

## A TRADIÇÃO NA CONTEMPORANEIDADE: NOTAS SOBRE ALEXEI BUENO

Francisco Diniz TEIXEIRA

Universidade Federal de Goiás – PG (D)  
[chicodinizteixeira@yahoo.com.br](mailto:chicodinizteixeira@yahoo.com.br)

**Resumo:** Sabe-se que a poesia contemporânea possui inúmeras facetas e vertentes observáveis tanto no conjunto do que vários poetas têm publicado, ou internamente dentro da obra de um mesmo poeta. Por isso, parte da crítica especializada têm se mostrado tomada por certo incômodo ao confrontar em parte da produção contemporânea poetas que trabalham as formas tradicionais de poesia, como Alexei Bueno por exemplo. Recorrendo aos escritos de Paz (1984), Eliot (1989), Enzensberger (2003), Pedrosa (2001) e Conte e Barchiesi (2010), intenta-se mostrar, neste trabalho, como o anacronismo faz com que a tradição seja retomada como fonte para apropriações dos jovens poetas na criação de seus textos, pois eles precisam delimitar sua dicção poética e inseri-la em meio às vozes dos poetas do cânone. Dessa forma o retorno aos poemas de forma fixa e aos versos tradicionais, de acordo com Moriconi (1998, p. 19) “representa a vitória da cultura iluminista sobre a contracultura”, isto é, uma ressublimação da poesia, em oposição à vulgarização a que ela foi submetida pelas mãos dos poetas marginais. Nessa perspectiva, se apresentará a leitura de dois poemas de Alexei para mostrar neles que, apesar do resgate da formas tradicionais (e da saturação de cultura observada para fazer frente ao prosaísmo dos poetas marginais), há de alguma forma a presença do desencantamento típico de uma época que, apesar das divergências teóricas, tem sido apresentada como pós-moderna.

**Palavras-chave:** poesia contemporânea; anacronismo; ressublimação; Alexei Bueno.

Múltipla, oscilando entre a vanguarda, a tradição e a contradição, assim tem sido a poesia brasileira das últimas décadas.

A epígrafe acima, transcrita de um ensaio de Antônio Carlos Secchin (1996, p. 110), permite que se perceba como a crítica literária tem recebido a poesia brasileira publicada nos últimos trinta anos. Essa multiplicidade poética pode ser observada nas diversas tendências: a exemplo de poetas como Francisco Alvim, ou mesmo Ana Cristina César, que se mantêm mais apegados à tradição canonizada pela poesia modernista de princípio do século passado; já outros poetas – como Alexei Bueno e Bruno Tolentino –, empreendem um resgate da tradição clássica. Essa multiplicidade é um dos aspectos em que a poesia contemporânea brasileira se revela, ao lado de outras tais como a abolição ou não do verso, a projeção visual ou meramente acústica ou verbal, etc., à crítica como um campo profuso e fértil de inquietações e investigações.

Neste texto, a princípio será feita uma recapitulação de como a crítica percebe os contornos imprecisos e/ou dispersos da poesia contemporânea e do papel da tradição para que possa pensá-la de forma isenta e objetiva. Cumpridas essas duas etapas, serão examinados alguns poemas de Alexei Bueno, *vis-à-vis* ao que escreveram Horácio e o heterônimo Ricardo Reis de Fernando Pessoa, intertextos notáveis da poesia do autor.

### 1. Percepções da crítica acerca da poesia contemporânea

Para que se possa entender a presença tanto do verso de forma fixa quanto do verso livre, na(s) poética(s) singular(es) de diversos poetas que publicaram nos últimos 30 anos, torna-se necessário fazer um rastreamento de como a crítica lida com esse fenômeno e como ela o explica. Para que seja possível realizar esse levantamento, os textos de críticos de Antônio Carlos Secchin, Benedito Nunes, Iumna Maria Simon, Fábio Andrade e Ítalo Moriconi, são de importante consideração, pois além de apresentarem um panorama da produção poética atual, servem para indicar também poetas cuja produção pode ser considerada relevante.

Antônio Carlos Secchin (1996), em “Caminhos recentes da poesia brasileira”, aponta como ponto inicial para que seja possível rastrear os movimentos norteadores da poesia mais recente feita no Brasil, a década de 1950, período em que surge o concretismo, movimento de vanguarda que pregava o fim da distinção entre conteúdo e forma. A este se seguiram a poesia práxis de Mário Chamie, cujo interesse abandona a pesquisa da linguagem empreendida pelos concretistas e se volta para a participação social, e o poema-processo, que propôs em suas versões mais radicais, abolir a palavra do poema, reduzindo-o a um jogo gráfico (SECCHIN, 1996, p. 97).

Secchin continua suas anotações, elencando nestas correntes a poesia engajada da década de 1960, cristalizada nas antologias do *Violão de rua*, a produção dos poetas marginais – e dos músicos da MPB surgidos nos festivais da década de 1960, como Caetano Veloso e Chico Buarque. Ele considera ainda produção contemporânea ao período dos poetas que surgiram na esteira do Modernismo. Terminada essa recapitulação, Secchin apresenta uma lista de poetas relevantes por sua qualidade estética como Ivan Junqueira, Cora Coralina, Manoel de Barros, Gilberto Mendonça Teles dentre outros.

Já Benedito Nunes (2009) apresenta, no ensaio “A recente poesia brasileira: expressão e forma”, como marco inicial do recorte histórico que fez, a presença de uma tradição moderna constituída pelas obras dos escritores que surgiram após 1922, como Drummond e Murilo Mendes. A esta se segue a antitradução da poesia concreta, nas décadas de 1950 e 1960 e, quando a decepção com a cultura assume ares de reprodução do autoritarismo político, surge a geração transgressora dos poetas marginais (BOSI, 2009, p. 160).

Para Nunes, a partir da década de 1980, o que há em termos de orientação estética, na poesia publicada a partir de então não é a busca do novo, mas sim “a propensão à glosa e à paródia, resultante do que podemos chamar de esfolhamento das tradições [...], a conversão de cânones, esvaziados de sua função normativa, em fontes livremente disponíveis com as quais [...] dialogam os poetas” (2009, p.167-168). Consoante isso, se pode entrever que o esfolhamento das tradições constitui a chave para que se possa apreender a poética múltipla dos poetas surgidos após 1980.

Dessa forma, como facetas desse esfolhamento, Nunes apresenta a tematização reflexiva da poesia, a técnica do fragmento, o estilo neorretórico e a configuração epigramática e indica os principais cultores de cada faceta. O que se pode perceber a partir da leitura bosiana é que o novo só se constitui como tal, se for algo proposto pelos poetas em termos de ruptura, tal como prezava o projeto estético de nossos primeiros modernistas e que não há o novo na poesia publicada a partir da década de 1980, uma vez que não há nela algo contra o que se romper. Provavelmente a impossibilidade de se propor ou de alcançar o novo esteja equiparada à multiplicidade de tendências observadas globalmente, ou dentro da obra de um mesmo poeta.

Por sua vez, Iumna Maria Simon (1999), em “Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século”, apresenta um recorte e uma leitura sobre as tendências da produção recente da poesia brasileira aproximados aos de Secchin e de Nunes. Contudo, a

partir do recorte apresentado – perpassando o Modernismo, o Concretismo e a poesia marginal –, percebe-se que sua leitura da poesia feita a partir da década de 1980 aponta duas tendências majoritárias: uma retraditionalização inicial e uma pulverização pluralizada de tendências, pois “quase todos os seus procedimentos e técnicas se tornaram anacronismos, isto é, recursos poéticos que prescindem da experiência e da própria poesia, reduzidos ao culto de gêneros, referências e alusões a si mesmos” (SIMON, 1999). Para Iumna, a poesia contemporânea que segue o esteio da retraditionalização não passa apenas de exemplo de beletismo e de preciosismo verbal.

Essas tendências mostram a carência de um anseio pelo novo. Consta-se que esse anseio seja daquele novo integrado pelos radicalismos de teor social (como no caso Modernismo de início do século anterior), de teor formal (no caso do Concretismo), ou de teor expressivo (no caso dos poetas marginais), se tornou algo inócuo (Cf. SIMON, 1999). Por isso, a linguagem dos poetas que surgiram após a década de 1980 abdicou do novo e, na visão de Iumna, se conformou aos modelos pré-existentes, assumindo um “oficialismo desprovido de Estado e burguesia – e não é no mínimo estranho que o bandeirismo, o drummondismo, o cabralismo, o concretismo, o leminskismo, etc., tenham se tornado **griffes?**” (SIMON, 1999, grifo da autora), isto é, a mera reprodução do passado.

Por outro lado, Fábio Andrade (2010), em “A poesia brasileira atual” – investiga, não só a produção crítica a respeito da poesia brasileira contemporânea, mas também a produção de alguns dos poetas deste período. Para Andrade, a palavra de ordem na poesia atual é a pluralidade e ele elenca algumas tentativas de apreensão dessa realidade poética múltipla, a começar pelos apontamentos de Manuel da Costa Pinto, Eucanaã Ferraz, Cláudio Daniel e Rodrigo Garcia Lopes. Contudo, Andrade aponta algumas falhas da leitura de Costa Pinto, como a parcialidade e a afinação com interesses diversos e que se fazem presentes nos textos de Eucanaã Ferraz e Cláudio Daniel também.

Andrade apresenta quatro tendências que caracterizariam a poesia contemporânea feita no Brasil, seus principais nomes e uma definição sucinta de cada uma delas:

1. Poesia Marginal, surgida como resposta direta ao clima opressivo do regime militar, buscando espontaneidade e o retratismo do cotidiano político;
2. Poesia Visual, herdeira e continuadora de determinados procedimentos do concretismo, bem como de outras vanguardas;
3. Poesia de Renovação das formas tradicionais e do cotidiano, indicando obliquamente uma forte presença de poéticas como as de Drummond e Manuel Bandeira, mas onde também se pode encontrar certo classicismo.
4. Poesia Hermética, acrescentando ao cânone brasileiro novas referências, poetas difíceis e de dicção singular, apresentando ainda grande parentesco com valores da alta modernidade (ANDRADE, 2010, p. 54).

Desse panorama, que não se destoa do que Secchin, Nunes, Simon e mesmo Ítalo Moriconi propõem, como se verá a seguir, pode-se entender que a preocupação principal desses críticos, acerca do entendimento da poesia contemporânea é, de fato, a problemática do novo. O que o próprio Fábio Andrade comenta a respeito dos poetas da terceira tendência apresentada pode ser estendido ao que ele fala de intertexto como “a função de regular a ‘originalidade’ literária. O caráter de novidade dessa poesia [...] se fixa [...] na sua constante renovação, numa atitude despida do fetiche da novidade” (ANDRADE, 2010, p. 68-69).

Por fim, Ítalo Moriconi (1998), em “Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira”, comenta que o crítico desejoso de elaborar uma crônica do período situado entre 1980 e 1997 “não pode contar com os benefícios da distância irônica ou científica”

(MORICONI, 1998, p. 12), por isso ele demonstra “pouco apetite pelo panorama exaustivo” (MORICONI, 1998, p. 12). Isso, porque o crítico elege como parte integrante de seu recorte historiográfico e/ou analítico, vertentes com as quais possua maior afinidade. E não se pode esquecer que a geração de críticos surgida na década de 1970 oscila entre duas tradições canônicas rivais: o paradigma do panteão modernista e o paradigma cabralino-concretista.

Moriconi estabelece seu recorte a partir da geração surgida na década de 70 à qual vincula como marca característica certa tendência dionisíaca, dada a presença do hedonismo, via revalorização do corpo, como elemento reafirmador de uma subjetividade anulada na poesia que seguia o esteio da tradição cabralino-concretista. Ele observa que na produção da geração surgida após 1980 há uma espécie normalização pós-vanguardista, isto é, uma crescente preocupação com a funcionalidade e natureza didática das manifestações artísticas (Cf. Moriconi, 1998, p. 13), algo que revela uma orientação de caráter fortemente pragmático, mas ao mesmo tempo, muitos poetas migram para a indústria do entretenimento, através da criação de letras de música, roteiros de atrações de televisão ou propagandas.

Observa-se na geração da década de 80 que “sua relação com a linguagem e com a comunicação é de outra natureza”, isto é, “[...] a recuperação do valor propriamente literário da literatura. A poesia literária não se submete ao imaginário pop, embora dialogue o tempo todo com ele” (MORICONI, 1998, p. 18-19). A essa tendência pragmática, Moriconi acrescenta como faceta determinante uma volta ao tom discursivo da poesia, através do trabalho e da revalorização das formas clássicas e modernas do verso – claro, sem deixar de lado a ambiguidade pós-moderna que marca a contemporaneidade –, que “tem um sentido simultaneamente ‘progressista’ e ‘retrógrado’, mas nos dois casos, como se verá, representa vitória da cultura iluminista sobre a contracultura” (MORICONI, 1998, p. 19), isto é, uma ressublimação da poesia.

Constata-se que a crítica especializada brasileira, a partir do que se pôde observar na leitura dos textos de Secchin, Nunes, Simon, Andrade e Moriconi, oscila entre duas posições quanto à leitura e valoração da poesia publicada nos últimos anos: frente ao fenômeno do esfolhamento de tradições, isto é, da presença simultânea de diversas tendências canônicas, reapropriadas e reatualizadas pelos poetas, como matrizes criativas, há críticos que consideram pobre essa produção recente, justamente pelo fato dela não apresentar uma novidade – constituída com base na ruptura – como em outros momentos; outros valorizam, por sua vez, a multiplicidade de tendências, pois a novidade se dá, de fato, pela maneira como os jovens poetas se apropriam da tradição e criam o novo, a partir do diálogo com o antigo, distante da imitação servil.

Em suma, com base na síntese teórica apresentada acima, constata-se um resgate da tradição, em alguma medida, que pode ser observada na poesia do português Fernando Pinto do Amaral e do carioca Alexei Bueno – ao retrabalhar a forma fixa e o ideário clássico – que será objeto das considerações apresentadas neste texto a seguir.

## **2. O papel da tradição**

Em relação aos estudos e à teorização sobre a tradição, não se voltará para Aristóteles, pois suas ideias são de conhecimento amplo para os interessados nos estudos literários. A reflexão apresentada a seguir partirá do que pensam a respeito da tradição Octavio Paz, T. S. Eliot, Hans Magnus Enzensberger, Célia Pedrosa e Gian Biagio Conte e Alessandro Barchiesi – latinistas italianos e professores universitários na Itália e na Inglaterra.

Octavio Paz (1984) afirma que a modernidade literária se constituiu assentada naquilo que ele chama de “tradição de ruptura”. Essa tradição se fundamenta não apenas na busca e valoração da novidade – e por extensão algo diferente –, mas na ruptura com o passado (imediatos) e na negação crítica de que o hoje seja fruto do ontem, isto é, a negação da

unidade entre o passado e o presente, pois aquele pode assumir múltiplas facetas. Logo, o pilar essencial da tradição de ruptura é a consciência histórica da mudança que permeia nossa época. A mudança conduz o espírito da modernidade à procura do futuro, justamente, por ser esse o tempo do “que ainda não é que sempre está a ponto de ser” (PAZ, 1984, p. 34).

A par da tradição da ruptura, Paz menciona também, em relação à coexistência entre passado, presente e futuro, a função que o passado pode assumir, quando se investe de um aspecto ritual: “é um tempo imutável, impermeável às mudanças; não é o que passou uma vez, mas o que está passando sempre [...]” (PAZ, 1984, p. 26). Esse passado, presentificado pelo ritual, defende a sociedade dos efeitos e da possibilidade de mudança, tornando-se a norma e o modelo de perfeição a ser perseguido, porque intemporal<sup>1</sup>.

Logo, à tradição vinculada a esse passado tornado presente, Paz a denomina de “tradição da analogia”, embora ele nunca a aproxime criticamente da “tradição da ruptura” em *Os Filhos do Barro*, como bem lembra o crítico Silviano Santiago (1989), quando ele tece reflexões acerca da permanência de um discurso firmado na tradição dentro dos escritos dos primeiros modernistas brasileiros, que promoveram a instauração da tradição moderna, nos termos de Octavio Paz, rompendo e negando o passado como modelo de perfeição a ser seguido. Na verdade, a tradição da analogia está assentada, na visão de Paz, na “correspondência entre coisa e palavra” (SANTIAGO, 1989, p. 103) e o poeta se torna o fundador do universo e do conhecimento, por nomear as coisas, instaurando a tradição da analogia, o que retoma a *mimesis* aristotélica.

Crê-se, contudo, que apenas a teorização de Paz não seria suficiente para a compreensão da permanência da tradição, especialmente se a tradição da analogia é levada em consideração, na contemporaneidade. Por sua vez, T. S. Eliot, no ensaio “Tradição e Talento Individual”, afirma que se o leitor se despir do preconceito que lhe faz apreciar um poeta, na medida em que se percebem os traços da individualidade artística, poderá “amiúde descobrir que não apenas o melhor mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade” (ELIOT, 1989, p. 38). Logo, de acordo com a linha de raciocínio proposta por Eliot, não se pode pensar que o poeta e a poesia existam independentemente de sua relação com o passado, não o imediato, mas o mais distante de sua época, que deve dar-se de forma cônica.

Faz-se oportuno, para que se entenda melhor essa permanência do passado na contemporaneidade, definir o que seria o anacronismo. Hans Magnus Enzensberger (2003) o define como a conjunção de assincronicidades, pois o que se observa é uma série de violações do curso do tempo e para ele essas violações são algo inevitável. Para explicar a pertinência do anacronismo, Enzensberger usa a metáfora da massa folhada para ilustrar que o tempo, assim como a massa, pode ser dobrado em diversas camadas, surgindo em pontos distantes uns dos outros de forma imprevisível, logo, o contato dessas camadas pode ocorrer de forma inesgotável em diversos momentos. Sobre o resultado desse processo, Enzensberger (2003, p. 20) afirma o seguinte:

[...] Assim, o contato entre diferentes camadas do tempo não conduz ao retorno da mesma coisa, mas a uma interação que, todas as vezes, produz algo novo em ambos os lados. Nesse sentido, não é apenas o futuro que é imprevisível. O passado também está sujeito a mudança contínua, transforma-se sem cessar aos olhos de um observador que não possua uma visão geral de todo o sistema.

Quem julgar esse modelo óbvio considerará o anacronismo não uma fonte de irritação, mas um elemento essencial de um mundo mutável;

---

<sup>1</sup> Como adota João Alexandre Barbosa (2009, p. 36)

em vez de negar o anacronismo, achará mais compensador contar com ele e torná-lo produtivo sempre que possível.

Portanto, não se pode negar que o anacronismo esteja presente e que seja fonte de ideias brilhantes, num mundo marcado pela mutabilidade, como já bem observara Octavio Paz (1984). Célia Pedrosa (2001), em um ensaio que examina os efeitos do anacronismo na poesia de Antonio Cicero e Rodrigo Garcia Lopes, faz um balanço de leituras críticas da poesia contemporânea a partir da dissolução da subjetividade lírica em diversas subjetividades e da presença de elementos anacrônicos, dos quais os poetas se apropriam como manancial da criação poética. Esse manancial rico permitiria ao poeta fundir o passado ao presente, mas sem obliterar as diferenças entre ambos na contemporaneidade (Cf. PEDROSA, 2001, p. 13).

Para elucidar a importância dessa memória assentada no saber erudito, Célia recorre a Mário de Andrade que já teorizara no começo do século passado a respeito da importância da erudição para o artista, pois através dela ele poderia adquirir “uma consciência técnica e ética por meio da qual [...] desbastaria seu tempo de fugazes aparências e definiria um rumo em meio à elasticidade desordenada de valores” (PEDROSA, 2001, p. 12). Nessa perspectiva, a subjetividade se constituiria em mecanismo de resistência ao tempo do qual ela própria faz parte e no qual está inserida.

Sabendo-se que o anacronismo é um elemento inevitável, inescapável para que se pense criticamente a criação poética que ganha forma no que é publicado no país nos últimos 30 anos, seria interessante que se empreendesse uma aproximação ao que pensam Gian Biagio Conte e Alessandro Barchiesi, dois professores universitários ligados à cultura clássica, a respeito da imitação e da alusão nos textos antigos, mas que não dista do que os poetas contemporâneos têm feito. Eles afirmam o seguinte:

[...] convém de pronto admitir que a alusão literária – o escritor que cita um predecessor – é um fato de paixão e sentimento. Os poetas tendem a se apresentar como amantes da poesia que leram e de que se recordam. Recordar-se de um modelo, no sentido de citá-lo, serve para reproduzir na escrita a paixão, o apelo, produzidos pela leitura. O escritor, graças à arte alusiva, apresenta-se como leitor que ama certos textos (ou que por eles prova uma paixão qualquer, ainda que fosse ambivalente ou hostil). Não nos ocultemos, porém, que nessa paixão pode haver uma conveniência: e não somente porque assim fazendo o poeta se apresenta sob o sinal reassegurador de uma tradição e se auto-legitima (CONTE, G. B.; BARCHIESI, A., 2010, p. 87).

Pode-se perceber que a tônica da intertextualidade, bem lembrada pelos ilustres professores itálicos, como chave de leitura para a poesia latina em relação à precedente feita em Grécia, não pode ser esquecida. Não se lê Virgílio ou Horácio apenas buscando em seus textos uma originalidade de temática ou de forma, como se buscaria na leitura de Victor Hugo, Byron, Goethe ou de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo ou Machado de Assis, mesmo porque esse conceito de originalidade surgiu no século XIX. Na verdade, lê-se Virgílio ou Horácio para apreender a maneira como eles tomam de empréstimo aquilo que fosse mais interessante aos seus predecessores e como eles retrabalhavam esses elementos, fazendo com que eles ganhassem novos sentidos em seus textos. Essa observação frutífera para os estudos filológicos pode ser comprovada na leitura comparada de duas odes. A primeira que será apresentada a seguir se encontra no fecho do Livro I, exatamente o poema 38 das *Odes* de Horácio (2004, p. 94), seguida de uma tradução nossa:

Pērsīcōs ōdī, pŭēr, āppārātŭs,  
dīsplīcēt nēxāe phīlŷrā cōrōnāe,  
mīttē sēctārī, rōsā quō lōcōrŭm  
sērā mōrētŭr.

Sīmplīcī mŷrtō nīhīl āllābōrēs  
sēdŭlŭs cūrō: nēquē tē mīnīstrŭm  
dēdēcēt mŷrtŭs nēquē mē sŭb ārtā  
uītē bībētēm.

Odeio, garoto, os luxos da Pérsia,  
Coroas atadas com corda me irritam,  
Em que local, manda buscar uma rosa  
Que morra tardia.

Não trabalhes na singela murta, que eu  
Cuidadoso orno: a murta não convém-  
Te, copeiro, nem a mim, que provo o vinho,  
Sob vide pesada.

Como bem anotam Nisbet e Hubbard (2001, p. 421), essa ode horaciana endereçada a um escravo “was a common and natural device in Greek sympotic lyric and epigram”. Ambos citam como predecessores de Horácio por terem tratado do mesmo assunto Anacreonte, um escólio em memória de Cedon – que atacou Psístrato – citado por Pseudo-Aristóteles, o poeta cômico Efipo, Antífanos, um dístico de Philodemus e um epigrama de Niceneto, dentre os poetas gregos, sem esquecer que Catulo, no poema 27, também trabalhou com essa temática.

Para os leitores acostumados à busca incessante pelo novo, entendido como inédito, a leitura da ode horaciana deve ser frustrante, tendo-se em vista os antecessores que trabalharam o mesmo tema, assim como pela enunciação um tanto despojada, que a tradução tentou reproduzir, do eu rejeitando os adornos para si e para o escravo no ambiente do simpósio, que em solo romano era bem diferente do praticado em Grécia.

Mas à simples enunciação não se deve esquecer que a escolha das palavras como a sua disposição na estrofe sáfica, formada por três hendecassílabos sáficos, seguidos de um verso adônico, não é gratuita. Essa ode ilustra o artesanato horaciano do poema, pois apenas para que se tenha uma noção de como Horácio trabalha, vejam-se alguns elementos presentes nela: o adjetivo ‘persicos’ no primeiro verso se refere ao luxo oriental, pois a Pérsia, metonimicamente, é censurada desde os gregos; o sintagma ‘rosa sera’, refere-se às rosas, que na Itália florescem na primavera para morrer no início do verão, aqui, um dos símbolos do *carpe diem* e o ‘myrtus’ é uma planta comum – possivelmente símbolo do estilo humilde que Horácio deseja – que aparece nos simpósios, entrelaçada a outras na forma de uma grinalda usada pelos simposiastas. Nisbet e Hubbard (2001, p. 425), anotam que, de acordo com Philonides, dizia-se que a coroa de murta dissipava os vapores do vinho que subiam à cabeça do simposiasta.

Pode-se agora comparar à ode horaciana esta de Fernando Pessoa, que consta nas Odes de Ricardo Reis, a ode XVII do Livro I:

Não queiras, Lídia, edificar no espaço  
Que figuras futuro, ou prometer-te  
Amanhã. Cumpre-te hoje, não sperando.  
Tu mesma és tua vida.

Não te destines, que não és futura.  
 Quem sabe se, entre a taça que esvazias,  
 E ela de novo enchida, não te a sorte  
 Interpõe o abismo?  
 (Pessoa, 2007, p. 20)

Aparentemente, a ode de Ricardo Reis não tem nada similar à ode de Horácio. Este se dirigia a um escravo para rejeitar o luxo oriental, não condizente com o ideal de vida simples do poeta venusino. Aqui, vê-se o eu dirigindo-se à Lídia, sua amada, e lhe recomendando que não confie no amanhã, tal qual Horácio (2004, p. 44) já advertia no poema 11 do mesmo Livro I: “cārpē dĩēm, quām mĩnĩmũm crēdũlā pōstērō”, “colhe o dia, confiante minimamente no dia de amanhã”.

A ode de Pessoa é vazada também na estrofe sáfica, cultivada em língua portuguesa com três versos decassílabos seguidos de um hexassílabo. Mas a similaridade entre as duas odes não reside apenas na estrutura formal empregada em ambas. Na verdade, essa similaridade pode ser observada no nível sintático e fônico: o primeiro verso nas duas tem ao meio o destinatário dos eus marcado pelo vocativo (‘puer’ / ‘Lídia’). A figura de Lídia, pelo que o eu descreve na segunda estrofe do poema, assume da mesma forma que o ‘puer’ horaciano o papel de garçon, ministrando ao eu o vinho que ele deseja desfrutar, retomando o *carpe diem* do poema de Horácio. Não se podem esquecer também a presença da aliteração dos fonemas ‘p’ e ‘r’, em ambos os textos, assim como as assonâncias e a grande semelhança entre os sintagmas ‘neque me sub arta’ e ‘não te a sorte’ dos sétimos versos.

Observadas essas similaridades, não se pode negar que Fernando Pessoa tenha imitado Horácio, mas a imitação que ele empreende não se resumiu a mera cópia, pois na verdade, o que os apontamentos feitos a partir dos dois textos permitem que se vislumbre a apropriação, por meio da alusão, tal qual defendem para a leitura de textos clássicos Conte e Barchiesi, citados acima, que gerou algo novo, o que reforça aquilo que Célia Pedrosa resgata de Mário de Andrade: a erudição pode ser fonte de uma consciência ética e estética para o artista. Isso comprova o que pensam Paz, em relação à permanência da tradição da analogia como fonte a que os poetas podem recorrer, e Enzensberger, em relação à presença do anacronismo, pois a erudição constitui fonte rica de material para a criação poética, como se mostrou acima nas notas relativas a Fernando Pessoa em relação a Horácio.

### 3. Um estudo de caso: Alexei Bueno

O poeta carioca Alexei Bueno, que produz desde o início da década de 1980, ilustra o seguimento, que tanto Célia Pedrosa, quanto Ítalo Moriconi e Fábio Andrade apontam em nossa poesia contemporânea de resgate do sublime. Bueno trabalha com as formas fixas de forma magistral, mas não somente com elas, pois nas Odes de *A via estreita* de 1995 pode-se constatar a presença do longo verso livre, conquista do nosso primeiro modernismo. A princípio, se poderia ler esse resgate das formas tradicionais como pretexto para um beletismo e um preciosismo verbais descompromissados com a época presente, tal qual pensa Iumna Maria Simon, mas não parece ser esse o caso. Examine-se como exemplo um poema que se encontra nos *Poemas gregos*<sup>2</sup>, de 1984 (BUENO, 2003, p. 184):

Por que, Dionisos, te enches do teu vinho  
 Se nada pode a morte contra ti,  
 E o tempo não te arranha mais do que uma  
 Formiga a uma montanha?

<sup>2</sup> Aqui se farão referências aos livros de Alexei que estão na edição da *Poesia Reunida*, publicada em 2003.



Por que bêbado vives, se és eterno,  
E conheces que o vinho é mais precioso  
Para os que sabem quão secos um dia,  
Só pó, serão na estrada?

Não te compreendo, pois senhor da vinha,  
A ebriedade! Ou será que há um tédio  
Enorme em não morrer? Ou sóbrio sentes  
Que tombarás também?

No poema acima, constata-se – dada a sua configuração em estrofes com três versos decassílabos sáficos (Por | que, | Dio | **ni** | sos, | te en | ches | **do** | teu | **vi** | nho / Se | na | da | **po** | de | a | mor | te | **con** | tra | **ti** / E o | tem | po | **não** | te ar | ra | nha | **mais** | do | **que u** | ma), seguidos de um hexassílabo (For | **mi** | ga a u | ma | mon | **ta** | nha?) –, que se trata de uma ode de tom classicizante, embora o poeta não a tenha nomeado (e classificado) como exemplar desse gênero.

No entanto, apesar da forma equilibrada, observa-se uma postura desencantada do eu lírico, na ode de Alexei. Poder-se-ia dizer que essa postura, calcada numa linguagem bem prosaica<sup>3</sup>, nega a natureza divina e transcendente de Dioniso, materializada no vinho, consagrado a sua potência. Na verdade, quando o eu questiona a ebriedade eterna do deus, pode-se antever uma subjetividade desencantada, típica dos poetas que publicam nos últimos 30 anos, em especial naqueles que não adotam a retraditionalização como esteio para sua criação poética.

Além disso, é digna de nota a presença no primeiro verso do poema de uma forma de nominativo grega transliterada em caracteres latinos ‘Dionisos’, o que transpareceria a vinculação de Alexei à tradição literária de matriz grega. O texto, todo construído com interrogativas diretas, demonstra certa descrença (que provavelmente de acordo com a resposta do deus, se confirmaria ou não) do eu na divindade, tratada por tu, pronome que sinaliza uma maior proximidade, ao contrário do esperado vós, que mostraria certa reverência do eu para com o divino. O uso das formas de segunda pessoa demonstraria certa proximidade de um tom prosaico, especialmente na sintaxe apesar algumas inversões e o uso de alguns recursos sonoros, em particular a aliteração e a assonância, travem esse tom prosaico, talvez outro vestígio da contradição em que o eu se encontra em relação a Dioniso. Além disso, não se deve esquecer a presença arrojada no terceiro verso do artigo ‘uma’ ao final, algo não usual na poesia de tom clássico.

Outro exemplo de como Alexei trabalha na seara dos clássicos, assumindo aqui o legado apontado por Paz (1984) na senda dos poetas que transitam na tradição da analogia, é o soneto transcrito abaixo, que faz parte do *Lucernário* (BUENO, 2003, p. 278-279):

### Tróia

Tudo houve aqui, e aqui era tão pouco...  
Nem portais, nem palácio, nem muralhas  
Viram tais blocos de adobes e palhas,  
Nem mesmo Aquiles rouco

De dor, nem um estranho cavalo oco...  
Só ele, o Cego, os viu. Tantas batalhas

<sup>3</sup> Cf. MORICONI, 1998, p. 23: “Em Alexei, o sublime é tema, mas a linguagem poética mantém-se dessublimada [...]”.

De após, entre milhões, foram migalhas  
Junto a esse sonho louco.

Vós, mortos de outras guerras, sois as lendas  
Perto desses que nunca guerrearam.  
Mortal, nunca te prendas

Demais ao que achas que é. Quem faz o mundo  
É o sonho. Os olhos do cego fitaram  
O humano sol mais fundo.  
(Alexei Bueno, *Poesia Reunida*, p. 278-279)

No soneto acima, observa-se a mescla de dois subgêneros líricos: o soneto com a ode feita a partir da estrofe sáfica. A forma híbrida retoma alusivamente o poema fundador do Ocidente: a *Ilíada* homérica. No texto, o eu não anula sua subjetividade, como Bilac fizera um século antes em  *lendo a Ilíada*. Na verdade, o eu, num influxo de subjetividade dispersa, contrapõe aos heróis mortos no poema homérico, os que tombaram em outras guerras, assumindo que estes são as lendas perto daqueles que só a cegueira e a inspiração das Musas permitiram a Homero ver. O adjetivo ‘Cego’ que aparece no sexto verso é uma alusão clara à figura de Homero de acordo com o que a tradição clássica nos reportou, mas quando ele reaparece no décimo terceiro verso na forma minúscula ‘cego’, e nos tercetos há uma visão desencantada em relação ao passado épico, em que o desencantamento seria refletido na perda da capacidade do ‘Cego’ de ver os feitos sobre-humanos da narrativa, imbuído então de uma nova cegueira, mais profunda, tal qual a que se pode perceber atualmente.

Após a leitura dos dois poemas de Alexei Bueno e das observações feitas, seria interessante ressaltar, a propósito da poesia de Bueno, o que Fábio Andrade (2010, p. 77) afirma: “[...] O espectro classicista [...] não esgota a dicção de uma produção que além de um profundo rigor formal [...] encontra lugar para o epos, para o verso livre e para a inquietação metafísica...”. Essa pode ser uma chave de leitura para que se compreenda a poética particular de Alexei Bueno, pois ele une tanto a expressão formal tradicional ao verso livre.

Crê-se que Antonio Carlos Secchin (*apud* Andrade, 2010, p. 77), ao observar um sentido trágico na poesia de Alexei: “A visada de Alexei é trágica, oriunda de um mundo esquecido pelos deuses e assolado em demasia pelo sub-humano: a poesia mora e vigora nesse intervalo”, nos oferece uma possibilidade para explicar o desencanto constatado nos dois poemas transcritos acima, devido à consciência do poeta de que ele escreve num entre lugar e o resgate da tradição seja, talvez, a única forma que ele tenha de se opor ao caos contemporâneo.

#### 4. Considerações Finais

Frente ao que se expôs até o presente momento, não se pode aceitar como uma possibilidade para entender a multiplicidade da poesia publicada atualmente, aludida na epígrafe inicial, a de que talvez ela seja o reflexo de um supercânone. Este conceito foi proposto por Henrique Cairus (2011, p. 135) nos seguintes termos: “[...] O supercânone [...] paira sobre o cânone, dando-lhe consistência em forma e conteúdo, por anuência ou negação. É [...] o cânone do cânone, e também esse é um – mas não o único – aspecto do clássico que o faz clássico”.

Pelo contrário, na verdade, o resgate de formas e/ou temas tradicionais parece ser fruto daquilo que João Alexandre Barbosa (2009) chama de as duas ilusões da modernidade: ubiquidade e intemporalidade. Para Barbosa (2009, p. 36): “o poeta moderno, por força do movimento básico tradição/tradução, sabe que a sua linguagem não é senão um instante

individual dos tempos da linguagem”. Logo, para o poeta moderno, o poema em si se constitui como o espaço de materialização do seu trabalho com a linguagem, que a materialização de um instante dentre todos os instantes possíveis, em que ele se pode inserir, pois no processo se discute sua viabilidade.

Por isso, toma-se como exemplo a tradução feita por Haroldo de Campos (*apud* Achcar, 1994, p. 215) para a ode I, 38 de Horácio, que parece bem ilustrar não só a discussão da viabilidade do poema (enquanto entre lugar estabelecido entre o poeta e a poesia), como também a de buscar na tradição, por meio da tradução, os modelos que melhor sirvam à criação poética:

Garçom, faça o favor	nada de luxos persas.
Nem me venha com estes	enfeites de tília.
Rosas? Não quero rosas,	se alguma ainda esquiva
resta da primavera.	
Para mim basta o mirto.	O simples mirto.
O mirto com você	também combina,
Puer, garçom-menino,	ministro do meu vinho,
Que o vai servindo,	enquanto eu vou bebendo
Sob a cerrada vinha	

Observe-se que na tradução haroldiana, os versos quebrados recaem sobre as quebras sintático-semânticas que há no original horaciano, como em *Sīmplīcī mýrtō | nīhīl āllābōrēs / sēdūlūs cūrō: | nēquē tē mīnīstrūm*. Além disso, note-se que Haroldo de Campos suprime de sua tradução a negação contida em ‘neque’, que se dirigia tanto ao locutor, quanto ao seu interlocutor. Parece que essa supressão se faz justificável devido à escolha da palavra ‘garçom’, que figura em lugar de ‘puer’, pois designa aquele que serve não só o vinho, como também qualquer outra bebida, mas que não pode sorvê-la.

Numa leitura, talvez, um tanto mais ousada, poder-se-ia pensar que os versos quebrados, simulassem o despejar do vinho sobre uma taça, mas isso apenas ilustra como um poeta de vanguarda como Haroldo de Campos, através da tradução de um poeta canônico, não só escolhe o que traduz, mas os efeitos desejados que sua tradução cause, revitalizando o poeta de partida como matéria-prima da poesia, tal como João Alexandre Barbosa afirma em uma passagem do ensaio aludido acima. Por isso, não se deve estranhar que poetas como Alexei Bueno e Fernando Pinto do Amaral trabalhem com o legado da tradição clássica ou moderna, uma vez que a ubiquidade e a intemporalidade permitem que ambos se apropriem dos modelos que lhes convierem para a criação, de acordo com o engenho e a arte que ambos possuem. Seria isso talvez o sinal de que a poesia se move em trânsito para outras paragens?

### Referências bibliográficas

ACHCAR, F. *Lírica e Lugar-comum: Alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.

- ANDRADE, F. A poesia brasileira atual. In: \_\_\_\_\_. *A transparência impossível: hermetismo e poesia brasileira*. Recife: Bagaço, 2010.
- BARBOSA, J. A. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BUENO, A. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- CAIRUS, H. F. O lugar dos clássicos hoje: o supercânone e seus desdobramentos no Brasil. In: VIEIRA, B. V. G.; THAMOS, M. N (Orgs). *Permanência clássica: visões contemporâneas da antiguidade greco-romana*. São Paulo: Escrituras, 2011, p. 125-143.
- CONTE, G. B; BARCHIESI, A. Imitação e arte alusiva. Modos e funções da Intertextualidade. In: CAVALLO, G. et al. *O espaço literário da Roma Antiga*. Trad. Daniel Peluci Carrara e Fernanda Messeder Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010, p. 87-121. (Vol. I: A produção do texto)
- ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.
- ENZENSBERGER, H. M. A massa folhada do tempo: meditações sobre o anacronismo. In: \_\_\_\_\_. *Ziguezague: Ensaio*. Trad. Marcos José Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 2003, p. 9-23.
- HORACE. *Odes and epodes*. Edited and Translated by Niall Rudd. Cambridge/London: Harvard University Press, 2004.
- MORICONI, Í. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In: PEDROSA, C. et al. *Poesia hoje*. Rio de Janeiro: EdUFF, 1998, p. 11-26.
- NISBET, R. G. M.; HUBBARD, M. *A commentary on Horace Odes, Book I*. Oxford: Clarendon Press, 2001.
- NUNES, B. A recente poesia brasileira: expressão e forma. In: \_\_\_\_\_. *A clave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 158-173.
- PAZ, O. A tradição do futuro. In: \_\_\_\_\_. *Os filhos do barro*. Do romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 17-35.
- PEDROSA, C. Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência. In: CAMARGO, M. L. B. et al (Orgs.). *Poesia e contemporaneidade: leituras do presente*. Chapecó: Argos, 2001, p. 7-23.
- PESSOA, F. *Poesia completa de Ricardo Reis*. (Org.) SILVA, Manuela Parreira da. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- SANTIAGO, S. A permanência do discurso da tradição no Modernismo. In: \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra: Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 94-121.
- SARAIVA, F. R. S. *Novíssimo dicionário latino-português*. 10. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1993.
- SECCHIN, A. C. Caminhos recentes da poesia brasileira. In: \_\_\_\_\_. *Poesia e desordem: escritos sobre poesia e alguma prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 93-110.
- SIMON, I. M. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. In: *Novos Estudos CEBRAP*, nº 55. São Paulo, Nov. 1999.