro sua formação como poeta, o diálogo com suas influências. Nesse sentido, por exemplo, dialoga de modo subversivo com “Psicologia da composição” no poema 68 (*L*, p. 104), em que a saída do poema é contrária à saída cabralina, pois não há preocupação com as impurezas do texto. O poema 71 (*L*, p. 104 – 105) trata da necessidade de haver obstáculos na poesia, às quais caberiam ao “leitor lince” destrinchar para que ele encontre “o cálculo, a variável” de um poema que se diz feito às pressas.

Em *Rol* (2016), a contradição continua, como vemos no “Poema-prefácio”: a escrita calcada de qualquer jeito, pois apanhada na rua, “[...] com letra/ garranchosa, de dentro, imediata/ e torta, mas que se aplicava/ exata, naquilo que corria/ por fora do escritório da cabeça/ no vento livre de véu [...]” (*R*, p. 25). Mesmo a escrita urgente é grafada com exatidão, uma atividade inerente ao fazer poético de Freitas Filho.

1. Palavra justa, flaubertiana, descoberta
 2. no meio do cascalho da linhagem:
 3. a pedra exata do sentido.
 4. Peça perdida e encontrada que faltava
 5. no puzzle para completar o jogo.
 6. Figura difícil, que apareceu depois
 7. de muita espera para acabar o álbum.
 8. Porém, a palavra injusta é inesquecível
 9. como a peça do puzzle e a figura
 10. que custou a chegar, para todo o sempre.
- (*R*, p. 25)

Nesse poema lemos o dilema enfrentado pela voz lírica que, embora reconheça que a palavra justa é a “pedra exata do sentido”, revela a inquietação que lhe provoca a “palavra injusta”, inesquecível, ruído persistente durante o jogo poético.

Outra similaridade da poesia freitasiana com a cabralina é a convocação de um romancista para dizer sobre seu modo de composição. João Cabral, em *Serial*, transpôs para sua poesia a dicção de um romancista, Graciliano Ramos (BAPTISTA, 2005, p. 93). O poema “Graciliano Ramos:” (MELO NETO, 2008, p. 287 – 288) pode ser lido como sendo uma fala do próprio Graciliano ou como uma fala sobre o romancista, o que provoca a “indiscernibilidade de vozes”, como definiu Abel Barros Baptista (2005, p. 93):

A impossibilidade de distinguir um do outro marca todo um sentido da homenagem: voz do poeta que homenageia ou voz do romancista homenageado, o poema afirma mais do que solidariedade, uma unidade

de propósitos, de recursos, de oficina, de compromisso e de empenhamento – uma unidade poética.

Ainda segundo Baptista (2005, p. 95), há uma coerência entre os dois autores que os une, o Nordeste e ainda a “unidade de construção e finalidade distingue a poética cabralina [...] e, por efeito da homenagem, distingue também o rigor da construção de Graciliano”.

Assim como João Cabral, Armando Freitas Filho convoca a escrita objetiva de Machado de Assis, como vemos no poema a seguir:

1. Machado à mão, sempre.
 2. Com maiúscula ou sem.
 3. No primeiro caso
 4. o corte será firme e fino.
 5. No segundo, forte e feroz.
 6. Ambos serão certos
 7. feitos pelo mesmo músculo
 8. pelo mesmo braço
 9. pela mesma mão.
- (FREITAS FILHO, 2016, p. 56)

No segundo verso, lemos as vozes convocadas por Freitas Filho: o Machado (“com maiúscula”) e o machado “sem” maiúscula, o instrumento de corte. Apesar de a voz lírica descrevê-los em versos separados, suas características, metonimizadas pelos seus cortes, são sinonímicas: firme e fino X forte e feroz, Machado e machado, respectivamente. O sexto verso apresenta a unidade entre eles, isto é, ambos praticam o corte com exatidão. A gradação apresentada nos versos subsequentes revela, assim como Baptista leu no poema cabralino, como as vozes do autor e do instrumento são indiscerníveis. Em Freitas Filho, essa unidade revela-se em seu processo de composição poética, uma vez que, como esses últimos versos afirmam, ambos os cortes são executados “pela mesma mão”, ou seja, agem simultaneamente.

Além disso, a habilidade do corte machadiano coaduna-se com o corte cabralino, o que reforça nossa análise. O advérbio temporal do primeiro verso marca a ocorrência do rigor, diz sobre a escrita rigorosa de “sempre”, que acontece mesmo quando se diz inspirada ou nega/questiona a filiação cabralina, o que instaura o conflito freitasiano.

O poema 157, de *Rol*, mostra como o cálculo converte-se em hábito do poeta, ganha tom sacro e configura-se em gesto interiorizado. No entanto, em seu último verso,

vemos ainda o conflito entre a escrita rigorosa e um desejo visceral de desobedecê-lo saindo “da linha/ de maneira gritante”:

157

1. Conto as letras, uma a uma, de cada palavra
 2. e o espaço entre elas, todos os sinais
 3. de pontuação também contam, conto
 4. no dedo, movendo os lábios como quem
 5. reza baixo o rosário, como quem é velho
 6. e lê para si mesmo, para se entender
 7. conto as linhas e as linhas que viraram
 8. versos, para que elas não saiam da linha
 9. de maneira gritante, embora devessem.
- 8 IX 2010
(R, p. 122)

A conclusão de Andrade (2014, p. 172) é a de que subsistem na poética de Armando Freitas Filho a reverência e o confronto, o louvor e a crítica à tradição modernista: “como herdeiro, recusa o papel de mero seguidor, inscrevendo-se num espaço tenso a sua condição de poeta no/do tempo presente”.

Seguiremos nossa análise na esteira da leitura da obra freitasiana realizada por Solange Yokozawa (2015), que também comenta as controvérsias dessa relação de filiação, mas vai além ao criticar o modo como Freitas Filho relaciona-se com a poética cabralina sem considerar uma de suas principais tensões, aquela existente entre o espírito organizador e o ímpeto criador. Freitas Filho posiciona-se criticamente diante do *modus operandi* cabralino, sem problematizar que o poeta pernambucano também sofreu com a tensão entre as “forças receptivas”¹⁸ e o espírito criador. Yokozawa (2015, p. 216) afirma que tensões como essa “são às vezes perdidas de vista tanto pelos que reivindicam uma pronta e irrestrita filiação a Cabral quanto pelos que reconhecem nele uma influência, mas com restrições”.

Como observa Secchin (2014, p. 64), em “Psicologia da composição”, a interferência do acaso na composição poética já havia sido resolvida: “O acaso, uma vez incorporado, passará pelo mesmo crivo de depuração a que todos os elementos (e não somente os oníricos) devem ser submetidos”. No entanto, como destaca o crítico, o acaso

¹⁸ José Guilherme Merquior, em “Nuvem civil sonhada”, comenta *O engenheiro*, de João Cabral, e discute a tensão entre o controle consciente do verso e a interferência de “forças receptivas”. Essa “receptividade” se opõe à atividade criativa pautada na lucidez e no cálculo. Assim, o sonho, a inspiração, o inconsciente seriam exemplos de “forças receptivas”. Ao longo do texto usaremos essa expressão entre aspas a partir dessa perspectiva do crítico.

“que se materializa *fora* de qualquer controle” (SECCHIN, 2014, p. 65, grifo do autor) continua a ser rejeitado pela voz lírica.

Nesse sentido, a afirmação de Lêdo Ivo sobre esse dilema do verso cabralino corrobora a crítica de Yokozawa:

A razão é o esconderijo predileto da sem-razão e até da loucura. A meus olhos, quem enxerga e festeja em João Cabral de Melo Neto o poeta do cultivo do deserto e do pomar às avessas, o aluno da pedra e o lúcido artífice da forma severa do vazio vê somente meio João Cabral (IVO, 2009, p. 19).

O estudo de doutoramento de Francisco Rocha (2011) mencionado anteriormente reforça a necessidade de relativizar essa visão do poeta racional, pois, por trás de uma visível planificação excessiva, há um processo criativo revelador de uma ilusória engenharia do verso. Assim, a natureza rigorosa que “inundou” Freitas Filho ao primeiro contato com o verso cabralino foi alcançada após planejamento e reescrita da palavra poética. Se alguns versos declaram uma filiação com restrições, o seu estudo revela uma filiação subversiva, mas, ainda sim, mais íntima do que aparenta.

Por esse viés, no poema a seguir, retirado de *Numeral/Nominal* (2003), o fazer poético segue o modelo cabralino, planejado, mas reescrito para ajustar o cálculo:

1. Escrever o pensamento à mão.
 2. Reescrever passando a limpo
 3. passando o pente grosso, riscar
 4. rabiscar na entrelinha, copiar
 5. segurando a cabeça, pelos cabelos
 6. batendo à máquina, passando o pente
 7. fino furioso, corrigindo, suando
 8. e ouvindo o tempo da respiração.
 9. Depois, digitar sem dor, apagando
 10. absolutamente o erro, errar.
- 6 IX 2001
(*NN*, p. 43)

O que é dito por esse poema é exatamente a psicologia da composição cabralina pelo viés analisado por Francisco Rocha, segundo o qual ela não seria projetual, mas sim processual, tendo em vista os manuscritos de *Serial*, *A educação pela pedra* e *A escola das facas*. É interessante notar que no último verso, diz que o apagamento absoluto possível durante a fase de digitação do poema é um erro, isto é, o banimento da rasura, que deixa entrever o processo de composição poética, é em si um erro para o poeta.

Partindo dessa perspectiva, a poesia freitasiana aproxima-se mais ainda da cabralina, pois a mesma tensão está presente nos versos do carioca. Assim, a leitura de uma filiação contraditória pode ser revista, já que ambos os poetas compartilham a tensão relativa à incompatibilidade da escrita rigorosa com as interferências das “forças receptivas” no processo de composição criativa. Vimos que a escrita poética de Freitas Filho se quer feita “à mão livre” numa atitude subversiva em relação ao mestre, no entanto, na contramão de Anffion, o poeta não consegue isentar sua poesia do labor rigoroso aprendido com o artista artesão, por isso afirmamos que é uma poesia “à mão livre, mas não tanto”.

Para encerrar, convocamos alguns versos do próprio Freitas Filho que sintetizam o estado desse conflito em sua poesia. Na seção intitulada “Ao ar livre”, de *Rol* (2016), lemos que “[...] O acaso e o mérito/ se confundem/ e nem sempre se pode/ separá-los com isenção/ pois são asas do mesmo vento [...]” (R, p. 78). Ao cabo e ao fim, nesses versos, Freitas Filho parece reconhecer o mesmo que João Cabral, a impossibilidade de banir completamente o inconsciente do processo criativo, como o poeta pernambucano afirma poeticamente na segunda parte dos “Estudos para uma bailadora andaluza” ao dizer sobre a indissociabilidade entre cavaleira (domínio técnico) e égua (força passiva):

[...] o melhor será dizer
de ambas, cavaleira e égua,
que são de uma mesma coisa
e que um só nervo as inerva,

e que é impossível traçar
nenhuma linha fronteira
entre ela e a montaria:
ela é a égua e a cavaleira.
(MELO NETO, 2008, p. 197)

No próximo subcapítulo, trataremos do modo como Heleno Godoy convoca João Cabral em seus versos no que tange à planificação e ao rigor construtivo, observando o modo como o poeta goiano lida com a influência cabralina, mas desvia, à primeira vista, de seu projeto de poesia objetiva.

2.2 – O verso “revisto, polido, olhado, regulado”¹⁹ de Heleno Godoy

Heleno Godoy (2017) refere-se a João Cabral de Melo Neto como um dos responsáveis por sua formação como poeta, diz que aprendeu com ele a distanciar-se do poema para enxergá-lo com objetividade crítica e a suprimir o eu “intrusivo e atrapalhante” para ser capaz de alcançar a “forma atingida”, como ensina a sexta parte de “Psicologia da composição” (MELO NETO, 2008, p. 71 – 72). A busca pela palavra precisa e a organização do poema, primando pela contenção verbal, também são lições cabralinas aprendidas por Godoy (2015). Segundo o poeta, esse aprendizado teve início na década de 60, quando leu *Psicologia da composição* (1947) e *A educação pela pedra* (1966).

Assim como para o poeta pernambucano, para Godoy (2011), poesia é construção, como defende em “Poesia: modos de ver”: “Poesia, como se vê, é construção: não uma mera demonstração de habilidades (a técnica por si só), mas uma engenhosa combinação, como queria Horácio, de talento e técnica”. Essa declaração do poeta goiano vai de encontro à tese apresentada por João Cabral (2008), em 1952, na conferência “Poesia e composição”, na qual afirma que a convivência entre engenho e arte, como ocorria na Antiguidade Clássica, representada por Horácio, não é mais possível. Apesar de não justificar essa impossibilidade, o poeta propõe dois extremos de modelos poéticos, sendo um baseado nas ideias de inspiração e outro no trabalho de arte: “cada solução que ocorre a um poeta é lograda com a preponderância de um sobre outro desses elementos” (MELO NETO, 2008, p. 705). Malgrado afirme que essas duas posturas não sejam opostas, pois ambas são conquistas humanas e “visam à criação de uma obra com elementos da experiência de um homem” (MELO NETO, 2008, p. 705), João Cabral (2008, p. 713) rechaça a poesia criada a partir da inspiração e enaltece aquela construída, que se configura como “trabalho de arte”: “O trabalho artístico é, aqui, a origem do próprio poema. Não é o olho crítico posterior à obra. O poema é escrito pelo olho crítico”.

O cotejamento da perspectiva da composição poética de Heleno Godoy em relação à de João Cabral, revela uma divergência quanto ao modo de lidar com a influência da inspiração no ato da composição poética. Apesar de João Cabral definir duas famílias de poetas que se opõem rigorosamente, há uma tensão em seus versos motivada pela

¹⁹ GODOY, Heleno. A casa. In: _____. *Inventário: poesia reunida, inéditos e dispersos*. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (org.). Goiânia: Martelo, 2015, p. 344.

tentativa de banimento da inspiração. Já Heleno Godoy, apesar de buscar uma poesia construída, a “forma atingida”, em sua poesia a interferência da inspiração não instaura um conflito, uma vez que “arte e engenho” coexistem em sua concepção de composição poética.

A partir dessa reflexão, entendemos que a planificação e o rigor construtivo dos versos de Heleno Godoy são herança cabralina. No entanto, ela, aparentemente, opera-se com pontos de divergência, gerando certa tensão nessa filiação. Esse conflito se instaura quando tomamos como parâmetro *A educação pela pedra* (1966), pois é onde João Cabral leva mais longe seu ideal de poesia objetiva e planificada, é seu “livro construídíssimo”, como vimos na já referida missiva do poeta a Clarice Lispector.

No entanto, essa divergência se dissolve se problematizarmos a realização desse projeto por Cabral. Motivados pelo mesmo anseio de Francisco Rocha, que propôs a relativização da imagem do poeta-engenheiro, questionamos o projeto de poesia objetiva de João Cabral. Percebemos uma divergência entre o que o poeta declarou sobre sua poesia e o que de fato realizou. Para Cabral, poesia objetiva/ poesia como composição são um par indissociável. Mas não são, como veremos a seguir. O poeta pernambucano parte do princípio que toda poesia intimista é necessariamente frouxa, inspirada. No entanto, ele próprio trai seu projeto de poesia objetiva mesmo nas páginas do “construídíssimo” *A educação pela pedra*.

Deste modo, nosso objetivo neste subcapítulo é analisar o modo como o poeta goiano dialoga com a tradição que convoca em seus versos no que concerne ao processo de composição poética, especificamente, João Cabral de Melo Neto e sua poesia objetiva, revelando uma aparente divergência inicial, mas que, na verdade, revela maior convergência quando propomos uma releitura crítica do projeto de poesia objetiva de Cabral, relativizando-o.

Por ter iniciado sua carreira poética no seio do movimento praxista, é comum a impressão de que essa postura construtivista seja resquício dessa vanguarda ou de Mário Chamie. O próprio poeta afirma ter aprendido a planejar o livro com as pressuposições teóricas da Instauração Praxis: “Com elas aprendi, e ponho em prática até hoje, que um livro de poemas é uma organização total, não um ajuntamento de poemas elaborados ao longo de algum tempo, mesmo se ele tenha ou apresente uma unidade” (GODOY apud JORGE, 2015, p. 614).

Partindo da discussão realizada no capítulo anterior, é possível afirmar a influência cabralina quando da formulação dos pressupostos da vanguarda praxista. Logo,

João Cabral influencia o fazer poético godoyano no que concerne à percepção da composição poética como construção porque, além de Godoy ser leitor de sua poesia, ele atravessa, também como influência, os pressupostos praxistas, o que justifica nossa compreensão de que esse traço na poesia de Godoy é herança cabralina. Assim, o poeta pernambucano influencia Heleno Godoy por uma via direta, ou seja, por sua obra propriamente dita, da qual Godoy confirma ser leitor, e por outra indireta, por meio dos pressupostos praxistas, os quais deixaram vestígios em todo o percurso poético do autor de *Os veículos*, como vimos no primeiro capítulo desta tese.

Cabe ressaltar que não é nossa intenção minorar a importância do movimento vanguardista no cenário literário nacional ou desconsiderar sua presença na produção poética de Heleno Godoy.

Para João Cabral, o livro é planejado tendo em vista a obtenção de uma expressão objetiva da realidade, clara, sem espaço para a subjetividade, inspiração ou qualquer força que possa comprometer o processo de composição poética. Para a Instauração Praxis, o livro é projetado em torno de uma área de levantamento da composição, ou seja, há uma realidade escolhida para ser representada e essa mimese criativa é marcada por uma função pragmática. Além disso, de acordo com os preceitos praxistas, o livro é planejado tendo em vista outras duas condições de ação, sendo elas o ato de compor e o ato de consumir. Desse modo, vemos que a proposta praxista vai além de preocupações estéticas, objetiva interpretar o mundo, de modo que o poema-praxis, de acordo com Chamie (1974a, p. 39), “é útil, dentro e fora da literatura, porque atende ao modo de ser de nossa situação”. Esse é um dos pontos principais que justificam a oposição do movimento liderado por Chamie ao Concretismo.

Em entrevista concedida a Oswaldo Amorim, João Cabral, quando questionado sobre autores que lhe interessavam àquela época, disse sobre sua admiração pela literatura espanhola anterior aos séculos XVI e XVII, pela obra do inglês John Donne e, entre os brasileiros, reverenciou Drummond, de quem assumiu influência, e Lêdo Ivo. E complementou: “Do pessoal mais moço, os grupos do concretismo e da Praxis e os mineiros Afonso Ávila e Afonso Romano de Sant’Anna são os que sinto mais próximos de mim, além de toda a poesia experimental” (MELO NETO, 1972). Essa afirmação é interessante, pois João Cabral coloca no mesmo patamar os movimentos que queriam ser percebidos como antagonistas por seus entusiastas. Ambas as expressões vanguardistas despertam algum interesse no autor de *Quaderma*. O que ele admira no Concretismo é justamente o que aproxima o movimento da sua forma de compor – o rigor construtivo.

Como as propostas praxistas também prezam pela construção poética, além de valorizarem a expressão objetiva da linguagem, podemos deduzir que venha daí a admiração de João Cabral pelo movimento.

Com base nessa perspectiva, Heleno Godoy persegue a “forma atingida” seguindo a lição cabralina de composição do verso, ou seja, o processo criativo calculado em suas esferas macro e micro, do livro ao verso. Para tanto, o poeta serve-se de recursos caros a Cabral, quais sejam: o banimento do derramamento sentimental da superfície do texto como recusa da espetacularização do eu; a negação da poesia que tem como base de seu processo criativo a inspiração; a busca pela palavra exata tendo em vista uma expressão objetiva e clara, regida pela contenção verbal, e o criticismo dos versos que desnudam o fazer poético.

No entanto, Heleno Godoy não cumpre com a mesma obsessão cabralina esse projeto, o que revela, inicialmente, certa tensão nessa influência. Esse conflito não é explícito como vimos em Armando Freitas Filho, pois apresenta-se camuflado, o que não ameniza a tensão.

Veremos que, ao buscar a “forma atingida”, Heleno Godoy trai a objetividade cabralina projetada em *A educação pela pedra*, pois seus versos, quando dedicados à dita poesia de coisas, revelam-se contaminados pelos sentimentos e relações humanas ainda que não haja derramamento sentimental. Ademais, o construtivismo godoyano não é como o cabralino, pois não há naquele a compulsão pela simetria deste. Para explicitar esses pontos de divergência, faremos um percurso pela obra do poeta goiano, destacando momentos que confirmem nossa leitura. Os comentários críticos serão mais demorados quando da leitura de *A casa* (1992), visto que é um livro declaradamente cabralino, de modo que essa obra pode ser tomada como paradigmática para o modo como a influência de João Cabral em Heleno Godoy configura-se, à primeira vista, de modo tenso, ainda que camuflada.

Os veículos (1968), livro escrito no seio da Instauração Praxis, é dedicado aos meios de transporte utilizados pelo homem. Partindo da proposta vanguardista, a área de levantamento da qual se vale o poeta para a composição dos poemas são as condições de vida individual e coletiva do trabalhador. De acordo com a leitura realizada por Raphaela Procópio (2011, p. 60), o livro apresenta ao leitor uma “denúncia do processo de desumanização da vida moderna, do capitalismo, do crescimento urbano, da exploração do operariado decorrente da industrialização”.

São quatorze seções dedicadas a eles, desde o pé, passando pelo avião, pelo carro e chegando ao trator. Nesse livro, percebemos que os meios de transporte dizem sobre as relações humanas, o que podemos ler como um indício da contaminação pelo homem que a poesia de coisas de Heleno Godoy revela. Falar dos meios de transporte é a saída encontrada por Godoy para falar das relações humanas, especificamente, no que concerne ao trabalho. O poeta não diz das coisas por si só, mas no modo como elas são reveladoras do comportamento humano.

O poema dedicado ao pé é exemplar de nosso viés de leitura, pois, ao utilizar o pé como metonímia para o homem trabalhador (“o passo por passo/ nos pés/ sentindo o traço: cansaço” – V, p. 406), Heleno Godoy diz da condição desse homem diante da exploração a que é submetido através do sistema capitalista.

Depois, em 1992, publica *A casa*, livro que marca o amadurecimento da poesia de Heleno Godoy. Se em *fábula fingida* (1985) há espaço para o experimentalismo influenciado pelo alto modernismo, em *A casa*, segundo Albertina Vicentini (1993, p. 88), “o tempo das ebulições passou; o livro agora consegue explicitar com tranquilidade o que o mantém”.

O processo construtivo de *A casa* é desnudado através de seus poemas, revelando ao leitor sua planificação, o rigor com que foi concebido. O livro é composto por sessenta e quatro poemas repartidos igualmente em quatro partes. O leitor, ao iniciar a leitura do livro, depara-se com cada uma dessas partes como quem em uma casa desconhecida e alguém lhe apresenta cada cômodo: do “Primeiro” ao “Quarto”:

PRIMEIRO

A casa como o lugar, este um que se aluga,
que se compra, que se constrói ou em que se
luta, seja o lugar do lucro ou do logro –
lugar ouro, logradouro.
(C, p. 334)

SEGUNDO

Logo, a casa é o espaço do habitável: hábito
que se veste, espaço que se pratica, a práti-
ca da habitação só ou co-habitação.
(C, p. 342)

TERCEIRO

Mas, o hábito/espço cria abismos, separa o
cotidiano conjunto, afasta os corpos combina-
dos no consumo do dia-a-dia da casa. Direito
ou dádiva, a casa dispõe do dia.
(C, p.349)

QUARTO

Diversa, então, em si e de si mesma, a casa
também diverte, descobre o inefável, afaga a diferença.
Toda casa é seu próprio múltiplo.
(C, p. 357)

Em cada parte, ou cômodo, uma perspectiva dessa casa é mostrada ao leitor-visitante. Assim, ela se configura como um espaço da multiplicidade e contradição, como a epígrafe bachelardiana orienta a leitura (“Da casa à não casa se desencadeiam facilmente todas as contradições. Na casa, tudo se diferencia, se multiplica [...]”). Essa casa é, ao mesmo tempo, um lugar físico, um lugar habitável, um lugar do cotidiano contraditório e um lugar múltiplo, capaz de desintegrar e recompor. Revelada por ângulos tão diversos, essa casa torna-se coesa, una, apesar de múltipla, quando os poemas de abertura de cada parte são lidos como uma unidade, ou como “poemas-portas”, de acordo com a denominação de Raphaela Procópio (2011, p. 73).

A casa é, desse modo, o espaço da contradição, como podemos ver em suas quatro faces nos poemas de abertura de cada parte. No primeiro quarteto a casa é definida em sua estrutura física. Assim, é “o lugar”, “este um” espaço determinado que se configura como coisa, objeto de uma lógica mercadológica: alugada, comprada ou construída, renderá lucro ao proprietário, de qualquer forma é “lugar ouro”.

A conjunção conclusiva com que a segunda parte se inicia é que permite a leitura dos “poemas-portas” em sequência, pois sua colocação indica relação de subordinação dessa porta à anterior. Assim, esse “logradouro” não é independente, ele precisa ser habitado para ser inteiro. Para dizer dos modos pelos quais habita-se essa casa, o poeta lança mão de um jogo semântico e sonoro com as significações da palavra “hábito”: relacionada à vestimenta religiosa, conota um sentido sacro ao ambiente e, se vinculada ao sentido de costume cotidiano, diz sobre a necessidade de esse espaço ser praticado como lar, ou seja, vivenciado, experimentado. A solução é tomar a casa como coabitação, isto é, partilhar o espaço como habitação e de hábito. Esse jogo ganha força com a utilização do *enjambement* que corta bruscamente o primeiro verso, interrompendo a sintaxe e deixando um abismo à frente do leitor para que ele faça tentativas sobre o que significa “o espaço do habitável”. Esse recurso é um traço estilístico do autor.

A terceira parte retoma a segunda por meio da conjunção adversativa de sua abertura: é um espaço que se quer habitável, “mas” o hábito que promove a natureza sacra desse lar, também será o responsável pela ruína do mesmo. O “abismo” é reforçado pela

antítese “separa o/ cotidiano conjunto”, que sintetiza a contradição promovida pelo lar: a convivência corrói/consome aqueles que vivem o cotidiano doméstico. A casa, ainda que dependente de seus habitantes, como diz a primeira parte, é a controladora da situação cotidiana, pois é ela que “dispõe do dia”, ou seja, é a casa quem ordena o dia.

Essa ambiguidade é da natureza constitutiva da casa, não é algo que seus habitantes possam alterar, como vemos na quarta parte. Suas contradições são marcadas ainda nas escolhas lexicais desse último quarteto, como em “diversa”/“diverte” em que a multiplicidade da casa se amplia para o modo como ela resolve seus conflitos: “a casa/ também diverte, descobre o inefável, afaga a diferença”, isto é, essa casa é divergente, pois, ao descobrir o indizível, aquilo que só pode ser vivido em seu ambiente, “afaga” ao invés de apagar as diferenças, o que promove sua ambiguidade. Por isso, como nos diz o último verso, “Toda casa é seu próprio múltiplo”, ou seja, toda casa carrega consigo essas contradições, faz parte da sua natureza.

O controle racional da composição poética transfigura-se no trabalho de construção da casa. Assim, o poema e o fazer poético convertem-se nas imagens da casa e do arquiteto, respectivamente, como revela o fragmento:

A casa, para construí-la,
exige, primeiro, o arquiteto,
planificação de muitas linhas
e cálculos;
[...]
(C, p. 335)

Desse modo, Heleno Godoy aproxima-se do epíteto poeta-arquiteto ou poeta-engenheiro consolidado pela crítica. Esse modo de fazer metapoesia é muito próximo do cabralino, uma vez que focaliza o processo de composição poética. No entanto, Heleno Godoy não realiza uma poesia objetiva nos moldes pretendidos por João Cabral de Melo Neto. Percebemos interferências nessa poesia que se quer objetiva. A casa, objeto central do livro em estudo, é impregnada pelos sentimentos, pelas ações e pelas relações humanas. Nesse ponto Heleno Godoy, distancia-se da proposta cabralina de representação da realidade. Para João Cabral, a poesia objetiva representa a realidade concreta. Através dessa estratégia, é possível que o poeta controle racionalmente a interferência de emoções e da experiência pessoal, por exemplo. Heleno Godoy, como vimos, também busca uma poesia objetiva, mas, ao apresentar ao leitor uma casa que encarna as experiências humanas da convivência doméstica, ou seja, ao ler o espaço como materialização das

relações dos seres que a habitam, abre espaço para a emotividade, ainda que ela seja construída pela razão poética e não permita derramamento sentimental.

Desse modo, podemos dizer que Godoy trai o projeto de objetividade cabralina ao camuflar a subjetividade na poesia que se faz através de coisas. A subjetividade se apresenta de modo oblíquo através da representação do objeto. Vejamos versos que confirmam nossa leitura: “Cada um põe na casa o que a si/ mesmo representa” (C, p. 342); “A casa não admite sentimentos/ permanentes, rechaçar a emoção” (C, p. 344).

A casa, ao invés de ser apresentada em sua concretude, através de imagens claras, de sentido facilmente decodificável, é dada a ver naquilo que a aproxima do humano, como lemos em: “[...] a casa se/ constrói no que acumula [...] sua medida.” (C, p. 334). Vejamos que a casa se concretiza, “cresce”, assim como um ser humano, ao adquirir experiência. Além disso, é uma casa lúcida, pois “vai// um vento ou, se volta, volve/ a si mesma a casa e sua/ consciência, de si mesma” (C, p. 335).

Essa consciência de si permite que a casa reflita e se questione sobre seus vazios, como lemos em “Como preencher o vazio que/ se acumula entre tantos/ trastes ajuntados ao longo/ de todos os anos juntos?” (C, p. 336). Percebemos que a casa, em Godoy, é representação do que há de mais subjetivo de uma moradia, o elemento humano. Como vemos nos versos acima, a reflexão abrange a experiência da casa isoladamente, mas no que tange àqueles que a habitam, como conota o questionamento sobre o que a moradia e seus habitantes “juntos” colecionaram. Portanto, negando o rigor pretendido por Cabral em *A educação pela pedra*, Heleno Godoy escreve os seguintes versos:

É preciso ler na casa a estrutura
de paredes e assoalhos, superfícies
nunca lisas como no rigor
de uma gramática.

É preciso ler esta sintaxe-justa-
posta, a verticalidade de mesas
e aparos, camas, banheira, na
triangularidade desta referência.

A casa lida não é, sendo estrutura,
ela está onde a levantam, por onde
entram e transitam: a casa só
existe quando conotada.

É preciso que se habite
a casa e seu espaço:
a real, - construída -,
e a outra, a da aparência.

(C, p. 349)

A voz lírica reconhece que é preciso aprender a casa, porém percebe nela não o que é rigoroso gramatical, como lemos na primeira estrofe. Isto é, podemos dizer que essa casa tem uma gramática contrária à clara e objetiva dos objetos apreendidos pela proposta cabralina de seu livro de 1966. Na segunda estrofe sabemos que ela é composta de diversas perspectivas, é uma “sintaxe-justa/ posta”. A construção desse verso é ela mesma uma divergência do rigor cabralino, pois somente a informação do primeiro verso seria uma lição do poeta pernambucano, no entanto o *enjambement* revela o ponto de desvio: não é justa, exata, objetiva, mas sim composta por justaposição, com diversas camadas, faces, perspectivas. A terceira estrofe revela a intenção do poeta ao falar da casa: ele não quer apenas apreender a coisa em si, mas como é significada quando habitada, preenchida pelo elemento humano, vista que ela só sentido dessa forma, como lemos na estrofe subsequente.

Vemos que para alcançar o rigor, Heleno Godoy evita a espetacularização do eu, recorrendo a uma linguagem mais objetiva, marcada pela contenção verbal. Porém, *A casa*, é um livro muito forte no que diz respeito à emoção, ainda que se trate de uma emoção construída pela razão poética, por uma linguagem contida, o que não significa que a emotividade tenha sido banida de seus versos. A subjetividade deixa-se entrever nos poemas, mas de um modo diferente do romântico. Não há espaço para derramamento sentimental. Ao invés de falar de si, o poeta representa os sentimentos humanos, ele se representa ao reconstruir poeticamente a casa, ele se dá a ver ao dar a ver a casa como uma extensão daqueles que a habitam. Dessa forma, busca um modo antirromântico de figurar a subjetividade, ressignificando uma tradição de poesia de coisas, na esteira de Mallarmé, Valéry e João Cabral de Melo Neto.

No poema a seguir, a subjetividade revela-se reconfigurada em viés paródico:

A FACA NÃO É SÓ LÂMINA,
é também o cabo, a força
do golpe, a consistência deste
corte, um naco tirado
à força de um só corte.

É também a mão que, pura,
a empunha, a força forte
deste braço que pende
e se alça, conforme o caso,
e eleva a faca, fura,

fende, por fim, frequenta.

E outras facas cortam na
 casa: fio da cortina,
 folha da porta, lâmina
 da planta, a palma da língua,
 que se distende e ameaça.
 (C, p. 352 – 353)

Em *Uma faca só lâmina*, João Cabral entrega ao leitor o modelo de sua poética, como afirma Benedito Nunes (2007, p. 71). Nele são expostos os andaimes da construção poética. Segundo Sechhin (2015, p. 126), “é o texto mais sistematizado, a matriz de que muitos poemas posteriores se valerão para retomar, numa espécie de diálogo crítico, as ideias propostas neste texto-base”. A faca só lâmina cabralina simboliza a ausência “tão ávida”, “sôfrega” e “se torna mais alerta/ todo aquele que a guarda” (MELO NETO, 2008, p. 190).

A faca godoyana é, parcialmente, contraditória à cabralina, uma vez que não age sozinha, sobre ela há a força da mão que a empunha. Seu poder de corte é influenciado pela intensidade do golpe dado por quem a empunha, como vemos na segunda estrofe. O braço que dá o golpe, “eleva a faca, fura,/ fende, por fim, frequenta” entra em comunhão com o objeto cortante, convive com a faca. A faca cabralina confere o poder do corte ao ser/objeto cortado, como vemos nos versos: “o homem a quem a faca/ corta e empresta seu corte” (MELO NETO, 2008, p. 190). O poder de corte da faca godoyana vai em outra direção, pois estende seu corte àquele que a empunha, permitindo, assim, a interferência humana no corte afiado. Os objetos godoyanos estão todos muito contaminados pelo homem. Parece que eles se fundem e se confundem com as ações e sentimentos humanos, individuais ou sociais. Como vimos, isso parece posto desde *Os veículos* (1968), quando estes dizem das relações sociais, do mesmo modo que a casa é uma extensão, um símbolo das relações humanas que nelas se constroem.

A última estrofe do poema traz outras metáforas para “outras facas cortam na/casa”, ou seja, metáforas para elementos “cortantes”, que deixam ver além/dão a ver além da superfície: o “fio da cortina” que deixa entrever a paisagem interna ou externa da casa, a “folha da porta” que abre cada cômodo e dá acesso a outras perspectivas da casa, a “lâmina/ de planta” que revela o projeto do arquiteto, a “palma da língua” que é ameaçadora por ser afiada, assim como o verbo deve ser, objetivo e cortante, revelador de uma objetividade lúcida.

Podemos ler nos versos desse poema uma metáfora da interferência da subjetividade em uma poesia que se quer objetiva. Os objetos representados em *A casa* estão profundamente impregnados pelos sentimentos, pelas ações, pelas relações humanas. Essa interferência é reiterada em um poema da terceira parte, em que lemos: “a casa não é lúcida/ sempre ou tão frequentemente” (C, p. 351), ou seja, o fazer poético não é só objetividade, por vezes há interferência da matéria subjetiva, cabendo ao poeta lapidá-la com a artesanaria e transformá-la em verso lúcido.

Goiandira Ortiz de Camargo (2015, p. 573) recorre a Paul Valéry e seu ensaio “Poesia e pensamento abstrato” para salientar essa natureza conflituosa de *A casa* no que concerne à oposição entre subjetividade e objetividade: “se o pulso lírico define o tom e a visão subjetiva com a qual são apreendidos os acontecimentos, o pensamento o projeta, controla sua arquitetura, evita qualquer excesso e refina-se na economia da linguagem”. Assim como o poeta lapida a palavra para clarear seu significado, também o faz com a expressão subjetiva para que ela funcione na estrutura construída.

Porém, como adverte o poema analisado anteriormente, a faca godoyana não é só lâmina como a de Cabral. Segundo Yokozawa (2015, p. XIV), há uma traição da fuga da subjetividade aos moldes cabralinos em *A casa*, pois há um “ele” que revela mais do que uma estratégia de impessoalização, como confirma a leitura do soneto a seguir:

Exposto a si mesmo na casa vazia,
 ele não sabe de si ou de quem é
 que pode vir a ser ou o que fazer
 esta noite em que se acha só.
 Nem é sempre que ele se acha frente
 a frente, entregue ao sono sem tê-lo,
 consigo mesmo só, imaginando
 o que fazem sem ele, como estão.
 Raiva talvez, quem pode garantir
 que não verta uma lágrima só
 ou várias, enquanto a noite aumenta
 e lhe sobra a sensação de estar nu,
 como folha de papel separada
 para uso posterior e esquecida?
 (GODOY, 2015, p. 358)

Esse “ele” pode ser lido como qualquer figura paterna, mas revela-se como o “duplo de uma voz que não só descreve a casa ou nela se descreve, mas também a habita com sua subjetividade” (YOKOZAWA, 2015, p. XIV). Assim, a figuração indireta da

subjetividade de *A casa* se distancia da proposta cabralina vista em *A educação pela pedra*.

Observamos ainda que, em *A casa*, Heleno Godoy revela ao leitor o ápice de seu trabalho como construtor do texto. De acordo com Miguel Jorge (1993, p. 17), “com *A casa* o poeta chega a um grau extremo de montagem de um texto, ao mesmo tempo em que sua fonte de criação se aproxima da realidade comum de todos nós: a casa é uma casa no sentido maior de sua comunicação.” No entanto, é possível perceber um distanciamento formal entre Heleno Godoy e João Cabral relacionado à simetria. Em João Cabral há uma compulsão simétrica, o que não ocorre na poesia de Heleno Godoy, como é possível perceber no poema transcrito a seguir:

No limite da hera, esse esplendor
das horas rente ao muro,
a casa se esverdeia – o traço
de um outro estado: sequência.

No limite do vaso, esse furto
do jardim junto à porta,
a casa se enfeita – o trato
de um outro espaço: premência.

No limite da mesa, esse fausto
da horta junto ao prato,
a casa se alimenta – retrato
de um outro espanto: falência.

No limite da cama, esse encanto
do corpo junto ao corpo,
a casa se experimenta – contrato
de um outro assalto: carência.
(GODOY, 2015, p. 337)

Como vimos anteriormente, a casa é apresentada ao leitor como um espaço de contradições nesse livro de Heleno Godoy. Nesse poema, essa ideia é reforçada pelas imagens sugestivas das limitações a que os atrativos da casa estão condicionados: o esplendor do muro que dá o tom esverdeado à casa limita-se à hera, o jardim que enfeita a casa limita-se ao vaso, o luxo de ter a horta que alimenta os moradores limita-se à mesa e o encanto de experimentar a união dos corpos é limitado à cama.

Apesar da regularidade visual das estrofes, não há simetria entre elas. Os aspectos formais compõem a rede semântica do poema. É uma forma de representar os limites impostos à casa/poesia: para alcançá-los é preciso cortar, conter, emparedar. Assim,

percebemos uma perspectiva da casa que foge à imagem da casa como lar, espaço acolhedor por natureza. A casa godoyana é subversiva, pois, apesar de enfeitada, é também uma prisão do ser e dela própria. A casa é contraditória, pois é “limite dentro de si mesma” (C, p. 343).

Os versos são morforssintaticamente idênticos. As estrofes parecem projetadas para serem um jogo de encaixar substantivos e verbos. Em cada verso, duas palavras são substituídas, mantendo a estrutura-base de cada estrofe:

No limite da _____, esse _____
das _____ junto ao _____,
a casa se _____ – o _____
de um outro _____: _____.

Revelando a ausência da simetria compulsiva cabralina, na primeira quadra há a utilização do vocábulo “rente” no lugar de “junto”, como ocorre no restante do poema, mas são palavras de valor semântico aproximado. As duas primeiras quadras apresentam o artigo “o” antes do último substantivo do terceiro verso, o que não ocorre nas outras duas estrofes. Além disso, artigos e preposições variam de acordo com os substantivos que acompanham.

As estrofes são simétricas em relação à pontuação utilizada, sendo o esquema-base – vírgula, vírgula, travessão, dois-pontos e ponto – multiplicado por quatro. As aliterações em /s/, /r/, /t/ e /c/ ultrapassam a barreira da sonoridade e tornam-se significativas na esfera semântica do poema, pois reforçam os limites a que os versos estão submetidos. Os *enjambements*, os cortes métricos bruscos decompõem a sintaxe, o que também corrobora a ideia de limite.

O paralelismo semântico e sintático é um traço recorrente da poesia de Heleno Godoy, tendo sido utilizado amplamente em *Os veículos* (1968) e *fábula fingida* (1985). Esse recurso remete à busca de regularidade e é um exercício de contenção. Destacamos ainda a predominância da quadra como esquema estrófico em *A casa* (1992), forma de predileção de João Cabral.

É um livro-poema, um “livro-casa”, como denomina Dulce Mindlin (2015, p. 567), que, recriada com palavras, “passa a ser abrigo da família, dos amigos e também dos poetas-irmãos, já que no texto ressoam ecos de vozes como as de João Cabral, Fernando Pessoa, T. S. Eliot”.

Sigamos o percurso pela poesia godoyana para verificarmos se esse desvio da proposta cabralina se mantém.

Trímeros (Livros de odes), livro publicado em 1993, reúne poemas escritos desde 1965. No entanto, não se configura como um “ajuntamento”. Nas palavras de Albertina Vicentini e Célia Silva (2015, p. 558), o livro

graduava sua autonomia, que passava dos poemas aos versos (blocos, no dizer de Chamie), dos versos às palavras e das palavras aos morfemas e fonemas; a intercomunicação traçava o ziguezague necessário às significações também elas graduadas no poema, no verso, na palavra e nos elementos mínimos. O projeto instituía a unidade fundamental do livro, capaz, a partir daí, de esgotar (o quanto possível) a matéria de seu tema.

De acordo com as autoras, é possível perceber essas condutas não só em *Trímeros*, mas em toda a obra poética de Godoy.

Deste título, destacamos sua segunda parte, “Do livro dos substantivos comuns”, em que Heleno Godoy busca em objetos a matéria para seus versos. Essa proposta é bastante semelhante à de *A casa*. O poeta alerta o leitor na “Explicação necessária”, que precede os poemas, sobre a natureza objetiva dessa segunda parte do livro. No entanto, assim como o fazem Vicentini e Silva (2015, p. 555), questionamos essa objetividade pela natureza da proposta – “Livro de odes” – o poeta observa os objetos e os analisa de seu ponto de vista, exercendo juízo de valor nessa atividade:

Sob essa perspectiva, acaba trabalhando uma imagem única e ao mesmo tempo plural de cada objeto, decompondo-o em unidades descritivas, funções, faces complementares, relações e oposições, que, recompostos posteriormente, dão uma ideia sua multifacetada, que não é somente uma ideia externa, mas, antes, uma reflexão inusitada (o que, aliás, é uma forma usual de Heleno Godoy tratar a matéria de sua poesia sempre reflexiva, intelectual, cerebral). Leva-nos a pensar o objeto como um em-si, a partir de novos pontos de vista estranhos, metaforizados ou crus, mas que se comparam sempre a outros objetos, funções, relações em convivência contraditória.

Partindo dessa perspectiva, enquanto Cabral se propõe a concentrar-se na concretude dos objetos, Godoy apresenta-os carregados de emoção, ainda que busque certa objetividade, como lemos em “O poema”:

não encontra seu próprio caminho
entre pedras, nem em estrada lisa,

regular, facilitada. O poema
 pena um caminho errante, como estrela
 que vai nascer no céu, certa, esperada,
 mas a surpreender sempre, pois vem
 naquele minuto em que se desvia
 o olhar: antes não está lá, agora
 brilha, vinda não se sabe de onde.
 Uma estrela acusa um lugar, um sonho.

O poema não ousa um abismo
 sozinho. Antes, joga pontes, cordas,
 compõe uma passagem e um rito,
 recupera um processo, estabelece
 uma forma, funda-se com força
 de haste de junco, asa de incerto
 inseto; com a fragilidade e a
 insegurança de um mamífero
 abandonado: agressivo se
 faminto, dócil se acariciado.

O poema assegura ao que é selvagem
 uma técnica precisa e adestrada;
 desnuda o homem já despido, asse-
 gura ao homem vestido uma chama
 de reverência, o silêncio de espelho
 crédulo, o vazio de uma multidão
 seguindo firme e compassadamente.
 O poema sabe ser inexorável
 como a duplicação de estrada reta:
 segue inalterado, sem fim, ser vivo.
 (T, p. 304)

Vejamos que o poema “pena um caminho errante”, é frágil e inseguro como “um mamífero abandonado” apesar de domar o que é selvagem. Além disso, por ser um “ser vivo”, o poema é consciente de seu inacabamento, seu constante devir.

Temos visto que um viés da poética de Heleno Godoy estabelece um profícuo diálogo com a poética cabralina por meio da metalinguagem, pois os recursos utilizados são caros ao poeta pernambucano, quais sejam o livro como projeto, a criação consciente, o eu-lírico poeta (esse olhar para o Outro é um olhar para si mesmo) e a revelação da mímese do processo de criação.

Em um poema de viés metalinguístico de *Lugar comum e outros poemas* (2005), é interessante notar a ironia com o que Godoy diz do processo de escrita poética:

Não sei mais escrever frases bonitas.
 Exemplo: “A lua prateava o horizonte
 e murmuravam na terra os grilos
 do anoitecer”.

O que é belo nisso? O brilho
prateado da lua, o som
harmonioso e insistente
dos grilos murmurantes?

Ou este vazio da própria linguagem
desgastada e renovando-se, banindo
de si mesma seu próprio conteúdo
e aceitando-se como forma apenas?

Catar palavras, disse alguém!
E nada mostra mais seu vazio
do que o que lhes sobrevive
engastado, como musgo ou
ferrugem, sujeira irremovível.
(*LC*, p. 185)

Pelo verso que abre o poema podemos afirmar que estamos diante de uma voz lírica-poeta. A partir dos estudos apresentados no terceiro capítulo, podemos dizer que é um poema em que Godoy projeta-se nessa voz lírica, imprimindo nela sua experiência pessoal por meio do jogo proposto por Combe (2010). Esse poema é um raro momento da poética de Godoy em a proposta cabralina é ironizada, como lemos na última estrofe. O tom do verso “Catar palavras, disse alguém!” impessoaliza João Cabral por meio do pronome indefinido e ironiza sua figura, uma vez que é personagem tão importante para a formação de Godoy. O poema questiona os modos de composição poética, colocando em xeque até mesmo o cabralino, tão caro ao poeta goiano. Assim como duvida dos modos expostos nas três primeiras estrofes do poema, a voz lírica/poeta questiona também o modo cabralino, dizendo também de sua impotência diante da insuficiência da linguagem. Assim, nos últimos versos lemos a insuficiência das palavras, o que é inerente delas, algo do que o poeta não consegue se desvencilhar. Esse poema reforça nossa leitura sobre tensão, ainda que branda, da filiação cabralina pelo tom irônico com que convoca o poeta pernambucano.

Sob a pele (2007) continua o caminho crítico trilhado pelo poeta em *O livro dos pergaminhos* (2001) e em *A ordem da inscrição* (2004). Como pontua Yokozawa (2015, p. 22), nesse livro vemos uma “celebração amorosa da poesia por um poeta que a ela tem consagrado toda a sua vida”. E os versos dizem também da natureza dessa relação, contida e formalmente rigorosa, como revela o poema 3: “se há um motivo e é justo, se/ se alcança a pretendida forma,/ mais uma esforçada tentativa” (*SP*, p. 113).

Há ainda em *Sob a pele* (2007) um traço de construção que remete ao fazer poético cabralino. Vejamos seus poemas de abertura e fechamento: a correspondência entre poemas, conforme Benedito Nunes (2007) analisa em *A educação pela pedra*, verificando que há quatorze poemas assim no livro de 1966. No livro de Godoy, isso acontece com os poemas de abertura e fechamento do livro. Vejamos que não são versos idênticos, apesar da repetição lexical, como se o segundo poema fosse uma releitura invertida do primeiro, ou melhor, reescrito de trás para frente:

1	53
que eu seja quem chamas, fogo sobre o que é teu, quando apareceres	vento dunas poeira e areia enfrentamos, como camelos, desde onde, acima e além, o que te arremessa como chama que me queima enquanto – assim, que eu grite primeiro
preces em fim de tarde, agonia que não se vai, embora nesta hora saibamos bem, mais cedo ou tarde, toda agonia se repete e permanece	guardamo-nos aqui, nesta cavidade preenchida, nuvem longe e já tocada, fria e seca, como a calma que nos dispõe dois em apenas um, pois unidos mais que ficamos
ficamos mais que unidos, só um como dois são dispostos na aragem seca e calma, fria como nuvem longe e intocada: esta cavidade preenchida, onde nos grudamos	permanece esta agonia e se repete, tão cedo quanto tão tarde, e nem sabemos nesta hora quais as preces do fim da tarde
que seja eu a gritar primeiro, depois que a chama queima e te arremessa acima e além, para onde, como camelos, enfrentamos areia poeira dunas e vento (SP, 2015, p. 112)	quando apareces, fogo sobre o que é meu, a chama com que me chamas (SP, 2015, p. 143)

Fabiane Renata Borsato (2015) observa a composição por permuta de versos, recurso caro a João Cabral na construção de *A educação pela pedra* (1966). Para Secchin (2015, p. 238), “a permuta pressupõe a utilização dos mesmos versos em mais de um poema, sobre formas integral ou parcialmente idênticas”. Segundo Borsato (2015, p. 488), “a circularidade estrutural dos poemas situados nos dois polos da obra [de Godoy] é significativa, pois oferece certa moldura à obra, isolando-a num contexto poético, como blocos de poesia em relação de implicação”. No entanto, apesar de lançar mão da técnica cara a Cabral, Godoy não cede à compulsão simétrica cabralina, exemplarmente apresentado ao leitor em *A educação pela pedra*, como lemos no par “Coisas de cabeceira,

Recife” (MELO NETO, 2008, p. 311 – 312) e “Coisas de cabeceira, Sevilha” (MELO NETO, 2008, p. 318).

Assim, vimos que, como leitor de João Cabral, Godoy herda a concepção de poesia como construto, que parte de um planejamento, de um projeto que abrange rigorosamente desde a esfera macro à micro, rechaçando o formato de livro que se configura como “ajuntamento de poemas” (GODOY, 2015). Como em João Cabral, na obra de Godoy, há elementos/estratégias que garantem/sustentam o livro como uma construção. São necessárias atitudes cortantes: é preciso evitar o acaso; é preciso evitar uma subjetividade espetacularizada; é preciso evitar excessos. Não é possível planejar algo se se permite a interferência do acaso/imponderável. No entanto, no que concerne à objetividade de seus versos, escapa aos moldes cabralinos, uma vez que sua poesia é contaminada pelos sentimentos e relações humanas e, no nível formal, não cede à obsessão de Cabral pela simetria.

No entanto, como afirmamos anteriormente, a proposta cabralina é traída pelo próprio poeta. É fato que, em *A educação pela pedra* encontramos a planificação da poesia cabralina em sua realização máxima, como vimos anteriormente ao comentarmos a “planta baixa” do livro divulgada por Secchin (2000, n.p.), na revista Colóquio-Letras 157/158. Por essa natureza, o livro recebeu análises tão rigorosas quanto sua composição, como a realizada por Benedito Nunes (2007, p. 99):

As 48 composições do volume estão sob o signo da quaternidade. São quatro as partes do livro (a, b, A, B) e 12 os poemas de cada seção. Cada poema é, por sua vez, um díptico formado de partes simétricas – com o mesmo número de versos – ou assimétricas com número diferente – mas sempre, qualquer que seja o caso, entre o limite mínimo de 6 e o máximo de 16.

Além disso, Nunes comenta a “permutação de versos” por meio do emparelhamento de poemas, que fundamenta a lógica da composição cabralina, estratégia analisada rigorosamente pelo crítico em “A máquina do poema” (2007). *A educação pela pedra* também é tomado como livro exemplar no que se refere ao esforço de João Cabral em busca da planificação da obra literária por Abel Barros Baptista, que em *O livro agreste* (2005), analisa a obra apontando pontos de convergência entre a arquitetura do poeta pernambucano e a de Graciliano Ramos em *São Bernardo*.

Sobre *A educação pela pedra*, Secchin (2014, p. 237) percebe que esse título agrega três tendências caras a Cabral:

a) o veio pedagógico de sua poesia – *educação* – como proposta de modelos éticos/estéticos de apropriação do real; b) a ênfase no nome concreto – *pedra*; c) o desejo de que as “lições” do real emanem de traços oriundos das próprias coisas, e não provenientes da subjetividade: *educação pela pedra*. (grifos do autor).

Entre elas, destacamos que o crítico percebe o “desejo” de Cabral de alcançar a realização de uma poesia em que as coisas falem por si em sua máxima concretude, antecipando sua impossibilidade. Em análise do poema “O mar e canavial”, Secchin (2014, 240) nota como Cabral trai seu projeto de poesia objetiva em seu livro rigorosamente planejado, pois

Ao transpor para o vegetal e o mineral a lição mútua de concisão, o poeta reitera o olhar econômico que ele próprio já dirigiu, em outros textos, a essas duas categorias. Portanto, é ilusório acreditar na existência de uma poesia literalmente objetiva: quanto mais não fosse, a estratégia da objetividade é opção subjetiva, e o sujeito não se marca apenas por meio de uma presença explícita. Pretender que o “culto do eu” possa ser substituído pelo “culto do objeto” é transitar num pensamento ingênuo, preso a uma dicotomia equivocada. O “eu” ao falar de si, já fala de um “outro” – topicamente localizado no próprio emissor. O “eu”, ao falar do “outro”, fala também de si – enquanto opção particular pela escolha desse “outro”.

Por essa perspectiva crítica, não há conflito no modo como Heleno Godoy incorpora a influência cabralina, uma vez que, assim como o poeta pernambucano, foge ao projeto de poesia objetiva. Vejamos como esse desvio do projeto fundado na objetividade poética se apresenta em João Cabral além de *A educação pela pedra*.

Como vimos, o modo como Heleno Godoy se acerca da casa, no livro de 1992, examinando-a dos mais variados aspectos, vai ao encontro de um modo muito cabralino de representar poeticamente a realidade. Além disso, aproxima-se de João Cabral pois, assim como o poeta pernambucano, ao falar de quase toda realidade, termina falando da própria poesia. Nesse livro, a casa é matéria de poesia, é tomada por diversas perspectivas que a delineiam como um espaço múltiplo, ambíguo e complexo. Simultaneamente à conotação da casa como habitação, é possível lê-la como uma estrutura construída a partir de palavras, ou seja, a própria poesia. Esse viés metalinguístico do livro permite que visualizemos o processo compositivo de seus versos, tal qual a estratégia cabralina.

A apreensão de um objeto sob vários ângulos é um exercício realizado por João Cabral em “Estudos para uma bailadora andaluza” (2008, p. 195 – 201), de *Quaderna*

(1960), no qual o poeta busca um aprendizado sobre essa figura feminina em seu ofício. Para tanto, nesses estudos, analisa seis perspectivas da bailadora, sempre tentando aproximar-se visualmente dela e de sua dança pela descrição.

João Cabral de Melo Neto dá sequência ao trabalho realizado em *Uma faca só lâmina* (1955) ao utilizar a quadra para compor seus estudos sobre a bailadora. A quadra atua como módulo controlador. O poema é composto por seis partes formados por oito quadras cada. Chamamos a atenção para o fato de oito ser o duplo de quatro, numeral de destaque na obsessão cabralina pela simetria. Predomina o metro curto, a redondilha maior. As rimas toantes, marca do verso cabralino, ocorrem somente nos versos pares. Há um padrão rímico: na primeira, segunda e terceira partes as rimas são em “i”, “e” e “i”, respectivamente, o que se repete na quarta, quinta e sexta partes. Esse poema é o projeto de construção mais rigoroso do livro.

A primeira parte dos estudos gira em torno da metáfora estruturante do fogo. Nela, João Cabral objetiva diluir o clichê relativo à figura da bailadora andaluza. É feita a comparação com o movimento do fogo, não com o visual das chamas. O fogo se consome, assim como a bailadora:

Dir-se-ia, quando aparece
dançando por *siguiriyas*,
que com a imagem do fogo
inteira se identifica.
(MELO NETO, 2008, p. 195, grifo do autor)

A partir da sexta estrofe, ele desmente a metáfora – decompondo-a, recurso recorrente na poesia de Cabral – pois ela não é suficiente para representar o objeto estudado: “o fogo não é capaz/ como ela é, nas *siguiriyas*,/ de arrancar-se de si mesmo/ numa primeira faísca” (MELO NETO, 2008, p. 195 – 196) A linguagem é insuficiente. A bailadora é capaz da autocombustão, ao contrário do fogo, pois “somente ela é capaz/ de acender-se estando fria” (MELO NETO, 2008, p. 196).

Na segunda parte, a bailadora é metaforizada pela ambiguidade de ser cavaleira ou égua, o que resgata o mito pagão do centauro ou mito cristão que compara mulher e égua por suas ancas. Nessa parte, a gramática da criadora (bailadora) é a imagem de seu processo criador. João Cabral apresenta ao leitor a melhor forma de analisar a bailadora. Nesse poema autorreferencial, percebemos a tensão entre doma e animalidade, isto é, entre domínio técnico e a interferência das “forças receptivas” que marcam o processo de composição poética de João Cabral:

[...] o melhor será dizer
de ambas, cavaleira e égua,
que são de uma mesma coisa
e que um só nervo as inerva,

e que é impossível traçar
nenhuma linha fronteira
entre ela e a montaria:
ela é a égua e a cavaleira.
(MELO NETO, 2008, p. 197)

A terceira parte é o estudo da bailadora associada à telegrafista, metáfora totalmente inusual na representação do feminino. Esta trabalha com a transmissão de uma mensagem que não se sabe de onde vem, mas é do tablado da bailadora. Essa “alguma voz indistinta” (MELO NETO, 2008, p. 197) percebida pela bailadora/telegrafista pode ser lida como a subjetividade que interfere no fazer poético do artista racional como o é João Cabral. Percebemos que, ao falar da gramática de qualquer artista, João Cabral fala do *modus operandi* de sua própria poesia.

A próxima seção apresenta o camponês e a árvore como imagens estruturantes do estudo. Tão atípico quanto a imagem da telegrafista na representação da mulher, o camponês, por sua rudeza, é relacionado à bailadora, revelando a opção cabralina de afastar-se da tradição do sublime: “Ela trata com a dura/ e muscular energia/ do camponês que cavando/ sabe que a terra amacia” (MELO NETO, 2008, p. 198). Corroboram isso a escolha lexical, uma vez que bailadora nega a bailarina, isto é, a imagem feminina ligada ao etéreo. João Cabral descarta a imagética tradicional que relaciona a bailarina à ave. Para o poeta, a bailarina é como a árvore, o que se contrapõe à ideia de leveza da bailarina: “esta se quer uma árvore/ firme na terra, nativa,/ que não quer negar a terra/ nem, como ave, fugi-la” (MELO NETO, 2008, p. 198). A bailadora é a que faz a ação, o processo.

Na quinta parte, a imagem a que o poeta recorre para dizer da bailadora é de um livro com capas de abertura e fechamento iguais, como duas estátuas. A metáfora explicativa revela o desafio que, no início, questiona quem é vai modelar (o ímpeto criador):

A primeira das estátuas
que ela é, quando começa,
parece desafiar
alguma presença interna

que no fundo dela própria,

fluindo, informe e sem regra,
 por sua vez a desafia
 a ver quem é que a modela
 (MELO NETO, 2008, p. 199)

No entanto, no final sabemos que é a própria plateia, isto é, a recepção da obra que é responsável por sua “modelagem”.

Na última parte a imagem estruturante é a do milho, na verdade, seu processo de maturação: “Parece que sua dança/ ao ser dançada, à medida/ que avança, a vai despojando/ da folhagem que a vestia” (MELO NETO, 2008, p. 200). Ao final, o aprendizado se efetiva, de modo que o poeta consegue enxergar além daquilo que reveste a bailadora e perceber sua essência:

Na verdade, embora tudo
 aquilo que ela leva em cima,
 embora, de fato, sempre,
 continue nela a vesti-la,

parece que vai perdendo
 a opacidade que tinha
 e, como a palha que seca,
 vai aos poucos entreabrindo-a.

Ou então é que essa folhagem
 vai ficando impercebida:
 porque, terminada a dança
 embora a roupa persista,

a imagem que a memória
 conservará em sua vista
 é a espiga, nua e espigada,
 rompente e esbelta, em espiga.
 (MELO NETO, 2008, p. 200 – 201)

O que acontece é a “desmetaforização do objeto”, como define João Alexandre Barbosa (1975). O poema revela a insuficiência da metáfora para dar a ver a bailadora por sua “precisa dicção aprendida”. Desse modo, a metáfora é uma ilusão, pois não existe relação direta entre o significado e o significante. João Cabral revela o anti-ilusionismo metafórico, denunciando o arbitrário da metáfora.

Assim, “Estudos para uma bailadora andaluza” é um poema referencial, uma vez que João Cabral destitui a bailadora das imagens que comumente são utilizadas para descrevê-la. João Cabral se propõe a apreender o objeto através de imagens, no entanto, a imagem do fogo não dá conta da complexidade interna da bailadora (BARBOSA, 1975,

p. 171). Segundo Barbosa (1975, p. 173), “João Cabral vê uma realidade somente captável se se explicita o mecanismo de linguagem utilizado para a sua expressão”, o que o crítico define como a imitação da forma buscada pelo poeta pernambucano. Por isso, “a articulação entre realidade e linguagem se faz dependente do exercício metalinguístico que funciona como instrumento controlador do uso da imagem” (BARBOSA, 1975, p. 176).

No entanto, quando realizamos a releitura crítica de João Cabral, notando como a observação da bailadora também é contaminada pela subjetividade do poeta, percebemos a traição de seu projeto de poesia objetiva. A subjetividade está presente e se dá a ver, por exemplo, nas imagens que revelam o impacto causado pela bailadora no sujeito que a descreve.

Por essa perspectiva, a aproximação da bailadora à imagem da telegrafista, por exemplo, pela inclinação atenta de sua cabeça durante a dança, como se interessada em “não perder/ a mensagem transmitida” revela um traço de subjetividade do poeta, assim como na ratificação da metáfora, que confirma pela audição a aproximação entre as duas profissões: “basta escutar a dicção/ tão morse e desflorida, // linear, numa só corda, em ponto e traço, concisa, / a dicção em preto-e-branco/ de sua perna polida.” (MELO NETO, 2008, p. 198). O mesmo ocorre quando a bailadora é comparada ao camponês, que “trata com a dura/ e muscular energia” a terra ou na observação dos movimentos que iniciam e finalizam a apresentação da bailadora, que “parecem” desafiar “a quem está na assistência” a tentar a postura semelhante à de “estátuas acesas”. Na última parte do poema, notamos outro indício de subjetividade na comparação da bailadora à espiga de milho, que “parece”, aos olhos desse sujeito que a observa, se despir como se perdesse a folhagem que a protege. A cena final, revela o impacto mais forte do poema, a imagem da bailadora em sua essência se consolida na memória da plateia:

a imagem que a memória
conservará em sua vista
é a espiga, nua e espigada,
rompente e esbelta, em espiga.
(MELO NETO, 2008, p. 201)

Assim, por meio dessas estratégias para decodificação do objeto, podemos perceber a convergência no modo como João Cabral e Heleno Godoy orientam seus versos para o real. Notamos que Godoy realiza o exercício cabralino de tentativa de apreensão do objeto por diversas perspectivas, buscando imitá-lo a partir de sua própria

gramática. No entanto, assim como Cabral falha ao se propor apreendê-lo em sua concretude, Godoy, ao fazê-lo, também deixa transparecer o humano nessa apreensão do real.

Vejamos a seguir no que as poéticas de Freitas Filho e de Godoy convergem e divergem no que tange a essa escrita rigorosa planificada e construída influenciada por João Cabral.

2.3 – Modos de ler João Cabral de Melo Neto

Como vimos, Armando Freitas Filho e Heleno Godoy leem João Cabral de Melo Neto cada um a seu modo. A natureza dessa influência é um ponto de convergência nas poéticas de Freitas Filho e Godoy, uma vez que em ambas lemos um enfrentamento do pai poético. No entanto, a forma como os poetas revelam esse conflito em seus versos é divergente.

A natureza conflituosa da poesia de Armando Freitas Filho em relação às suas influências é bem representada em seu verso nervoso, marcado por cortes bruscos ou sonoridades ríspidas, cortantes. No entanto, percebemos que Freitas Filho, em alguns momentos, tem uma visão esquemática da obra cabralina, por isso luta com essa influência. Em outros, como no texto “Compreende?/ Compreendo”, Freitas Filho realiza uma leitura bastante lúcida sobre a complexidade e as tensões da poesia cabralina. Apesar dessa lucidez, ainda que afirme em verso tomar na veia em overdose “a receita de rigor: Valéry-Cabral” (3X4, p. 387) para manter sua integridade física e mental, em relação ao projeto estético, Armando Freitas Filho não segue essa prescrição fielmente, o que instaura o conflito. A overdose de rigor leva à perda da razão, ao descontrole, o que pode ser a causa do conflito de Freitas Filho. Em toda a sua poesia essa tensão se revela através do questionamento do modo de composição poética de João Cabral. Como um filho rebelde, Freitas Filho questiona os ensinamentos do pai, renega-os, mas, ao cabo e ao fim, percebe-se atado a essa influência e chega à mesma lição aprendida por João Cabral: “O acaso e o mérito/ se confundem/ e nem sempre se pode/ separá-los com isenção/ pois são asas do mesmo vento” (R., 78).

É curiosa e interessante a tensão existente no modo de construção poética explicitado por João Cabral de Melo Neto e Armando Freitas Filho. João Cabral procura

banir ou limitar ao máximo possível a atuação da inspiração, do acaso, do inconsciente, da subjetividade, mas é impossível fugir a essas “forças receptivas” e elas se insinuam no próprio discurso do poeta sobre seu projeto construtivista, como notamos em “A fábula de Anfion” (MELO NETO, 2008, p. 63 - 68) ou no salto interpretativo que Siscar (2010) realiza da carta de João Cabral a Clarice. Freitas Filho, apesar de conhecer a complexidade da poesia de João Cabral, se prende a essa tensão e ironiza o catar feijão do poeta, o seu rigor excessivo, que estão na base dos seus poemas.

Em síntese, podemos dizer que a reverência freitasiana é irreverente, pois oscila entre o conflito pela angústia da incapacidade de superação do mestre e a admiração do mesmo. Além disso, a releitura da obra de Cabral a partir da relativização do epíteto do poeta-engenheiro, como propõe Francisco Rocha (2011), mostra que, na verdade, a poesia de Freitas Filho está bastante próxima da realizada pelo poeta pernambucano, o que dissolve o suposto conflito.

No caso de Heleno Godoy, percebemos que há uma divergência que se estabelece entre o discurso do poeta e seus versos. No nível das declarações, a influência de João Cabral sobre Heleno Godoy é pacífica para este. Porém, no nível da realização dos poemas, existe uma diferença, um desvio. Desse modo, ainda que o poeta goiano afirme não sofrer da “angústia da influência”, percebemos traços que o enquadram na categoria conforme a definição de Harold Bloom. A tensão com a influência cabralina sobre sua obra não é explícita como em Armando Freitas Filho. É uma tensão camuflada, pois, aparentemente, encontramos alguns pontos de desvio da proposta cabralina, como a objetividade afetada pela subjetividade e a ausência da obsessão pela simetria.

Como vimos, *A casa* é declaradamente o livro mais cabralino de Heleno Godoy. Poesia das coisas, fuga do derramamento sentimental, construtivismo, autorreferencialidade, todas essas palavras-chave recorrentes para caracterizar a poesia cabralina podem ser usadas para caracterizar o livro. Percebemos sim, a voz cabralina em *A casa*, no entanto, ela está inteiramente integrada à voz particular de Heleno Godoy. Mas, à primeira vista, Heleno Godoy percorre um caminho que destoa do cabralino em relação à subjetividade. O modo de configuração da subjetividade nesse livro é muito forte e muito particular do *modus operandi* da poesia de Godoy. Além disso, o construtivismo do livro não é como o de João Cabral. Não há em Godoy aquela compulsão pela simetria do Cabral. Um verso de *Dois urubus* (2015) revela a poética de Heleno Godoy é menos restritiva que a de Cabral: “É um número/ arbitrário? Que seja, a arbitrariedade também/ deve ser levada em conta” (GODOY, 2015, p. 70).

No entanto, ao realizarmos a releitura crítica da poesia de João Cabral, questionando alguns lugares-comuns sobre sua obra, como a realização de uma poesia que apreende a concretude dos objetos e, por isso, ausente de subjetividade, percebemos que o próprio poeta pernambucano trai o seu projeto quando da escrita de seus poemas, como vimos, por exemplo, em “A bailadora andaluza”. Assim, o que, aparentemente, era um conflito entre Godoy e Cabral se dissolve.

Assim, podemos dizer que, à primeira vista, a influência cabralina na obra de Heleno Godoy no que tange à planificação e ao rigor construtivo realiza-se com certa tensão, ainda que ela não seja tão explícita como a que lemos em Freitas Filho. Por isso dizemos que ela é camuflada, pois o poeta goiano opta por reconfigurar a objetividade dos versos de João Cabral.

Por fim, percebemos que a releitura crítica de João Cabral por meio da relativização de seu modo compositivo ressignifica a relação que os poetas contemporâneos têm com ele como influência. Por esse viés, o conflito entre eles deixa de existir, pois, no caso de Freitas Filho e Godoy, suas propostas estão bastante próximas do que realizou João Cabral. Outro ponto de convergência entre os poetas contemporâneos é o fato de ambos terem tomado João Cabral como influência desde o início de suas carreiras e, com o amadurecimento de suas dicções poéticas, incorporaram-no ao seu estilo, cada um à sua maneira.

PARTE II – SOBRE CONFLUÊNCIAS

3 – A MEMÓRIA PESSOAL EM ARMANDO FREITAS FILHO E HELENO GODOY

A memória é um tema caro à poesia moderna. Segundo Octavio Paz (2013), ela consiste em uma das formas por excelência da analogia, um dos pilares da modernidade lírica. Assim, o poeta, ao rechaçar a época moderna, tempo marcado pela fratura, recorre ao passado, pelas vias da memória, em busca do tempo da não cisão entre o eu e o mundo.

Alfredo Bosi (1997, p. 144) lê a modernidade como recusa e ilhamento. Na sociedade de consumo, a poesia foi condenada à “estranheza e ao silêncio”, sendo obrigada a resistir simbolicamente à dureza de seu tempo. Segundo o crítico (BOSI, 1997, p. 146), dentre as formas de resistência encontradas pela poesia, ela “resiste aferrando-se à memória viva do passado”. Rememorar, para Bosi (1997, p. 158), “é um movimento da alma que vai do presente do ‘eu’ lírico para o pretérito, e daí retorna, presentificado, ao tempo de quem enuncia”.

Na contemporaneidade, apesar de a memória ainda apresentar-se como matéria poética, ela reconfigura-se, pois perde o status de redentora e, “mesmo quando figura como um instante de plenitude, tende a revelar a sua precariedade, a fugacidade dessa plenitude” (YOKOZAWA, 2015, p. 54). Celia Pedrosa (2000, p. 121), em “Traços de memória na poesia brasileira contemporânea”, observa que a memória permanece na produção poética contemporânea, porém seus suportes perderam a estabilidade:

Rasgadas ou perdidas as fotos, dessacralizados os museus, desestabilizado o solo da consciência e da história subjetivas, a memória encenada na poesia brasileira contemporânea atua como uma sombra, imagem do que ao mesmo tempo permanece e já se findou, ou do que já se findou mas ainda permanece, melhor dizendo: do que permanece findando.

Assim, mesmo desprovida de sua estabilidade, a memória continua sendo o modo como os poetas recriam poeticamente seu passado de modo que suas experiências individuais sejam transfiguradas através da arte e transcendam suas individualidades. Isso se justifica, pois, ainda que reconfigurada, ela é um elemento essencial na construção da identidade do sujeito, cuja busca, segundo o historiador Jacques Le Goff (1994, p. 476),

“é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia”. Esta definição encontra-se no ensaio “Memória”, publicado no livro *História e memória*, em 1990. Além da questão individual, Le Goff (1994, p. 476) ainda pontua a memória coletiva como instrumento e objeto de poder e, por isso, passível de manipulação. Apesar de Le Goff se referir à construção de uma memória coletiva, veremos que essa manipulação também se deixa entrever na memória de cunho mais pessoal.

Nesse sentido, Paul Ricoeur (2007), em *A memória, a história e o esquecimento*, obra em que analisa o recordar e o esquecimento coletivo por um viés fenomenológico fundamentados na psicanálise, distingue uma memória impedida de outra manipulada. A primeira remete ao recalque freudiano, é da ordem do retorno do recalque. A outra diz respeito à memória artificialmente construída, aquela que conduz à criação de uma “memória oficial”. Ricoeur se refere aos Estados totalitários, mas podemos pensar no poeta como criador de sua própria memória, aquele que manipula o conteúdo memorialístico apresentado ao leitor.

Essa manipulação passa não só pelo apagamento/esquecimento de episódios passados, mas também por sua recriação ou ficcionalização. Ricoeur (2007) também reflete sobre a confusão entre rememoração e imaginação. No primeiro capítulo de *A memória, a história, o esquecimento*, Ricoeur explana a afirmação de que “a permanente ameaça de confusão entre rememoração e imaginação, que resulta desse tornar-se imagem da lembrança, afeta a ambição de fidelidade na qual se resume a função veritativa da memória. [...] E, no entanto, nada temos de melhor que a memória para garantir que algo ocorreu antes de formarmos sua lembrança” (RICOEUR, 2007, p. 26). Naturalmente relacionadas, memória e imaginação são investigadas por Ricoeur a partir de Henri Bergson, Edmund Husserl e Edgar Cayce para definição da fenomenologia da memória. Ricoeur (2007, p. 61) questiona se “é a lembrança uma espécie de imagem, e, em caso afirmativo, qual?”

Ao recriar poeticamente a experiência individual, o poeta universaliza essa vivência transformando o conteúdo pessoal em arte. Essa questão se coaduna com outro calcanhar de Aquiles da poesia fundada na memória: a discussão sobre os limites da expressão do eu empírico e do eu lírico.

Esse é o mote da discussão de Dominique Combe (2010), em “A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”, em que ressalta a importância de relativizar a polaridade entre sujeito “empírico” e sujeito “lírico”. Primeiramente,

porque “todo discurso referencial comporta fatalmente uma parte de invenção ou de imaginação que alude à “ficção”, “toda ficção remete a estratos autobiográficos” e “a ficção é também um instrumento heurístico, de forma alguma incompatível com a exigência de “verdade” e de ‘realidade’” (COMBE, 2010, p. 123 - 124).

A saída, segundo Combe (2010, p. 124), seria analisar essa questão como um “jogo”, de modo que “o sujeito lírico apareceria como um sujeito autobiográfico “ficcionalizado”, ou, ao menos, em vias de “ficcionalização” – e, reciprocamente, um sujeito “fictício” reinscrito na realidade empírica segundo um movimento pendular que dê conta da ambivalência que desafia toda definição crítica até a aporia”. Assim define-se o pacto com o leitor. Cabe a ele seguir as regras desse jogo.

Essa condição remete ao que Philippe Lejeune (2014) chama de “pacto autobiográfico”. Em primeiro lugar, para o teórico, para que um texto seja autobiográfico é necessário que autor, narrador e personagem coincidam. A partir disso, estabelece-se um contrato, ou melhor, um “pacto autobiográfico”, segundo o qual

A importância do contrato pode ser, aliás, comprovada pela própria atitude do leitor que é determinada por ele: se a identidade não for afirmada (caso da ficção), o leitor procurará estabelecer semelhanças, apesar do que diz o autor; se for afirmada (caso da autobiografia), a tendência será tentar buscar as diferenças (erros, deformações etc) Diante de uma narrativa de aspecto autobiográfico, a tendência do leitor é, frequentemente, agir como um cão de caça, isto é, procurar as rupturas do contrato. (qualquer que seja ele) (LEJEUNE, 2014, p. 31).

Isso faz com que a questão da autobiografia poética seja controversa. Para Lejeune (2014, p. 16), a poesia não atende às condições do gênero autobiográfico, pois ele se configura como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”.

Esse conceito foi flexibilizado pelo autor posteriormente, em texto de 2002, no qual, apesar de reconhecer a poesia autobiográfica, chama a atenção para o fato de que “muita gente ronda em torno da poesia para que ela conte sua história e seja obrigada a confessar-se: o próprio poeta por vezes, seus leitores e exegetas frequentemente. Mas *a poesia escapa da autobiografia e foge na ponta dos pés*” (LEJEUNE, 2014, p. 115 – 116, grifos nossos). Essa fuga é motivada pela natureza ficcional da poesia, pela dissolução da experiência individual, por sua transcendência. A poesia subverte a proposta do gênero

autobiográfico. Mesmo com essa subversão, é possível tratar do “pacto autobiográfico” estabelecido entre o poeta e o leitor.

Por meio desse pacto, que realiza-se no ato da leitura, cabe ao leitor não se contaminar de um impulso comparativo entre o eu lírico e o eu empírico nos poemas em que há uma voz que fala na primeira pessoa, principalmente quando temos acesso às informações biográficas do poeta, o que não é difícil no caso de Freitas Filho, uma vez que é afeito a entrevistas e suas informações pessoais são facilmente encontradas pela Internet. Lejeune (2014, p. 109 – 110) tenta explicar essa projeção realizada pelo leitor ao dizer que “há o prazer da emoção compartilhada, o sentimento de que alguém nos compreendeu e um sinal de convivência com os que amam, citam, cantarolam as mesmas melodias que nós”.

Ainda sobre a dificuldade do leitor em separar o eu lírico que fala em primeira pessoa no poema da figura do poeta, Dominique Combe (2010, p. 122) percebe que tal fato não acontece na leitura de narrativa quando há um narrador que fala na primeira pessoa, pois

Essa “ilusão referencial” deve-se provavelmente ao pertencimento oficial e irrefutável do romance aos gêneros de “ficção”, enquanto a poesia, ao contrário, em função da persistência do modelo romântico, é percebida como um discurso de “dicção”, quer dizer, de enunciação efetiva.

A leitura de poesia, em certa medida, ainda remete a uma tradição lírica segundo a qual o poeta lírico deveria voltar-se para si para expressar seu estado de alma, o que leva o leitor a relacionar os versos em primeira pessoa à subjetividade do próprio poeta, seu eu empírico (COMBE, 2010).

No entanto, essa subjetividade se reconfigura na modernidade lírica. Hegel (2004) já sinalizava a saída do sujeito lírico de si para recorrer ao mundo exterior como pretexto para exprimir a subjetividade. Collot (2013) percebe essa exteriorização do eu lírico como baliza da modernidade. Para Käte Hamburger (2007a, p. 73), em “Identidades perdidas”, na poesia moderna, o eu de um poeta era o que esse poeta escolhia fazer dele, sua identidade devendo ser encontrada apenas nos corpos que ele escolhia ocupar. O autor elenca Baudelaire, Rimbaud, Corbière e Laforgue como poetas que contribuíram para a libertação do eu poético. Com isso, o lirismo passa a ser percebido fora do eu lírico, ganha as ruas e é revelado também no cotidiano da metrópole, como vemos, por exemplo, em *As flores do mal*.

Assim, a subjetividade se reconfigura na modernidade, pois a identidade individual do eu sofre um desmoronamento, “tornando-se um não-eu ou um veículo para outras pessoas ou coisas” (HAMBURGER, 2007a, p. 83). O eu empírico de Fernando Pessoa sofre desse desmoronamento, o que resulta na criação das várias personas poéticas e no exercício do fingimento do poeta. O poeta ganha a liberdade de escapar à coerência do eu e “ocupar algum outro corpo”. Desse modo, “a verdade da poesia se tornou inseparável do que Oscar Wilde chamou de ‘a verdade das máscaras’” (HAMBURGER, 2007a, p. 86).

A partir disso, no poema dito como autobiográfico ou que apresente traços biográficos, é possível perceber duas tensões provocadas pelo limite tênue existente entre o sujeito lírico e o sujeito empírico. Combe define o sujeito “autobiográfico” como a expressão literária do sujeito empírico. Na poesia moderna, podemos dizer que o sujeito autobiográfico é a criação de uma máscara do sujeito empírico, que se revela nos versos.

Através dessa máscara, o eu empírico deixa entrever a experiência vivida, a *Erlebnis*. Para tratar disso, Combe (2010) retoma Hamburger ao afirmar que a ficção não é pura invenção, ou seja, “mesmo que a experiência seja ficcional, o sujeito é bem “real”. O poeta partilha a experiência vivida com o leitor e, assim, o singular se encontra com o universal. Não importa se o sujeito é lírico ou empírico. Mesmo quando ele se diz lírico, essa ficção se apoia na experiência vivida. A ficção não é pura imaginação. É uma ficcionalidade alegórica: “a poesia lírica supera o testemunho autobiográfico graças à ficcionalidade alegórica” (COMBE, 2010, p. 126).

Essa discussão revela a ipseidade do sujeito lírico, que pode se referir a indivíduos ou à universalidade por meio da ficção. São responsáveis por isso a metáfora e a alegoria, pois criam a chamada “dupla referência” ou a “referência desdobrada”:

essa dupla referência parece corresponder a uma dupla intencionalidade por parte do sujeito, ao mesmo tempo voltado para si mesmo e para o mundo, tensionando ao mesmo tempo em direção ao singular e ao universal, de modo que a relação entre a referencialidade autobiográfica e a ficção passa por essa dupla intencionalidade (COMBE, 2010, p. 128).

Essa ambivalência gera a tensão do eu lírico, que não pode ser definido, pois “ele consiste precisamente em um incessante duplo movimento do empírico em direção ao transcendental” (COMBE, 2010, p. 128). A fragmentação do homem moderno corrobora

com esse dinamismo, razão pela qual Combe (2010, p. 128) afirma que “o ‘sujeito lírico’ não existe, mas se cria no e pelo poema”.

A tensão se potencializa na expressão poética autobiográfica, pois, como salienta Yokozawa (2015, p. 48), “enquanto a autobiografia tende a centrar a figura, a poesia a esmigalha, a dispersa e a desfigura”. As máscaras possibilitam essa dispersão, pois são reveladoras da multiplicidade do eu. Por isso, não é porque o poeta lança mão de episódios vividos como matéria poética que seus versos podem ser lidos como poesia autobiográfica em sentido restrito²⁰.

Tendo esclarecido a natureza ficcional e manipulada do conteúdo memorialístico, entendemos que, ao criar máscaras para o sujeito poético, o sujeito empírico não é anulado, assim como escrever versos declaradamente autobiográficos não credita a verdade dos fatos.

A partir disso, propomos a leitura relacional entre Armando Freitas Filho e Heleno Godoy e suas principais referências leitoras Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, respectivamente, pelo viés temático da memória pessoal como matéria poética. Nosso objetivo é refletir sobre o modo como os poetas contemporâneos tratam a memória pessoal em seus versos em confluência com a tradição com a qual dialogam.

De antemão, vale justificar o recorte realizado neste capítulo. Tanto Freitas Filho quanto Godoy dedicaram um momento de suas carreiras à uma poesia explicitamente pautada na matéria biográfica e memorialística. Para Freitas Filho, esse momento é representado por suas últimas publicações: *Lar*, (2009), *Dever* (2013), e *Rol* (2016). Para Heleno Godoy, é *Lugar comum e outros poemas* (2005). No caso de Freitas Filho, faremos um percurso pela obra do autor, tendo a memória como chave de leitura até chegar a esses livros em que a memória é central. No caso de Godoy, realizaremos um percurso similar, mas como *Lugar comum* é o livro que mais nos interessa neste tópico e está no meio da obra do autor, o percurso se encerrará com os comentários sobre ele.

Na poesia brasileira, Carlos Drummond de Andrade é uma das referências principais quando se trata de poesia memorial. De modo diverso ao drummondiano, João Cabral de Melo Neto também trouxe a matéria pretérita pessoal para seus versos. Na obra de Armando Freitas Filho e Heleno Godoy encontramos traços autobiográficos, uma vez

²⁰ Parte da discussão apresentada a seguir foi desenvolvida originalmente no artigo “O eu lírico e o eu autobiográfico no poema “Gravador”, de Armando Freitas Filho, produzido para fins avaliativos da disciplina “Poesia em performance: natureza rítmica, sonora, imagética e subjetiva do texto poético”, ministrada pela professora Goiandira Ortiz de Camargo, no primeiro semestre de 2015, e publicado na Revista Gláuks (UFV), v. 15, p. online, 2015.

que notamos um desejo de desvendarem-se, de darem-se a conhecer, de retornarem ao passado por meio da memória. Nessas construções discursivas da memória, realidade e ficção se entrelaçam quando recriam o passado e convergem nos versos. A seguir, vejamos como o poeta carioca permeia seus versos memorialísticos do “remoer culposo” drummondiano.

3.1 – O poeta detido “na coroa de espinhos da memória”²¹

O discurso explicitamente memorialístico está presente na poesia de Armando Freitas Filho desde seu primeiro livro, *Palavra*, de 1963, o que persiste até *Rol* (2016), sua mais recente publicação. Esse veio da poesia freitasiana tem sido investigado com mais intensidade após a publicação de *Lar*, (2009), livro concebido como uma autobiografia em versos.

Dentre esses estudos, destacamos a dissertação intitulada “*Lar*, de Armando Freitas Filho: uma autobiografia do absurdo”, defendida em 2013 por Tiago Henrique Cardoso. Nessa pesquisa, o absurdo da autobiografia freitasiana justifica-se em razão de o poeta investir, pela reescrita, na escrita infinita de si mesmo (CARDOSO, 2013, p. 80). Na esteira da leitura que Alcides Villaça (2006) realiza da série *Boitempo*²², percebendo a memória como fragmentada, matéria resgatada e ressignificada no tempo presente, como uma “Coleção de cacôs”²³ (ANDRADE, 2002, p. 973), Cardoso (2013) percebe em *Lar*, semelhanças entre Drummond e Freitas Filho no modo de lidar com o passado. A memória convocada pelo poeta carioca é dolente e esse sofrimento cessa, segundo Cardoso, com o esquecimento ou a aceitação da lembrança, o que reconfigura o passado a partir de necessidades do presente, assim como acontece em *Boitempo*. No entanto, o pesquisador afirma que essa atitude é oposta, em certa medida, à drummondiana, pois o poeta itabirano, de acordo com Villaça (2006), preserva a lembrança para que ela volte à tona sem interferência dos tempos. Já Freitas Filho faz o movimento contrário, pois a

²¹ FREITAS FILHO, Armando. De corpo presente. In: _____. *Máquina de escrever*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 227.

²² A série compreende os livros *Boitempo I* (1968), *Menino antigo (Boitempo II)*, 1973) e *Esquecer para lembrar (Boitempo III)*, 1979). Na edição na Nova Aguilar esses livros foram rearranjados sob o título *Boitempo*.

²³ Todos os poemas de Carlos Drummond de Andrade citados nesse estudo serão retirados de sua *Poesia completa* editada pela Nova Aguilar e publicada em 2002.

matéria pretérita é revolvida com constância para que seja logo digerida, o que não significa bani-la da memória, mas lidar com ela de forma apaziguada (CARDOSO, 2013, p. 67).

Solange Yokozawa também analisa o viés memorialístico de *Lar*, de Freitas Filho, em chave comparativa com Drummond, no que são próximos e, simultaneamente, distantes. No entanto, seu estudo diverge da análise proposta por Cardoso no que concerne à consequência do trato da memória no presente nos versos freitasianos. Yokozawa (2015, p. 55) nota na série *Boitempo* um afrouxamento da tensão e uma diluição da ironia cáustica, marcas da poesia drummondiana, dando lugar a um humor gaio e a uma dicção próxima à cronística. A pesquisadora ressalta a natureza estilhaçada da memória convocada em *Boitempo*,

evidenciando que a mesma fratura, o mesmo fragmentarismo que está na base da constituição do sujeito moderno em detrimento da ilusão clássica do sujeito Uno e Absoluto subjaz ao modo como o poeta lida com os cacos por meio dos quais recompõe precariamente o “resumo do existido”. [...] Nesse sentido, o sujeito presente e a recomposição que ele faz do passado são essencialmente fragmentados, mas o menino recordado não o é, como não o são o seu tempo e o seu espaço, de modo que a autobiografia representa uma tentativa de re-enraizamento em um tempo e em um espaço bastante diversos daquele “tempo partido,/ tempo de homens partidos” (YOKOZAWA, 2015, p. 55).

Segundo Yokozawa (2015, p. 56), em *Lar*, “o passado é apanhado em todas as suas contradições e tensões e complexidade”. Por esse prisma, destaca-se a relação do sujeito-lírico-autobiográfico com a figura paterna e também com seus pais literários, entre os quais figura Drummond. A ironia com que Freitas Filho recria seus mitos pessoais ou refere-se a si e a sua própria obra e ainda a tradição reverenciada aproximam seu fazer poético do drummondiano, segundo Yokozawa. No entanto, ao tratar ironicamente a matéria pretérita, Freitas Filho afasta-se do re-enraizamento ou da re-integração que é central em *Boitempo*:

Sem encontrar na memória propriamente um símbolo de resistência simbólica ao presente, como acontece em Drummond e em muitas outras obras da modernidade, quer Freitas Filho apenas agarrar o sangue que lhe pertence, [...] antes que a contagem regressiva dos relógios seja interrompida (YOKOZAWA, 2015, p. 58).

Por esse viés analítico, em razão do modo irônico com que as lembranças são tratadas em *Lar*, não haveria a digestão/superação da memória dolente, sendo o retorno ao passado apenas um modo de lidar com a morte de parentes e amigos e a sua própria, iminente, tema que se intensifica nos últimos livros de Freitas Filho. A leitura de Elaine Cintra (2016) coaduna-se com essa perspectiva, pois, segundo a autora, a poesia memorialística de Freitas Filho em *Lar*, configura-se como uma metáfora para a inquietude do sujeito lírico diante do envelhecimento, por isso a necessidade de revisão do passado. Assim, rever o passado revela o desconforto do poeta diante da vida que lhe resta, sensação concomitante à dúvida, de modo que lhe resta recorrer “ao passado, uma vez que não se sente capaz de se apoderar de maneira definitiva de seus próprios devires” (CINTRA, 2016, p. 23). De acordo com Cintra, a memória é o moto-contínuo da reescrita poética de Freitas Filho, pois, em *Lar*, e *Dever*, o poeta volta ao passado para um “acerto de contas”, ou seja, viaja no tempo com o objetivo de passar a limpo a vida e a escrita poética, questões inseparáveis para ele.

Tendo feito esse percurso por parte da fortuna crítica de Freitas Filho no que concerne à sua poesia memorialística, percebemos que o foco está em *Lar*, e que é recorrente sua aproximação com *Boitempo*. Ao realizarmos a leitura extensiva da obra poética freitasiana, notamos que o passado resgatado pela memória em sua configuração tensa, próxima à drummondiana anterior a *Lição de coisas* (1962), perpassa toda essa obra, de *Palavra* (1963) a *Rol* (2016) e, ultrapassando os limites de *Lar*, o sofrimento não cessa, de modo que a lembrança traumática não é, aparentemente, esquecida ou aceita, conforme afirma Cardoso (2013). Concordamos com Yokozawa (2015) e Cintra (2016) que é uma necessidade do presente o que move o poeta rumo ao passado, no caso, a contagem regressiva do tempo. Sendo impossível deter o relógio da vida, o poeta volta-se para o seu passado, o que revela o desconforto diante de seu tempo, marca do poeta moderno. Não nos afastaremos desse viés analítico, no entanto, ampliaremos o recorte, passando por toda a obra poética de Freitas Filho a fim de apontar como as referências ao passado e à memória são marcadas por uma tensão, o que se potencializa quando o poeta se propõe a compor uma série de livros explicitamente fundados na memória pessoal, como é o caso de *Lar*, (2009), *Dever* (2013) e *Rol* (2016).

Nosso objetivo é, assim como parte da crítica, perceber a confluência entre essa poesia e o fazer poético memorialístico de Drummond, no entanto, não como ele se configura em *Boitempo*, mas o da rememoração tensa, permeada pelo “remoer culposos” presente nos poemas fundados na memória pessoal de *Claro enigma* (1951), por exemplo.

Não invalidamos a leitura realizada por Cardoso (2013), segundo a qual o ato de trazer lembranças doloridas ao presente serve para ressignificá-lo. No entanto, na esteira de Yokozawa (2015), percebemos antes um retorno ao passado como resistência ao presente, uma fuga da contagem regressiva realizada pelos relógios da morte, do que um anseio pela ressignificação do passado pela perspectiva do poeta maduro como em *Boitempo*. Partindo dessa leitura, o sujeito lírico apresenta ao leitor um retorno ao passado marcado pela tensão, em que o ato de rememorar está, predominantemente, relacionado a um universo lexical que remete a incômodo, dor, angústia e seus correlatos.

Assim como os estudos apresentados anteriormente, percebemos a presença de certo Drummond no modo como o passado é convocado nos versos freitasianos. Partimos do estudo de Alcides Villaça (2006), segundo o qual o memorialismo poético de Drummond não é homogêneo, isto é, varia de acordo com critérios como a qualidade da memória, a pluralidade de humores e as formas de lembrar, além da distância temporal entre os poemas ou a matéria lembrada (a infância ou adolescência do poeta).

Com base em tais critérios, Villaça identifica alguns modos memorialísticos em Drummond, sendo o primeiro deles marcado pela fantasia, que se aproxima do modo bandeiriano de tratar o passado, ou seja, é apaziguado, sem conflitos. O poema “Infância” (ANDRADE, 2002, p. 6) ilustra esse modo, pois nele “não há suspeita de ameaças à ordem garantida” (VILLAÇA, 2006, p. 111).

O segundo modo é marcado pela transfiguração da lembrança que, tensa e dolorida, trava um diálogo com o passado de modo dramático ou trágico (VILLAÇA, 2006, p. 111). O poema “Viagem na família” (ANDRADE, 2002, p. 110) é um exemplo desse modo tenso de convocação da memória. Segundo Villaça (2006, p. 111), essa forma de tratar o momento passado expõe um dos sentimentos motores da poesia de Drummond, o “remoer culposo”. Villaça (2006, p. 101, grifos do autor), em comentário sobre “A máquina do mundo”, mas que serve para pensarmos a lírica drummondiana no recorte em que leremos a memória tensa em Freitas Filho, afirma que, se “Toda história é remorso” (ANDRADE, 2002, p. 277), o remoer culposo é “esse remordimento condenado a relembrar para sofrer de novo; mas também para *compreender o valor*, para *avaliar o ato*”.

Segundo Vagner Camilo (2001, p. 266), em Drummond, o “remoer culposo” justifica-se pelo conflito entre os valores e exigências da família do poeta e sua opção por uma atividade poética e uma consciência social e política divergente. Segundo o crítico, um poema como “Os bens e o sangue” (ANDRADE, 2002, p. 282 - 286) é “um

juízo promovido no tribunal interior da consciência culpada de nosso fazendeiro do ar”. E continua:

O fato é que, apesar da consciência histórica revelada nos versos, as razões objetivas acabam secundadas por outras, de ordem irracional e transcendente, nutridas pelo sentimento de culpa em relação aos antepassados, revertido pelo eu lírico em juízo e condenação daqueles contra si, respondendo pela expiação na forma de depauperamento e modo de ser conflituoso e desajustado, *gauche*. *Nesse jogo entre razões objetivas e outras de fundo subjetivas, irracionais, revela-se a duplicidade típica da identidade cindida do fazendeiro do ar que, apesar da lucidez, não consegue se desvincular do vínculo doloroso, conflituoso e culposo com o passado* (CAMILO, 2001, p. 272, grifos do autor).

A memória, segundo Villaça, ainda seria tratada em Drummond tendo em vista sua preservação, ou seja, de modo que percepções e sensações do passado fossem conservadas. Assim, o terceiro modo memorialístico busca preservar impressões passadas do poeta sem a necessidade de problematizá-las ou de expor algum drama subjetivo. De acordo com Villaça (2006, p. 112), “o poeta entrava numa quadra de sua vida em que passaria a atender, prazerosa e sistematicamente, aos chamados mais diretos das experiências vividas na infância e na adolescência”.

Em *Boitempo*, segundo o crítico, Drummond empreende um diálogo entre os tempos, uma vez que o poeta retoma o passado, mas emprega os verbos no presente. Na esteira de Bergson, Villaça (2006, p. 114) nota que essa atitude “trata-se não apenas de evocar uma percepção antiga, na ilusão de revivê-la tal e qual se deu, mas de construir com ela (e para ela) uma nova percepção”. “O fato é que a matéria bruta da autobiografia, tão tensionada e transfigurada ao longo da poesia de Drummond, impõe-se na velhice, como estímulo vital para um surpreendente re-enraizamento” (VILLAÇA, 2006, p. 114). Isto é, diante da fragmentação de seu tempo, o poeta busca no menino do passado o reestabelecimento do tempo anterior à cisão entre o homem e o mundo.

Entre essas formas de lembrar drummondianas elencadas por Villaça (2006), o modo tensionado e dolorido pode ser percebido na poesia de Freitas Filho. Vejamos como o remorso culposo que move o retorno ao passado tenso se apresenta em sua obra, promovendo o diálogo com Drummond.

Em seu livro de estreia, Armando Freitas Filho publicou uma seção dedicada à “Infância”, em que apresenta ao leitor uma poesia que se faz pelo viés memorialístico e na qual já é possível perceber o entrelaçamento entre vida e escrita, fusão presente em

toda a poesia freitasiana desde então. Assim, um poema como o que abre essa seção, em que lemos “No branco/ o susto!/ da coisa não sendo” (*P.*, p. 83), a infância rememorada também pode ser a etapa de formação do poeta, o que podemos chamar de sua “infância poética”, aquela permeada pelas inseguranças do jovem poeta quando da escrita, como sugerem as interrogações: “gonzo? ganso?”.

Depois, em 1975, no livro *De corpo presente*, o poeta volta a referir-se à memória. A epígrafe retirada do poema “Estrada”, de Manuel Bandeira (1985, p. 191), sugere ao leitor uma possível chave de leitura do livro, a reflexão sobre o escoamento do tempo e as angústias do sujeito lírico diante da efemeridade da vida: “Nem falta o murmúrio da água, para sugerir, pela voz dos símbolos,/ Que a vida passa! que a vida passa!/ E que a mocidade vai acabar”. O livro é dividido em quatro seções: “Germinal”, “Palavra puxa palavra”, “TV vivendo” e “Memorial”.

Nessa última seção, o passado é matéria poética e se dá a ver por meio de lembranças do sujeito lírico, que busca criar um “Memorial” poético, onde o passado ficará registrado, exposto para visitação, como uma tentativa de presentificá-lo para impedir que ele se dissipe. Essa parte é aberta pela epígrafe “É a viagem do meu rosto/ na janela do tempo”, versos de Cassiano Ricardo que reforçam a ideia de volta ao passado. No entanto, os recortes temporais em exposição nesse “Memorial” revelam a tensão desse retorno. O passado está associado à ideia de fuga, como sugestionam os versos: “no fundo de mim/ os fios das fugas dos rios/ que vão, em vão, no vão/ do corpo do tempo, tão pouco// o que estanca sobre a pele” (*CP*, p. 222). Por esse viés, essas imagens podem sinalizar para o passado que é resgatado como um escape do sujeito lírico, mas essa estratégia evasiva aparenta ser ineficaz diante da passagem do tempo. Estabelece-se, assim, uma tensão em razão da insuficiência dessa estratégia, pois o passado buscado não acolhe o sujeito lírico. Essa leitura é reforçada pelas imagens que delineiam a condenação do sujeito poético que se expressa em “Sentenças”:

1. ²⁴Esta lembrança toda feita de lanças
2. cravada, em uníssonos, no alvo do corpo.

3. Estas vozes, tão mudas, que calam
4. aqui dentro, qualquer esforço meu.

5. Este novelo de avessos no começo
6. de mim, com seu fio de silêncio.

²⁴ Os versos de alguns poemas foram numerados para facilitar as referências no comentário crítico.

7. Este sol que busca a janela da manhã
8. que não se abre no casarão da noite.

9. Esta ferida que escreve e repete
10. com sangue, meu nome, e se derrama.

11. Este céu fundo de esmalte, azul e vão
12. sem vitrais, sem as cortinas do vento.

13. Este lugar vazio que me habita e veste
14. com suas roupas de sombra e rasgão.

15. Esta vida espessa abandonada no espaço
16. que não se resolve, dissolve-se e passa.
(CP, p. 225 – 226)

O poema diz sobre a condenação do sujeito lírico e suas sentenças: a memória impetuosa, a voz silenciada, a clausura, a sombra. No último dístico, talvez o pior veredicto: aceitar que estamos à deriva e, mesmo a vida espessa, como é caracterizada a do sujeito lírico, será dissolvida e passará com o tempo.

Assim, os conflitos do presente e a finitude da vida levam o poeta a buscar refúgio na matéria pretérita, porém, esse não é um tempo de paz, uma vez que é habitado por feridas daquele tempo. No entanto, o retorno a esse passado tenso e doloroso é estratégia que acompanhará Freitas Filho por todo o seu percurso poético, o que acaba por tornar-se também uma condenação, sua detenção na “coroa de espinhos da memória” (CP, p. 227).

A infância rememorada em *Palavra* (1963) aparece nos dois primeiros poemas da seção “Memorial”. Como toda lembrança, ela é fragmentada, lacunar, sombreada, porque é vista pelas “janelas que o tempo/ abre na distância” (CP, p. 219), feita de cacos e imagens caleidoscópicas, o que leva o sujeito lírico a questionar sua capacidade mnemônica: “amnésia/ ou um pássaro apagado// na primeira página/ sem pauta da infância?” (CP, p. 219). A voz lírica também assume que seu distanciamento da infância permite interferências provocadas pelo tempo decorrido, que distorce ou “modela” os acontecimentos registrados na memória: “Construção de imagens/ que o vento envolve:/ carretel de lapsos/ de vácuos e lacunas// paisagem do pensamento/ que a mão do tempo/ modela” (CP, p. 220). A respeito dessas lacunas, cabe lembrar a natureza parcialmente ficcional da memória, a confusão entre rememoração e imaginação discutida por Ricoeur (2018, p. 26), de modo que esses vácuos podem ser recriados pelo poeta, criando o que Bachelard (1978, p. 202) chamou de “teatro do passado”. Assim, essa memória revela a

escolha de Freitas Filho pelo verso tenso, que se constrói em torno da dor. Se o passado rememorado é dolorido, é porque esse é o viés escolhido pelo poeta.

Embora haja essa possibilidade de ficcionalização do passado, a voz lírica não a utiliza para idealizar as lacunas, como lemos nas estrofes a seguir:

No chão dessa memória
a lembrança levanta
feita de pedra e perda
a casa da infância.
[...]
relembrações e emblemas:
a pé, e agora, o que acho
é apenas o espólio de pó
de traços de traça, e ossos.
(CP, p. 220 – 221)

Observamos que a lembrança convocada nesse poema não é sublime, pois ergue-se do “chão da memória” e é composta do que é resto, resíduo da matéria humana.

Como vimos anteriormente, o retorno ao passado em Freitas Filho está ligado à reflexão sobre a brevidade da vida, tópico recorrente em sua poesia. Para ilustrar, destacamos o poema “Cartão de aniversário”, retirado da seção “Germinal”, de *De corpo presente*:

1. O tempo acende suas velas:
2. olhos de chama e lágrimas de cera

3. sobre os panos de breu da memória:
4. aqui foi o passo da infância, susto

5. salto ou soluço – aqui a vida
6. começa na marca que seu sapato

7. deixou no primeiro chão, tão leve
8. como esta dança de lembranças

9. no pensamento: seu beijo, seu gesto
10. e manobra – o corpo que se inicia

11. em linha de lã, surpresa e lanho.
12. As letras, barcos, palavras

13. que a voz desenha e a mão alcança:
14. viagem sob si mesma, incógnita

15. no próprio sangue – pulsante
16. seu nome ou a fome escrevem

17. na sua pele, a urgência do amor
 18. na espera: a vida em papel de seda

 19. um sopro sobre essas chamas: palmas
 20. passagem e imagens de gaze – os anos.
- (CP, p. 184)

Ao acender sua chama, o tempo inicia uma contagem regressiva. A vela que se queima pode simbolizar a ideia barroca da efemeridade da vida, sua fugacidade e fragilidade, assim como os elementos típicos de uma festa de aniversário: as palmas que acompanham a canção de “Feliz aniversário” marcam a passagem do tempo, como um ritual que abre uma ferida no sujeito lírico, a ser cuidada com gaze, esse material frágil, incapaz de protegê-la até a cura. Quando as velas são acesas, durante o tempo da canção, um mecanismo é acionado: “olhos de chama e lágrimas de cera/ sobre os panos da memória”, por baixo desse pano, a voz lírica perscruta seu passado, enxerga suas experiências da infância e da adolescência, o exercício poético juvenil e, ao final, constata: “a vida em papel de seda”, isto é, a fragilidade de sua existência. Essa “comemoração” será referida, ironicamente, como “dia do meu adversário” (L, p. 45), em *Lar*,.

A memória em sua face tensa também figura em *longa vida*, publicado em 1982. Nesse livro o poeta subverte o dito popular e afirma: “As águas passadas/ movem os moinhos” e esmerilha o caminho percorrido em uma experiência passada, “os pés descalços/ na areia de ontem/ aonde?” (LV, p. 304). Nesse poema, a voz lírica diz sobre o distanciamento crescente entre o passado e o presente, o que provoca a cisão entre os dois tempos e estabelece uma crise, pois “longe do alcance/ da minha escuta/ da minha escrita”, o poeta “se desliga/ da lembrança”, o que leva a um naufrágio “no mar/ de papel picado da memória” (LV, p. 305). A interrupção repentina da atuação da memória no tempo presente instala uma crise diante da matéria pretérita, que, fragmentada, é “papel picado”, ou seja, material de pouca utilidade, volume a ser descartado, mas importante pelo espaço que ocupa, é um “mar”. Esses fragmentos são rememorados de modo tenso. Os versos a seguir são ilustrativos dessa leitura:

[...]
 Em que lugar ficou
 o que agora

 o que não sei
 nem mais o nome

me faz falta

sem assinatura.
 Não, não há nada, cadáver
 neste apartamento cego
 de seu olhar
 que lembre o outro
 onde você correu
 desde a menina do princípio
 até o precipício da mulher final.
 Aqui não há nada, cadáver:
 somente sua voz sozinha
 e gravada – em off
 que faz com que qualquer coisa
 das que foram suas
 ganhe corpo, sopro, retrato
 enquanto escutamos
 o repetido ataque de sua voz.
 (DC, p. 412)

Freitas Filho dialoga com Ana Cristina César e transcende sua experiência empírica ao fazer poesia dela e universalizá-la por meio da voz lírica. O sujeito lírico dialoga com esse cadáver, metonimicamente referido por seus olhos azuis de outrora, e diz-lhe sobre aquilo que revela sua ausência: “Seus olhos azuis não estão mais aqui” e o apartamento de agora não se parece com o que ela habitou. É interessante reparar a escolha do verbo “correr” no lugar de “viver” revelando a percepção de Freitas Filho diante da efemeridade e da fugacidade da vida que discutimos anteriormente. Essa vida foi corrida ao invés de vivida. No vazio do apartamento resta somente uma lembrança desse cadáver, a sua voz “sozinha/ e gravada – em off”, o que alimenta a memória daqueles que a ouvem e possibilita a expansão da lembrança, pois “faz com que qualquer coisa/ das que foram suas/ ganhe corpo, sopro, retrato”. A voz, seja ela gravada mecanicamente ou na memória sensorial, é elemento recorrente em Freitas Filho como estopim da matéria pretérita. Nesse caso, ela corporifica, revive, se tomarmos o sopro como referência ao sopro da vida, e registra a cena, preenchendo as lacunas do passado que a memória é incapaz de preencher.

Ao ler esse poema, lembramo-nos de um poema de *A rosa do povo* (1945), “Como um presente”, de Drummond, em que a voz lírica realiza uma visita tumular e dirige-se a um pai fantasmagórico:

Teu aniversário, no escuro,
 não se comemora.
 [...]
 Não mais te peço a mão enrugada
 para beijar-lhe as veias grossas.

Nem procuro nos olhos estriados
 aquela interrogação: está chegando?
 [...]
 Quisera abandonar-te, negar-te, fugir-te,
 mas curioso:
 já não estás, e te sinto,
 não me falas, e te converso.
 E tanto nos entendemos, no escuro,
 no pó, no sono.
 E pergunto teu segredo.
 Não respondes. Não o tinhas.
 Realmente não o tinhas, me enganavas?
 [...]
 E tu que me dizes tanto
 disso não me contas nada.
 [...]
 (ANDRADE, 2002, p. 186 – 188)

De acordo com a leitura de Villaça (2006, p. 111), esse poema ilustra o viés transfigurador que a memória assume na poesia de Drummond, pois o filho resgata o pai e recria a relação entre pai e filho através de sua memória. Ao internalizar essa relação, potencializa suas impressões, o que intensifica o conteúdo “revivificado”. Villaça (2006) percebe essa transfiguração através da memória em “Viagem na família” (ANDRADE, 2002, p. 110 – 112), poema de *José* (1942).

Solange Yokozawa (2009) ressalta que a presença de poemas exemplares do tratamento dos mitos familiares como “Viagem na família” e “Como um presente” em um livro como *A rosa do povo*, em que o poeta minora conteúdos pessoais, não é uma casualidade. Segundo a autora (2009), “a ambiguidade de uma consciência crítica em relação à validade de se poetizar o pretérito faz com que esses e outros poemas não sejam evocações tranquilas de quadros do passado, como temos em “Infância”. São antes memórias demudadas, tensas e problematizadoras”.

É possível aproximar o poema de Freitas Filho ao de Drummond de acordo com a leitura dos dois críticos. No poema de Freitas Filho, a transfiguração ocorre por meio da voz rememorada que possibilita a recriação de “qualquer coisa” que fora do cadáver com quem a voz lírica dialoga. O advérbio de lugar “aqui” do décimo primeiro verso é ambíguo, pois pode referir-se ao espaço do apartamento ou pode ser a voz lírica dizendo de dentro de si. Nos dois espaços a voz é a única lembrança registrada, ainda que “em off”, o que, em linguagem popular, remete a um segredo.

Essa memória configura-se ainda como tensa e problematizadora, assim como Yokozawa (2009) lê o poema drummondiano, uma vez que o poema é realizado pelo

signo da ausência e do abandono desde o título: “sem endereço”, não há o olhar azul, o céu não tem nome, o apartamento está vazio de lembranças e não reflete nem mesmo o olhar de sua antiga dona, metonimizada na voz solitária que reverbera na memória da voz lírica. A tensão se estabelece nos últimos versos, pois o ato de rememorar a figura da amiga dura enquanto a voz gravada é ouvida, não é eterna, não resolve a lacuna definitivamente. Além disso, não é uma voz plena, é uma voz que ataca aqueles que a ouvem, o que problematiza e tensiona a lembrança do sujeito lírico, que busca conforto no passado e encontra confronto.

A natureza dessa rememoração vai ao encontro do modo como Yokozawa (2015) e Pedrosa (2000), como vimos na abertura deste capítulo, leem a reconfiguração da memória na poesia moderna, isto é, apresentando uma fuga da plenitude da lembrança e com desestabilização do suporte, respectivamente.

Em *Fio terra*, livro publicado em 2000, a memória continua a ser matéria tensa para o poeta, como lemos no poema “13 VI 98”:

Falo para esquecer, rasgar
para gastar a dor – a garça
que não passa – tão nítida
que fura e alveja o azul
embora prefira que a mão
movid a caneta e a coração
impreciso, consiga cortar
o vento, para que este não sobre
e nem de leve toque no ar livre
da cortina que cai na tarde.
(*FT*, p. 572)

Tão importante quanto a memória é o esquecimento. Segundo Ricoeur, o esquecimento é uma estratégia de manipulação da narrativa e está relacionado ao caráter seletivo da narrativa, isto é,

assim como é impossível lembrar-se de tudo, é impossível narrar tudo. [...] As estratégias de esquecimento enxertam-se diretamente nesse trabalho de configuração: pode-se sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, refigurando diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos dela”. (RICOEUR, 2018, p. 455).

Desse modo, assim como o poeta seleciona o que será rememorado, também o faz com o que quer que seja esquecido. No poema em questão, a estratégia utilizada é o

deslocamento de ênfase para garantir o esquecimento. Assim, como o que se destaca é a dor, podemos inferir que a voz lírica opta por “esquecer” de fato uma lembrança feliz. O controle da dor é sugerido pela voz lírica, de modo que a estratégia seria verbalizar o conteúdo, como um modo de exorcizar o conteúdo dolente. O jogo lexical com “rasgar”, “gastar” e “garça” pode ser indicativo da falência da estratégia, uma vez que quem fala dissimula o desejo do esquecimento, já que falar é uma forma de registrar, de concretizar o sentimento. A “garça” pode ser lida como a representação da dor, que, ao invés de se dissolver, ganha nitidez, isto é, se fortalece. A preferência da voz lírica pelo registro escrito da dor não garante a eficácia do esquecimento.

Destacamos no poema a estratégia de contenção da dor por meio da escrita, para que o conteúdo a ser esquecido não contamine o presente. O poeta “corta” a dor com sua mão “movida a caneta e a coração”. A preferência por essa estratégia pode ser lida como uma esperança no controle da escrita, na contenção da expressão poética, a construção do poema evitaria o transbordamento em versos da memória que é traumática para o eu-poeta.

Figura mítica obsessiva nos versos de Freitas Filho, a mãe é resgatada de modo recorrentemente tensionado através da memória, como, por exemplo, em “Mãe, memória”:

1. O relógio não marca mais o encontro
 2. e a sua hora, mas o que falta
 3. para a minha, em números pretos
 4. sobre fundo branco, com o ponteiro
 5. dos segundos, pulsando em vermelho.

 6. Quase quatro anos no quarto que era
 7. um quadro onde o tempo das flores
 8. não passava, sempre-vivas, atletas da cor
 9. de pétalas detidas, plásticas, pregadas
 10. em terra falsa feita de pano e cola.

 11. A cura deste dia só se alcança
 12. com o outro dia que também se cura
 13. no seguinte, etc., até que tudo pare
 14. no anel de perfume que ainda cerca
 15. sua pulseira e resiste à dispersão
 16. tanto quanto a lembrança tátil
 17. das mãos mais finas do mundo.
- (*FT*, p. 579)

Além da memória tensa, nesse poema, em sua primeira estrofe, encontramos um dos eixos da poesia de Armando Freitas Filho, a morte. À voz lírica não importa a hora do presente marcada pelo relógio, mas sim o que falta para a hora de sua morte. Esse é um assunto rechaçado como tema de discussões em nossa sociedade, pois configura mau agouro, no entanto, esse decoro não tangencia a função do relógio, de modo que, de acordo com o dito popular “preto no branco” (versos 3 e 4), ele trata do assunto delicado com sinceridade, objetivamente. Ao invés de marcar as horas, passa a ser um cronômetro que mostra a contagem regressiva da vida.

A segunda estrofe diz do tempo passado através do espaço doméstico íntimo da mãe, o seu quarto, “onde o tempo das flores/ não passava”. Em *A poética do espaço*, Bachelard (1978) nota o poder que os espaços possuem de fossilizar a memória. Nesse mesmo sentido, Paul Ricoeur, em análise de fenômenos mnemônicos que implicam o espaço ou os “lugares da memória”, observa que eles funcionam como um suporte à memória contra o esquecimento: “os lugares ‘permanecem’ como inscrições, monumentos, potencialmente como documentos, enquanto as lembranças transmitidas unicamente pela voz voam, como voam as palavras” (RICOEUR, 2018, p. 40) . Por essa perspectiva, imagem da casa, por exemplo, pode ser lida como o espaço que “retém o tempo comprimido” (BACHELARD, 1978, p. 202):

No teatro do passado que é a nossa memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Às vezes acreditamos conhecê-los no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso. (BACHELARD, 1978, p. 202).

Esse espaço guarda elementos que levam à natureza ressentida desse sentir, pois refere-se a uma cura inalcançável em vida, essa lembrança ainda é ferida aberta e é resistente como o perfume que ainda permeia o ambiente, “tanto quanto a lembrança tátil/ das mãos mais finas do mundo”. Proustianamente, a memória reativa-se pelo olfato, pelo perfume materno que resiste à dispersão nos quatro anos que passaram. O tempo das flores passou, mas o perfume resiste.

Como dissemos, a figura da mãe enfeixada à uma lembrança tensa é recorrente na poesia de Freitas Filho. Destacamos, além de “Mãe, memória”, o poema “Gravador”, de *Lar*, livro denominado pela crítica e pelo próprio poeta como uma autobiografia poética.

Nesse livro o poeta fala de si através de um sujeito lírico que convoca suas memórias para seus versos e também da constituição de sua poética quando revela suas influências.

Vamos ao poema:

I

1. Sua voz velháspera, mãe, pigarra.
2. Gravo tudo, escondido. Espio você
3. não posso deixar que sua dureza derreta.
4. Quero reter o desmanche do doce
5. que trouxe para o seu aniversário, em março de 91.
6. Diante do seu torpor, na mesa da copa
7. sou torpe, ao agir assim, traiçoeiro, vingativo.
8. Prevendo o desperdício da doçura, o não
9. convicto, a pior acolhida à minha oferta
10. registro a prova da dor de nós dois:
11. lhe mostrei o filho em gestação delicada
12. que se travestiu em flecha, ricocheteando
13. nos dois corações postos na mesa, adversários.

II

14. Agora, tudo o que de vivo tenho de seu
15. é essa voz grampeada, árdua
16. resistente à boa-nova, irreduzível
17. repetindo, sem parar, o não rouco
18. cada vez mais roufenho, não somente
19. pela convicção mas, também, pelo tempo
20. que se obstina a magoar-me, mais e mais.
21. Praga, prego martelado, sem prece
22. que me livre, mesmo com o mar à mão, mãe
23. não posso afogá-la, pois embora maligna
24. sua fala é o que resta e fica de você
25. - viva - vibrando no ar, insistente, íntegra
26. já que seu rosto desanda na memória.

(L, p. 94-95)

O poema é composto por duas partes constituídas por treze versos livres cada. As duas partes do poema representam dois momentos da vida do eu lírico. A primeira parte é seu retorno ao passado, mais especificamente ao dia do aniversário de sua mãe em 1991. Sabemos que essa é uma cena do passado por causa do emprego do advérbio temporal do início da segunda estrofe, há uma comparação entre a dor sentida no passado e a dor sentida no presente. Os verbos conjugados no presente do indicativo revelam como é feito esse retorno ao passado: o eu lírico não reconta o fato a partir de seu lugar no presente, mas sim retorna à cena em si, como se quisesse reviver o momento, sentir novamente a dor em seu estado original, por isso diz “gravo”, “espio”, por exemplo (verso 2).

O vocativo no primeiro verso revela uma situação dialógica com a figura materna (verso 1) e, novamente, vemos a poesia endereçada ao fantasma, como nos poemas a Ana C.. Aqui, o fantasma é mãe do sujeito e será revelada ao leitor metonimicamente. Conhecemos a figura da mãe através da configuração de sua voz, que já no primeiro verso ganha contornos de aspereza e dureza, revelando a insensibilidade maternal (versos 1, 3, 6). A voz da mãe talvez seja mais importante que a própria figura completa da mãe, é a voz a responsável pelo pigarro e, além disso, ela é caracterizada sinesteticamente como “velháspera” no jogo semântico proposto pelo poeta. Essa voz não é áspera somente em razão do pigarro, mas também pelas palavras que profere, capazes de desmanchar a doçura (verso 4). Neste verso, há uma ambiguidade semântica com a palavra “doce”, provocada pela antítese do verso anterior, “dureza derreta”. A palavra “doce” pode ser lida como felicidade, como a notícia da gravidez e o seu desmanche marca o início da dor, mas o *enjambement* revela no próximo verso a referência ao aniversário da mãe, o que faz com que doce remeta também a bolo, sobremesa, prato comum em comemorações desse tipo.

A aliteração colabora na configuração dessa voz por todo o poema, pois a repetição da consoante fricativa /v/ em “voz velháspera”, “vivo”, “voz”, “viva” “vibrando” remete à vivacidade dessa voz como onda sonora que reverbera desde o passado com a ajuda do gravador. A repetição da consoante vibrante velar /R/ em “pigarra” e “irredutível” e da consoante líquida vibrante línguo-alveolar /r/ em “resistente”, “repetindo”, “rouco” e “roufenho” também contribuem para a caracterização dessa voz como rouca, desgastada não somente pelo tempo, mas também pela dor que cultiva.

A cena descrita nos versos poderia ser uma cena cotidiana, a do filho que revela à mãe que ela será avó, não fosse a atitude da mãe do eu lírico contrária ao senso comum de que o amor materno é incondicional, é aquele que acolhe e acarinha. A mãe presente nesses versos desconstrói esse estereótipo. Ela não é a mãe afetuosa e isso reflete no comportamento de seu filho para com ela, pois com a mesma insensibilidade que ela o recebe, ele reage diante dela – “Diante do seu torpor”/ “sou torpe” (versos 6 e 7) - , se vingando ao gravar sem o seu consentimento um momento de sua intimidade. O eu lírico revela que já esperava por essa reação, pois previa o “desperdício da doçura, o não/convicto” que receberia ao anunciar a boa-nova (verso 8), mesmo sendo uma “gestação delicada”. O *enjambement* colabora na constituição da intensidade da reação da mãe do eu lírico: sua negativa não se configura como a negação de quem se assusta com a notícia,

mas sim como uma negativa convicta, o que é confirmado no verso 9, que não abre espaço para uma alteração de expectativa do filho, que aceita que esta é “a pior acolhida à minha oferta” (verso 9).

Dessa mãe, ele não esperava compaixão. Novamente a aliteração colabora na constituição das imagens no poema. Dessa vez, é a atitude da mãe, marcada pela repetição do som consonantal oclusivo /d/, denota um bloqueio e pode ser lido nos versos como a representação de um obstáculo para estereotípico carinho materno na antítese de “dureza derreta” e nos pares “desmanche do doce” e “desperdício da doçura”.

Conforme dissemos acima, essa cena poderia ser uma cena cotidiana, não fosse ela uma cena que frustra o ideal da figura materna. Não é cotidiana e causa estranheza porque esse cenário familiar não é exposto fora do círculo íntimo da família. O ser humano super expõe seus momentos felizes, forjando uma perfeição que camufla as fragilidades. No entanto, sabemos que essas fragilidades são reais, mas não permitimos que elas sejam reveladas. O espaço delas é a intimidade das relações, é na intimidade que essa mãe pode ser áspera com seu filho diante da notícia de que será avó. O espaço físico também marca essa intimidade e potencializa a carga dramática da cena, pois trata-se da copa, cômodo da casa dedicado à alimentação da família. Essa referência aponta novamente para a observação de Bachelard (1978, p. 203) sobre a imobilidade da memória em função do espaço: “é no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados em longos estágios. [...] As lembranças são imóveis e tanto mais sólidas quanto mais bem especializadas”. Talvez essa cena não acontecesse caso a notícia fosse dada em um evento público, talvez a dureza derretesse (verso 3). A escolha do filho por gravar em um modo espião a reação de sua mãe pode ser explicada por esse viés.

No décimo verso, entendemos a razão pela qual o eu lírico planeja gravar a reação de sua mãe: registrar a dor dos dois. Nesse momento entendemos o jogo semântico presente no título. Especificamente sobre esse poema, Armando Freitas Filho (2009) revelou em uma entrevista que

Há poemas duros e custosos, como Gravador, que tem um duplo sentido. Ao contar a história de um gravador, falo sobre como se grava a dor numa pessoa. Certa vez, o (crítico literário) Antonio Candido me escreveu uma carta dizendo que minha poesia tem uma grande germinação de significados, resultado do duplo sentido. De fato, antes do Candido, não tinha dado conta dessa mania que ele configurou como estilo.

Assim, “Gravador” é tanto a mídia utilizada para registrar o momento de dor que vivem mãe e filho, mas é também o modo de documentar essa dor. Essa atitude é intrigante, pois, geralmente, gravamos cenas que temos interesse em rever e queremos passar rapidamente pelos momentos dolorosos, fazendo com que eles sejam resolvidos e passem a fazer parte do passado. No poema, o eu lírico grava o momento doloroso para poder visitá-lo outras vezes, conforme descobrimos na segunda parte.

No final da primeira parte, há ainda uma imagem que diz muito sobre a cena: “o filho em gestação delicada/ que se travestiu em flecha, ricocheteando/ nos dois corações postos na mesa, adversários” (versos 11, 12 e 13). O *enjambement* colabora com o efeito expressivo paradoxal desses versos, pois revela que de seu estado delicado, o filho em gestação transforma-se em arma de dor que atinge os dois corações, pai e avó, e reitera o conflito e a desconstrução do senso comum sobre o amor incondicional existente entre mãe e filho. No poema, eles são adversários.

Na segunda parte, o hipérbato marca o ritmo do verso e o advérbio temporal “agora” marca o momento em que o sujeito lírico revive a mágoa da reação negativa da mãe através da gravação da voz (verso 14). Agora a mãe não vive mais e novamente ela é representada por sua voz, não mais a humana, mas sim a voz mecânica, que fora gravada clandestinamente, por isso “grampeada”. No entanto, essa voz não deixa no passado sua aspereza, como percebemos pelo efeito expressivo causado pelo acúmulo semântico de termos como “árdua”, “resistente”, “irredutível”. No presente ela ainda é “árdua”, o que revela o modo como o eu lírico revisita sua memória: por mais que haja um distanciamento temporal, não há um distanciamento emocional. A atmosfera áspera é a mesma, com o agravante de o gravador possibilitar que a cena seja repetida quantas vezes forem necessárias (verso 17).

Essa repetição da negação através da voz rouca promove um desgaste duplo: a voz, cada vez mais rouca e a relação entre mãe e filho, pois o não que ressoa continua a ferir o eu lírico, como vemos no fragmento: “o não rouco/ cada vez mais roufenho, não somente/ pela convicção mas, também, pelo tempo/ que se obstina a magoar-me, mais e mais”. Esse fato contraria o dito popular de que “o tempo cura todos os males”. No caso do eu lírico, o tempo tem sido um dos colaboradores para o aumento de sua dor.

A seguir a sina do eu lírico é revelada nos versos “Praga, prego martelado, sem prece/ que me livre”. É popular um dito segundo o qual “praga de mãe pega”, não há nada a se fazer quando a praga é rogada pela figura maternal. O efeito expressivo causado pelo acúmulo semântico nesses versos e as imagens do prego martelado e da ausência de uma

prece libertadora contribuem com a construção da resignação do eu lírico diante da dor que resiste ainda no presente, que também é marcada pela aliteração do som do encontro consonantal perfeito “pr”. É interessante como o jogo sonoro proposto pelo poeta influencia na criação das imagens, pois essa sonoridade está entre dois versos em que a aliteração da consoante nasal bilabial /m/ é intensa e colabora na construção da imagem da mágoa e do mar como solução. Assim, além de marcar o ritmo dos versos, há a representação da resignação do eu lírico que se constitui entre a existência da mágoa e a impossibilidade de lançá-la ao mar.

Desse modo, haveria uma fuga possível, silenciar a voz da mãe jogando o gravador ao mar, tal qual Anfion, do poema cabralino, faz para silenciar a flauta que ele não sabia como controlar. No entanto, o eu lírico é consciente de que não pode executar essa ideia, conforme lemos no fragmento: “pois embora maligna/ sua fala é o que resta e fica de você/ - viva - vibrando no ar, insistente, íntegra/ já que seu rosto desanda na memória”. Se na primeira parte do poema a voz representava metonimicamente a mãe, na segunda, a voz exclui todo o resto da mãe, isto é, a voz passa a ser integralmente a memória viva da mãe, o restante “desanda na memória”.

É interessante notar que a memória é sensorial para Armando Freitas Filho. Além de “Gravador”, em vários poemas há referências à voz gravada que traz à tona a matéria pretérita, por exemplo. Os cinco sentidos são responsáveis pelo salto do presente ao passado. Em poema de *Lar*, o poeta diz sobre a venda de uma casa e a vontade de manter algo dela, espaço integrante de sua intimidade: “Se possível, levar comigo algo, pelos sentidos [...]”. O que a voz lírica deseja que fosse possível reter daquele ambiente não é um objeto concreto, mas sim “o ar da casa, as cores dos vitrais da escada/ que controlavam o sol em frente ao altar dos santos/ o frescor do hall de mármore e pó de pedra cristal/ mais o mar na porta, impassível no último dia.” (*L*, p. 35).

Essa natureza da memória é analisada por José Felipe Conceição (2009), em dissertação de mestrado orientada por Eucanaã Ferraz, na qual discute a estética do vertiginoso na poética de Freitas Filho. Para tanto, investiga os aspectos formais e subjetivos da poesia freitasiana para compreender “a ânsia paradoxal de encontrar constância no provisório, transcendência no imanente ou mínimo de equilíbrio no vertiginoso” (CONCEIÇÃO, 2009, p. 8). Entre os recursos utilizados pelo poeta para apreensão do pensamento em linguagem, o pesquisador percebe que, para fixar o que é efêmero, como as experiências sensoriais, ele se vale, primeiramente, da construção rigorosa do poema, que pressupõe a escolha apurada de imagens, comparações e

metáforas e, depois, do desenvolvimento de uma memória sensorial. Segundo Conceição (2009, p. 36), “tal memória é causa não só do aguçamento perceptivo e do apuro estético, mas também de verdadeira fusão entre sujeito e objeto” e, ainda, ela “é responsável pela estética da não-incolumidade e da vertigem, dos sentidos à flor da pele, cabe ainda dizer que ela se configura como resposta à precariedade da própria vida” (2009, p. 38).

Voltando ao poema analisado, em “Gravador”, percebemos o desajuste do eu lírico através do conflito com sua mãe, figura austera, com quem o filho mantém uma relação tensa. Como vimos anteriormente, Combe (2010) discute os limites entre o sujeito ficcional e o sujeito autobiográfico e questiona: por que tratá-los distintamente se a fronteira que os divide é tênue e essas noções estão imbricadas? Caso sigamos as regras do jogo proposto por Combe, perceberemos no poema de Freitas Filho que ele cria um sujeito ambivalente: o sujeito lírico é um sujeito autobiográfico ficcionalizado que, ao apresentar a experiência vivida, corrobora para que o singular se encontre com o universal. Assim, é possível problematizar fora da esfera individual as relações entre mãe e filho, a expectativa em relação à imagem maternal, o resgate da memória e sua configuração lacunar.

Flora Sussekind (2003), ao traçar o percurso da metamorfose do sujeito lírico, anuncia que, se, no século XX, houve o afogamento do sujeito lírico, na contemporaneidade, o sujeito está fraturado, o que pode ser a causa da impossibilidade do fingimento. Segundo a autora (2003, p. 317), o sujeito lírico se constitui por fragmentos. É o que temos no poema de Freitas Filho - fragmentos de memória, uma memória lacunar. O sujeito lírico recupera sua memória através de uma voz gravada, é um fragmento do passado. O que importa é a “experiência lírica” provocada pela evocação dos fatos biográficos.

No texto “As máscaras”, Hamburger (2007b, p. 115) sugere que “a primeira pessoa na poesia lírica serve para transmitir um gesto, não para documentar a identidade nem estabelecer fatos biográficos”. Segundo o autor, quando o poeta se utiliza do espaço do poema para isso, a primeira pessoa se torna “egoísta”, e não raro entediante” (HAMBURGER, 2007b, p. 115). Isso não acontece no poema de Freitas Filho, pois o dito pelo eu lírico revela a relação fraturada entre mãe e filho, uma relação tensa, áspera, que questiona o lugar comum do doce amor materno. “Cabe ao leitor responder ao gesto dramático sem saltar para o palco” (HAMBURGER, 2007b, p. 115), ou seja, o leitor compartilha da experiência vivida pelo eu lírico através da leitura. “Dificilmente há um poeta moderno digno de ser lido que não solicite ao leitor que entenda e leve em

consideração ‘a verdade das máscaras’” (HAMBURGER, 2007b, p. 115). Em Freitas Filho há esse pacto com o leitor. Os paratextos convidam a fazer uma leitura autobiográfica, mas o leitor precisa fazer o exercício crítico e perceber o jogo proposto pelo poeta, o dinamismo da ficcionalidade.

Lar, é dividido em três partes, a saber: “Primeira série”, “Formação” e “Numeral”. A memória é o veículo para o poeta voltar à infância na primeira parte do livro. Armando Freitas Filho resgata em seus versos recortes inquietos, como a primeira comunhão e o pavor infantil diante das regras religiosas, como a culpa por “fazer sangrar” o corpo de Cristo caso a hóstia fosse mordida (“Anil, goma, ferro a carvão” – *L*, p. 19), as inseguranças do menino na idade escolar (“A carteira do colégio não é a caderneta” – *L*, p. 20), a decisão de ser poeta e assumir a posição de pária em sua família (“Escrevo nas costas da mãe” – *L*, 23), a sexualidade e consciência das alterações provocadas pela/na adolescência (“Aceitar o horror do meu cheiro, estranho” – *L*, p. 28 – e “Medo de mim, do meu corpo” – *L*, 29).

Como espaço onde estão guardadas as memórias do sujeito lírico, a poesia de *Lar*, não é um espaço reintegrador, como na série *Boitempo*. Além disso, o eu lírico não revela traços humorados como os de Drummond, mas sim a relação conturbada com a família, trazendo à superfície o desajuste do eu. Isso justifica a supressão do aposto “doce lar” do título, restando em seu lugar uma vírgula que representa uma lacuna. Cabe ressaltar que a inserção desse sinal gráfico no título foi uma criação/interpretação do capista, a qual diz, aliás, muito bem, o modo como as relações do lar, das memórias familiares, são construídas poeticamente. Entre o livro de Drummond e o do poeta carioca há uma diferença no trato da memória: o tom. Em *Boitempo*, o sujeito lírico revela uma visão distanciada de seu passado e, por isso, não se contamina com os sentimentos vividos naquela época, enquanto em *Lar*, as memórias são reveladas através de um tom angustiado por um eu lírico que rememora e revive as aflições do tempo que passou (CAMILO, 2009, p. 10).

O modo de construção da memória parece doloroso até no poema dedicado à memória do cachorro da infância. A leitura dos primeiros versos de “Bob” (*L*, p. 42) poderia remeter a “Porquinho-da-índia”, de Manuel Bandeira (1985, p. 208), pelo tom terno com que a voz lírica fala de seu animal de estimação: o “Primeiro amor fora da família”. No entanto, essa lembrança não é marcada somente pela afetividade desse relacionamento. A memória resgatada é tensa, como lemos nos versos finais: “Meu meio-irmão de outra raça/ ou meu primeiro filho, inconcebível/ morto aos quatorze anos.” (*L*,

p. 42). Falar da morte do cachorro suspende o tom idílico da lembrança. A morte aos quatorze anos parece razoável se tomamos Bob em sua natureza animal, no entanto, para o eu lírico, o bicho de estimação foi humanizado, como notamos pelo nome humano que o cachorro recebeu, por sua inserção na árvore genealógica de seu dono, pois é considerado “meio-irmão” e “filho”. Assim, se tomado em sua natureza humanizada como possibilita o olhar afetivo do dono, a morte aos quatorze anos torna-se prematura, de fato, ideia inconcebível.

Dever, publicação de 2013, dá continuidade à poesia memorialística de *Lar*, conforme o próprio poeta afirma em entrevista:

Lar, foi o começo de uma investigação sobre o que a memória poderia me render; não é um livro de memórias, mas da memória. Ocorreu que puxar por ela teve um rendimento maior do que eu esperava, quantitativamente falando. Pensei até em fazer um *Lar*, em dois volumes. Mas não consegui, na ocasião, transformar a quantidade em qualidade. Desisti, então. Mas de repente recuperei a capacidade. A primeira parte de *Dever*, por isso mesmo, chamada de “Suíte”, é composta por poemas que não se aprontaram, a tempo de entrar em *Lar*. Nem todos se aprontaram, falando mais exatamente. Posso dizer, portanto, que caminho para fazer uma trilogia involuntária. Vamos ver se consigo (FREITAS FILHO, 2016).

A leitura de *Rol* confirma a realização dessa trilogia da memória, uma vez que, nos três livros, a poesia autobiográfica fundada na memória pessoal é nuclear. Concomitantemente à rememoração, Freitas Filho reflete sobre esse exercício no processo de composição poética. Em “Memo”, de *Dever*, lemos

Puxar pela memória não tem fim:
escada elástica e intermitente
que se sobe e desce aos saltos.
O vivido passa a ser muito mais vivo
do que aquilo que se tem que viver ainda.
Mais vívido, sem a desistência do dia
e da circunstância – o que resistiu
ao esquecimento está no apogeu da existência
e mesmo se for a morte, não para de morrer.
(*D*, p. 68)

Assim como o conteúdo rememorado é fragmentado, composto de “cacos”, também o é o exercício para alcançá-lo, via “escada elástica e intermitente”, por isso realizado aos saltos.

Nesse poema, a voz lírica revela ao leitor o peso que o passado imprime no presente, chegando a ser mais intenso que as próprias experiências do tempo presente ou mais importantes do que as que virão. Desse modo, percebemos a morte como um dos agentes geradores da tensão memorialística freitasiana, sendo ela tanto relativa à morte de seus familiares e amigos, quanto à morte que consome seus dias de vida.

Essa imagem da morte como ausência que se faz presente por meio da projeção pela memória do sujeito lírico é reiterada nos versos “O morto não cansa de morrer/ para os mais próximos.” (*R*, p. 47), de *Rol*, e no poema “Aliança”, de *Lar*., em que lemos: “Mortos e enterrados, mas neles esbarro/ no despenhadeiro de cada dia” (*R*, p. 44). Nesses poemas, o sujeito lírico diz sobre os familiares mortos que não passam, isto é, não deixam de incomodar de alguma forma. No poema de *Rol*, o poeta reafirma a incapacidade da memória de reter o real, é sempre um recorte, um fragmento que se esfacela cada dia mais:

O morto não cansa de morrer
para os mais próximos.
Apesar de parado se afasta
pouco a pouco, não para
e o rosto vai se desfazendo
na memória, parecido
com aquele que olha sem piscar
no retrato, e se desfaz
na terra do tempo
ou nas chamas controladas
na tentativa ilusória
do esquecimento mais rápido.
(*R*, p. 47)

Esses poemas dialogam com a seção V – Os lábios cerrados, de *Claro enigma* (1951), em que lemos: “Cada dia que passa incorporo mais esta verdade, de que eles não vivem senão em nós/ e por isso vivem tão pouco; tão intervalado; tão débil” (ANDRADE, 2002, p. 287) e “Agora me lembra um, antes me lembrava outro.// Dia virá em que nenhum será lembrado.” (ANDRADE, 2002, p. 288).

O poema a seguir, da seção “Tempo fechado”, de *Rol*, diz sobre a tentativa vã de recordar na íntegra o sonho tido durante a noite. Essa tentativa e suas consequências dizem também do modo como a memória é resgatada para o presente como elemento problematizador:

A noite acaba

ingrata para o sonho
desfeito nela, despenteando em vez
do repartido rigoroso da vigília.

A lembrança não é contínua
quando acordada – é recorte, resto
colhido por mão cega incapaz
de ordenação plausível, que cola

apesar da mixórdia, um outro
mundo num outro modo de veicular-se:
istmo sem o continente respectivo –
isto pronto para a interpretação.
(*R*, p. 43)

Nesse poema evidencia-se a divergência entre o modo drummondiano e o freitasiano de buscar refúgio na matéria pretérita, conforme Solange Yokozawa (2015). Enquanto Drummond procura re-enraizar-se no passado, buscando ali um modo de resistir ao tempo presente, Freitas Filho colhe suas lembranças com “mão cega incapaz/ de ordenação plausível”. Além desse retorno cego, a memória resgatada não tem lugar no presente, não tem vínculo com esse tempo. Assim como essa lembrança, também o sujeito lírico se encontra deslocado em seu tempo, como lemos no poema a seguir, retirado de *Rol*:

Até na sala de estar de casa
de uso diário
sentir-se estranho – deslocado.
Sentir-se dentro de uma sala
de espera parada
no centro da cidade.
Sentir-se mal, cabeça
de rascunho, como quem
dormiu vestido, sem querer
tirar os sapatos
cozido dentro
da roupa de brim
barato, duro, dois
ou três números
menor – suado.
(*R*, p. 31)

Esse sentimento é comum ao poeta moderno, que não se encaixa nas especificidades de seu tempo e, por isso, busca, por exemplo, na memória, um modo de ressignificar sua existência. No entanto, o sentimento de não pertencimento do sujeito lírico freitasiano não se apazigua com a convocação da matéria pretérita. Como vimos no poema anterior,

a rememoração não provoca o re-enraizamento do poeta no passado, o que, aliado ao deslocamento em relação ao seu tempo, potencializa a tensão do retorno ao passado, uma vez que lembrar não ressignifica o presente. Revisitar o tempo pretérito é a única saída do poeta que empreende fuga do presente.

Após esse percurso pela poesia freitasiana, resgatamos a metáfora presente no título deste subcapítulo para desvendarmos o “remoer culposo” que reveste seus versos fundados na memória pessoal. A imagem do “poeta detido na coroa de espinhos” da memória aponta para a sentença do poeta que, impossibilitado de reverter ou parar o relógio da vida, recorre à recriação de seu passado em versos. No entanto, apesar de essa rememoração ser tensa e provocar dor, como vimos nos poemas comentados, o poeta não procura banir a matéria pretérita de seus versos. Assim, inferimos que o remorso freitasiano justifica-se pela impossibilidade de recuperar o passado em sua integralidade através da memória e, dessa maneira, refugiar-se nele, esquivando-se da contagem regressiva do tempo presente, da morte iminente. E esse remorso é culposo, pois o poeta é, ele mesmo, responsável por provocar seu sofrimento incessante por meio da rememoração de episódios dolentes, transfigurando sua experiência individual em poesia.

A seguir, vejamos como a poesia fundada na memória pessoal apresenta-se nos versos de Heleno Godoy.

3.2 – A “pobre mitologia intransferível”²⁵ do poeta avesso à espetacularização de si

A poesia de Heleno Godoy é marcada por uma tentativa de apagamento dos elementos pessoais. No entanto, em seu percurso poético, Godoy abriu espaço em *Lugar comum e outros poemas*²⁶ (2005) para uma poesia mais pessoal, em que a matéria biográfica e a memória são colocadas em evidência. É interessante pensar o modo como um poeta que nega a poesia como expressão dos sentimentos e da memória pessoal converte a vivência pessoal em matéria de poesia. Em sua obra não são recorrentes poemas vazados em um discurso reconhecidamente memorialístico com o relevo do livro de 2005. Para compreendermos como Godoy resolve essa equação e como ele se

²⁵ GODOY, Heleno. *Lugar comum e outros poemas*. In: _____. Inventário: poesia reunida, inéditos e dispersos. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (org.). Goiânia: Martelo, 2015, p. 157.

²⁶ Doravante *Lugar comum*

posiciona criticamente diante dela, faremos um percurso por sua obra até a publicação de *Lugar comum* em busca da expressão ou da negação da expressão da memória pessoal.

Em *Os veículos* (1968), livro concebido no seio praxista, as dedicatórias dos poemas dizem sobre as referências artísticas de Heleno Godoy. O poeta, ao falar daqueles que admira, fala de si. Assim, podemos dizer que Heleno Godoy revela-se através do criticismo de seus versos. A seção sobre o caminhão (V, p. 415 – 416), por exemplo, é dedicada a Mário Chamie e Emílie Chamie. Além da referência poética, Mário Chamie foi grande amigo de Heleno Godoy. Os versos sobre o carro de boi (V, p. 423 – 425) são dedicados aos parceiros de instituição da Instauração Praxis: Antonio Carlos Cabral, Carlos Fernando Magalhães, Carlos Rodrigues Brandão e Luís Araújo. A seção sobre o navio (V, p. 427 – 428) é uma homenagem a João Cabral de Melo Neto. Nela, os versos apresentam o discurso didático de *A educação pela pedra* (1966), especificamente dos poemas “O mar e o canavial” (MELO NETO, 2008, p. 309) e “O canavial e o mar” (MELO NETO, 2008, p. 314). O diálogo entre as obras deixa entrever uma memória de leitura. Destacamos a última parte da seção, em que lemos:

1. o navio ensina ao mar
 2. o corte reto sobre a onda
 3. por derramar-se molhado
 4. a onda lhe ensina o mar

 5. a onda sobe
 6. o mar derrama
 7. o navio aprende a flutuar

 8. o mar molhando certo
 9. esparrama-se ao ensinar
 10. o navio flutuando reto
 11. corta a onda a ensinar

 12. o vento sopra
 13. o mar se apressa
 14. o navio aprende o navegar

 15. o derramar por comedido
 16. faz do mar um ensinante
 17. como faz o navio à onda
 18. o cortar por consentido
- (V, p. 428)

Na primeira estrofe, o navio ensina o corte ao mar e o mar, por sua vez, ensina a ação da onda, o derramamento, ao navio. O primeiro terceto sistematiza o primeiro aprendizado do navio: o mar o desafia com o movimento da onda e, com isso, a

embarcação aprende a flutuar, ou seja, a manter o controle diante da força da natureza. A segunda quadra diz sobre as didáticas do mar e do navio. Enquanto o mar ensina pelo derramamento molhado, certo, condição intrínseca à sua natureza, o navio ensina o corte reto pela flutuação. A segunda lição aprendida pelo navio é apresentada no segundo terceto. O mar, provocado pelo vento, se agita, o que possibilita a navegação do navio. A última estrofe compara as atividades do mar às do navio e conclui que ambos são “ensinantes”, o primeiro por ensinar o navio o “derramar por comedido” e o segundo por ensinar ao mar o “cortar por consentido”, isto é, o corte não é prejudicial à onda.

Essa homenagem diz sobre o repertório pessoal de Heleno Godoy quando revela a tradição convocada para o seu fazer poético, a cabralina. É interessante notar que, além de dizer-se de modo enviesado, Godoy também o faz em relação à figura do poeta João Cabral. Apesar de nomeá-lo diretamente ao dizer que o homenageia, o poema em si não faz referência à pessoa do poeta, mas sim à sua poesia, ao seu projeto poético, como faz Cabral quando lê outros poetas e artistas de um modo geral.

Depois, em *fábula fingida*, é possível ler uma história de amor e suas fases, isto é, de seu início em uma situação de trânsito, passando pelo ápice do relacionamento culminando em seu término. Por outro viés, é possível ler uma fabulação sobre a própria criação poética, em que as personagens são convocadas da memória de leitura de Heleno Godoy, entre elas Sousândrade, que figura desde a epígrafe, Fernando Pessoa, presente desde o título, e ainda Drummond, Camões, Shakespeare, Poe, Whitman e Dante.

À nossa investigação interessa a referência a uma tradição moderna em que Fernando Pessoa é figura central, pois, com isso, o poeta apoia-se no fingimento como forma de afastar-se da expressão pessoal quando da composição de seus versos. Assim, ainda que a voz lírica esteja na primeira pessoa, o poema de abertura do livro adverte:

[...]
o poeta e sua história
montam o lugar de sua
estória: sua palavra trans-
forma-se (e é), verso polido
procurado
(*FF*, p. 368)

Esses versos podem ser lidos a partir da perspectiva de como o poeta lida com a experiência no processo de composição poética. Tudo é transformado em ficção, em “estória”. Além disso, em sete partes, ou melhor, sete argumentos, o poeta recorre às suas

referências literárias para construir o seu discurso: “inse-/ guro de si e de sua palavra/ tomada de empréstimo a outros/ códigos, palimpsesto e alegoria” (FF, p. 373). Essas estratégias fundadas no fingimento pessoano são modos buscados por Godoy para desviar do confessionalismo direto, da expressão subjetiva de base romântica. A voz lírica em primeira pessoa é a voz do poeta ficcionalizada. É, de acordo com Hamburger (2007b), uma máscara criada pelo poeta.

Nas obras posteriores, Godoy encontra outras estratégias de fuga da expressão explicitamente subjetiva. Como vimos no segundo capítulo, em *A casa* (1992), o poeta volta-se para uma realidade concreta, dialogando com uma tradição de poesia de coisas à qual estão ligados Francis Ponge e João Cabral de Melo Neto, entre outros. Assim como *fábula fingida*, *A casa* é marcado pelo criticismo godoyano. Ao dar a ver em verso uma casa e suas diversas perspectivas, Heleno Godoy também diz de seu processo de composição criativo. No entanto, apesar do projeto de composição de uma poesia pautada na objetividade, percebemos que ele não se realiza efetivamente em *A casa*. O poeta consegue evitar a expressão sentimental exacerbada, mas não há o banimento da emoção. Assim, ela é expressa nesse livro de modo indireto, o que, após a relativização do projeto de poesia objetiva de João Cabral e da tensão que se estabelece entre os poetas, reforça a influência cabralina nesses versos.

Em *Trímeros* (1993), Heleno Godoy reúne poemas escritos em seus trinta anos de carreira poética. Organizados em três livros, os poemas têm o tom celebratório da ode, como sugere o subtítulo da obra, “Livro de odes”. O primeiro livro, “Do livro do substantivo próprio”, dialoga com a tradição de modo explícito, como em *fábula fingida*. Assim, são convocados Horácio, Keats, Wordsworth e Ricardo Reis. Ao homenagear esses poetas, Heleno Godoy expressa, indiretamente, sua subjetividade, uma vez que esses nomes dizem a memória de leitura do poeta.

Em “Poesia e memória” (2000), Paulo Henriques Britto parte dessa questão da memória leitora para definir o conceito de poesia “pós-lírica”. Segundo ele, a memória do vivido tem sido substituída na contemporaneidade pela memória do lido. Assim, a poesia “pós-lírica” escapa das vicissitudes do eu para tratar das referências do eu, tornando-se uma

poesia como um discurso sobre a literatura – ou, de modo mais geral, um discurso sobre artefatos culturais como literatura, música, cinema, etc. – e não uma recriação da experiência existencial; uma evocação de textos lidos e não de experiências vividas. Para o poeta lírico, a

memória individual é a principal matéria-prima poética; para o poeta pós-lírico - e são pós-líricos os poetas brasileiros que mais sofreram o impacto dos concretos - são as suas leituras que constituem o material básico a ser elaborado pela poesia. (BRITTO, 2000, p. 128 - 129).

Por essa perspectiva, Britto termina por apresentar uma leitura depreciativa do que chama “poesia pós-lírica”, uma vez que ela fragiliza a identificação entre poeta e leitor através do poema.

No entanto, entendemos as memórias leitoras como constitutivas das memórias pessoais e, por isso, válidas como material poético, assim como o conteúdo biográfico. A experiência de leitura se associa às outras vividas pelo poeta, de modo que é também constitutiva de sua história. No caso da poesia de Godoy, a encenação poética de suas leituras e referências literárias não priva sua poesia de sua experiência no que ela tem de mais humano.

Voltando ao livro de Godoy, na segunda parte de *Trímeros* ou “Do livro dos substantivos comuns”, destacamos a semelhança com a proposta da poesia de coisas realizada em *A casa*. Percebemos que o poeta busca uma poesia objetiva, no entanto, no lugar da impessoalidade, imprime, de modo irônico, a parcialidade de seu discurso. “A borracha” é um poema revelador desse desvio:

Por seu uso, devia ser
invisível, amorfa, ao
instabilizar funções
e coisas estritas
ou lembranças.

Uma borracha não tem
memória fixa nem móvel,
autodestruindo-se ao apagar
rabiscos e letras,
sociedades ou um olho nu,
desprevenido.

Toda borracha é opressora:
como uma pedra a fazer
um sinal fundo no chão,
um tapa a deixar marcas
num rosto – o silêncio
de uma lâmpada desligada.
(T, p. 316)

O verbo conjugado no pretérito imperfeito do indicativo (“devia”) revela o desejo da voz lírica: que a borracha fosse desprovida de materialidade ao executar as tarefas que

lhe cabem. Para a voz lírica, a borracha é ineficiente, pois não é capaz de apagar a memória por completo, já que deixa vestígios, como sugere a última estrofe. Nesses versos, a imagem da borracha estende-se a todos os recursos de apagamento de registro e caracteriza-os como “opressores” por não serem capazes de executar a tarefa com eficiência, isto é, por deixarem vestígios de que algo foi apagado. Essa imagem desdobra-se por meio de símiles: torna-se pedra, tapa, silêncio. Como pedra que marca o chão, o que foi apagado torna-se presente – o que fica na memória é o trauma causado pelo apagamento e isso é tão presente quanto o registro original em si. É violento esse apagamento, pois é “um tapa a deixar marcas// num rosto”. O ápice do desdobramento da imagem da borracha é a imagem da lâmpada desligada e seu silêncio, isto é, mesmo apagada ela sinaliza para a presença de luminosidade em um momento passado. A opressão pode ser lida como uma referência ao fato de o apagamento não acontecer efetivamente. Sempre fica um resquício traumático lembrando a matéria apagada. Diante disso, a imagem da opressão revela o impacto gerado pelos vestígios do apagamento no sujeito lírico, que expõe no poema o seu desejo: que se fosse para ter algo apagado, que fosse de forma efetiva e extrema ao ponto de apagar até mesmo o instrumento utilizado para o apagamento.

Em *A ordem da inscrição*, livro de 2004, lemos nos poemas que tangenciam a memória em seus versos o modo como esse conteúdo é passível de manipulação. Essa atitude coaduna-se com a ficcionalização do sujeito lírico. Apesar de a memória ser lacunar, ela também é manipulada pelo sujeito que, convenientemente, não se lembra de tudo. Essa perspectiva da recriação conveniente da memória pode ser lida no fragmento transcrito a seguir, retirado de um poema em que lemos uma lista do que é necessário para alcançar a felicidade:

Se fosse apenas durante o dia, preciso seria,
outra vez mais, ainda, desafiar o abismo que
se instaura insistente sobre os contornos
das embalagens com que escondemos
ali, estranhamente,

as óbvias desvantagens, os incidentes escusos,
as lembranças que escamoteamos e não
queremos contar, e elidimos, de cada um,
um pouco de tudo [...]
(*OI*, p. 274)

A voz lírica insere na lista de coisas feitas às escondidas, “estranhamente”, “As lembranças que escamoteamos e não/ queremos contar”. A voz lírica assume a responsabilidade pela manipulação da rememoração. Assim, ao encobrir as lembranças que, por algum motivo, não gostaria que fossem públicas, o sujeito lírico confirma a ficcionalização da memória e a manipulação do discurso memorialístico.

Esse percurso revelou que Heleno Godoy, antes de investir em um projeto de base mais pessoal, em que a memória é nuclear, deixa entrever a experiência subjetiva de modo enviesado. Assim, no livro de fatura praxista, *Os veículos* (1968), o poeta se revela, entre outros modos, ao escolher João Cabral e Mário Chamie, entre outros nomes importantes em sua formação poética, como sujeitos a quem presta homenagem ou dedica seus versos. Do mesmo modo, em *fábula fingida* (1985), ao dialogar com suas referências, apresenta ao leitor um viés de sua memória pessoal, a de leitor. Em *A casa* (1992) e *Trímeros* (1993), vimos que ao escolher falar de coisas, trai seu projeto de poesia objetiva, uma vez que nesse exercício, revela sentimentos e emoções humanos. Em *A ordem da inscrição* (2004), a voz lírica confirma a manipulação da matéria passada, o que corrobora a concepção de ficcionalização do discurso memorialístico e é uma estratégia de despersonalização da experiência vivida. Passemos agora à leitura do livro em que a memória pessoal declaradamente ganha espaço na obra de Heleno Godoy.

Lugar comum e outros poemas (2005) apresenta ao leitor poemas autobiográficos, fundados na matéria memorialística. A memória, tema lírico por excelência, foi reconfigurada pelos poetas modernos, como vimos anteriormente. E é por esse viés que Heleno Godoy convoca a matéria pretérita para seus versos, isto é, de modo crítico, por vezes marcada pela ironia ou pelo humor.

A memória em *Lugar comum* não é monotonal, ela é enunciada de diversos modos de acordo com as leituras críticas já realizadas. Luiz Costa Lima, em resenha publicada no jornal Folha de São Paulo, em 2006, assinala a simultânea proximidade e distância que *Lugar comum* apresenta em relação a Carlos Drummond de Andrade. O que aproximaria os poetas no que tange o trato da memória seriam os versos de “Fazendas”:

Minhas fazendas nem estavam
no ar, estavam aqui mesmo,
plantadas neste chão de possibilidades
impossíveis de serem mapeadas
e medidas, reavivadas de quando
em vez por um novo sopro.
(LC, p. 155)

Segundo Costa Lima (2006), o que os aproxima seria a “quase-citação” presente nos versos iniciais dessa estrofe, referindo-se à obra de Drummond de 1954, *Fazendeiro do ar*. A análise do crítico é mais detida nos apontamentos sobre o distanciamento entre o modo como Heleno Godoy lida com o passado em comparação à maneira do poeta itabirano. Consoante Costa Lima (2006), a distância percorre várias trilhas, sendo o status dado à memória um deles. Enquanto para Drummond a memória é nobre e condensada no círculo familiar, o que a intensifica, para Godoy, o passado é retomado a partir de restos e caracteriza-se pela dispersão, o que contribui para a dessublimação do conteúdo memorialístico.

Na esteira de Costa Lima, Raphaela Procópio, em dissertação de mestrado defendida em 2011, analisa o viés memorialístico de *Lugar comum* no que ele se assemelha ao modo drummondiano de tratar a memória em *Boitempo*. A pesquisadora percebe uma aproximação entre os dois poetas pelo modo como, em certa face de sua poesia memorialística, revisitam a matéria passada com humor e ironia e, com isso, ressignificam esse tempo através dos olhos do presente. Assim, lendo em chave comparativa poemas, por exemplo, como “Bota” (ANDRADE, 2002, p. 906) e “Bicicleta” (LC, p. 151), Raphaela Procópio (2011, p. 118) pontua o tom reflexivo com que os poetas, em parte de sua poesia mnemônica, abordam o passado, (re)construído através das lembranças, ou seja, “ao recuperarem qualquer realidade, questionam, problematizam a forma de representação dessa mesma realidade, sua validade estética”.

O modo memorialístico em Heleno Godoy também se aproxima do cabralino. Assim como em *A escola das facas* (1980), o poeta goiano volta-se para o passado e, apesar da voz lírica em primeira pessoa em alguns poemas, não revela suas impressões sobre o mundo, mas revela-se através de coisas ou circunstâncias, isto é, o faz de modo enviesado.

Retomemos a leitura de Luiz Costa Lima (2006) segundo a qual a poesia confessional de Heleno Godoy não resvala no derramamento sentimental, assim como a de João Cabral e, por isso, “do fundamento drummondiano se acerca a sombra cabralina, que, entretanto, permanece à distância, em postura de sentinela”. Essa sombra seria provocada pela sobriedade do tom prosaico dos versos memorialísticos godoyanos. Seguindo esse viés analítico, percebemos mais características que aproximam a poesia

memorial de Godoy à de Cabral, especificamente a presente em *A escola das facas*, livro de matriz autobiográfica publicado em 1980²⁷.

Originalmente intitulado *Poemas pernambucanos – A família reescrita*, o livro *A escola das facas* teve o título alterado por sugestão de Antonio Candido. Nessa obra, o poeta pernambucano, ao elencar rios, engenhos, personagens e paisagens do Nordeste de sua infância, emprega elementos que fizeram parte de sua configuração como poeta e que colaboraram com a engenharia de sua poética, revelando sua autobiografia poética por meio da memória pessoal e coletiva, como já apontava o título original. Lido pela crítica como poeta cerebral, poeta das coisas, João Cabral de Melo Neto, ao falar de si, não se derrama sentimentalmente e, por isso, apresenta uma subjetividade lírica reconfigurada. Em *A escola das facas*, João Cabral, o poeta que recusa explicitamente a poesia do eu, aqui a ela adere deliberadamente, ainda que sem perder seus traços caracterizadores. Engenho, canavial, personagens e paisagens pernambucanas são alguns dos elementos através dos quais o poeta se revela em seus versos. Segundo Secchin (2008, p. XXVI), nesse livro, “o memorialismo serve, antes, para aguçar tensões e conflitos que o tempo não atenuou, e que muitas vezes serviram de estímulo à própria criação artística” e não para demonstrar sentimentos pela herança familiar.

A imagem cortante da faca presente no título e em vários poemas do livro é fundamental no trato autobiográfico dos versos cabralinos. Esse objeto diz tanto do *modus operandi* da composição poética cabralina quanto do modo como o poeta enfrenta o real: é preciso e contido. Não há espaço para derramamento sentimental, pois, segundo Waltencir de Oliveira (2008, p. 108), a faca é responsável pela “contenção da linguagem lírica, “vacinada” contra a imprecisão e a emotividade desenfreada”.

No poema “Autobiografia de um dia só”, lemos os seguintes versos:

Autobiografia de um só dia
A Maria Dulce e Luiz Tavares

No Engenho Poço não nasci:
minha mãe, na véspera de mim,

veio de lá para a Jaqueira,
que era onde, queiram ou não queiram,

²⁷ Parte desta discussão foi desenvolvida no artigo “Autorreferencialidade e metalinguagem em João Cabral de Melo Neto e Heleno Godoy”, produzido para avaliação da disciplina “Tópicos de poesia moderna”, ministrada pela professora Solange Fiuza Cardoso Yokozawa, no primeiro semestre de 2014, e publicado no livro *Poesia brasileira contemporânea e tradição*, em 2015, também organizado pela professora Solange Yokozawa.

os netos tinham de nascer,
no quarto-avós, frente à maré.

Ou porque chegássemos tarde
(não porque quisesse apressar-me,

e se soubesse o que teria
de tédio à frente, abortaria)

ou porque o doutor deu-me quando,
minha mãe no quarto-dos-santos,

misto de santuário e capela,
lá dormiria, até que para ela,

fizessem cedo no outro dia
o quarto onde os netos nasciam.

Porém em pleno céu de gessos,
naquela madrugada mesmo,

nascemos eu e minha morte,
contra o ritual daquela corte

que nada de um homem sabia:
que ao nascer esperneia, grita.

Parido no quarto-dos-santos,
sem querer, nasci blasfemando,

pois são blasfêmias sangue e grito
em meio à freirice de lírios,

mesmo se explodem (gritos, sangue),
de chácara entre marés, mangues.
(MELO NETO, 2008, p. 413 – 414)

No poema, João Cabral de Melo Neto recria poeticamente o dia de seu nascimento e declara pelo título que fará sua autobiografia desse dia específico. O advérbio “só” é um elemento importante, pois limita o espaço de tempo que será apresentado e, assim, limita também o quanto o eu lírico revela de si, o que se coaduna com o projeto poético objetivo de Cabral.

O enredo do poema conta certa tradição da família de Cabral que pregava que os partos dos netos deveriam acontecer na chácara Jaqueira, casa recifense do avô materno, especificamente em seu quarto. Tendo em vista a data estipulada pelo médico para que o nascimento acontecesse, a mãe do poeta saiu do Engenho Poço e foi para a Jaqueira. No entanto, como chegara à chácara na véspera da data marcada para o parto, fora acomodada

no quarto de reza da casa, pois o quarto do avô seria preparado para o dia seguinte. Porém, adiantando a previsão médica, a mãe de Cabral deu à luz durante a madrugada, em local e horário imprevisos, não sendo possível cumprir a tradição familiar.

A autobiografia do poeta começa com a negação do lugar do nascimento: “No Engenho Poço não nasci”. Essa negação justifica-se pela necessidade do cumprimento da tradição familiar, pois era preciso, “queiram ou não queiram”, que os netos nascessem no quarto do avô, na Jaqueira. Na criança que nasce infringindo a tradição familiar, contrariando a previsão médica, pode-se pressupor o nascimento de um destino “desviado”, de modo que, na cena do seu nascimento, Cabral parece reencenar o arquétipo de poeta como alguém que se encontra na contramão dos valores vigentes e que foi largamente encenado pelos poetas modernos, como nos poemas “A benção”, de Baudelaire, “O poema de sete faces”, de Drummond e “Poética”, de Bandeira.

Os versos iniciados pela conjunção alternativa “ou” indicam as razões pelas quais a mãe do poeta não fora acomodada diretamente no quarto destinado ao nascimento dos netos. Do oitavo ao décimo versos temos, entre parênteses, um comentário do poeta: considerava a vida tediosa a ponto de preferir abortar, se tivesse essa informação momentos antes de nascer.

Assim, sob o “Céu de gesso” do santuário, sala de parto improvisada, nascem o poeta e sua morte, o que simboliza a relação entre a vida e a morte, destino inegável de todo ser que desfruta da vida. Inserir a figura da morte em um poema que se propõe a contar o dia do nascimento, um evento comumente relacionado a imagens positivas, é uma atitude irônica do poeta. Essa ironia também é perceptível na negatividade presente nos versos, revelada pelo uso repetitivo do advérbio de negação “não” e por expressões tais como “se soubesse o que teria/ de tédio à frente, abortaria”, “nascemos eu e minha morte,/ contra o ritual daquela Corte”, “nasci blasfemando”.

À tradição familiar, Cabral chama de “ritual daquela Corte”. Ao chamar sua família de Corte, João Cabral de Melo Neto imprime nobreza ao seu clã, conhecido por sua importância na economia açucareira pernambucana. No entanto, é também uma caracterização irônica, pois a aristocracia canavieira entraria em declínio na economia nacional, de modo que a família do poeta perderia sua nobreza.

Esse nascimento não seguiu a tradição, pois não aconteceu no “quarto-avós” como deveria ser, mas sim no “quarto-dos-santos”. Assim como nascer é algo que independente do eu lírico, também são as blasfêmias que lança contra o santuário e assim se justifica: “Parido no quarto-dos-santos,/ sem querer, nasci blasfemando”. O sangue e os gritos são

comuns à circunstância do parto, no entanto, são incomuns ao santuário em que a mãe do poeta deu à luz, de modo que soaram como blasfêmia.

Esse poema atualiza um lugar comum da poesia mais subjetiva, de base romântica, que é a cena do nascimento do poeta. A cena do nascimento do poeta ou como nasce o poeta na criança está no “Prelúdio”, de Wordsworth, assim como está em *Boitempo*, de Drummond. No entanto, Drummond não ironiza esse momento, ao contrário do que faz João Cabral.

No poema há a presença da primeira pessoa discursiva, no entanto, o eu lírico não se volta para si para exprimir suas impressões sobre o mundo, mas sim, revela-se através das circunstâncias de seu parto e das tradições de sua família. É suspeito o fato de o poeta recriar uma cena de sua vida sem tê-la em sua memória pessoal, ou seja, é uma lembrança enviesada pela memória de outros, o que revela a estratégia cabralina de fuga de sua subjetividade. Segundo Maurice Halbwachs (1990), a memória pessoal é um ponto de vista da memória coletiva. Para ele, é impossível nos lembramos de acontecimentos da primeira infância por não sermos ainda um ser social. Prova da dimensão social da memória é que muito do que lembramos dessa fase é devido aos relatos dos outros. Essa memória do que os outros contaram irá comparecer também em outros poemas, como em “Menino de Três Engenhos”, poema de *Crime na Calle Relator* (1987) que o poeta, na edição da Aguilar, deslocou para *A escola das facas*.

Vejamos que, ao falar de seu nascimento, João Cabral de Melo Neto também fala de sua poesia. É possível perceber em toda a obra cabralina sua obsessão pela metapoesia. No poema analisado não é diferente. Seus versos cerebrais, objetivos, planejados podem ser comparados às blasfêmias e o lirismo sublime que nega em sua poética à freirice dos lírios presentes no décimo segundo e décimo terceiro dísticos do poema.

João Alexandre Barbosa (2002. p. 299) diz sobre a poesia crítica de João Cabral de Melo Neto: “O poema não somente diz alguma coisa acerca do objeto, mas diz de si mesmo ao dizer, dando, assim, uma maior densidade àquilo que diz”. Assim, ao dizer a circunstância do nascimento do poeta, o poema também diz sobre si, sobre seu nascimento. O poema diz sobre o nascimento de um poeta materialista, que nasce blasfemando. Segundo Villaça (1996, p.144),

[...] João Cabral – o estreante – afronta a questão da identidade lírica com um peso máximo de recusa; mas, nas sucessivas declarações de ausência, o sujeito em primeira pessoa não faz mais do que atualizar o paradoxo e o impasse.

Esse poeta, ao nascer, contraria toda uma tradição familiar, como o poeta João Cabral se posiciona, pela negativa, em relação a uma tradição lírica. O modo como João Cabral de Melo Neto constrói a cena de nascimento do poeta revela o surgimento de elementos caracterizadores do poeta maduro: a negação da centralidade do “eu” e do derramamento sentimental, a preferência pela organização plástica dos espaços, pela lucidez objetiva de figuras e paisagens e pelo exercício de construção da linguagem.

Na poesia de Heleno Godoy, um dos principais veios é a metalinguagem. Outro elemento caracterizador da poesia de Godoy é a tendência a falar de coisas, evitando falar de si. No entanto, esse aspecto não impede que o poeta fale de si. Em vários poemas de *Lugar comum* ele fala de si, das vivências da infância, das pessoas que marcaram essa infância, convertendo essas vivências em experiência poética. Quando fala de coisas, há a impressão de uma subjetividade reconfigurada, que se revela através do mundo das coisas, tal qual fez Cabral.

A memória, ao ser retomada a partir de objetos familiares, por exemplo, torna-se ela mesma coisa da qual fala o poeta e a partir da qual o poeta fala de si, simultaneamente. Assim podemos ler o já referido poema “Álbum de família”, em que a voz lírica volta ao passado através de retratos de seus familiares:

Esta menina com uma flor na mão
 não sabe ainda, mas será minha mãe.
 Aquele menino lá, de uniforme, será
 um de meus muitos tantos tios.

De um lado como do outro, não
 faltarão parente: este meu avô
 aqui, de bigode, ou esta avó magra,
 que irá morar longe, num sanatório.
 Numas outras fotos, estes outros
 avós, que a sorte e a saúde muito
 mais tempo mantiveram por perto.

De uma caixa de sapatos é que saem,
 pois lá guardadas, todas essas fotos
 velhas, algumas com rasgados, outras
 amareladas, outras tantas desfocadas.

Não estão num álbum dispostas,
 ordenadas e exibidas. Não. Aqui,
 nesta caixa, muito mais que num
 álbum organizado, encontro certas
 as biografias que me fascinam,
 as lembranças embaralhadas,

roupas às vezes em desalinho,
 instantâneos precisos, muito
 mais nítidos que fotos de estúdio
 ou de festas fartas, de aniversários
 ou casamentos, batizados, enterros.
 (LC, p. 146 – 147)

Guardadas em uma caixa de sapatos, as fotografias são reveladas ao leitor pela descrição feita pela voz lírica. A mãe, um tio, os avós são revisitados em seu passado através da caixa de fotos, pela qual o sujeito se declara fascinado. É uma visita marcada pela contenção da expressão subjetiva, o que é alcançado com a projeção da responsabilidade da lembrança para o álbum. Há, é verdade, contenção, mas não ausência de emotividade. O sujeito tem um conhecimento demiúrgico, pois vê a fotografia como alguém que detém o conhecimento do devir daquelas personagens.

O nono poema da seção intitulada “Terra natal” elenca os espaços da infância da voz lírica, lugares inesquecíveis, como se registrados em mapas: a igreja, o clube, o córrego, a farmácia. A eles correspondem seus sujeitos: Dona Amélia, Celso Marques, Lúcio Prado, Chiquinho Marques, entre outros. A estrofe final é exemplar do modo memorialístico cabralino em Heleno Godoy, pois a voz lírica, ao lembrar de si, não revela ao leitor uma expressão de si, mas sim os lugares por onde passou:

[...]
 Esses lugares são hoje por
 mim desconhecidos, pois
 inexistem se não os visito
 e só os vejo quando me
 lembro não deles, mas de
 mim mesmo naquele tempo.
 (LC, p. 164)

Ao revisitar pelos caminhos da memória sua terra natal, Heleno Godoy apresenta ao leitor os espaços e personagens da cidade de sua infância. É exemplar de seu olhar crítico o poema de número sete da sequência intitulada “Terra natal”. Nele, a figura central é Tio Camilo, homem sem “paradeiro certo ou rumo a seguir definido”. Lacunar, a figura do tio é preenchida pelas suposições infantis (“Talvez voasse pro alto, só/ trotando entre nuvens largas, escondido/ em céus nem sempre suaves, sugando o ar”), pelo olhar infante que mitifica a figura do homem que vivia de acordo com sua própria vontade (“É assim mesmo que eu queria!”). Citamos abaixo as estrofes finais do poema:

[...]

Tio Camilo nunca me ensinou como podia suportar o peso de suas capangas cheias. Pode ser que contivessem coisas inúteis para outros, tão desimportantes pra uns como fundamentais para ele, sempre nelas carregando o quanto de vida ele queria.

Tio Camilo carregou-se de coisas certas, embornais e capangas com farinha, ervas, fedegoso, alguns segredos e tais especiarias que alternavam formas e física de um corpo sempre em fuga e buscas sem fim, tal como a vida dele, que para mim também queria.
(*LC*, p. 161)

O último verso revela o desejo da voz lírica: ter propósitos e uma vida como a do tio Camilo. O desejo da voz lírica é, então, ter aprendido com a figura mítica do tio a “suportar o peso de suas capangas cheias”, pois, assim como ele, carrega “coisas inúteis para outros”. Ora, não é esse o lugar da poesia em nosso tempo? No entanto, “tão desimportantes pra uns,/ como fundamentais para ele, sempre nelas/ carregando o quanto de vida ele queria”. Esses versos dizem tanto da memória pessoal do poeta quanto de seu fazer poético, o que revela a confluência entre sua poesia e a de João Cabral quando lida com a matéria subjetiva. Nesse sentido, ao falar de si, também é possível encontrar marcas que demonstram que ele também fala de sua poesia, como no poema “Autorretrato”, por exemplo, em que além de se apresentar poeticamente retratado, o poeta também retrata seu fazer poético:

Insistência em não submergir,
resistência a qualquer clima,
preferência por extremos.

Tenho sido assim: o peso
que peso, a altura que meço,
larguras que circun(e)screvo
entre minhas idas e voltas.

Não retorno por caminhos
curtos – desculpas existem
podem ser postas em prática:
quando muito, silêncio quando
menos quero, se existem escolhas;
falo mais quando não permitem
- e me deixam sem escolhas.

Levo e velo a vida que quero,
por ter encontrado regras,

quando cá cheguei; não violo
normas, no entanto, se me pedem
gentilmente com um ‘por favor’.

Se já escolhi caminhos errados,
sempre sei aonde não quero ir;
prefiro evitar amigos a construir
adeptos – sou muito constante
quando trato de ódio; vulnerável,
quando acho que o que é amor
perdura.

Assim, raramente me protejo,
e ando cheio de cicatrizes.
(LC, p.146)

Esse autorretrato, além de fornecer um retrato do homem, também fornece um retrato da poesia. Sua construção revela a gramática da poesia godoyana: assim como Heleno Godoy se fala ao falar de coisas, ao falar de si ele termina evidenciando seu *modus operandi*. Ao construir seu autorretrato, em lugar de expressar sua psicologia, o poeta prefere descrever-se objetivamente por meio de medidas precisas (altura, peso, largura). A remissão ao universo do cálculo diz muito do processo de criação de uma poética que é cerebral aos moldes cabralinos.

Na terceira estrofe, a negação do caminho curto, logo, mais fácil, denota sua recusa do “facilitarismo” em poesia. A busca deliberada de uma poesia difícil também é um traço da poesia cabralina, como se pode ler em “Catar feijão”.

A quarta estrofe revela o modo do poeta de lidar com as regras impostas pela tradição lírica: ele as viola. Para tanto, convoca para seus versos elementos que não fazem parte do mundo sublime lírico da poesia clássica, por exemplo. Outra maneira de revelar o antilirismo é negar o derramamento sentimental ou a expressão da subjetividade aos moldes românticos da segunda geração brasileira. As duas últimas estrofes reforçam o argumento de leitura metalinguístico: o que o poeta nega é a criação poética de acordo com a tradição poética clássica.

Essa poesia construída, planificada, que faz cálculos com as palavras pode criar obstáculos para o leitor. Nosso poeta é ciente disso e os versos “prefiro evitar amigos a construir/ adeptos” corroboram com nossa leitura. Esse poema será retomado no próximo capítulo quando comentaremos seu teor irônico.

A partir da análise apresentada, é notável que o fato de escolher as coisas sobre as quais falar se configura como expressão da subjetividade. Assim o fazem João Cabral de

Melo Neto e Heleno Godoy quando falam de si em seus poemas. A memória dos poetas aparece representada em seus versos através de coisas. Para o primeiro, são recorrentes as imagens dos engenhos, dos rios e de personagens pernambucanos. Para o segundo, objetos familiares, personagens e lugares nos quais viveu nos levam a perceber a subjetividade do poeta.

O exercício metalinguístico está presente na obra cabralina mesmo quando o poeta abre espaço em seus versos para falar de si. Em *A escola das facas* é possível identificar poemas que tratam da memória social e coletiva do poeta, da genealogia do poeta e de sua poesia. É um exercício contido, sob o signo da faca, em que o poeta renega a linguagem lírica e o derramamento sentimental ao falar do eu e de seu ofício. O poeta fala de si e, simultaneamente, fala do processo criativo de sua poética.

Em *Lugar comum e outros poemas*, Heleno Godoy, um poeta que evita a centralidade do eu em sua poesia, lida com a memória pessoal, tema lírico por excelência. Nesse exercício, o poeta também revela o *modus operandi* de sua poesia, o que revela a confluência com João Cabral.

Em entrevista a Solange Yokozawa, quando questionado sobre o papel da experiência pessoal no processo de escrita, Heleno Godoy afirmou crer “que um poeta não escreve apenas a partir de suas experiências pessoais, já que pode fazer uso da experiência alheia, sobretudo, da tradição literária”, de modo que “não há como ele escapar da tradição que o informa e forma e da escrita que o inaugura: o poeta está no poema ao mesmo tempo em que se torna o poema que escreve, já que não existe fora dele” (material inédito). Essa declaração ecoa a fala de Octavio Paz (2013, p. 68), em *Os filhos do barro*, segundo a qual “O poema não é apenas uma realidade verbal: também é um ato. O poeta diz e, ao dizer, faz. Esse fazer é antes de mais nada um fazer a si mesmo: a poesia não é só autoconhecimento, mas também autocriação”.

Como vimos, Heleno Godoy cede à memória pessoal sem, no entanto, ceder à expressão subjetiva fundada no derramamento sentimental ou confessional. Assim, o poeta segue as regras do jogo proposto por Combe (2010), isto é, ficcionaliza a experiência ao manipular o discurso memorialístico e revela o eu empírico de modo enviesado.

A seguir, vejamos as convergências e divergências entre os modos memorialísticos presentes em Armando Freitas Filho e Heleno Godoy.

3.3 – Os modos memorialísticos em Armando Freitas Filho e Heleno Godoy

Armando Freitas Filho e Heleno Godoy convocam a memória pessoal, à primeira vista, de modos distintos. Apesar de serem poetas que nascem no seio da vanguarda praxista, seguem percursos poéticos diferentes, o que reflete no modo como a matéria pessoal é inserida em suas poéticas.

Quando convocam a memória pessoal, os poetas contemporâneos contemplados em nossa pesquisa o fazem em chave dialógica com Drummond e Cabral. Em Armando Freitas Filho, o viés memorialístico fundado na experiência pessoal é evidente de *Palavra* (1963) a *Rol* (2016), sua última publicação até o momento, e aproxima-se, como vimos, por sua natureza tensa e dolorosa, de certa face da poesia de memória de Drummond, que tomamos como heterogênea a partir dos estudos de Villaça (2006) e Yokozawa (2009).

No caso da poesia de Heleno Godoy, a memória pessoal concentra-se explicitamente no livro *Lugar comum e outros poemas*, de 2005. Pela natureza contida de sua poesia, que refuta a espetacularização do sujeito, sua incursão pela memória é permeada pelo criticismo característico de sua obra e por uma ironia de filigranas, o que corrobora seu projeto poético que bane o derramamento sentimental. Nossa leitura da poesia godoyana aponta para um veio cabralino no trato da memória, uma vez que ela é convocada através de coisas, lugares e pessoas do passado do poeta, tal qual lemos em *A escola das facas* (1980). Ambos são poetas que evitam a espetacularização do eu e o derramamento sentimental em seus livros. Mesmo assim, os dois abriram espaço em suas obras para um livro em que a matéria biográfica é a memória pessoal são centrais. Outro ponto de aproximação observado é o viés metalinguístico que não abandona os versos cabralinos nem quando a proposta do poeta é falar de si, postura que encontramos também em certa poesia memorial de Godoy. Assim, em seu projeto poético fundado na negação de uma tradição lírica, o poeta goiano incorpora o motivo lírico por excelência seguindo uma lição cabralina.

Lar, de Armando Freitas Filho, é um livro declaradamente autobiográfico. Aliás, como vimos, a memória como matéria poética enquanto construção discursiva está presente em todos os seus livros. Heleno Godoy não compôs um livro dedicado exclusivamente à matéria autobiográfica. *Lugar comum* é seu livro mais pessoal, embora o poeta sirva-se de estratégias, assim como João Cabral, para encenar poeticamente suas experiências. Notamos que, quando se refere à matéria biográfica ou à memória em seus

livros anteriores a *Lugar comum*, Godoy lança mão de estratégias de impessoalização do eu.

Freitas Filho dá espaço para o conteúdo pessoal desde seu livro de estreia, em 1963. Desse modo, a memória, mesmo que seja uma memória da infância de sua carreira como poeta, ganha contornos em *Palavra*, na seção intitulada “Infância”. A partir de então, a poesia fundada na memória pessoal continua a marcar presença nos livros de Freitas Filho, tendo seu apogeu na chamada “trilogia da memória”, composta por *Lar*, *Dever* e *Rol*, sua última publicação até o momento.

Seguindo a trilha de Drummond no que tange à sua poesia memorialística permeada pela tensão e pelo “remoer culposos”, Freitas Filho, diante da consciência da finitude da vida, busca no passado seu escape. No entanto, pela natureza tensa dessa rememoração, não efetua o re-enraizamento naquele tempo, como a crítica percebe em Drummond. Assim, além de a matéria rememorada ser dolorosa, a impossibilidade de encontrar nela refúgio contra a morte iminente potencializa a tensão desse retorno ao passado. No entanto, o poeta parece não conseguir se desvencilhar desse retorno tenso, uma vez que ele persiste por toda a sua obra poética. Assim, parece condenado, como Sísifo, configurando-se como um poeta detido “na coroa de espinhos da memória”.

Já Heleno Godoy, poeta da concisão e que nega a espetacularização do eu, somente em livro de 2005, *Lugar comum e outros poemas*, abre espaço para a poesia de cunho autobiográfico, marcada pela tentativa de banimento da subjetividade da superfície do texto, modo bastante próximo do empreendido por João Cabral de Melo Neto em *A escola das facas*. Assim, mesmo em livros em que a tônica é a autobiográfica, tanto Godoy quanto Cabral o fazem à maneira antilírica, isto é, fugindo da expressão subjetiva e, para tanto, recorrem à poesia que faz sobre coisas, circunstâncias e espaços do passado, além de incorporarem aos versos a ironia e a metalinguagem que é característica de suas obras poéticas.

Apesar dessas divergências, é possível observar um traço que os aproxima na reconstrução memorialística. Como vimos na introdução deste capítulo, o passado recriado através dos versos provoca uma tensão nos limites entre o eu empírico e o eu lírico. Combe (2010), a partir dessa celeuma, define que o eu autobiográfico é, então, a expressão literária do eu empírico, já que incorpora elementos ficcionais quando é transferido para a poesia resgatado do passado pela memória.

Pensando nisso, assim como Heleno Godoy compõe seus versos fundados na matéria pessoal prezando por estratégias de impessoalização do eu, de modo que

apresenta sua subjetividade enviesada, também o faz Armando Freitas Filho, tendo em vista que a voz que fala em primeira pessoa em seus versos é uma criação, pois toda confissão é também ficção. Ao transpor a experiência vivida para a poesia e, assim, transcender a esfera da individualidade, o que Freitas Filho também realiza é uma estratégia de enviesamento da expressão subjetiva, de impessoalização do eu, como Godoy.

Portanto, os poetas contemporâneos, por meio da leitura relacional proposta neste capítulo, convocam seus passados para suas obras em confluência com o modo como o fizeram Drummond e João Cabral. A seguir, passaremos à leitura da autoironia presente nas obras de Freitas Filho e Godoy em diálogo com os pais poéticos numa releitura da modernidade.

4 – A IRONIA EM ARMANDO FREITAS FILHO E HELENO GODOY

As obras poéticas de Armando Freitas Filho e Heleno Godoy têm em comum a utilização da ironia como estratégia poética. Em seus versos, a ironia revela-se descortinadora da condição humana, pois proporciona reflexões sobre o Homem e sobre a Arte que se relacionam com algumas questões da contemporaneidade, como o espaço da poesia e do poeta e o diálogo com a tradição. Esse procedimento não é raro em seus versos e, por isso, seu emprego constitui um traço estilístico da dicção poética de ambos. A partir disso, a proposta deste capítulo é apresentar uma leitura da obra de Freitas Filho e Godoy pelo viés da utilização da ironia como uma estratégia poética e mostrar como esses poetas se aproximam de Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto por isso.

Analisar a ironia de um discurso, seja ele literário ou não, é uma tarefa que impõe alguns desafios ao pesquisador. Um deles é a instabilidade da definição do conceito de ironia, que, além de suas modificações ao longo da história literária, sofre com o sombreamento em relação a outros conceitos como o de humor, por exemplo.

Diversos estudos foram realizados tendo como objetivo a compreensão de tais conceitos. Douglas Colin Muecke, assumindo a multiformidade do conceito de ironia, em *Ironia e irônico* (1995), ateu-se à sua história “labiríntica”, prendendo-se a três momentos: o da teoria clássica, de Homero a Quintiliano, o da ironia romântica, com os irmãos Schlegel e Karl Solger, e o de uma corrente mais recente fundamentada nas ideias de Roland Barthes e Jacques Derrida.

Outra perspectiva foi assumida por Linda Hutcheon, em *Uma teoria da paródia* (1989), em que comenta a ironia a partir de suas funções semânticas e pragmáticas como tropo fundamental para o funcionamento da paródia. Essa perspectiva se reforça depois em *Teoria e política da ironia* (2000), em que Hutcheon discute a ironia em suas dimensões sociais e formais, além de pensá-la a partir da atribuição de sentido dada ao texto pelo leitor, de modo que ela só poderia ser compreendida devido à percepção do interpretante. Essa ótica é interessante para pensarmos o diálogo que se estabelece, entre os poetas, por meio da utilização da ironia como prática poética, pois “a ironia acontece como parte de um processo comunicativo, ela não é um instrumento retórico estático a ser utilizado, mas nasce nas relações entre significados, e também entre pessoas e emissões e, às vezes, entre intenções e interpretações” (HUTCHEON, 2000, p. 30).

Tomada por seu viés clássico, a ironia como figura retórica foi estudada por Beth Brait em *Ironia em perspectiva polifônica* (1996), no qual a autora também discute a ironia como um jogo discursivo entre autor e leitor, concentrando-se nos mecanismos provocadores do humor que se concretizam pela ironia. Para tanto, focaliza a confluência de discursos inerente à ironia, que, por esse viés é entendida como

procedimento intertextual, interdiscursivo, sendo considerada, portanto, como um processo de meta-referencialização, de estruturação do fragmentário e que, como organização de recursos significantes, pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros. (BRAIT, 1996, p. 15).

Esse último efeito interessa ao nosso estudo, pois como vimos no capítulo anterior, Heleno Godoy, por exemplo, serve-se da ironia como estratégia para evitar o derramamento sentimental, seguindo seu projeto poético pautado na objetividade.

Cabe ressaltar que não faremos um estudo linear dos desdobramentos do conceito de ironia ao longo da história da literatura, uma vez que já existem publicados vários estudos com esse objetivo. Tampouco nos ateremos a mais uma tentativa de definição de seus limites conceituais. Consideraremos neste capítulo, a aproximação entre ironia, sátira e a paródia, uma vez que a primeira é fundamental para as outras duas funcionarem, ainda que não necessariamente da mesma maneira Hutcheon (1985, p. 72). Além disso, a autora tece os seguintes comentários sobre essa confusão:

Tanto a sátira quanto a paródia implicam distanciação crítica e, logo, julgamentos de valor, mas a sátira utiliza geralmente essa distância para fazer uma afirmação negativa acerca daquilo que é satirizado [...]. Na paródia moderna, no entanto, verificamos não haver um julgamento negativo necessariamente sugerido no contraste irônico dos textos. A arte paródica desvia de uma norma estética e inclui simultaneamente essa norma em si, como material de fundo. Qualquer ataque real seria autodestrutivo. (HUTCHEON, 1985, p. 62).

Linda Hutcheon distingue dois tipos de paródia, sendo uma clássica, que consiste na reprodução distorcida e ridicularizada do estilo de outro escritor, e outra moderna, na qual, ao invés da reprodução, ocorre uma atualização do texto parodiado. A esse fenômeno ela chama de “inversão irônica”, que se realiza a partir da “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1989, p.

17). De acordo com essa concepção, é possível perceber entre o texto fonte e o texto paródico um distanciamento marcado por uma ironia crítica, sendo que

esta ironia pode ser apenas bem-humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia na paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no “vai-vém” intertextual. (HUTCHEON, 1989, p. 19).

Em tom picaresco, Linda Hutcheon (1989, p. 49) sintetiza a natureza da paródia moderna dizendo que ela “é esta combinação de homenagem respeitosa de ‘torcer o nariz’ irônico”. Além disso, Hutcheon (1989, p. 53) percebe o exercício da paródia nessa chave moderna como uma “inscrição de continuidade e mudança”, ideia que interessa ao nosso estudo, pois possibilita a compreensão do diálogo estabelecido entre Freitas Filho e seus pais poéticos mesmo que ele se configure a partir da tensão e do desejo de superação.

Diante da instabilidade do conceito de ironia e do sombreamento entre as definições de paródia e sátira, utilizaremos esses termos a partir do entendimento de que são manifestações do riso intelectual.

Além disso, tomaremos a ironia desde sua reconfiguração a partir do século XVIII, isto é, do romantismo alemão em diante, quando ela de fato passa a ser relacionada à arte e a ser praticada de modo consciente e coletivo pelos artistas como uma estratégia discursiva. Essa ironia que considera o trabalho com a linguagem como inerente ao fazer literário, valorizando seu significado e suas potencialidades, reconhece o fingimento lúcido e consciente como natureza da arte literária.

No século XVIII, a ironia romântica marcou o projeto de modernidade. Ela é a precursora da consciência de si da arte moderna. Em *Ironie et modernité*, Ernst Behler (1997, p. XI) comenta que a ironia romântica não tem um limite temporal, visto que é uma característica da literatura moderna. De fato, a ironia, conforme a delineou Schlegel (1997), não é exclusividade dos poetas românticos. O romantismo fundamentou as bases da modernidade literária, de modo que a ironia se estabeleceu como um princípio basilar da poesia moderna, isto é, do romantismo às vanguardas. E expandiu seu domínio, marcando presença na produção artística do século XX, uma vez que perdura como configura-se como um modo de o artista moderno se relacionar com o mundo e com a própria arte.

A ironia seria a única forma de linguagem possível diante da crise vivida pelo homem a partir da cisão da consciência moderna. O artista moderno relaciona-se com o

mundo exterior de modo tenso em razão da ruptura. Se antes o homem estava em comunhão com o mundo e este era perfeito e acabado, agora encontra-se separado do mundo, pois adquiriu consciência da realidade. A este artista é impossível a identificação com a sociedade em que está inserido, o que o leva a resistir diante dos valores desse tempo e, assim, serve-se da ironia como artifício e expediente para expressar-se artisticamente.

Assim, na modernidade ocorre a cisão entre o homem e o mundo e a noção de sujeito ganha maior relevância a partir do romantismo, pois a consciência dessa cisão faz emergir uma postura crítica. Partindo dessa premissa, Søren Kierkegaard, na segunda parte de sua dissertação de mestrado intitulada *O conceito de ironia* (1991, p. 212), defendida em 1841, afirma que a ironia é uma “determinação da subjetividade”. Segundo o filósofo, a ironia é a não coincidência entre essência (pensamento) e fenômeno (palavra), mas para isso é necessário que o sujeito seja consciente de seu projeto subjetivo de linguagem (KIERKEGAARD, 1991, p. 215). Caso contrário, a não coincidência torna-se um mero problema de clareza e não atinge o efeito pretendido.

Octavio Paz, pensando a resistência da poesia moderna à sua própria época, percebeu a analogia e a ironia como princípios fundamentais da relação entre o poeta moderno e o mundo. Do romantismo às vanguardas, a poesia se pauta nesses princípios, que revelam a postura do poeta moderno diante da crise existencial que se instaura a partir da cisão com o mundo social. Assim, para Paz (1993; 2012; 2013) e outros teóricos como Rosenfeld e Guinsburg (1993), o poeta moderno lida com o conflito diante de seu tempo, buscando uma síntese integradora, isto é, recorre a artifícios que reinstaurem o tempo de antes da cisão, crê numa correspondência entre todos os entes do mundo. A essa crença, Paz (2013, p. 80) denomina analogia, “a ciência das correspondências”. Assim, por exemplo, o poeta recria a infância e recupera mitos na tentativa de driblar o vazio causado pela fragmentação da experiência e recuperar o tempo da fusão entre o sujeito poético e o objeto.

No entanto, o olhar crítico do poeta moderno coloca em crise essa crença, o que faz surgir a ironia,

[...] ferida pela qual a analogia sangra; é a exceção, o acidente fatal, no duplo sentido do termo: o necessário e o infausto. A ironia mostra que, se o universo é uma escrita, que cada tradução dessa escrita é diferente, e que o concerto das correspondências é uma verborragia babélico. A palavra poética culmina em uivo ou silêncio: a ironia não é uma palavra nem um discurso, é o avesso da palavra, a não comunicação. O

universo, diz a ironia, não é uma escrita; se fosse, seus signos seriam incompreensíveis para o homem porque nela não figura a palavra *morte*, e o homem é mortal. (PAZ, 2013, p. 81, grifo do autor).

Por meio da ironia, segundo Paz, o poeta confia estar consciente de sua situação no mundo cindido. Assim, o artista moderno assume a fratura, o que não significa que ele a aceite. Instaura-se um conflito. Diante da cisão como verdade, o artista torna-se um ironista, um crítico da situação em que se encontra e, conseqüentemente, de si mesmo e de seu próprio fazer artístico.

O artista romântico, consciente e, por isso, crítico de sua situação, recorre a uma arte fragmentária e irônica. Como observam Rosenfeld e Guinsburg (1993, p. 282 – 283), a ironia romântica é “uma forma de pensar muito sutil e específica que, no seu caráter oblíquo e cindido, reflete as complexas circunvoluções mentais de gente extremamente crítica, sensível e refinada, individualista e anárquica”. Ainda segundo os autores (ROSENFELD & GUINSBURG, 1993, p. 286), essa ironia “brandida por um homem marginalizado, como o romântico se sente e até certo ponto o é, converte-se de início em arma para ferir os valores oficiais do mundo burguês”. Essa postura do artista moderno reverbera na contemporaneidade, ou para usar a expressão cara a Octavio Paz, no tempo da convergência.

Por esse viés, tem grande destaque em nossa literatura a poesia de Carlos Drummond de Andrade, uma vez que a ironia representa o cerne de sua poesia. Ela perpassa todos os movimentos de sua obra poética, dos poemas mais engajados à sua poesia fundada na memória pessoal. Por isso, o autor de *Sentimento do mundo* carrega o epíteto de maior ironista da poesia brasileira. Segundo Benedito Nunes (2009, p. 163), o itabirano é “um dos fundadores da tradição moderna da poesia brasileira” e “deixou inúmeros descendentes de sua linhagem reflexiva, geralmente irônica, capaz de combinar o cômico e o trágico sob os matizes vulgares do cotidiano, e os conflitos da experiência social e da história com o aprofundamento interrogativo dos temas existenciais”.

Para Alcides Villaça (2006, p. 9), a ironia em Drummond é o “sentimento matriz de seu estar-no-mundo”, “é um modo de recusa que aprende a negar para melhor interrogar as coisas, ou mesmo para fingir que já desistiu delas – fingimento que as torna ainda mais urgentes e necessárias”. Para o crítico, “o eu irônico do poeta não é uma simples modalidade de temperamento ou disposição pessoal de espírito: nasce com a carga das cobranças externas e irredutíveis, entre as quais a que pergunta por um mundo melhor”.

Marlene de Castro Correia, em “A magia lúcida”, versão revista de sua tese de livre docência apresentada em 1976, dedicou-se ao estudo da ironia romântica presente na poesia de Drummond. Após um breve percurso pelo conceito de ironia romântica, a autora perscruta a poesia drummondiana discutindo as manifestações da autoconsciência do fazer literário. Em razão da singularidade temática desse estudo, ele servirá como base para nossa análise de Freitas Filho e Godoy, visto que em suas obras percebemos um desdobramento do fazer poético moderno no que tange à ironia de seus versos.

João Cabral de Melo Neto toma, inicialmente, Drummond como mestre e afirma que o autor de *José* o ensinou que “ser poeta não significava ser sonhador, que a ironia, a prosa cabiam dentro da poesia”. Benedito Nunes (2007, p. 25) percebe já em *Pedra do Sono* observações irônicas esporádicas, marcadas pelos versos parentéticos e pelas interrogações dubitativas. Apesar disso, a ironia da poesia cabralina recebeu pouca atenção da crítica, se compararmos com o volume de estudos sobre o rigor construtivo de seus versos. Em entrevista, o próprio João Cabral se queixa de que a crítica não trata do humor de sua poesia (MELO NETO, 1996, p. 27).

Para Benedito Nunes (2007, p. 121), o humor cabralino, além de prestar-se à sátira social, também está a serviço da reflexão sobre a poesia. Além disso, segundo o crítico, os versos derrisórios de Cabral afastam-se daqueles praticados pelos modernistas brasileiros, pois o poeta pernambucano “usa contra si próprio [...] o sarcasmo que servirá para carregar a arma da sátira” (NUNES, 2007, p. 121). Nunes ainda acrescenta que,

Acre, contundente, desvendando o âmago visível das situações e exibindo o resíduo inumano, a essência cruel da existência, o grotesco e o absurdo das coisas, o humor de João Cabral é, como o humor negro, ‘inimigo mortal do sentimentalismo que está sempre à espreita’. Mas ao contrário deste, que se detém nos limites do grotesco e do absurdo, a atitude humorística do nosso poeta, nutrida por todas as asperezas de que a sinceridade intelectual é capaz, sobe ao extremo da amargura virulenta de Swift, a qual lhe dá a tônica para a impiedade da sátira. (NUNES, 2007, p. 122).

Assim, ainda que permeados por uma nuance humorística, os versos de Cabral objetivam antes a reflexão crítica do que o riso descompromissado, além de repelirem o sentimentalismo, intenção que está na base de seu projeto poético. Segue esse mesmo raciocínio o comentário de Cassiano Nunes (2015, p. 88) no artigo “O humor na poesia moderna do Brasil”, publicado originalmente em 1964, segundo o qual “o domínio da metáfora é perfeito em João Cabral, a sua maneira de operar poeticamente sobressai pela

limpeza, mas a sua sátira e o seu sarcasmo estão quase que divorciados do cômico”. A comicidade apareceu posteriormente em sua obra, como vemos nos poemas anedóticos de *Crime na Calle Relator* (1987), por exemplo.

Alguns esforços foram realizados para resolver essa lacuna. Dentre eles, destacamos a dissertação de mestrado de Nancy Maria Mendes, defendida em 1980, na Universidade Federal de Minas Gerais, intitulada “Ironia, sátira, paródia e humor na poesia de João Cabral de Melo Neto”. Nela, Nancy Mendes investiga o que ela prefere chamar de “quebra da ‘seriedade’” na obra de Cabral, algo presente em seus versos desde os primeiros livros e que se reforçou à medida que o social passa a ser matéria da poesia cabralina. A partir do momento em que João Cabral dedica-se às questões sociais enquanto matéria de poesia, a ironia ganha espaço em sua obra, aliada à sátira, elemento do qual “difícilmente se separará”, segundo Mendes (1980, p. 17).

Outro estudo acadêmico sobre a obra de Cabral que se debruça, ainda que parcialmente, sobre a questão do humor é a tese de doutorado de Alessandra Vargas de Carvalho, defendida em 2013, na Universidade de Barcelona, intitulada “Presença do poeta João Cabral de Melo Neto na Espanha: relações literárias e em outros âmbitos da cultura”. A pesquisadora analisou a relação entre João Cabral e a Espanha, investigando como sua poesia dialoga com a arte e a cultura espanhola. Um dos tópicos discutidos é o chiste ou *infundio* presente nos livros de Cabral. Segundo a autora, esse traço aparece em seus livros mais posteriores, ao que ela acrescenta que,

Além da presença do elemento do riso nesses poemas, evidencia-se o fato, não acidental, de que um tema específico da cultura e sociologia de um povo é utilizado como objeto de reflexão através da mesma forma que comunica, sendo a abordagem elegida a da metalinguagem. (CARVALHO, 2013, p. 205).

Nesse processo de olhar para o mundo com ironia, o poeta também olha para si e para sua arte com esse filtro.

É interessante observar que, na conferência de 1954, João Cabral de Melo Neto salienta que a poesia narrativa e a sátira são gêneros mais comunicáveis. A sátira é, segundo Cabral, um gênero que foi expulso da categoria de boa literatura. João Cabral faz poesia satírica. No entanto, estabelece-se um paradoxo, pois a sátira cabralina ganha espaço em livros como *Serial* e *A educação pela pedra*, lembrados por sua planificação rigorosa, o que, de certa forma, restringe seu público. *Dois parlamentos* tampouco foi um livro que desfrutou de grande popularidade.

Armando Freitas Filho e Heleno Godoy são poetas críticos do mundo e deles mesmos. Em suas obras poéticas, analogia e ironia revelam como ambos assumem posturas conflituosas com seu tempo. Seguindo os passos dos poetas modernos, lançam seus olhares irônicos tanto para o contexto quanto para o próprio texto, realizando uma série de movimentos denominados por Schlegel (1997, p. 54) de “autocriação e autodestruição”. O primeiro deles consiste na criação artística em si e o segundo, na reflexão crítica que o artista realiza sobre sua obra. Esse paradoxo é central para a ironia moderna, pois representa a tomada de consciência das limitações do literário a partir do distanciamento da obra. É esse afastamento que garante que o poeta exercite seu olhar crítico para sua obra, pois

Para poder escrever bem sobre um objeto, é preciso já não se interessar por ele; o pensamento que se deve exprimir com lucidez já tem de estar totalmente afastado, já não ocupar propriamente alguém. Enquanto o artista inventa e está entusiasmado, se acha, ao menos para a comunicação, num estado iliberal. Pretenderá dizer tudo, o que é uma falsa tendência dos gênios jovens ou um justo preconceito de escrevinhadores velhos. (SCHLEGEL, 1997, p. 25).

A mirada irônica para o contexto revela a insatisfação dos poetas com os valores burgueses e é usada para atacá-los, repudiando a realidade atual. Quando voltada para o texto, a ironia ainda revela o conflito do eu com o mundo, mesmo que de forma implícita. O poeta, por ter consciência de sua situação de inconformidade com a sociedade, ironiza, isto é, resiste, critica o fazer literário através de seus poemas autorreferenciais. Assim, realiza a autoironia, ou seja, contesta seu próprio fazer artístico, relativizando deste modo, além da arte, a vida e a si mesmo diante do mundo cindido do qual faz parte.

A autoironia pelo viés moderno, segundo Lélia Parreira Duarte (2006, p. 40), é

fruto da consciência narrativa, em que o texto, em vez de buscar afirmar-se como imitação do real, exhibe o seu fingimento, revelando o seu desejo de ser reconhecido como arte, essência fictícia, elaboração de linguagem. A literatura não camufla mais os seus artifícios de representação: ao contrário, exhibe-os, na perspectiva de uma fala não transitiva, cuja tarefa não é dizer as coisas (desaparecer no que elas significam), mas dizer(-se), numa fala-sujeito que entretanto não faz de si mesma o novo objeto dessa linguagem sem objeto.

Diante desse cenário angustiante, ao artista coube escolher entre desesperar-se ou rir da própria circunstância. Armando Freitas Filho e Heleno Godoy escolheram a

segunda opção e reagem ironicamente ao mundo e à vida. Em razão dessa escolha, a ironia é um elemento predominante em suas obras. Neste capítulo, analisaremos alguns poemas exemplares da mirada irônica em relação à poesia e a si mesmos e o modo como eles dialogam com Drummond e Cabral pelas características levantadas no breve panorama feito anteriormente sobre seus versos jocosos.

Não ambicionamos esgotar o assunto suscitado nesta seção, apenas marcar linhas a partir das quais se possa ver, com alguma definição, como estabelece-se o diálogo entre os poetas contemporâneos contemplados e Drummond e Cabral pelo viés da ironia. Para isso, se procederá ao comentário crítico de alguns poemas escolhidos de acordo com um recorte específico da ironia: aquela que se volta para o poeta e sua poesia, a autoironia. A seguir, vejamos como isso se realiza na poesia de Freitas Filho.

4.1 – A ironia em Freitas Filho: “quem escreve sempre alcança: a quem? O quê?”²⁸

A obra poética de Armando Freitas Filho é repleta de ironia, recurso que revela sua criticidade diante de seu ofício e do mundo, o que nos permite dizer que a ironia praticada por ele está em consonância com a ironia moderna. Por esse viés, propomos a leitura relacional entre sua obra e a de Carlos Drummond de Andrade, poeta citado como uma de suas principais referências poéticas. Drummond e sua ironia aparecem como fundamentais para o trabalho de Freitas Filho desde seu livro de estreia. A consciência do fazer literário está presente em sua obra desde *Palavra*, que traz na epígrafe versos de “O lutador”, célebre poema drummondiano. Vemos que, assim como o autor de *Claro enigma*, o poeta carioca se debruça sobre essa consciência, sobre o ofício do poeta diante do mundo cindido e faz “poesia da poesia”, numa atitude moderna e seguindo, assim como seu pai poético, a lição de Schlegel (1997, p. 89).

Analisar a ironia, especificamente a autoironia, da poesia de Freitas Filho em diálogo com a tradição moderna através de Drummond seria tarefa mais fácil não fosse o seu desejo de coadunar arte e vida, sua ânsia por “escrever”. A dificuldade advém do

²⁸ FREITAS FILHO, Armando. longa vida. In: _____. *Máquina de escrever*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p. 300 - 301.

apagamento das fronteiras entre poesia e vida, entre escrita e corpo. Os versos transcritos a seguir ilustram como se realiza essa fusão:

Escrevo a minha vida.
E o que sai do meu sonho
ou do meu punho
vem pela mesma veia
em dicção urgente.
(CH, p. 492)

Nesses versos, podemos dizer que ocorre a “reduplicação do eu lírico”: o poeta projeta-se no eu lírico (fusão entre eu empírico e eu lírico), que, por sua vez, fragmenta-se em ator e espectador, estratégia também utilizada por Drummond, segundo Marlene Correia (2002, p. 120). Nessa dupla empreitada, o poeta quando volta seu olhar para a poesia enquanto matéria poética, também fala de si, uma vez que percebe o quanto “a escrita juntou-se à vida, com as linhas da mão misturadas às do papel” (FT, p. 563).

Essa fusão é mais um dos conflitos presentes na obra de Freitas Filho, pois, em *Fio terra* ela é caracterizada como patologia:

5 IV 98
doente de mim
desde que a escrita
juntou-se à vida, com as linhas
da mão misturadas às do papel
sob o peso da batida do pulso pegajoso.
(FT, p. 563)

Desse modo, se torna árdua a missão de analisar a mirada crítica freitasiana para o fazer poético, pois, muitas vezes, esse exercício crítico direcionado ao poema sofre algum desvio e atinge a imagem do próprio poeta. A saída é aceitar essa simbiose, entendendo que essa dualidade faz parte do projeto poético de Freitas Filho. Como observa João Camillo Penna (2006, p. 11), é preciso reconhecer que em Freitas Filho, “escrever decididamente não cabe na vida, da mesma forma como, simetricamente, a vida extrapola de todos os lados a escrita, deste desequilíbrio isomórfico, em que uma se traduz desigualmente na outra, construindo-se o poema”.

No prefácio de *longa vida* (1982), Ana Cristina Cesar já havia observado o desequilíbrio provocador dessa tensão, em que o exercício metalinguístico é entremeadado pela experiência de vida do poeta: “Eu e o livro, o sujeito e o texto, o poema e a vida, a persona e a pessoa: termos de uma tensão fundamental, rachadura aberta pela consciência

moderna da linguagem. Marcado por esta consciência, eis aqui um livro das contradições” (CESAR, 1982, p. 11). Nesse sentido, é significativa a relação entre os poemas de abertura e fechamento do livro:

Sou um livro aberto
 mas o que eu digo
 não se escreve
 desculpe os erros
 destas mal traçadas
 mas é que escrevo certo
 por linhas tortas
 eu sou um livro
 (ou um livre-pensador)
 para ser devorado
 num fim-de-semana.
 (lv, p. 299)

Em primeiro lugar, o poema revela uma estratégia compositiva que perpassa o livro todo, a subversão de ditados e provérbios populares que são, de alguma forma, ressignificados pelo poeta. A base desse poema são os ditados que giram em torno da escrita e do livro como metáfora. Assim, partindo da expressão popular que se fia na metáfora do livro aberto para declarar a transparência e retidão de caráter de uma pessoa, Freitas Filho subverte-a ao inserir uma oração adversativa construída a partir de outro ditado popular. A ironia consiste no fato de que essa segunda expressão de natureza popular é responsável pela ressignificação da primeira, estabelecendo a tensão em torno do caráter do sujeito lírico.

Os próximos versos reforçam essa tensão, pois à atitude de autoderrisão, de humildade expressa no verso inconcluso, se segue um ditado que projeta o sujeito lírico à posição divina. Os versos que fecham o poema são exemplares da autocriação e autodestruição características da poesia moderna, conforme Schlegel (1997, p. 95), pois à ideia de poeta-Deus criador, segue a proposta pelo jogo paronomástico livro/livre, que sinaliza para a frivolidade do conteúdo criado que pode ser consumido em um fim-de-semana. Assim, o eu do poema de abertura de *longa vida* (1982) afirma as inconsistências de sua subjetividade.

O poema de fechamento do livro reforça as ambiguidades desse eu que se desenha no primeiro poema:

Um livro é um leque
 aberto a todos os ventos
 a todos os tipos

de jogo
 um leque
 de cartas do acaso
 ao azar
 de suas asas e folhas
 à vol d'oiseau
 que ousa voar
 por todo espaço
 imaginário:
 papel, passaporte, pássaro
 de palavras
 que escapa da página
 e livre no ar
 sem pouso fixo
 em nenhuma linha
 em nenhuma pauta
 se abre
 pleno de sentidos
 se presta a qualquer viagem
 sem mapas, bússolas
 súmulas
 e plana sem planos
 feito de pluma
 de pena;
 um lance de dedos
 jamais abolirá a vida
 sempre à beira
 das letras, das lágrimas
 de mallarmé.
 Um livro é um leque
 uma rosa-de-ventos
 com muitas leituras
 voltadas para a amnésia
 ou para amanhã.
 (lv, p. 347 – 348)

Agora o jogo é com Mallarmé e seu *Lance de dados*, de 1897. É um jogo provocativo, pois o *Lance de dados* se converte em “lance de dedos”, em que o jogo de azar pautado no acaso se realiza através do corpo do poeta, ou seja, é marcado pela experiência e não pelo acaso de fato. Além disso, o “acaso” do célebre verso de Mallarmé é substituído por “vida”, o que pode ser uma referência à fusão empreendida por Freitas Filho entre viver e escrever. Assim, parodiando Mallarmé, Freitas Filho retoma a pauta marginal poesia/vida, que diverge da postura assumida pelo poeta francês, para quem tudo converge para o livro.

O livro aberto do primeiro poema se consolida e se reforça com o livro apresentado neste último, que possibilita múltiplas leituras, mas, ironicamente, podem ser condenadas ao esquecimento ou ao amanhã em devir. Por essas razões, é possível afirmar

que *longa vida* apresenta o ponto nevrálgico da ironia na obra de Freitas Filho no que tange à fusão entre escrita poética e vida.

Mário Alex Rosa (2009), em tese de doutoramento intitulada “Dualidades na poesia de Armando Freitas Filho”, analisa como o corpo se manifesta na poesia freitasiana a partir de três temas centrais: a escrita, a cidade e a morte. Desse estudo, destacamos o primeiro capítulo, que é dedicado às relações duais entre escrita e corpo e no qual o pesquisador percebe não haver uma elisão entre sujeito e objeto, uma vez que ambos se fundem na palavra poética. Como vimos, essa fusão é tensa, pois “temos um sujeito que parece se confrontar consigo mesmo e com o ato de escrever, como se fosse impossível separar vida e escrita” (ROSA, 2009, p. 9). Rosa denomina esse fenômeno de “metalinguagem do corpo”, isto é, a escrita como representação do corpo. Esse estudo acompanha a presença do corpo de *Palavra a De cor*, observando como vida e poesia mantiveram-se amalgamadas e, paradoxalmente, em conflito constante.

Além disso, ao comentar *longa vida* (1982), Rosa (2009, p. 36) percebe que “questionar o ato de escrever é questionar também a vida” em Freitas Filho. É importante ressaltar que não se trata de uma investigação autobiográfica, ainda que seja possível extrair dados biográficos de alguns poemas, mas sim de uma tentativa de compreender a vida e a poesia como criações do poeta, o que faz com que seus versos, conseqüentemente, apresentem ao leitor como os processos compositivos dessas instâncias se dão.

Assim, encontramos uma poesia em que a mirada autocrítica ocorre em concomitância com a mirada crítica para a vida. A análise proposta por Mário Rosa mostra que esse cruzamento gera uma tensão que não se desfaz nem se resolve ao longo da carreira de Freitas Filho, pois é inerente ao seu fazer poético desde *Palavra*, em que lemos, por exemplo, na seção “Infância”, poemas que podem ser lidos em chave autobiográfica tanto quanto metapoética, se assumirmos o viés de que se tratam da infância da escrita de poesia.

A questão autobiográfica foi discutida no capítulo anterior, sendo assim, neste subcapítulo, nos esforçaremos mais em observar a ironia de Freitas Filho no que concerne à sua consciência do fazer literário, suas críticas ao trabalho do poeta e à própria poesia. Nosso objetivo é compreender como o poeta continua a tradição poética moderna ao dialogar com Carlos Drummond de Andrade por meio da autoironia.

O primeiro aspecto que aproxima os poetas em relação à ironia moderna consiste na autoconsciência do processo criador, fator que podemos afirmar como basilar para o projeto poético de ambos.

Os versos de Carlos Drummond de Andrade, constantemente, revelam um eu-lírico que se indaga sobre o ofício do poeta, voltam-se para si mesmos, questionam-se sobre o que é a poesia e como ela é feita nesse “tempo de homens partidos”. Esse movimento autorreflexivo se realiza conforme a concepção de ironia delineada a partir do Romantismo. Desse modo, aproximando-se das definições de Schlegel, Carlos Drummond encara a arte ironicamente, desde a sua concepção, e dá a ver suas contradições, suas ambiguidades, seus paradoxos.

Conforme comentamos anteriormente, o primeiro livro de Freitas Filho caminha muito próximo da poesia de Drummond nesse sentido. Versos como “A mão deseja/ um barco/ mas o lápis/ faz um peixe” (*P*, p. 83) remetem aos drummondianos “Gastei uma hora pensando um verso/ que a pena não quer escrever” (ANDRADE, 2002, p. 21).

Na verdade, desde seu livro de estreia, Armando Freitas Filho já demonstrava sua consciência poética ao revelar ao leitor os percalços de seu processo criativo, como o abalo perante a página em branco ou do próprio “branco” diante do poema por escrever (“No branco/ o susto!/ da coisa não sendo” – *P*, p. 83) ou o conflito entre o verso planejado e o que se concretiza rabiscado no papel (“A mão deseja/ um barco/ mas o lápis/ faz um peixe” – *P*, p. 83). Em *Palavra* (1963) também encontramos um dilema que acompanhará Freitas Filho ao longo de sua carreira poética, a tensão entre forças de naturezas distintas que motivam seu processo criativo. Nesse sentido, são significativos os poemas “Projeto” (*P*, p. 110), que será comentado no quarto capítulo desta tese, quando discutiremos especificamente o conflito freitasiano em relação ao processo de composição poética, e “Jardim-de-infância”, que transcrevemos e comentamos a seguir:

Internas
neste jardim
fome e cor

abrem
externas
fera e cor

que assisto
as duas
ânsias diferentes

e vejo
a clara esgrima
das suas sementes.
(*P*, p. 107 – 108)

A leitura do poema em chave metalinguística permite entrever a reflexão sobre o processo criador proposta por Freitas Filho. Por esse viés, o poeta exercita sua autoconsciência sobre seu fazer poético em fase de formação: identifica os conflitos entre dois anseios internos de naturezas distintas, um visceral (fome) e outro estético (cor), que provocam reações, por sua vez, também distintas (fera e flor). Por meio do poema, o poeta ficcionaliza-se em sujeito poético e assiste de camarote (e convida o leitor para acompanhá-lo nessa observação) à “clara esgrima/ das suas sementes” (*P*, p. 108). Haverá um vencedor nesse duelo? O que vai germinar: fera ou flor? É possível formular um terceiro questionamento: essa luta terá sido finalizada de fato? Tomando a epígrafe do livro como baliza, emprestamos alguns versos do poeta itabirano para responder à nossa pergunta: “O ciclo do dia/ ora se conclui/ e o inútil duelo/ jamais se resolve.” (ANDRADE, 2002, p. 101).

Assim, ainda que por meio de dúvidas sobre a criação poética, percebemos que *Palavra* é um livro que já apresenta a natureza moderna do projeto de Freitas Filho, isto é, revela a consciência do fazer literário do poeta desde jovem. No livro de 1963, o poeta trava o embate entre as possibilidades de composição poética, conflito que mantém seu lugar cativo até suas mais recentes publicações, como vemos em “O acaso e o mérito/ se confundem/ e nem sempre se pode/ separá-los com isenção/ pois são asas do mesmo vento”, de *Rol* (2016), versos comentados no segundo capítulo.

Depois, em *Dual*, ainda que envolvido com os preceitos praxistas, Freitas Filho mantém-se fiel ao projeto poético fundador de sua poesia. Como vimos, é um livro que se estrutura a partir do fazer poético e suas contradições como área de levantamento. Concomitantemente ao projeto vanguardista, o poeta carioca manteve seu olhar sobre a poesia e seus problemas de expressão e comunicabilidade.

Após a fase vanguardista, Freitas Filho aproxima-se, em seus livros da década de 1970, da poesia marginal, o que permite que outros temas se tornem matéria de poesia, como o erotismo, por exemplo. No entanto, não veremos grandes movimentos em sua obra como há em Drummond. Porém, podemos afirmar que sua obra é perpassada pelo mesmo fio condutor da obra de Drummond: a ironia. Assim, não nos preocuparemos em acompanhar a ironia seguindo a linha cronológica das publicações de Freitas Filho. Observaremos algumas estratégias irônicas em ambos os poetas no que tange à consciência do fazer literário e comentaremos aproximações e distanciamentos entre seus projetos poéticos.

Marlene Correia (2002), em “A magia lúcida”, estudo sobre a ironia romântica presente em Drummond, nota que é muito marcante em sua obra o jogo entre ilusionismo e anti-ilusionismo, o que, segundo a pesquisadora, é o que dinamiza sua obra. É justamente o conflito entre esses dois recursos que deixa o leitor entrever a consciência da criação literária, signo da ironia romântica. Além disso, a autora observa que essa bidimensionalidade instaura uma tensão entre “a ilusão de realidade e o destecer da ilusão, entre função representativa e função poética da palavra, entre mundo empírico e universo lírico, entre vida e invenção, entre o objeto e o nome do objeto, entre o espaço imaginário e o espaço preto e branco do papel” (CORREIA, 2002, p. 121).

Logo, o poeta se serve de uma “estratégia anti-ilusionista”, isto é, “centra o seu interesse nos elementos de composição, cujos problemas emergem à superfície do texto e invadem o nível representativo” (CORREIA, 2002, p. 119). De modo geral, essa é a postura do poeta moderno, aquele que busca romper a ilusão artística, reforçar a ideia de que a arte não é a realidade, e sim representação. Uma das estratégias frequentemente utilizadas por Drummond para provocar o choque entre essas percepções é a intrusão do eu-poeta no poema como autor e não somente como sujeito poético. Essa intromissão promove o corte da representação e tem como objetivo criar um obstáculo ao exercício do leitor, que será impelido a observar a composição do poema. Essa é uma estratégia anti-ilusionista, que, não raro, envolve algum comentário sobre a palavra poética, e apresenta diversas funcionalidades, como:

modo configurador de um eu personagem poemático obcecado pelo problema da expressão; elaboração e transmissão de um ideário poético e estético do autor; interrupção do fluxo lírico para conter seu possível transbordamento e prevenção contra o excessivo prolongamento do *pathos*; sub-reptício lembrete ao leitor de que está diante de poesia – e não da realidade que ela representa simbolicamente – levando-o a deter a sua percepção na tessitura verbal e nos fatores de construção do poema. (CORREIA, 2002, p. 119 – 120).

É exemplar desse corte da representação, o poema “América”, de *A rosa do povo* (1945), em que lemos, na quarta estrofe, entre os itens discriminados pela voz lírica para caracterizar sua pequenez diante do mundo, sua simplicidade: “só conheço minha terra natal,/ dois ou três bois, o caminho da roça,/ **alguns versos que li há tempos**, alguns rostos que contemplei”. (ANDRADE, 2002, p. 196, grifo nosso). A parte em destaque, “induz o leitor a assumir um certo distanciamento, ainda que momentâneo, frente aos assuntos e temas representados no texto, o que dificulta a sua recepção meramente

emotiva e catártica e incita uma leitura mais atenta a seus elementos de composição” (CORREIA, 2002, p. 120).

A pesquisadora observa que, quando ocorre de modo mais discreto, a incursão do eu-autor faz referência à natureza lírica do próprio discurso ou ao seu ofício como poeta. Em seu viés mais flagrante, é exemplar a cena insólita dos versos de “Aliança”, de *Novos poemas* (1948), em que lemos:

e de uma bolsa invisível
vou tirando uma cidade,
uma flor, uma experiência,
um colóquio de guerreiros,
uma relação humana,
uma negação da morte,
vou arrumando esses bens
em preto na face branca.
(ANDRADE, 2002, p. 241)

De acordo com a leitura de Correia (2002, p. 121), “à maneira de um mágico, [...] [o poeta] dá uma inesperada cambalhota, salta do nível da representação para a folha branca do papel em que dispõe os sinais topográficos e bruscamente desfaz a ilusão de realidade que havia criado”.

Freitas Filho serve-se dessa estratégia anti-ilusionista, também por meio de cortes na representação, como lemos, por exemplo, em “olá leitor/ eis minha palavra-ventarola” (3x4, p. 356) e em “Miss Frigidaire não ouse/ nem use/ rimas ocultas/ (**como eu na primeira linha**)/ ou armas brancas” (lv, p. 331, grifo nosso). Em “Petrópolis”, do livro *De cor* (1988), lemos

A natureza erra
– morro, terra, mata –
na luz que é uma catástrofe
nesta estrofe, e o vento
é um rio que aprendeu a voar
ou o contrário.
(DC, p. 434, grifo nosso)

Outro exemplo:

Desgarre. Derrame de sedas
inútil, aceso, insoníaco
ou **este verso libérrimo**
que erra e fere debaixo da mão –

trincada –
 que escreve com mais tesouras
 do que com canetas.
 (CH, p. 466, grifo nosso)

O adjetivo empregado em seu grau superlativo absoluto sintético dá o tom hiperbólico da liberdade do verso, que, de tão livre, é errante e fere a mão do poeta, numa representação da luta com a palavra poética. Outro exemplo dessa intromissão que direciona a atenção do leitor para o processo compositivo ocorre no poema transcrito a seguir:

O calor imediato da palavra oral
 sem revisão do pensamento
 admite repetições, improviso
 e fuga – estáticas
 brancos
 mas o papel, não.
Aqui, nessas vozes por escrito
 qualquer registro
 até os riscos do rascunho, o sujo
 das unhas
 têm um toque de arte-final
 da arte que antes foi raça
 garra – camisa de amator.
 (NA, p. 514, grifo nosso)

Esse eu-lírico presente nos poemas como autor é figura recorrente na obra de Freitas Filho em decorrência de seu projeto poético que busca dissolver os limites entre vida e poesia. Nesses três últimos poemas transcritos, o próprio poema assume a voz lírica, o que também se configura como uma estratégia anti-ilusionista, porém realizada à sua maneira, dando vida ao poema, que comenta ele mesmo a sua constituição. É interessante notar que essa prática, ao obrigar o leitor a tomar consciência de que o que ele está a ler é poesia/arte e não é a vida, revela a tensão das poéticas de Drummond e Freitas Filho, que têm como base a conciliação entre poesia e vida. Esses cortes na representação podem ser lidos como mais um indício da lucidez dos poetas, isto é, a consciência que eles têm dos limites entre viver e criar, de que a fusão pretendida – arte/vida – também se torna ficção ao ser transposta para o poema.

Outra estratégia utilizada por Drummond que marca sua postura autoirônica é o autoquestionamento. Segundo Marlene Correia (2002, p. 125),

a atitude irônica do poeta se radicaliza no seu instalar-se dentro do próprio poema para questioná-lo – movimento derrisório preconizado pela ironia romântica, que o interpretava como signo de desprendimento e superioridade do artista. [...] O autoquestionamento empreende-se de modo vário ao longo do trajeto de Drummond, consubstanciando a sua independência de ironista romântico-moderno, livre para o fazer-desfazer da própria obra.

Assim, esse autoquestionamento se realiza em torno da própria composição poética, podendo ser direcionado à sua qualidade, por exemplo, num gesto autodepreciativo que resvala na galhofa, como em “O amor bate na aorta”, de *Brejo das almas*, que se define como uma “cantiga sem eira nem beira” (ANDRADE, 2002, p. 46), o que desqualifica o poema. Ainda no livro de 1934, lemos em “O procurador do amor” a seguinte avaliação do poema: “E faço esse verso perverso,/ inútil, capenga e lúbrico”. (ANDRADE, 2002, p. 55).

Talvez uma das ocorrências mais célebres do autoquestionamento drummondiano seja o verso final de “O sobrevivente”, de *Alguma poesia* (1930). A situação da poesia após o início da Primeira Guerra Mundial é apresentada em tom pessimista e peremptório:

Impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade.
Impossível escrever um poema – uma linha que seja – de verdadeira
[poesia.]

O último trovador morreu em 1914.
Tinha um nome de que ninguém se lembra mais.
(ANDRADE, 2002, p. 26 - 27)

A seguir, o poema trata dos avanços tecnológicos em tom de chacota:

Se quer fumar um charuto aperte um botão.
Paletós abotoam-se por eletricidade.
Amor se faz pelo sem-fio.
Não precisa estômago para digestão.
(ANDRADE, 2002, p. 27)

No entanto, a parte final do poema guarda uma intromissão do eu-poeta que traz, além da ironia, outra marca drummondiana, o uso dos parênteses:

Os homens não melhoraram
e matam-se como percevejos.
Os percevejos heroicos renascem.
Inabitável, o mundo é cada vez mais habitado.
E se os olhos reaprendessem a chorar seria um segundo dilúvio.

(Desconfio que escrevi um poema.)
(ANDRADE, 2002, p. 27)

O verso final invalida a reflexão proposta ao longo do poema, provocando questionamentos acerca do futuro da poesia, já que a impossibilidade alentada na primeira estrofe foi descartada. Um deles gira em torno da dúvida entre possibilidade-impossibilidade da poesia. Em busca de respostas, Drummond dedica-se à escrita poética que se mantém, incessantemente, questionadora de si mesma, como se em teste constante, razão pela qual é marcada pela desconfiança e por inúmeros conflitos (CORREIA, 2002, p. 129).

Esse movimento de fazer-desfazer-se a/da própria obra remete à dinâmica da arte conforme observação de Schlegel (1997, p. 54), isto é, que se realiza a partir da autocriação e da autoaniquilação, sendo esses movimentos fundamentais para a consciência do fazer artístico que marca a ironia romântica. É essa dinâmica que permite ao poeta distanciar-se de sua obra para observá-la objetivamente, exercitando a autocrítica.

Armando Freitas Filho também insere questionamentos direcionados ao fazer poético em sua obra. Para reforçar nosso argumento, vejamos um poema em que, em tom diarístico, Freitas Filho registra o processo de escrita, sem disfarce algum da presença do eu-poeta:

LX82, sexta, meia-
noite e meia, Rio, e tenho
todo tempo do mundo
para escrever isto
e ao mesmo tempo
nenhum.
Não há leitores à vista
ninguém
me pediu nada, não há
prelo esperando as letras
deste repórter de si mesmo
– urgente, à toa, atropelado –
que prepara uma edição extra
para ser lida (?) em 1985
já que na posteridade
só cabem os gritos
i. e., os gregos.
(3x4, p. 376)

Nesse poema, o eu-poeta reflete sobre sua atividade artística que parece partir do questionamento “escrever poesia para quem?” ou ainda “escrever poesia para quê?”. A ruptura da ilusão artística se efetua quando a voz lírica se refere a “isto” que está em escritura no momento da enunciação. A perspectiva é pessimista, pois não há recepção para a poesia que se desenha pelo poeta que registra, como um repórter, sua vida mesclada à poesia. Novamente nos deparamos com o apagamento entre as fronteiras sendo declarado em verso. Tais perguntas são encontradas em diversos momentos da obra poética de Freitas Filho. Elas revelam que, assim como seus pais poéticos, Armando Freitas Filho é um poeta consciente e lúcido, o que agudiza sua inquietude em torno de seu fazer artístico. Outro ponto a ser discutido diz respeito aos pares imagéticos elencados no poema em relação ao tempo (adiantamento x atraso), à recepção da obra poética (ausência de leitores x publicação de uma edição extra), à ocupação do poeta (urgência x ócio) e ao tempo da poesia (futuro/devir x passado). Esses pares são representativos das tensões experimentadas pelo poeta moderno e do paradoxo característico da arte moderna.

Por exemplo, em *longa vida* (1982), como já vimos, Armando Freitas Filho brinca com alguns ditos populares, reformulando-os como em “Quem escrever verá” e no questionamento “quem escreve sempre alcança/ a quem?/ O quê?” (*lv*, p. 300 - 301).

Além do par vida/ escrita já anunciado, Armando Freitas Filho parte de uma frase de efeito geralmente utilizada com o intuito de estimular a persistência e a emprega corrompendo esse sentido, que se transforma em um questionamento desacreditado do poder de alcance da poesia. O tom passa a ser de resignação diante da esterilidade da palavra poética na sociedade que cultua a *mass media*. Ironicamente, o poeta parte de ditados populares para registrar suas constatações críticas sobre si, sua arte e o mundo em que está inserido.

A arte moderna é movida pela reflexão, movimento que se volta, inclusive, para a própria arte. Nesse processo, é comum o questionamento acerca dos limites da expressão artística, de modo que o artista moderno, numa mirada metacrítica, revela ao público o processo de produção da obra, desmistificando o mito da criação artística e revelando a perda da aura da obra de arte. Para Walter Benjamin (2017, p. 15), no consagrado ensaio “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica”, o declínio da aura da obra de arte se instaura na época da “reprodutibilidade técnica”, quando se substitui a existência única do objeto artístico pela existência em massa.

Nesse jogo de perguntas e respostas, como se entrevistasse a si mesmo e respondesse à pergunta: “quanto tempo sua poesia vai durar?”, Freitas Filho inicia o

projeto “Numeral”, que consiste em inserir uma seção de poemas numerados em cada livro lançado desde 2003, descortinando seu processo de criação poética. Em sua poesia revista e reunida publicada em *Máquina de escrever*, Freitas Filho iniciou a enumeração publicando trinta e um poemas em *Numeral/Nominal*. Esse projeto revela a provisória totalidade da poesia reunida e reforça uma das tensões de sua poesia: o conflito entre finitude e infinitude. Sua proposta é seguir “Numerando até a morte”/ principalmente o inominado” (*NN*, p. 44).

Os poemas numerados foram publicados, desde então, em *Raro mar* (2006), que traz os poemas do intervalo entre 32 e 65, em *Lar*, (2009), entre 66 e 100, em *Rol* (2013), entre 101 e 137 e em *Dever* (2016) de 102 a 177. Nesta última remessa, lemos que

Numeral é volume sem volume.
 Embora longo, será sempre breve.
 Um número um numerado
 em inúmeros, num instante.
 Não tem peso próprio, pega
 carona nos livros que passam
 depressa, e, de repente, parará
 a série, melhor dizendo, o seriado
 no dia longe ou no dia perto
 na data certa de um desastre.
 (*D*, p. 134)

O poema não é irônico, mas o projeto do poeta, sim. De acordo com Lélia Parreira Duarte (2006, p. 40), o ironista romântico revela sua consciência literária e, assim, sua obra não camufla mais o fingimento. Pelo contrário, deseja expor sua condição fictícia e a elaboração da linguagem. Ao revelar como essa série de poemas numerados está sendo concebida, Freitas Filho exhibe sua consciência do fazer literário, o que o aproxima do artista moderno que assume a postura irônica de refletir e poetizar sobre a poesia que escreve.

Diante desse cenário, o artista vê-se livre para questionar/expor seu *modus operandi*, convidando o público a participar do processo criativo. Essa mirada crítica de Armando Freitas Filho, sobretudo autorreferencial, pode ser lida em confluência com a poesia drummondiana, pois, assim como Carlos Drummond, ironiza a si mesmo e a sua poesia, estabelecendo um diálogo com uma de suas principais referências.

Essa relação com Drummond é encenada poética e criticamente por Freitas Filho. Ela é marcada por uma tensão provocada pela reverência misturada ao desejo de superação. Versos como “Drummond é Deus. Pai inalcançável” (*NN*, p. 59) e

“Drummond é o cara” (*RM*, p. 28), por exemplo, revelam a reverência àquele que talvez seja o poeta mais referenciado na obra de Freitas Filho. No entanto, apesar disso e ainda que não seja um conflito tão tenso como ocorre em relação a João Cabral, Drummond é uma influência que provoca a angústia de Freitas Filho no sentido caro a Harold Bloom. Para o teórico norte-americano, o poeta mais citado é o poeta a ser morto, superado através da “desleitura” de sua obra.

Drummond é retomado em chave parodística, como em *Numeral/Nominal* (2003), em que lemos no poema em prosa “DNA/CDA” a encenação poética do nascimento de Freitas Filho: “Nasce, sob a sentença do anjo sujo de sombra: vai ser gago na vida”. Freitas Filho serve-se do conteúdo biográfico para aproximar sua “sina” daquela proferida pelo “anjo torto” de Drummond. Assim, a gagueira de Freitas Filho se assemelha, pelo viés da negatividade, ao “gauchismo” experimentado pelo autor do “Poema de sete faces”. Por um viés metalinguístico, esse verso pode sugerir o peso da influência de Drummond sobre Freitas Filho, se observarmos que a metáfora da sombra é recorrente nos poemas que encenam essa relação tensa. Ademais, a gagueira seria a representação de como esse conflito se concretiza, uma vez que o poeta carioca estaria condenado à repetição de suas referências de acordo com a profecia.

Além da paródia, Drummond também comparece na poesia de Freitas Filho por meio da incorporação de seus versos, como em “Doente, imaginário”, de *Raro mar*:

CDA não tem cura. Quando pega
 não passa, e martela virulento:
 na cabeça, introduzindo uma voz
 que esquizofreniza, insistente –
Dos cem prismas de uma jóia,
quantos há que não presumo.
 No ataque do coração, tatua:
amor, a quanto me obrigas
 e no sexo, a sentença, dura –
os amantes se amam cruelmente.

Uma vez inoculado, CDA circula
 sem saída, sem vacina no sangue
 hospedeiro, invadindo a cidade
 mesmo sem poder detonar Manhattan:
 terrorista avant la lettre que guarda
 na boca o gosto feroz, a água ardente
 mistura de *mel e asfalto, na curva*
perigosa desta dor, na escada, onde
nosso beijo e baba se incorporam
 no verso, que é câncer, da vida, derivado.
 (*RM*, p. 31 – grifos do autor)

Essa incorporação é realizada de modo explícito por meio do destaque gráfico dos versos emprestados, como se os fragmentos dos poemas de Drummond fossem a concretização da interferência dessa voz esquizofrênica e insistente, que tira a sanidade do poeta. No entanto, apesar do realce, eles estão integrados sintática e semanticamente aos demais versos do poema. Essa estratégia fortalece a imagem de Carlos Drummond como vírus inoculado contra o qual é inútil lutar.

Esse poema é central para ilustrar a relação paradoxal que estabelece entre Freitas Filho e sua principal referência poética. Assim como ilustra o verso de “Destruição”, de Drummond, é uma relação tão conflituosa quanto a de “amantes que se amam cruelmente”. Essa imagem se soma às do final do poema, que remontam ao encontro erótico entre dois amantes a partir do poema “Escada”, de Drummond. Freitas Filho transpõe a cena erótica para encenar sua relação com o poeta, para encenar como se efetiva a assimilação da voz do pai poético em seus versos, esse mal inevitável, pois deriva da vida, é inerente à sua existência.

Em *Lar*, livro de viés memorialístico, Freitas Filho resgata o adolescente angustiado pela influência de Drummond em “Cara a cara”:

Debruçado sobre Drummond
sinto seu hálito de terra
o gosto de ferro na saliva.
Aos 15, se meu rosto de manhã
desentranhado da confusa
noite adolescente tem espinhas
implacáveis de pus, o dele
escanhoado desde cedo
tem a face azulada, sem marca
na carne de mármore
de funcionário cadavérico
que funciona enguiçado.

Machuco meu beijo, meu desejo
nesta estátua pálida no seu nicho.
Quero encostar meu rosto, minha reza
no rosto que recua
com asco da purulência.
Tento esfriar minha acne
que queima, no ardor íntimo
de carrara: frígido, morto
vivo sem escaras, de olhar vidrado.

Procuro ler além do que escreve
do que subsiste sugerido

e por mais sujo que seja quero
 fugir e ficar com o rosto igual
 mas tenho que apostar na espera
 acalmar o alvoroço
 da minha cara escalavrada
 até que o tempo pare e comece
 a corroer a pedra impecável da cara
 que me afronta, sem a certeza
 de alcançar o dia imaculado
 por tamanha lisura e perfeição.
 (L, p 73 – 74)

Nesse poema, Drummond é enfrentado pelo poeta em formação. Essa relação complexa, desde sua origem, é marcada pela oscilação entre amor e raiva, pela admiração e desejo de superação como forças opostas na obra de Freitas Filho. Nesse poema, a ironia desse confronto se dá pelo tom agressivo do jovem poeta diante de sua referência, mas que, apesar disso, projeta seu futuro no desejo de igualar-se a ela. Afinal, como provoca Bloom (2002, p. 55), “qual criador forte deseja compreender que não conseguiu criar-se a si mesmo?”

Esse conflito não se resolve, mas se torna uma constante da poesia freitasiana. Por exemplo, em *Dever* (2013), no poema 129 da seção “Numeral”, a reflexão sobre como lidar com a influência dos “poetas fortes” se faz presente, como lemos nos seguintes versos:

Tirar o peso da influência
 da fluência do seu corpo
 sobre o meu, e penar
 sob sua sombra, para depois
 tentar abrir um corpo de luz.
 28 IV 2009
 (D, p. 148)

A epígrafe desse poema – “sob CDA” – reforça nossa leitura de que a influência de Drummond é, recorrentemente, associada à imagem da sombra como um aspecto negativo. O poema pode ser lido como uma proposta para o trato da influência de Drummond se tomarmos os versos iniciais pela perspectiva do banimento da culpa pela influência, isto é, como ressignificação desse “peso”. Por esse viés, a questão não se resolve, mas a aceitação da “sombra” de Drummond, ainda que penosa, poderia levar à possibilidade de um “corpo de luz”, uma dicção pessoal pela leitura em viés metalinguístico.

Posteriormente, outra proposta para o enfrentamento do peso da influência se desenha em *Rol*, como lemos no poema transcrito a seguir:

Se o grande autor importa, pesa, incomoda
 escreva, e ponha a outra mão esticada
 destra ou sinistra, no peito do monstro
 mesclado de corpo e letra
 a fim de manter a distância e cerimônia
 (apesar do gesto conter certa intimidade)
 e afastar a sombra que se alastra.
 (*R*, p. 21)

Esse poema pode representar a falácia do discurso de superação dos pais poéticos. Para afastar “o grande autor”, é preciso aproximar-se dele primeiro. O comentário entre parêntese gera a seguinte dúvida: como proceder quando o precursor faz parte da intimidade do verso, como é o caso de Drummond, por exemplo, que circula no sangue do poeta como “vírus”?

Como vimos em relação a João Cabral, Freitas Filho incorpora o conflito e o estilo do poeta pernambucano ao seu. O mesmo se dá no que tange à sua relação com Drummond, uma vez que Freitas Filho incorpora a ironia e o criticismo do poeta itabirano à sua dicção poética pessoal, ainda que sua o conflito persista motivado pela admiração e desejo de superação que se fortalecem concomitantemente.

Diante desse percurso, foi possível perceber a lucidez e consciência literária de Freitas Filho ao voltar-se para o seu fazer poético, o que remete a um desdobramento da postura do ironista moderno e, a partir disso, pode ser lido como confluência com seu pai poético Carlos Drummond de Andrade pela ironia. O poeta carioca, crítico de si mesmo, mostra-se preocupado com o modo como lida com suas influências, com a finitude de sua vida e, assim, de seus versos. Assim, reflete sobre sua própria escrita ao mesmo tempo em que dialoga com a tradição moderna da poesia representada por Carlos Drummond de Andrade. A seguir, vejamos Heleno Godoy serve-se da ironia como estratégia poética em confluência com Drummond e Cabral.

4.2 – Heleno Godoy, um irônico por natureza: diálogo com Drummond e Cabral

Quem convive com Heleno Godoy sabe que a ironia é habitual em seu discurso. Seu modo de ler o mundo e, conseqüentemente, a si mesmo e a sua arte, é marcado pelo criticismo. E sua poesia apresenta ao leitor essa mirada crítica, sempre questionadora do mundo e de si mesma. Segundo Marlene Correia (2002, p. 11), em estudo já citado sobre a obra de Drummond, “quanto mais conscientes e lúcidos os poetas, mais aguda a inquietação sobre o seu ofício”. Heleno Godoy assume essa postura lúcida ao fazer poesia e, com isso, faz-se objeto de derrisão de si mesmo, assemelhando-se ao artista moderno, crítico e leitor de si.

Neste subcapítulo, faremos uma leitura da obra poética de Heleno Godoy, buscando nela o diálogo estabelecido, por meio do uso da autoironia como estratégia poética, com Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Observaremos, por meio de uma leitura relacional, como a ironia romântica reverbera no século XXI adentro, assumindo novas formas e manifestações individuais.

Ao lançar o olhar diretamente para a própria poesia e para o próprio poeta, Heleno Godoy dialoga com Drummond e Cabral, uma vez que eles exerceram a autocrítica em suas obras e transformaram a poesia na própria matéria poética, praticando versos autoirônicos. Veremos como esse diálogo se estabelece com Drummond quando Godoy ironiza a figura do poeta e a própria poesia, ambos rebaixados na sociedade contemporânea, imbuindo sua poesia da reflexão proposta por Schlegel, a ironia romântica, e colocando-se no lugar do poeta romântico segundo a definição de Rosenfeld e Guinsburg (1993, p. 286), isto é, marginalizado.

Em relação à confluência com João Cabral, destacaremos, em sua poesia de fundo mais pessoal, o modo como Heleno Godoy retrata-se em seus versos. Veremos que esses poemas são, na verdade, antirretratos do poeta em razão do teor irônico que permeia as imagens criadas, exercício poético que remete ao realizado por João Cabral de Melo Neto. São antirretratos pois ambos evitam a espetacularização de si em seus versos, mas, à sua maneira, isto é, fugindo ao derramamento sentimental, representaram-se poeticamente.

Esse olhar irônico, tanto em Heleno Godoy, quanto em suas referências leitoras, seja ele permeado por um matiz mais bem-humorado ou reflexivo, dirigido à poesia ou ao próprio poeta, desestabiliza valores estabelecidos, ou seja, é consequência do exercício crítico que funda a modernidade. Passemos à leitura de poemas selecionados que reforçam nosso argumento de leitura.

Como vimos no primeiro capítulo, Heleno Godoy assume o espaço poético como um espaço político. O poeta goiano, desde o início de sua carreira, adota uma postura

crítica diante da sociedade em que está inserido, seja questionando paradigmas estético-literários ou sociais. Por esse viés, Godoy investe em uma crítica social que dialoga com certo Drummond, aquele irônico e, às vezes, um tanto melancólico de *Sentimento do mundo* (1940) e *A rosa do povo* (1945). Um dos principais alvos dessa crítica é o sistema econômico capitalista e seus reflexos na sociedade, isto é, a alienação do homem e a fetichização da mercadoria. Essa crítica vem se desenrolando desde *Os veículos* e agora veremos como ela leva o poeta à reflexão sobre o papel do poeta e da poesia nessa sociedade alienada. O poeta, crítico da sociedade, questiona sua importância social: qual a função do poeta e da poesia nesse cenário alienado? Para sair desse limbo, a poesia há de se tornar também uma mercadoria? Nesse sentido, o poeta também se configura como um produtor. Seria ele mais um sujeito alienado então?

Heleno Godoy faz desse exercício crítico a própria matéria de seus versos. Para tanto, ele realiza a lição de Schlegel, desconstruindo a ilusão artística e colocando a própria poesia sob a mira da ironia, numa perspectiva metalinguística. Nesse caso, o poeta torna-se alvo de sua própria zombaria, tecendo críticas a si mesmo e à sua arte. Segundo Schlegel (1997, p. 89), a poesia moderna deve “expor também a si mesma em cada uma de suas exposições e em toda parte ser, ao mesmo tempo, poesia e poesia da poesia”. Desse modo, a autorreferencialidade da poesia, o autoquestionamento sobre sua existência e seu espaço na sociedade em transformação são questões recorrentes na poesia, sobretudo, a partir do Romantismo. Nesse sentido, veremos que, em sua obra poética, diante dos dilemas de seu tempo, Heleno Godoy junta sua voz à de Carlos Drummond e atualiza o questionamento do poeta mineiro: “mas haverá lugar para a poesia?” (ANDRADE, 2002, p. 79).

Em *O livro dos pergaminhos*, que, a despeito de ter sido escrito entre 1987 e 2001, só foi publicado no *Inventário poético*, em 2015, Heleno Godoy discute o lugar do poeta e sua situação neste tempo em que vivemos, tendo em vista o seu desprestígio e o modo como encara a tradição que o precede.

O livro é dividido em duas partes: “Primeira parte: o fim” e “Segunda parte: o retorno”. Ambas as partes são compostas por quatorze poemas, intitulados com a sequência alfabética de “A” a “N” maiúsculas na primeira e minúsculas na segunda. Os poemas tratam da virada do milênio e provocam a reflexão sobre o fim e o recomeço da poesia nesse período. Não há respostas, mas sim incertezas, que são expostas a partir dos questionamentos do poema “N”, transcrito a seguir:

De outra forma, o que teria acontecido se Ulisses tivesse preferido comer flor de lótus? Uma viagem interrompida causa distúrbios ou traz uma sede nova de lugares desconhecidos, olhar longe sobre campos gramados, gado silencioso comendo capim recém-nascido, uma libélula distendendo asas límpidas?

O que fazer se o paladar atrai, o gosto sacia tantas fomes de coisas diferentes, os dentes trincam alimentos mais doces? Entre os comedores de lótus, haverá alguém curioso o bastante para ir além, descobrir novos rumos e rôtas rotas?
(LP, p. 286)

O poema faz referência ao canto IX da *Odisseia*, em que Ulisses e seus homens desembarcam na ilha dos Lotófagos. No poema épico, aquele que ingere a flor de lótus fica sonolento e sofre de amnésia. Assim, a ingestão da flor é uma possibilidade de renascimento, de apagamento do passado e de recomeço, mas, conforme questiona o poeta, “haverá/ alguém curioso o bastante para ir além,/ descobrir novos rumos e rôtas rotas?” Heleno Godoy afirma não sofrer da angústia da influência, no entanto, é possível ler em seus poemas de viés metalinguístico uma preocupação com o modo como o poeta contemporâneo lida com a tradição: Resgatá-los? Reinventá-los? Superá-los?

O encerramento do poema “n” apresenta ao leitor o dilema em que se encontra esse poeta:

[...]
O que fazer quando a estrada se alarga,
as ondas nos tocam adiante, o vento lá
estende as velas e, marinheiros surdos,
também ficamos cegos diante de tanto
apelo, tanta promessa, descobrimento?
Deixar de ir além por simples medo?
(LP, p. 292 – 293)

Ulisses deleitou-se com o canto das sereias, pois estava atado ao mastro. E o poeta contemporâneo, como deve lidar com a sedução dos novos caminhos à sua frente? Heleno Godoy não elucida essa questão, mas provoca o poeta jovem com o último verso do livro: “Deixar de ir além por simples medo?” (LP, 2015, p. 293).

Sem encontrar respostas, o poeta segue com suas indagações para *A ordem da inscrição* (2004). Assim como *O livro dos pergaminhos*, *A ordem da inscrição* é uma

obra marcada pela metapoesia. Para Yokozawa (2015, p. XXII), *Sob a pele* (2007), *O livro dos pergaminhos* (2000) e *A ordem da inscrição* (2004) compõem um tríptico de poesia crítica godoyana, tema presente na produção do poeta goiano desde *fábula fingida* (1985).

Voltando ao livro de 2004, nele o poeta enuncia sua prisão entre “a tão ordenada desordem da vida cotidiana e a ordem da inscrição do simbólico” (SANTOS, 2015, p. 514). Como se desse continuidade ao livro de 1992, *A casa*, Godoy recorre novamente à cena doméstica, no entanto, insere nesse ambiente dois heróis míticos, Ulisses e Orfeu, para discutir o espaço da poesia e do fazer poético na contemporaneidade. As duas figuras convocadas pela voz lírica encarnam o poeta, aquele que vive o dilema de viver de modo comezinho e escrever poesia, o que justifica sua existência.

No entanto, a situação do poeta em nosso tempo não é heroica como a história de Ulisses. Logo no primeiro poema esse tom é revelado, pois a voz poética anuncia seu retorno ao lar e, ao contrário do que aconteceu com Ulisses, nem mesmo seu cachorro reconheceu-o: “Uma manhã fria, uma casa vazia./ Apenas o cão, como testemunha,/ olha-me como se pela primeira vez/ me visse” (*OI*, p. 232).

Assim, Ulisses retorna, convocado por uma voz poética que, por vezes, em primeira pessoa, o encarna e o atualiza, conforme observa Yokozawa (2015, p. XVIII). Juntamente com o herói viajante, insurge, em *A ordem da inscrição*, Orfeu, o arquétipo do poeta lírico. Através dos dois heróis míticos o poeta tece questionamentos sobre o fazer poético de seu tempo, a contemporaneidade. Por intermédio de Ulisses, questiona o lugar da poesia neste mundo e, por meio de Orfeu, “a ordem de sua inscrição poética e, por conseguinte, da poesia contemporânea, numa tradição por demais rica” (YOKOZAWA, 2015, p. XIX). “Assim, a questão da tradição, já patente desde *fábula fingida*, por meio do forte diálogo com outros poetas, faz-se, como em *O livro dos pergaminhos*, a própria matéria do livro”, afirma Yokozawa (2015, p. XIX).

Diante dessas incertezas, o poeta faz da poesia sua profissão de fé:

Resta-nos pouca coisa,
apenas a busca da mulher amada
e, com ela, o que tenha também sobrado
de uma poesia e corpo em pedaços
e a ser restaurado.

[...]
(*OI*, p. 276)

Assim, o poeta é representado como o eterno viajante na figura de Ulisses e aquele que busca sua razão de ser, como Orfeu. No entanto, o poeta não é mais herói como Orfeu, pois o mundo é outro. Desse modo, em *A ordem da inscrição*, acompanhamos a busca do poeta por sua identidade em um mundo que é responsável por dissolvê-la. Nosso cotidiano não permite mais atividades heroicas como as de Ulisses ou Orfeu, portanto o poeta precisa buscar a poesia em meio à rotina em que está inserido. Como salienta Yokozawa (2015, p. XIX), na poesia de Heleno Godoy, a ironia é o “meio ou arma para o poeta lidar com um mundo que deveria ser o seu, mas no qual ele não se reconhece”.

Orfeu aparece no emblemático poema de Drummond, “Legado”, de *Claro enigma* (2002, p. 249), que trata do deslocamento do poeta no mundo contemporâneo e pode ser lido em diálogo com o dilema do eu-poeta godoyano:

Que lembrança darei ao país que me deu
tudo que lembro e sei, tudo quanto senti?
Na noite do sem-fim, breve o tempo esqueceu
minha incerta medalha, e a meu nome se ri.

E mereço esperar mais do que os outros, eu?
Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti.
Esses monstros atuais, não os cativa Orfeu,
a vagar, taciturno, entre o talvez e o se.

Não deixarei de mim nenhum canto radioso,
uma voz matinal palpitando na bruma
e que arranque de alguém seu mais secreto espinho.

De tudo quanto foi meu passo caprichoso
na vida, restará, pois o resto se esfuma,
uma pedra que havia em meio do caminho.
(ANDRADE, 2002, p. 249)

De acordo com leitura de Alcides Villaça (2006, p. 81), o poema apresenta uma revisão da trajetória poética de Drummond, na qual pondera sobre a falência de Orfeu em nosso tempo, “a vagar, taciturno, entre o talvez e o se”, paralisado diante dos “monstros modernos”, os quais são alheios à sua importância pretérita. Ainda segundo o crítico, “eis aí a condição emblemática de Drummond nos anos 50, e de todo canto que, não tendo eliminado a memória da cultura e da história, se vê com um arsenal de recursos inúteis diante de um tempo refratário às experiências de qualquer outro tempo” (VILLAÇA, 2006, p. 81).

O tema do deslocamento do poeta moderno está presente em Drummond desde “Poema de sete faces”, que abre seu primeiro livro, *Alguma poesia*, em 1930. O eu *gauche*

de Drummond revela a ironia do poeta que se debruça sobre um *topos* romântico para reconfigurá-lo, isto é, parte da imagem do artista maldito e constrói, por um viés irônico, paródico, a imagem do poeta desajeitado. Segundo Candido (1995, p. 115), esse tema é central para manutenção das inquietudes na poesia de Drummond, pois elas

manifestam o estado de espírito desse “eu todo retorcido”, que fora anunciado por “um anjo torto” e, sem saber estabelecer uma comunicação real, fica “torto no seu canto”, “torcendo-se calado”, com seus “pensamentos curvos” e o seu “desejo torto”, capaz de amar apenas de “maneira torcida”.

Assim, esse poeta moderno, destituído de aura, marginalizado, é figura recorrente da poesia de Drummond, como lemos, por exemplo, no poema “Nota social”, de *Alguma poesia* (1930):

O poeta chega na estação.
 O poeta desembarca.
 O poeta toma um auto.
 O poeta vai para o hotel.
 E enquanto ele faz isso
 como qualquer homem da terra,
 uma ovação o persegue
 feito vaia.
 Bandeirolas
 abrem alas.
 Bandas de música. Foguetes.
 Discursos. Povo de chapéu de palha.
 Máquinas fotográficas assestadas.
 Automóveis imóveis.
 Bravos...
 O poeta está melancólico.

Numa árvore do passeio público
 (melhoramento da atual administração)
 árvore gorda, prisioneira
 de anúncios coloridos,
 árvore banal, árvore que ninguém vê
 canta uma cigarra.
 Canta uma cigarra que ninguém ouve
 um hino que ninguém aplaude.
 Canta, no sol danado.

O poeta entra no elevador
 o poeta sobe
 o poeta fecha-se no quarto.

O poeta está melancólico.
 (ANDRADE, 2002, p. 20)

Nesse poema, Drummond, em seu tempo, também trata do lugar do poeta na sociedade. A apresentação em terceira pessoa do poeta revela ao leitor o exercício crítico de Drummond, que se afasta do objeto poético para apreendê-lo objetivamente. Assim, o poeta-personagem, nesse tempo de homens partidos, realiza ações comuns, como lemos nos quatro primeiros versos do poema. A vida do poeta não é apresentada por seu viés artístico, mas sim cotidiano. Os quatro versos são construídos a partir de uma mecânica repetitiva e de expressão contida, que reforçam a imagem do poeta destituído de aura, pois são ações que o aproximam de “qualquer homem na terra”.

A ironia se instaura na quebra de expectativa gerada na passagem do sétimo para o oitavo verso, quando a ovação que persegue o poeta transforma-se em vaia. O efeito irônico é potencializado com o contraste entre o clima festivo da cidade e a melancolia do poeta.

Na segunda estrofe, como num filme, a cena é cortada para uma árvore da cidade. Apesar de sua importância para a qualidade de vida nos centros urbanos, essa é uma “árvore banal”, que se destaca por sua invisibilidade. Na verdade, ela é valorizada somente como suporte ou, mais do que isso, “prisioneira/ de anúncios coloridos”. Mais insignificante ainda é a cigarra que canta nessa árvore sem prestígio. Seu canto é em vão, pois é um canto que “ninguém ouve/ um hino que ninguém aplaude”. No entanto, como um símbolo de resiliência, continua a cantar “no sol danado”. A ironia reside no fato de que o poeta vê a árvore e ouve a cigarra, o que concretiza sua marginalidade, uma vez que ele não só perdeu a aura e se assemelha a “qualquer homem da terra”, mas se identifica com os seres invisibilizados na sociedade.

A terceira estrofe promove outro corte da imagem, retornando agora ao poeta que se refugia em seu isolamento. Novamente os versos curtos, de linguagem direta e construção fundada na repetição mecânica, apresentam ações objetivas que potencializam a imagem do poeta em sua solidão. A última estrofe composta por um verso isolado reforça o sentimento melancólico do poeta.

Nesse poema, Drummond expõe a tensão do poeta moderno com o espaço social, esse que não o acolhe e não o valoriza. O poeta já não é mais ovacionado e a sociedade é indiferente à sua arte, assim como o é ao canto da cigarra. Essa situação gera uma atmosfera melancólica que também perceberemos em *Dois urubus* a seguir. Em Heleno Godoy, o poeta assemelha-se ao urubu, sinal de mal agouro, mas indispensável para a cidade. Em Drummond, o poeta aproxima-se da cigarra, inseto cantante e desprestigiado.

É interessante notar que em ambos os casos, apesar de desvalorizados, os poetas resistem e insistem em sua arte, sob o “sol danado”, mesmo que melancólicos e solitários.

Ainda para ilustrar essa confluência, comentaremos *Dois urubus*²⁹ (2015), que dá continuidade às reflexões sobre a condição do poeta na sociedade atual. Assim, o discurso irônico permeado pela sátira apresenta ao leitor o homem que “se crê poeta” e seus dilemas pessoais, domésticos, bem distantes dos experienciados por Ulisses.

A epígrafe de *Dois urubus* sugere que o livro seja lido como a história de um poeta que observa o espaço ao seu redor e lamenta seu isolamento e solidão, problematizando o lugar e o papel do poeta na sociedade. Esse poeta é o personagem principal e reflete sobre sua vida durante a sesta em um feriado chuvoso e observa dois urubus no topo do prédio vizinho. O poeta do presente desdobra-se e percebemos que ele é também o menino sobre a árvore. Além do poeta, há outra personagem que se desdobra: uma mãe que chama pelo filho é também uma viúva à janela.

No início de *Dois urubus* o poeta fala em primeira pessoa. No percurso da leitura percebemos que o poeta passa a ser referido em terceira pessoa. O sujeito lírico descola-se do Eu para ser Outro e falar de si. Esse distanciamento possibilita um exercício crítico: o poeta passa a ser personagem da ficção que é criada por esse Outro. É possível perceber essa outridade (PAZ, 2012) nos versos a seguir: “Ele apenas acreditou ser possível ser outro/ e o mesmo, a si mesmo como refletido,/ um filho e um pai no mesmo corpo unidos” (*DU*, p. 99). Esse Outro sujeito poético ficcionaliza a meditação do poeta e deixa entrever o processo construtivo de sua própria escrita e a subjetividade do poeta como personagem de sua obra, como vemos no poema “XXII” (*DU*, p. 82 - 83).

Nesse ponto, Heleno Godoy lança mão da mesma estratégia drummondiana utilizada por Freitas Filho, o anti-ilusionismo com a inserção de um eu-poeta como sujeito no poema, que promove a reflexão em torno do fazer poético e suas vicissitudes na sociedade contemporânea. Essa leitura é reforçada pela observação de Duarte (2006, p. 45), segundo a qual “a presença de um representante da representação na obra é um artifício muito usado pela ironia romântica”, além do que, “a reduplicação e o espelhamento valem assim como índices da construção irônica, que explicita o caráter de

²⁹ Parte da discussão apresentada a seguir foi desenvolvida originalmente no artigo “Dois urubus, de Heleno Godoy: tradição do romance em verso e outras tradições”, publicado em YOKOZAWA, Solange; ALVES, Ida. (Org.). *Poesia contemporânea e tradição*. Brasil - Portugal. 1ed.São Paulo: Nankin, 2017, v. 1, p. 161-174.

produção programada da obra, diferente daquela que pretende ser simplesmente uma representação da realidade.”

No poema XVII, o poeta metamorfoseia-se em urubu: “dois urubus sobre/ o mesmo telhado onde me ponho/ agora e abro meus braços de negras/ penas para um céu indistinto” (*DU*, p. 78). O urubu é uma figura central no livro e alinhava a leitura pelo viés metalinguístico, pois sua imagem remete a outras duas aves da poesia moderna que são metáforas do poeta: o galo de “Tecendo a manhã”, de João Cabral de Melo Neto (2008, p. 319) e “O albatroz”, de Baudelaire (2006, p.123)³⁰. É possível perceber uma sombra da ave cabralina no poema III de *Dois urubus*:

Um urubu sozinho não faz uma estiagem.
É preciso que um sonhe o sonho de outro
e que um poeta, em sua cama deitado, num

dia quente qualquer, de umidade cheio, por
causa de chuva recente, numa data, é claro,
especial– vamos dizer que é Natal –, mais

uma vez sobre si mesmo pense. Só que um
urubu, asas abertas depois de chuva, não pla-
neja casa pra si próprio. Essa é uma constru-

ção alheia, a casa como desejos transferidos,
filme a que se assiste por sugestão e se revela
ruim, repetição de outros tantos já antes vistos.

Um urubu sozinho provoca mais uma chuva
insistente, dessas que caem sem parar, o dia
todo, e só à noite, ao irmos dormir, acaba.
(*DU*, 2015, p. 67)

O poema diz sobre o isolamento do poeta: a estiagem esperada pelos urubus não acontecerá caso não haja um desejo coletivo. Nessa coletividade inclui-se o poeta e faz-se necessário que “uma vez sobre si mesmo pense”, reforçando a metáfora do urubu como representação do poeta. Assim, urubus e poetas precisam compartilhar seus anseios para que logrem sucesso em suas empreitadas.

Essa necessidade justifica-se a partir da terceira estrofe. A inserção da conjunção adversativa “só que” promove uma quebra na expectativa e introduz uma informação mais importante, a necessidade de o poeta pensar sobre si mesmo: “[um urubu] não pla-/

³⁰ A título de curiosidade, o poeta Heleno Godoy, leitor em primeira mão desses comentários críticos acerca de *Dois urubus*, discordou dessa aproximação, revelando que estabeleceu diálogo com Mikhail Liérmontov através do poema “Um sonho” quando da criação desses versos.

neja casa pra si próprio” pode ser uma metáfora sobre o poeta não escrever poemas para/ou sobre si mesmo. O poema figurado como casa/construção é feito para o outro, para o leitor. Assim, o isolamento do poeta também pode ser lido como a preferência do público leitor por outros gêneros que não a poesia. A partir dessa compreensão, percebemos no poema um poeta preocupado com a recepção da palavra poética nestes tempos.

Na quinta estrofe, o resultado alcançado pelo urubu solitário pode ser tomado como metáfora para o trabalho do poeta, que não desiste e insiste na construção de casas alheias e provoca “uma chuva/ insistente, dessas que/ caem sem parar, o dia/ todo”. O isolamento imposto ao poeta não o impede de criar seus versos à espera de que alguém compartilhe o seu sonho.

A outra ave que se deixa entrever nos urubus de Heleno Godoy é o albatroz de Baudelaire, que representa a inadequação do poeta em seu tempo, como lemos nos versos célebres transcritos a seguir:

[...]
 O Poeta se compara ao príncipe da altura
 Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar;
 Exilado no chão, em meio à turba obscura,
 As asas de gigante impedem-no de andar.
 (BAUDELAIRE, 2006, p. 125)

Vejamos como essa representação também está presente no poema XVI, de Godoy:

Aquela velha à janela não lê poesia,
 não se interessa pelo que acontece
 fora do alcance de sua vista, os li-
 mites do apartamento de filho,
 onde mora.

Quem perde sua casa não sabe qual
 poesia pode interessar - e é duro ter
 de viver com a poesia alheia, essa não
 pedida, que não queremos e temos
 de enfrentar.

Esses dois urubus carregam consigo
 toda a artificialidade do mundo – não
 têm emprego, não constroem casas,
 não lhes acrescentam telhados, não
 escrevem versos.

Mas são poetas, quando abrem suas asas

e projetam propostas, sugerem possibilidades várias e dormem ali mesmo, molhados, à espera de um sol que os seque e limpe.
(DU, 2015, p. 77)

Aqui, os urubus são qualificados porque “carregam consigo/ toda a artificialidade do mundo”, o que significa a inadequação desses animais na metrópole, uma vez que eles “não têm emprego, não constroem casas,/ não lhes acrescentam telhados, não/ escrevem versos”, ou seja, não há carcaça de animais no espaço citadino para esses animais se ocuparem, não é um animal que constrói ninhos, pois utiliza fendas em penhascos e árvores como ninhos, não havendo nem mesmo preocupação em cobri-las. No entanto, é um animal encontrável na cidade, pois migra para esse espaço à procura de alimento. Se permanece, é porque o encontra.

Assim, a ave adapta-se ao espaço citadino, mas não é bem aceita pela população. Apesar de ser, no meio natural, responsável pela limpeza, pela eliminação do que é tóxico, pela purificação, na cidade é visto como sinal de mau agouro, sua presença incomoda. É um animal sem prestígio social, mas tem uma função importante no equilíbrio do meio ambiente. Na metrópole é um pária. A inserção da escrita de versos em paralelismo com as funções sociais que o urubu não desempenha fortalece a metáfora da ave como representação do poeta, este que é visto como marginal na modernidade.

A quarta estrofe quebra a negatividade da imagem dos urubus com o uso da conjunção adversativa “mas”. As asas dos urubus quando se abrem revelam a imponência dessas aves, denominadas agora como poetas que “projetam propostas”. O poeta coloca-se no lugar do urubu, pois são dois seres sem prestígio social, mas têm uma função em comum: a purificação. Um purifica o meio ambiente; o outro purifica a linguagem através da concisão, eliminando tudo o que é inútil. Assim como os urubus, o poeta assume uma posição de observador, coloca-se no alto do prédio e o movimento de abertura das asas remete à imagem do poema XVI, à projeção de propostas.

O diálogo se estabelece por meio do tom melancólico de que lançam mão os poetas para falarem do lugar do poeta e da poesia na sociedade em que estamos inseridos. Essa melancolia não paralisa o poeta, que segue resistente escrevendo seus versos.

Para fechar a discussão sobre a ironia em Heleno Godoy, vejamos como o poeta serve-se do autorretrato como um recurso autoirônico. Objetivamente, os poetas colocam-se em seus versos, falando de si e, simultaneamente, de sua poesia, o que aproxima essa estratégia da proposta moderna. Nesta autoanálise, “uma parte do eu converte-se em

objeto, enquanto a outra se mantém como sujeito que ironiza” (ROSENFELD & GUINSBURG, 1993, p. 288). Ainda segundo os teóricos,

no trabalho de análise, o eu, no intento de objetivar-se, é forçado a um movimento constante de retrocesso sobre si mesmo, isto é, vai se esfoliando a fim de desdobrar-se na parcela que está sendo objetivada especularmente diante da outra parcela, que tem de ser a do sujeito ironizante. (ROSENFELD & GUINSBURG, 1993, p. 288).

Em *Lugar comum* (2005), como vimos no capítulo anterior, o poeta abre seu verso à matéria pessoal sem, no entanto, esbarrar no confessionalismo melodramático, permeado pelo derramamento sentimental. Para tanto, lança mão de estratégias como o uso da ironia e do humor para evitar o sentimentalismo de certa poesia confessional. Assim, ao apresentar ao leitor, por exemplo, seu autorretrato, Heleno Godoy o faz em chave irônica, aplicando o criticismo ao falar de si e de sua poesia, o que estabelece um diálogo com a tradição moderna da poesia. Segundo Yokozawa (2015, p. XXI), os autorretratos godoyanos são “antirretratos, pois desprovidos de qualquer tentativa de autoglorificação. Com isso, o poeta desconstrói a visão arquetípica do poeta, forjada em cadinho romântico e reinventada ao longo de toda a modernidade, como um ser marginalizado, mas eleito”.

Partindo dessa premissa, percebemos que essa maneira de se autorretratar aproxima-se do modo como o fez João Cabral, isto é, esquivando-se da espetacularização do eu. Em *Lugar comum* (2005), lemos o poema “Autorretrato”:

Insistência em não submergir,
resistência a qualquer clima,
preferência por extremos.

Tenho sido assim: o peso
que peso, a altura que meço,
larguras que circun(e)screvo
entre minhas idas e voltas.

Não retorno por caminhos
curtos – desculpas existem
podem ser postas em prática:
quando muito, silêncio quando
menos quero, se existem escolhas;
falo mais quando não permitem
- e me deixam sem escolhas.

Levo e velo a vida que quero,
por ter encontrado regras,

quando cá cheguei; não violo
normas, no entanto, se me pedem
gentilmente com um ‘por favor’.

Se já escolhi caminhos errados,
sempre sei aonde não quero ir;
prefiro evitar amigos a construir
adeptos – sou muito constante
quando trato de ódio; vulnerável,
quando acho que o que é amor
perdura.

Assim, raramente me protejo,
e ando cheio de cicatrizes.
(*LC*, p.146)

O poema é composto por seis estrofes construídas com versos livres. Não há simetria métrica, mas percebe-se uma simetria visual, herança da poesia praxis. A primeira estrofe é composta por três versos que parecem lemas de vida do eu lírico. Os dois primeiros remetem à ideia de luta e o terceiro de negação do regular.

O terceiro verso do poema sinaliza um ponto de encontro com João Cabral: o “gosto dos extremos” declarado nos “Estudos para uma bailadora andaluza” (MELO NETO, 2008, p. 195). Além da bailadora andaluza, ele está também no toureiro Manoleto, no jogar de futebol, no ferrageiro de Carmona. A João Cabral interessam os artistas cuja arte toca os extremos, do mesmo modo que escrever, para ele, é estar nos extremos de si mesmo. Godoy, por meio da voz lírica desse poema, revela ao leitor que compartilha do gosto cabralino, pois essa será a estratégia utilizada na composição de seu retrato poético.

Na segunda estrofe, introduzida pela expressão “Tenho sido assim”, temos a apresentação do eu lírico através de suas medidas – peso, altura e largura. Percebemos um eu lírico que fala de si a partir de informações que podem ser comprovadas matematicamente, contornando a descrição física comumente realizada a partir de adjetivação. Para tanto, lança mão do tempo pretérito perfeito composto, que revela a consciência do inacabamento do ser humano, sua constante transformação a partir das experiências vividas e das vindouras. O jogo com o verbo circunscrever/escrever nesses versos leva-nos a compreender que o eu lírico é representado também por estar inscrito/escrito no mundo, isto é, sua existência, além de terrena, também se concretiza em sua poesia. Instaura-se, por essa perspectiva, o “pacto autobiográfico” de que trata Lejeune, pois somos levados perceber nesse autorretrato a encenação do eu realizada pelo poeta.

A próxima estrofe continua a tratar dos caminhos da voz lírica, mas através da negação: “Não retorno por caminhos/ curtos”. Podemos perceber a postura da voz lírica de negação do que é fácil, instantâneo, sem planejamento. Para essa negação, há desculpas para executá-la, como nos alerta a voz lírica. O eu lírico se apresenta como apreciador do silêncio e da quebra de regras ao usar a linguagem em situações em que isso não é permitido: “falo mais quando não permitem”. Na próxima estrofe há uma reiteração do comportamento infrator em relação às normas: “não violo/ normas, no entanto, se me pedem/ gentilmente com um ‘por favor’.”

A quarta estrofe se inicia com dois verbos de campos semânticos diversos: “levar” e “velar”. Temos aqui uma paronomásia com a repetição dos fonemas /l/, /e/, /v/, /a/ e /r/. Levar liga-se ao substantivo vida e velar ao substantivo morte: “Levo e velo a vida que quero”. O eu lírico vive e vela sua vida, construindo a imagem de que a vida se encaminha para a morte, então há a fusão dos dois verbos em sua existência.

O advérbio de lugar “cá” empregado no terceiro verso da quarta estrofe remete à vida do eu lírico e o verbo “chegar” seria o seu nascimento. Assim, o eu lírico leva e vela sua vida por estar em um lugar em que há regras.

Na quinta estrofe, o eu lírico fala dos caminhos errados que pode ter percorrido, o que é não uma certeza, pois o verso é iniciado pela conjunção subordinativa condicional “se”. Em oposição a essa incerteza, o próximo verso é introduzido pelo advérbio de tempo “sempre”: “sempre sei aonde não quero ir”. Sob o signo da negação, o eu lírico apresenta sua certeza.

O eu lírico já revelou seu apreço pelo silêncio e, para evitar o risco de criar vínculos de baixa qualidade com pessoas que se tornarão seus “adeptos”, o eu lírico prefere evitar os amigos: “prefiro evitar amigos a construir/ adeptos”.

Para finalizar a imagem que cria de si, o poeta diz de sua natureza passional e dos extremos de sua habilidade sentimental: “sou muito constante/ quando trato de ódio; vulnerável,/ quando acho que o que é amor/ perdura”. Essa instabilidade expõe o sujeito lírico às circunstâncias da vida. Assim, sua imagem é marcada por cicatrizes, esses registros das experiências vividas. Constrói-se, desse modo, o antirretrato de Heleno Godoy, uma vez que o poeta escolhe falar de si evitando a egolatria e o virtuosismo em torno de sua imagem. O poeta prefere antes destacar suas características extremas e sua instabilidade, dando a ver sua natureza humana, terrena.

É interessante perceber como um poeta que evita dar-se como espetáculo constrói um autorretrato, assim como em vários outros poemas do livro *Lugar comum e outros*

poemas. Segundo a professora Solange Yokozawa (2015, p. XX), nesses e, de modo geral, nos poemas de *Lugar comum*, “o eu se dá a ver, mas sem egolatria e sem derramamento sentimental, graças a estratégias de ironia e humor, duas feições muitas vezes indiscerníveis do riso intelectual e fundamentais para a compreensão da poesia de Godoy”. São exemplares desse processo a série “Marcas” (*LC*, p. 178 – 182), composta por dez poemas em que o eu lírico fala de si através das marcas que carrega consigo, além de “Paisagens” (*LC*, p. 194 – 195) e “Um espelho, outra vez” (*LC*, p. 196).

Philippe Lejeune (2014, p. 289), em análise dos autorretratos nas artes plásticas, percebe que “o pintor está duplamente presente, como personagem representado e pela própria pintura”. Segundo o pesquisador, a autobiografia escrita possibilita que se faça essa reflexão com mais clareza, uma vez que “ler a autobiografia de um escritor traz informações novas sobre ele como homem e como artista, abrindo um novo espaço de interpretação para uma leitura ou para uma releitura de seus outros textos” (LEJEUNE, 2014, p. 286).

Podemos transferir essa observação para a poesia, já que nos autorretratos poéticos também temos uma duplicação do sujeito, que passa a ser, além de poeta, objeto de sua poesia. Assim, escrever sobre si mesmo é tão significativo quanto a imagem de si mesmo criada em versos. Ainda segundo Lejeune (2014, p. 285), entre as modalidades artísticas, a escrita se destaca por seu potencial para a autorrepresentação da arte ou do artista.

Por outro lado, o cinema e a música não são tão interessantes nesse aspecto e as autoesculturas tampouco, pois “oferecem em menor grau ao espectador os encantos da alucinação especular” (LEJEUNE, 2014, p. 285). Para Lejeune, esse gênero configura-se como “uma armadilha do espelho” (2014, p. 289), uma vez que deixa entrever o sujeito no momento de captação de sua própria imagem. É armadilha para quem? Para o artista, que acredita fazer uma autorrepresentação de si e, na verdade, torna-se objeto de sua arte? Ou para o espectador/leitor, que acredita vislumbrar uma réplica do artista, mas encara sua releitura?

João Cabral de Melo Neto, à sua maneira, também se autorretratou em sua poesia. Vinícius de Moraes, em homenagem a João Cabral de Melo Neto escreveu “Retrato, à sua maneira”:

Magro entre pedras
 Calcárias possível
 Pergaminho para
 A anotação gráfica

O grafito Grave
 Nariz poema o
 Fêmur fraterno
 Radiografável a

Olho nu Árido
 Como o deserto
 E além Tu
 Irmão totem aedo

Exato e provável
 No friso do tempo
 Adiante Ave
 Camarada diamante!
 (MORAES, 2017, p. 300)

O poeta pernambucano, por sua vez, escreveu “Resposta a Vinícius de Moraes”, publicado em *Museu de tudo* (1975), poema em que desenha seu autorretrato poético à sua maneira:

Não sou um diamante nato
 nem consegui cristalizá-lo:
 se ele te surge no que faço
 será um diamante opaco
 de quem por incapaz do vago
 quer de toda forma evitá-lo,
 senão com o melhor, o claro,
 do diamante, com o impacto:
 com a pedra, a aresta, com o aço
 do diamante industrial, barato,
 que incapaz de ser cristal raro
 vale pelo que tem de cacto.
 (MELO NETO, 2008, p. 364)

O poeta começa a se definir poeticamente pelo signo do não, traço tipicamente cabralino. Podemos afirmar que João Cabral também faz seu antirretrato ao negar a imagem de “diamante nato”. Assim, por meio da metáfora do diamante, rechaça a preciosidade e sua naturalidade. Se Vinícius o associa a essa pedra, que seja então um “diamante opaco”. Por trás dessa imagem, subjaz a proposta estética cabralina, que rechaça a ideia de inspiração ao negar a naturalidade da origem da poesia e reafirma a composição planejada e que se realiza pela construção dos versos. Ao diamante opaco coaduna-se o diamante industrial, trabalhado como o aço, resistente. O exercício de Cabral converge para a autorrepresentação de si e de sua poesia simultaneamente, o que pode ser visto na fuga da idealização da pedra diamante, da imagem romantizada da pedra preciosa. Ao final, Cabral identifica-se como diamante, mas à sua maneira, opaco, nada

raro. O poeta rechaça a preciosidade para dar lugar à resistência do cacto, espinhoso, acostumado à aridez comum ao sertão e à sua poesia.

Como vimos, o modo irônico com que Heleno Godoy olha para o mundo ao seu redor aproxima-o do poeta moderno, ou seja, aquele que questiona a realidade em que está inserido, que zomba da sociedade à qual pertence e provoca a reflexão do leitor ao tecer críticas mordazes ao capitalismo e à desvalorização da arte de forma geral. Nessa chave moderna, a autoironia de Heleno Godoy atinge a sua condição de poeta e a da própria poesia na sociedade atual. Colocando-se no lugar do objeto de derrisão, olha-se no espelho poético e retrata-se em versos, construindo, em confluência com João Cabral, seu “antirretrato”. Esses traços de sua poesia, no cenário literário brasileiro, aproximam-no de Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, referências nacionais no que tange ao riso intelectual provocado pela ironia de seus versos.

4.3 – Os desdobramentos da ironia romântica em Armando Freitas Filho e Heleno Godoy

Como vimos, o exercício crítico é constante na poesia de Armando Freitas Filho e Heleno Godoy desde seus livros de estreia. Lúcidos e conscientes do fazer literário, colocam seu ofício sob a mira desse olhar crítico, assim como também o fazem com a poesia, as suas referências poéticas e a figura do próprio poeta. Tanto em Freitas Filho quanto em Godoy encontramos um desdobramento da ironia romântica, visto que, em suas poéticas, o criticismo se consolida com traço fundamental.

Em Freitas Filho, a ironia em chave romântica pode ser lida como similar à empregada por Drummond, dado que eles recorrem a uma estratégia anti-ilusionista que se concretiza na intromissão de um eu-poeta que tem como objetivo criar um obstáculo ao exercício do leitor, que se vê impelido a interromper a leitura para observar como o poema foi construído. Diante de poéticas pautadas no apagamento dos limites entre vida e arte, essa prática revela a consciência dos poetas em relação à impossibilidade de transpor a vida para a poesia, pois, nesse movimento, a experiência vivida torna-se ficção também. Assim, podemos dizer que a estratégia anti-ilusionista é ela mesma uma ilusão criada pelo artista que simula ser possível a separação entre vida e poesia.

A ironia de Freitas Filho também se mostra como um desdobramento da atitude moderna quando o poeta encena poética e criticamente sua relação com Drummond, uma de suas principais referências e talvez a mais referenciada em seus versos. É uma relação complexa, marcada pela oscilação entre admiração e desejo de superação. Por esse motivo, se enquadra no que Harold Bloom chamou de “angústia da influência”, ou seja, Freitas Filho busca mecanismos de “desleitura” de seu pai poético, o que instala o conflito. Como vimos, essa situação não é apaziguada e a saída encontrada pelo poeta é incorporar o estilo drummondiano ao seu, o que se realiza, por exemplo, na apropriação da ironia e do criticismo do autor de *Claro enigma*.

A poesia de Heleno Godoy também pode ser lida em consonância com a de Drummond em relação à ironia de seus versos, pois é perpassada por um tom melancólico quando o alvo da crítica é a própria poesia ou a figura do “homem que se crê poeta” e a sua situação nessa sociedade que não consome arte e na qual não há feitos épicos para serem cantados pelo poeta. Assim, reflete sobre a contemporaneidade e a desvalorização da poesia e, conseqüentemente, do poeta neste tempo.

A confluência entre Godoy e Cabral se realiza pelo modo como ambos escolhem se representar em seus poemas, visto que são poetas que evitam a espetacularização de si. Assim, seus autorretratos revelam o olhar crítico dos poetas para si mesmos, que se valem da ironia como recurso para banir o sentimentalismo.

Entendemos que Freitas Filho e Godoy dialogam, pela confluência entre suas obras e a de Drummond e Cabral, com a tradição moderna ao se servirem da ironia como estratégia de composição poética, atualizando-a por escreverem poemas críticos de si e da arte de forma geral na contemporaneidade.

5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desta tese, buscamos investigar e analisar o diálogo empreendido por Armando Freitas Filho e Heleno Godoy com a tradição por eles selecionada e qualificada, representada por Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Essa relação com o passado foi analisada tanto pela influência de João Cabral sobre Freitas Filho e Godoy, quanto pela confluência entre estes, João Cabral e Drummond a partir da memória pessoal como matéria poética e do emprego da autoironia em seus versos.

Nosso interesse pela relação dos poetas com seus precursores partiu da observação de que ambos têm o início de suas carreiras marcadas pela Instauração Praxis. Do estudo da “vanguarda nova”, inferimos a influência de João Cabral sobre Mário Chamie no que tange à elaboração das propostas vanguardistas relativas à concepção de composição poética. A partir disso, entendemos que a adesão de Freitas Filho e de Godoy à Praxis mostra-se mais como um reforço da influência de Cabral, poeta que eles já admiravam quando foram apresentados à vanguarda, do que uma aventura em busca da experimentação poética e da novidade propostas pelo ideário praxista. Por essa ótica, Freitas Filho e Godoy concebem, desde seus livros de estreia, o processo compositivo como construção por influência cabralina. Essa relação se instaura além do diálogo intertextual que se estabelece entre eles, uma vez que os poetas buscam em suas referências uma concepção poética que envolve a questão do eu e a ideia de composição.

No caso de Freitas Filho, essa relação é marcada pelo conflito ou, para usar a expressão cunhada por Bloom, pela “angústia da influência”. Esse conflito se instaura em relação à criação poética, uma vez que Freitas Filho busca o construtivismo de Cabral, mas o enfrenta ao defender uma expressão mais orgânica e visceral. Essa atitude pode ser lida uma configuração do desejo de superação do poeta pernambucano, uma saída para lidar com o peso da tradição. No entanto, a partir da relativização do rigor construtivo e do epíteto de poeta-engenheiro de João Cabral, foi possível perceber que mesmo com esse conflito Freitas Filho dá continuidade ao projeto cabralino, pois ele também existiu na obra do autor de *A escola das facas*.

Heleno Godoy aparentemente não experimenta esse conflito, pois declaradamente é um poeta que se quer cerebral e que cultiva a poesia planejada em busca da expressão clara, exata, construída e objetiva. No entanto, percebemos que a tensão se camufla em seus versos, pois em *A casa*, por exemplo, ele trai essa proposta ao deixar entrever a

subjetividade em versos carregados de emoção. Esse desvio do projeto cabralino pode ser lido como uma manifestação da “angústia” de Heleno Godoy em relação a essa tradição. Em diversas entrevistas, o poeta faz questão de frisar que não sofre de “angústia da influência”. No entanto, isso não significa que ela não exista, visto que em alguns momentos o poeta tece críticas a ela e subverte-a, provocando uma tensão ainda não que não haja um enfrentamento “ofensivo” da tradição. Para superá-la, a saída encontrada pelo poeta é anunciar que a “[sua] faca não é só lâmina” (C, p. 352), como a cabralina. No entanto, assim como ocorre no caso de Freitas Filho, esse conflito se dissolve quando a poesia de expressão objetiva de João Cabral é relativizada, pois mesmo em seus poemas construídos a partir da concretude dos objetos, escapa certa emotividade que denuncia a invasão da subjetividade.

Foi possível perceber que, ainda que haja conflito com João Cabral em alguma medida, não há, por parte dos poetas Armando Freitas Filho e Heleno Godoy, negação dessa tradição os influencia. Pelo contrário, ela é declarada em diversas entrevistas por ambos. Isso não anula o desejo de superação, mas ele se concretiza antes pelo diálogo crítico e pela incorporação do estilo de João Cabral em busca da dicção pessoal do que pela ruptura.

Em relação à memória pessoal que se transforma em matéria poética, Freitas Filho encena um retorno ao passado em tom dolente, aproximando-se de certa poesia memorialística drummondiana, aquela marcada pela tensão e pela dor. Heleno Godoy, menos afeito ao conteúdo pessoal que Freitas Filho, encontra recursos em Cabral para driblar o sentimentalismo ao rememorar suas experiências íntimas e transformá-las em poesia. De Cabral, aproxima-se pela poesia que se faz com coisas, inclusive quando as experiências pessoais são o mote do poema. Ainda que manipule a memória em busca da expressão poética pautada na objetividade, vimos que Godoy trai esse projeto ao deixar a emoção emergir na superfície do poema.

Um desdobramento da ironia moderna, especificamente a autoironia, está presente nos livros de Freitas Filho e Godoy desde suas primeiras publicações. Ambos iniciam seus projetos poéticos conscientes do fazer literário e apresentam, desde então, uma tendência à poesia de fundo metalinguístico. Em Freitas Filho a ironia funciona como uma arma para os conflitos em relação aos pais poéticos. Ela não os dissolve, mas funciona na encenação crítica e poética de sua relação com Carlos Drummond de Andrade. Em Godoy, em tom melancólico, ela volta-se para o literário e é o recurso utilizado para criticar a poesia e o poeta desvalorizados na sociedade atual, assim como

Drummond também o fez em seus versos. Além disso, é também uma estratégia quando o poeta se propõe a autorretratar-se em verso, sendo assim o caminho escolhido para tentar fugir à expressão afetada pela autoglorificação, um exercício realizado por João Cabral. Assim, a autoironia é um traço da confluência entre Godoy e Cabral, poetas que evitaram a espetacularização de si em suas obras.

Por esses vieses de leitura, no que tange às tradições representadas por Carlos Drummond e João Cabral, Freitas Filho e Godoy se relacionam com o passado de modo conflituoso, o que se justifica pelo desejo de superação de suas referências.

De modo geral, o percurso pelas obras poéticas de Freitas Filho e de Godoy em diálogo com Drummond e Cabral revela, em diferentes nuances, a criticidade dessa interação por parte dos poetas contemporâneos. Tanto a investigação da influência quanto a proposta de leitura relacional entre os poetas contemporâneos e os poetas modernistas, reforçam o entendimento de que o diálogo com a tradição se reconfigura neste tempo. Aproximando-se do prognóstico emitido por Octavio Paz, que percebeu como característica da poesia da contemporaneidade a “reconciliação entre os tempos” ou o nascimento de uma “poesia de convergência”, Freitas Filho e Godoy estabelecem um diálogo crítico com seus precursores sem instaurar uma ruptura. A “convergência” se revela na continuidade ou na aproximação dos projetos poéticos de Drummond e João Cabral. No entanto, seja pela influência ou pela confluência entre eles, o diálogo se estabelece de modo tenso, isto é, os poetas contemporâneos questionam, enfrentam, buscam a superação de suas referências, o que o fazem por meio da incorporação de seus estilos aos seus versos. O “não” esperado por Paz se efetiva na poesia contemporânea brasileira, a partir da leitura de Siscar, através da negação da aceitação imediata da convergência entre os tempos. Os tempos convergem, mas não de forma tão otimista quanto a expectativa do crítico mexicano, pois os poetas querem superar a modernidade em busca de sua dicção própria ou, segundo o paradoxo notado por Siscar, querem se tornar outro dentro do mesmo” (2006, p. 156) e isso gera tensão entre o presente e o passado.

Partindo do conceito eliotiano de originalidade, entendemos que, ao estabelecerem um vínculo dialógico com a tradição escolhida, Freitas Filho e Godoy encontram dicções poéticas personalíssimas realizando o que Octavio Paz percebeu como característica da contemporaneidade, a poesia da convergência entre os tempos. Assim, eles, seguindo os passos de Drummond e Cabral promovem uma releitura da modernidade, dando continuidade às discussões em torno do lugar do poeta e da poesia,

sobre a recepção dessa produção, sobre modos compositivos, enfim, revelando a permanência da consciência acerca do fenômeno literário. A tradição para Freitas Filho e Godoy não se configura como forma, molde, mas como um interlocutor com quem o diálogo se estabelece por um viés crítico, questionador, que atualiza o lugar da poesia e do poeta na sociedade atual e reconfigura a tradição simultaneamente.

Assim, entendemos que o diálogo da poesia contemporânea com a tradição visto nas obras de Freitas Filho e Godoy se configura como uma releitura crítica do passado, uma vez que os poetas não se valem de Drummond e João Cabral para promover suas próprias poéticas, atendendo ao consumismo que contaminou também o mercado editorial brasileiro, mas sim, em busca de superá-los, movendo-se em busca de sua dicção própria.

Diante de obras de peso, tanto em volume quanto em qualidade, como as de Armando Freitas Filho e Heleno Godoy, fica o sentimento de que havia muito ainda para ser dito, mas que, em razão do espaço limitado, foi preciso exercitar o corte, recurso sobre o qual tanto falamos nesta tese. O que nos resta é olhar com generosidade para o que foi possível fazer e perceber o recorte como possibilidade de continuação do processo de pesquisa, de novas oportunidades para adentrar no universo poético de Armando Freitas Filho e Heleno Godoy.

É importante reconhecer as lacunas deste estudo e que elas são previsíveis, pois não intentamos esgotar os temas trabalhos. Assim, entre outros aspectos, deixamos como fios soltos à espera de um novo projeto de pesquisa a questão do humor na poesia de Heleno Godoy e como esse recurso se configura em relação ao humor cabralino – é um caso de influência ou confluência entre projetos poéticos? Outra questão aberta é a da memória coletiva, assunto que não tratamos no capítulo sobre memória. Em ambas as obras há representações de uma memória social representada através da subjetividade dos poetas, o que poderia ser investigado pelo diálogo tanto com Drummond quanto com Cabral.

Em “O aprendizado da poesia”, posfácio da *Antologia poética* de Drummond organizada pelo próprio poeta, Antonio Cicero comenta a diversidade temática, expressiva e formal encontrada na obra o poeta itabirano, o que o leva a questionar críticas como a de Mário Faustino, em crônica de 1957, segundo a qual haveria uma “excessiva influência de Drummond sobre os poetas novos”: “De que Drummond se trata? [...] Que os novos poetas tenham lido e aprendido com o autor desta antologia parece-me não

apenas natural, mas inevitável e louvável, pois deve-se ler e aprender com os grandes poetas” (CICERO, 2012, n.p.).

Prolongamos a afirmação de Antonio Cicero declarando que, além da naturalização da leitura e aprendizado do fazer poético com os grandes poetas, que seja naturalizado também o diálogo crítico como traço da poesia de nosso tempo, rechaçando a desconfiança sobre validade desse resgate da tradição pelos poetas da contemporaneidade.

Esperamos que o estudo proposto possa contribuir com as discussões sobre a poesia contemporânea e sua relação com o passado, que não se encerram por aqui, visto que essa produção se encontra em efervescência, o que indica que, além de numeroso, é um material que reflete as tensões e contradições de nosso tempo e de nossa literatura.

6 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

_____. *Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2002.

ANDRADE, Paulo. Sujeito em trânsito: filiação e ruptura ao modernismo em Armando Freitas Filho. *Revista Texto Poético*. Vol. 17 (2o sem-2014). p. 165 – 182.

ATHAYDE, F. (Org.). *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/FBN; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

_____. *A viagem ou itinerário intelectual que fez João Cabral de Melo Neto do racionalismo ao materialismo dialético*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas cidades, 1975.

_____. A poesia crítica de João Cabral. In: _____. *Alguma crítica*. Cotia, SP: Ateliê, 2002.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Joaquim José Moura Ramos (et al.). São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 181-349. (Coleção Os Pensadores).

BAPTISTA, Abel Barros. *O livro agreste*. Campinas: Unicamp, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2006.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: _____. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 79 -106.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BLOOM, H. *A angústia da influência*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: _____. *Obra completa*. São Paulo: Globo, 2000, p. 127 – 130.

BORSATO, Fabiane Renata. Alcances de um olhar Sob a pele: descontínuas continuidades na poesia de Heleno Godoy. In: Solange Fiuza Cardoso Yokozawa. (Org.). *Inventário: poesia reunida, inéditos e dispersos (1963-2015)*. 1ed. Goiânia: Martelo, 2015, p. 484-497.

BOSI, Alfredo. Poesia resistência. In: _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 139 – 192.

BOSI, Viviana. A trajetória do raio. *Rodapé: crítica de literatura brasileira contemporânea*, São Paulo, v. 2, p. 23-41, 2002.

_____. “Objeto urgente”. In: FREITAS FILHO, Armando. *Máquina de Escrever*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 5 – 25.

BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2013.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

BRITTO, Paulo Henriques. Poesia e memória. In: Célia Pedrosa. (Org.). *Mais poesia hoje*. 1ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, v. 1, p. 124-131

CAMARGO, Goiandira Ortiz de. A casa de “bem mais tarde” de Heleno Godoy. In: GODOY, Heleno. *Inventário: poesia reunida, inéditos e dispersos*. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (org.). Goiânia: Martelo, 2015, p. 568 – 583.

CAMILO, Vagner. *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. Lar, a autobiografia de uma poética. In: FILHO, Armando Freitas. *Lar*,. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 9 - 15.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico. In: _____. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 243 – 269.

_____. Os ‘poetas concretos’ e João Cabral de Melo Neto: um testemunho. *Colóquio/Letras*. Paisagem tipográfica. Homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920 – 1999), 2000, n°s 157/158, p. 27 – 32.

_____. O geômetra engajado. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.77 – 88.

_____. Poema, ideograma. In.: _____. et al. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 2013, p. 181 – 186.

CANDIDO, Antonio. *A formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1981.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

_____. Notas de crítica literária – poesia ao norte. In: _____. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002. p. 135 – 142.

_____. Entrevista. In: VASCONCELOS, Selma (org.). *João Cabral de Melo Neto: Retrato falado do poeta*. Recife: Editora CEPE, 2009, p. 153 – 154.

_____. Ressonâncias. In: _____. *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010. p.81-89.

CARDOSO, Tiago Henrique. *Lar, (2009) de Armando Freitas Filho: uma autobiografia do absurdo*. Dissertação de mestrado. Mestrado em teoria literária, Universidade Federal de Uberlândia, 2013.

CARVALHO, Alessandra Vargas de. *Presença do poeta João Cabral de Melo Neto na Espanha: Relações literárias e em outros âmbitos da cultura*. Tesis presentada al Programa de Doctorado en Filología Románica de la Universitat de Barcelona, Filología Gallega y Portuguesa, 2013

CESAR, Ana Cristina. O livro, a viagem. In: FREITAS FILHO, Armando. *longa vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 11 – 15.

CHAMIE, Mário. *Palavra-levantamento na poesia de Cassiano Ricardo*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1963.

_____. *Instauração praxis I: manifestos, plataformas, textos e documentos críticos – 1959 a 1972*. São Paulo: Quiron, 1974a.

_____. *Instauração praxis II: manifestos, plataformas, textos e documentos críticos – 1959 a 1972*. São Paulo: Quiron, 1974b.

_____. Entrevista. [maio 2000]. Revista Cult. Disponível em <https://www.slideshare.net/luisrodolfo11/entrevista-com-mrio-chamie>. Acesso em jul. 2018.

_____. Mário Chamie: a palavra-poema e a poesia em movimento. [maio de 2003]. Entrevista concedida a Rodrigo Petronio. Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag34chamie.htm>. Acesso em julho de 2018.

_____. Entrevista. [04 de junho de 2008]. REVISTA SESC, Nº 133. Disponível em https://www.sescsp.org.br/online/artigo/4697_ENTREVISTA_2008_JUNHO_2008.. Acesso em agosto de 2018.

CICERO, Antonio. O aprendizado da poesia. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 299 – 316.

CINTRA, Elaine Cristina. Aberto para balanço: tempo de revisão na poesia brasileira contemporânea. *Revista Estação Literária*. Vol. 15, 2016. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/>. Acesso em: 10 de agosto de 2017.

- COLLOT, M. O sujeito lírico fora de si. Trad. Zênia Faria e Patrícia Souza Silva Cesaro. In: *Signótica*, Goiânia, vol 25, nº 1, p. 221 - 241, 2013.
- COMBE, Dominique. A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Trad. CAMILO, Vagner & MESQUITA, Iside. *Revista USP*, São Paulo, nº 84, dezembro/fevereiro 2009/2010, p.112-128.
- CONCEIÇÃO, José Felipe. A estética do vertiginoso na poesia de Armando Freitas Filho. Dissertação de Mestrado em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.
- CORREIA, Marlene de Castro. *Drummond: A Magia Lúcida*. Rio de Janeiro, Zahar, 2002.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.
- ELIOT, T. S. A tradição e o talento individual. In: _____. *Ensaaios*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37 - 48.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. A massa folhada do tempo: meditação sobre o anacronismo. In: _____. *Ziguezague*. Ensaaios. Trad. de Marcos José da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 2003, p. 9 – 26.
- FRANCHETTI, Paulo. Pós-tudo: A poesia brasileira depois de João Cabral. In: *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007, p. 253-289.
- FREITAS FILHO, Armando. *Palavra*. Rio de Janeiro: Edição Práxis, 1963.
- _____. Três mosqueteiros. In: MASSI, Augusto (org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1991, p. 74 – 77.
- _____. Entrevista. *Cerrados*. Brasília, nº 5, 1996, p. 204 – 211.
- _____. *Máquina de Escrever*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- _____. *Raro mar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Lar*,. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *Dever*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- _____. *Rol*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- _____. Leia poemas do livro *Lar*, de Armando Freitas Filho. [04.07.2009] *ESTADÃO*. Entrevista concedida a Francisco Quinteiro Pires. Disponível em: <<http://cultura.estado.com.br/noticias/geral/leia-poemas-do-livro-lar-de-armando-freitas-filho,397844>>. Acesso em 15 de jul. 2015.

_____. Armando Freitas Filho - Atrito entre a vida e a palavra: entrevista. [31 de janeiro de 2006]. Revista Continente. Entrevista concedida a Luciano Trigo. Disponível em: <<http://www.revistacontinente.com.br/conteudo/933-a-contenente/revista/conversa/17125-Armando-Freitas-Filho---Atrito-entre-a-vida-e-a-palavra.html> 2006>. Acesso em: jul. 2016.

_____. Um escritor diante de tudo o que a poesia não disse. Entrevista. *Pernambuco: Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado*. 26 dez. 2013. Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1051-um-escritor-diante-de-tudo-o-que-a-poesia-nao-disse.html>> Acesso em: 10 mar. 2017.

_____. Em Rol Armando Freitas Filho desenrola o fio da memória. [19.06.2016] *G1*. Entrevista concedida a Luciano Trigo. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/blog/maquina-de-escrever/post/em-rol-armando-freitas-filho-desenrola-o-novelo-da-memoria.html>>. Acesso em: 10 de agosto de 2017.

_____. “Compreende?”. Revista Serrote, nº 6, 2010. Disponível em: <<https://www.revistaserrote.com.br/2011/07/%E2%80%9Ccompreende%E2%80%9D/>>. Acesso em: 10 de mar. 2017.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2012.

GLEDSON, John. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GODOY, Heleno. Poesia: modos de ver. In: _____. *Leituras de ficção e outras leituras*. Goiânia: Ed. PUC-GO/Kelps, 2011a, p. 68 – 78.

_____. Vanguardas brasileiras: Mário Chamie e a Instauração Praxis. Anais do II Encontro Nacional sobre Cartografias da Poesia Moderna e Contemporânea. Outubro de 2011b.

_____. *Inventário: poesia reunida, inéditos e dispersos*. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (org.). Goiânia: Martelo, 2015.

_____. Entrevista concedida a Simião Mendes. *Youtube*, 23 dez. 2015b. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=zqgye0Kv-Lc>>. Acesso em 06 mar. 2016.

_____. Poesia e crises: muros altos e grasnar de gansos. *Signótica*, Goiânia, v. 29, n. 1, p. 38-68, jan./jun. 2017.

_____. Sobre João Cabral de Melo Neto e mais: um depoimento. *Texto Poético*, v. 14, n. 25, p. 600-609, jul./dez 2018.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

HAMBURGER, M. Identidades perdidas. In: ____ *A verdade da poesia: tensões na poesia desde Baudelaire*. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007a, p. 63 - 88.

____. As máscaras. In: ____ *A verdade da poesia: tensões na poesia desde Baudelaire*. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007b, p. 89 - 115.

HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética*. Volume IV. São Paulo: EDUSP, 2004.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Prefácio. In: FREITAS FILHO, Armando. *Melhores poemas*. São Paulo: Global, 2010. p. 7 - 32.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

____. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

IVO, Lêdo. “Os jardins enfurecidos”. In: MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 9 - 20.

JAUSS, Hans Robert. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: *Histórias de Literatura: As novas teorias alemãs*. Org. Heidrun Krieger Olinto. São Paulo: Ática, 1996, p. 47 - 81.

JORGE, Miguel. Heleno Godoy: trinta anos de poesia. In: MOURA, Antônio José et al. *Heleno Godoy: 30 anos de literatura (1963 - 1993)*. Goiânia: Ed. UCG, 1993, p. 15 - 17.

____. Heleno Godoy e o GEN. In: GODOY, Heleno. *Inventário: poesia reunida, inéditos e dispersos*. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (org.). Goiânia: Martelo, 2015, p. 610 - 617.

KIERKEGAARD, Søren. *O conceito de ironia*. Petrópolis: Vozes, 1991.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos de metodologia científica*. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2005.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994.

LIMA, Luiz Costa. A traição consequente ou a poesia de Cabral. In: ____ *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995

_____. A arte secreta. Caderno Mais, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 de abr. 2006.

MELO NETO, João Cabral de. A arquitetura do verso. Entrevista concedida a Oswaldo Amorim. *Veja*, São Paulo, edição 199, p. 3 – 5, 28 jun. 1972. Disponível em <
<http://www.elfikurten.com.br/2016/04/joao-cabral-de-melo-neto-entrevista.html>>
Acesso em: 10 dez. 2016.

_____. Desleitura da poesia de João Cabral. Entrevista a Mário Chamie. In. CHAMIE, Mário. *Casa da época*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979, p. 39 – 59.

_____. Entrevista. *Cadernos de Literatura Brasileira*. João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1996. p.18 – 31.

_____. Cartas de João Cabral de Melo Neto para Clarice Lispector. Carlos Mendes de Souza (apres.). *Colóquio/Letras*. Paisagem tipográfica. Homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920 – 1999), 2000, n°s 157/158, p. 283 – 300.

_____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

_____. *Notas sobre uma possível A casa de farinha*. Inez Cabral (org.). Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

MENDES, Nancy Maria. *Ironia, sátira, paródia e humor na poesia de João Cabral de Melo Neto*. 1980. 120 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1980.

MERQUIOR, José Guilherme. Nuvem civil sonhada – ensaio sobre a poética de João Cabral de Melo Neto. In: _____. *A astúcia da mímese: Ensaios sobre lírica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p. 84 – 187.

_____. Crítica, razão e lírica. Ensaio para um juízo preparado sobre a nova poesia no Brasil. In: _____. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. São Paulo: É realizações, 2013, p. 180 – 221.

MINDLIN, Dulce Maria Viana. A casa ou o desabrigo do poeta. In: GODOY, Heleno. *Inventário: poesia reunida, inéditos e dispersos*. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (org.). Goiânia: Martelo, 2015, p. 565 - 568.

MORAES, Vinícius. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Adalberto Muller (org.). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

_____. *A clave do poético*. Victor Sales Pinheiro (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. Marca Registrada, de Armando Freitas Filho. *Revista Colóquios Letras*, nº 18, 1974, p. 85. Disponível em:
<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=18&p=85&o=p>.
 Acesso em: jul. 2018.

NUNES, Cassiano. O humor na poesia moderna do Brasil. In: *Breves estudos de literatura brasileira*. São Paulo: Saraiva, 1969. p. 96-112.

OLIVAL, Moema. Heleno Godoy: estrela da renovação – Trímeros. In: GODOY, *Inventário: poesia reunida, inéditos e dispersos*. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (org.). Goiânia: Martelo, 2015, p. 538 – 551.

OLIVEIRA, Waltencir Alves de. O gosto dos extremos. Tensão e dualidade em João Cabral de Melo Neto, de Pedra do sono a Andando Sevilha. Tese: Teoria Literária e Literatura Comparada. Universidade de São Paulo, 2008.

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

_____. *O arco e a lira*. São Paulo: CosacNaify/ Fondo de Cultura Económica, 2012.

_____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PEDROSA, Celia. Traços de memória na poesia brasileira contemporânea. In: _____. (org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p. 113 – 123.

PENNA, J. C. Prefácio. In: FREITAS FILHO, A. *Raro mar (2002-2006)*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006. p. 9-15.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolhas e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIGNATARI, Décio. Nova poesia: concreta (manifesto). In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950 - 1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006, p. 67 – 70.

PROCÓPIO, Raphaela Pacelli. *Momentos significativos da poesia de Heleno Godoy: Os veículos, A casa e Lugar comum e outros poemas*. Dissertação de Mestrado em Letras e Linguística, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, 2011.

PROENÇA FILHO, D. (Org.). *Concerto a quatro vozes: Adriano Espínola. Antonio Cicero. Marco Lucchesi. Salgado Maranhão*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Editora Ática. 1992

QUADROS, Mariana. De corpo presente. *Revista Palavra*, ano 7. n. 6, 2015, São Paulo, SESC, p. 39 – 44.

QUEVEDO, Rafael. A poesia no horizonte do impossível: uma Análise dos Fundamentos Utópicos da Poesia Concreta e do Poema-praxis. Dissertação de mestrado em Letras, Centro De Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, 2007.

RICARDO, Cassiano. *Poesia praxis e 22*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1966

RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROSA, Mário Alex. *Dualidades na poesia de Armando Freitas Filho*. (Tese de doutorado). São Paulo: USP, 2009.

ROCHA, Francisco José Gonçalves Lima. *Representação e prática da criação literária na obra de João Cabral de Melo Neto*. Análise textual e prototextual. Tese de Doutorado em Letras, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, Brasil e Département des Études Portugaises, Brésiliennes et de l’Afrique Lusophone, Universidade Paris 8, França, 2011.

ROSENFELD, A.; GUINSBURG, J. Um encerramento. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SANTOS, Goiamérico Felício Carneiro dos. As ordenações do dia e as inscrições poéticas. In: GODOY, *Inventário: poesia reunida, inéditos e dispersos*. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (org.). Goiânia: Martelo, 2015, p. 514 – 518.

SECCHIN, Antonio Carlos. Um original de João Cabral de Melo Neto. *Colóquio/Letras*. Paisagem tipográfica. Homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1990), 2000, n. 157/158.

_____. Entrevista. *Mestres da Literatura Brasileira*. Quatro vezes quatro: João Cabral de Melo Neto. Roteiro e direção de Luiz Fernando Ramos. São Paulo: Televisión América Latina, 2007. Disponível em: < <http://tvescola.mec.gov.br/tve/video/mestres-da-literatura-quatro-vezes-quatro-joao-cabral-de-melo-neto>>. Acesso em: 22 de jun. 2017.

_____. Prefácio: João Cabral – Do fonema ao livro. In: MELO NETO, João Cabral de. *João Cabral de Melo Neto: poesia e prosa*. Organizado por Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. XIII-XXI.

_____. *João Cabral: uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SCHLEGEL, Friedrich *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo, Iluminuras, 1997.

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

SOUZA, Helton Gonçalves de. *Dialogramas concretos: uma leitura comparativa das poéticas de João Cabral de Melo Neto e Augusto de Campos*. São Paulo: Annablume, 2004.

SUSSEKIND, F. Ego trip. Uma pequena história da metamorfose do sujeito lírico. In: _____. *papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003, p. 305 - 318.

_____. Apresentação. In: _____. (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

VASCONCELOS, Selma (org.). João Cabral de Melo Neto: retrato falado do poeta. Recife: Editora CEPE, 2009, p. 153-154.

VICENTINI, Albertina. Posfácio. In: GODOY, Heleno. *Relações*. Goiânia: Ed. UCG, 2006, p. 85 – 103.

VICENTINI, Albertina; SILVA, Célia. Trímeros – Três livros em um tempo de poeta. In: GODOY, Heleno. *Inventário: poesia reunida, inéditos e dispersos*. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (org.). Goiânia: Martelo, 2015, p. 551 – 565.

VILLAÇA, Alcides. Expansão e limite na poesia de João Cabral. In: BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *Passos de Drummond*. São Paulo: Duas cidades, 2006.

YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. “Tua memória, pasto de poesia”: Configurações da memória em Carlos Drummond de Andrade. *Revista do GT - Teoria do Texto Poético - ANPOLL*, Vol. 6, 2009. Disponível em: <http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp> Acesso em: 14 de agosto de 2017.

_____. Sobre lugar comum e outros poemas, de Heleno Godoy. In: Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC: *Centro, Centros – Ética, Estética*. Curitiba: UFPR, 2011.

_____. Reconfigurações da memória na poesia brasileira contemporânea. In: _____. BONAFIM, Alexandre (org.). *Poesia brasileira contemporânea & tradição*. São Paulo: Nankin, 2015, p. 43 – 64.

_____. O controverso legado cabralino em alguns poetas brasileiros contemporâneos. *Polifonia*, v. 22, p. 206 – 225, 2015.