
O SÍMBOLO EM CADEIAS: O UNDERGROUND ESTÉTICO NA POESIA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Wesley Leuze Michel (UNISINOS/ Universidade do Vale do Rio dos Sinos)¹

Resumo: Este trabalho objetiva estudar, sob a aplicação da teoria da angústia da influência construída e proposta pelo crítico literário estadunidense Harold Bloom, o recente movimento poético e literário contemporâneo do cenário brasileiro que responde pelo título de *underground* estético. O movimento, através de seu original diálogo com o cânone literário ocidental, parece responder à profecia bloomiana homônima exposta em sua *magnum opus* *O Cânone Ocidental*, a qual predisse o florescimento daquilo chamado *underground* estético, o que quebraria o paradigma literário contemporâneo. Ainda, a presente investigação debruça-se sobre as possíveis motivações e deliberação dos poetas que compõem o *underground* estético acerca do seu trabalho poético. Como aporte teórico deste estudo, lançamos mão da obra de referência de Harold Bloom sobre a *anxiety of influence* (1973), sua teoria poética original, e dos últimos ensaios e críticas sobre o *underground* estético capitaneados pelo poeta e crítico literário baiano Wladimir Saldanha, quem esteve, no Brasil, mais profundamente absorto, nos últimos anos, no cenário poético contemporâneo e na abordagem bloomiana da poesia.

Palavras-chave: *Underground* estético. Angústia da influência. Poesia contemporânea brasileira. Cânone literário ocidental.

THE SYMBOL IN CHAINS: THE AESTHETIC UNDERGROUND IN BRAZILIAN CONTEMPORARY POETRY

Abstract: This article examines, through the application of the *Anxiety of Influence* theory—created and proposed by American literary critic Harold Bloom—the recent Brazilian contemporary poetic and literary movement known as the “aesthetic underground.” Through its original dialogue with the Western literary canon, the movement appears to respond to Bloom’s namesake prophecy set forth in his *magnum opus* *The Western Canon*, which predicted the emergence of what he called the aesthetic underground—something that would disrupt the contemporary literary paradigm. Furthermore, this study explores the possible motivations and deliberations of the poets who constitute the aesthetic underground regarding their poetic work. As theoretical support, we draw on Bloom’s seminal work *The Anxiety of Influence* (1973), his original poetic theory, as well as recent essays and critiques on the aesthetic underground led by Bahian poet and literary critic Wladimir Saldanha, who, in recent years in Brazil, has been deeply engaged with both the contemporary poetic scene and Bloom’s approach to poetry.

Keywords: aesthetic underground. *Anxiety of Influence*. Brazilian contemporary poetry. Western literary canon.

¹Graduado em Letras – Português.

1 A PROFECIA

Nos primeiros anos da década de 1990, o professor e crítico literário estadunidense Harold Bloom (1930 – 2019) publicou a sua emblemática e fundamental obra *O Cânone Ocidental*, na qual elenca e analisa os clássicos autores que compuseram a nata da literatura do Ocidente – ou, noutras palavras, os autores que firmaram a nossa Tradição. Em seu prefácio, ternamente intitulado “Uma Elegia para o Cânone”, Bloom retoma um conceito criado por ele próprio que visa explicar a instalação do Cânone: a *angústia da influência*, estabelecido e abordado em sua obra prévia *A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia*, de 1973. Basicamente, a *angústia da influência* demonstra haver intertextualidades permeadas de relações de passividade na produção literária, onde escritores absorvem demais escritores pregressos (leia-se *canônicos*), como que numa transferência de personalidade.

Todavia, esta influência poética é possível e perceptível apenas no

poeta forte em potencial, pois está condenado a descobrir suas ânsias mais profundas através da experiência de *outros eus*. O poeta traz seu poema *dentro* de si, mas deve passar pela vergonha e pelo esplendor de se ver *achado* pelos poemas – grandes poemas – *exteriores* a ele. **Perder a liberdade nesse centro significa** não ser nunca mais capaz de perdoar, e conhecer, para sempre, o terror de **ver a própria autonomia ameaçada**. (Bloom, 1991, p. 57, grifos nossos²).

Assim, seguindo a noção de Bloom, a própria Tradição tão somente sofrerá movimento através do estabelecimento de uma criação original que faça frente à influência canônica – importa destacar que o substantivo *influência*, do modo aqui empregado, extravasa o sentido mais imediato de *exercer poder sobre o outro*, mas concorre para “uma doença astral. Se a influência fosse uma saúde, quem seria capaz de escrever um poema?” (Bloom, 1991, p. 133).

É verdade que, durante o caminho evolutivo da Literatura, diversas foram as tentativas empregadas, por autores vários, de rompimento com os paradigmas da Tradição, numa espécie de emulação de Édipo assassinando seu próprio pai. No âmbito da poesia, que é o assunto ao qual nos propomos à discussão, o ato de rebelião mais notável foi, talvez, a formulação do verso livre. O célebre poeta inglês, T. S. Eliot (1888 – 1965), admitiu, em 1928, ter lido Walt Whitman (1819 – 1892), o *pai do verso livre*, muito tardivamente: “Só li Whitman muito mais tarde em minha vida e, para conseguir fazê-lo, tive de vencer uma

²Grifos em itálico, do autor; em negrito, nossos.

aversão à sua forma e muita parte do seu conteúdo³” (Eliot, 1948, p. 8, tradução e grifos nossos). Embora outorgasse seu próprio verso livre a outros autores, ainda hoje seus críticos questionam a veracidade de sua afirmação – entre eles, o formulador da *angústia da influência*, associando sua aversão ao poeta forte que vence seu antagonista pregresso.

Hoje, o verso livre é “norma”, figurando na esmagadora maioria dos livros de poesia contemporânea expostos nas estantes de nossas livrarias. A liberdade do verso livre está, pretensiosamente, na dispensa da métrica, conferindo-lhe o errôneo apelido de *verso não-metrificado*; quem expõe é o escritor, crítico literário e membro da Academia Brasileira de Letras, Antonio Carlos Secchin (2022, p. 17):

Um dos maiores equívocos que se perpetuam, inclusive em salas de aula universitárias, é o de que, em contraposição ao verso tradicional, o livre não tem métrica! Ora, a métrica é exatamente o que define o verso, em oposição à prosa, cujo limite é estabelecido pela mancha tipográfica do fim de uma linha, e não pelo recorte (rítmico) arbitrado pelo poeta. O que se pode dizer é que o verso livre não apresenta métrica regular, constante, mas nunca que prescinde de alguma “medida”, sem o que não seria verso.

T. S. Eliot (1917, p. 519, tradução nossa) mesmo, autor de diversos poemas em verso livre, afirma que “não existe verso livre, existe apenas verso bom, verso ruim e o caos⁴”. Fundamental, também, é o que escreve o poeta e crítico literário Carlos Felipe Moisés (1942 – 2017):

[...] quando topamos com “verso livre”, damos excessiva importância ao adjetivo e descuramos do substantivo. Maliciosamente modernos, sabemos bem que verso não é ou não deve ser apenas determinado número de sílabas (Moisés, 2009, s/p).

Acontece que, oposto ao “espartilho da forma” e alçado a extremos absurdos que corromperam o gênero, o uso propagandeado do verso livre vem configurando criações que não passam senão de prosa recortada e estruturada em linhas segmentadas uma abaixo da outra (quando não, em linhas “soltas” que figuram o completo *caos*); rompendo “as barreiras da métrica regular, o verso livre forneceu a falsa perspectiva de um facilitório irrestrito: bastava alguém não saber metrificar para dizer-se poeta” (Secchin, 2022, p. 18).

³No original: *I did not read Whitman until much later in life, and had to conquer an aversion to his form, as well as to much of his matter, in order to do so.*

⁴No original: *And as for vers libre, we conclude that it is not defined by absence of pattern or absence of rhyme, for other verse is without these; that it is not defined by non-existence of metre, since even the worst verse can be scanned; and we conclude that the division between Conservative Verse and vers libre does not exist, for there is only good verse, bad verse, and chaos.*

Noutras palavras,

[...] o que é, simplesmente, um procedimento técnico – a mescla de prosa e verso, por exemplo, ou a utilização do registro paródico – passa a ser veiculado como valor. [...] O leitor, aturdido, finge que gosta de um texto que finge ser poético – e como não poderia sê-lo, se os passos da cartilha foram todos seguidos? (Secchin, 2003, p. 250).

Não sem alguma ousadia, logramos ainda considerar que tantos foram aqueles que procuraram romper a barreira dos gêneros, e por tão variados mecanismos, que “hoje, cinicamente, se poderia argumentar que um gesto pós-pós-moderno seria o de recompor as fissuras que fizeram ruir o edifício monolítico do gênero” (Secchin, 2003, p. 249). Ainda que essa “poesia” se alardeie como um grito de liberdade, precisamos dizer que “não existe liberdade na arte⁵” (Eliot, 1917, p. 184).

Nesta provocação, retomamos o prefácio d’*O Cânone Ocidental*, onde Bloom oferece-nos uma “profecia” nas linhas finais do primeiro parágrafo: “florescerá um *underground* estético, restaurando alguma coisa semelhante à aventura da leitura” (Bloom, 1994, p. 24). Pois que em contestação ao cenário convencional e *mainstream* da poesia contemporânea, surge atualmente no Brasil uma rede de poetas que parece responder à profecia bloomiana. Munidos do aparato técnico da poesia, reinventam a cena através do uso meticoloso das formas fixas (revigorando-as com expressões coloquiais) e do verso livre clássico. Não é de surpreender que o soneto, forma “banida” da poesia brasileira, ressurja num aspecto sintomático do *underground* estético. São poetas contemporâneos que escrevem com sentido vivo de Tradição e dialogam com ela – destaque para casos em que se observa até mesmo a emulação de autores clássicos e/ou conversão desses em eu-lírico.

Notável desde pelo menos o final dos anos noventa, conforme anota Secchin em seu ensaio *Parnaso contemporâneo II*, “[...] em oposição ao registro coloquial e à espontaneidade que foram a tônica da poesia brasileira da década de 1970, vai-se consolidando uma vertente culta em autores que estrearam nos últimos quatro ou cinco anos [...]” (Secchin, 1996, p. 165), esta vertente vem consolidando-se nos dias atuais – particularmente, através do massivo uso da *internet*.

Otto Maria Carpeaux, clássico crítico literário e ensaísta, na sua *magnum opus História da Literatura Ocidental*, pontua que “nasce uma obra de arte se o autor chega a

⁵No original: Vers libre has not even the excuse of a polemic; it is a battle-cry of freedom, and there is no freedom in art.

transformar a emoção em símbolo; senão, só consegue uma alegoria” (2008, p. xxvi). Ou seja, enquanto a alegoria faz referência a algo, o símbolo *carrega a carga do algo*. Carpeaux esmiuça-nos essa ideia no “Ensaio de análise em profundidade”, onde compreendemos, enfim, que o símbolo é a Arte:

A alegoria é comprensível ao raciocínio do leitor, sem sugerir a emoção, essa emoção simbólica, a que Croce chama o lirismo da obra. A forma desse lirismo é o símbolo. **O símbolo fala-nos, não ao nosso intelecto, mas a toda a nossa personalidade.** O símbolo exprime o que nós outros sentíamos também sem poder exprimir. **A expressão simbólica é o privilégio do poeta.** Tanto mais durável é a sua obra quanto mais universal o símbolo. Há símbolos que refletem a situação humana inteira. (Carpeaux, 1999, p. 121, grifos nossos).

Esta onda *underground* que inscreve a poesia contemporânea brasileira em modelos e configurações revisitadas da tradição, estrutura seus símbolos (portanto, sua arte) no *corset* da forma. Se o homem, portanto o artista, é fruto do seu tempo, conforme a máxima, qual a força motriz desse movimento de contracorrente? Tal retorno estético logra-se da intencionalidade de um grupo organizado ou são frutos espontâneos de pomares diversos? Está a contemporaneidade sob a agonia do Cânone, conforme discorreu Bloom, ou antes, num espírito antimoderno, esconde-se sob suas asas?

Logrando resposta à(s) questão(ões), tomamos por base teórica a análise do *underground* estético brasileiro proposta pelo crítico literário baiano Wladimir Saldanha, expoente pesquisador desta temática.

2 A PREDIÇÃO

N'A *Angústia da Influência*, Bloom enfeixa seis movimentos de superação do cânone empreitados pelos candidatos a *poeta forte*, os quais batizou “seis razões revisionárias”; a saber: *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *demonização*, *askesis* e *apophrades*. Tais razões são de capital importância para a leitura do *underground* estético proposta por Wladimir Saldanha, e delas, três são mais frequentemente observáveis no movimento; assim, intencionamos, por ora, descrevê-las conforme a exposição de Bloom em sua obra de referência, para *lermos* apropriadamente sua aplicação no capítulo seguinte.

A *kenosis*, uma das razões revisionárias, é termo grego emprestado da carta de São Paulo aos filipenses, significando aí o *esvaziamento de si mesmo*, conforme o apóstolo

escreve: “Ele [Jesus Cristo], apesar de Sua condição divina, não fez alarde de ser igual a Deus, mas se **esvaziou de si** e tomou a condição de escravo, fazendo-se semelhante aos homens” (Bíblia, 2017, Fp. 2, 6-7, grifo nosso). Se Cristo, em Sua humildade, esvazia-se de Sua divindade sem deixar de ser Deus, o mesmo ocorre com o poeta; contudo, a humildade deste é falsa: dirá este poeta, “onde está ele – o poema do precursor – que meu poema esteja também” (Bloom, 1991, p. 116). Desse modo, o esvaziamento poético, a *kenosis*, ou

[...] a desapropriação poética, agora melhor definida, é mesmo um mal-refazer (e um levar-a-mal) do que já fora feito antes pelos precursores, mas a palavra “mal” assume aqui, ela mesma, um significado dialético. O que foi feito pelos precursores lança o efebo [poeta sucessor] no movimento da repetição, uma repetição que [...] deve ser tanto anulada quanto dialeticamente reafirmada, e ao mesmo tempo. (Bloom, 1991, p. 119-120).

O poeta sucessor recua falsamente frente à tradição: ao mesmo tempo que a repete, na sua assimilação (como ocorrerá com *apophrades*, posteriormente), a aperfeiçoa, buscando, por ela, alcançar o mesmo sucesso estético, melhorando, em seu “levar-a-mal” o poema do seu precedente; isto é, o novo poema aspira à mesma grandeza do canônico, imitando-o numa falsa modéstia de reconhecimento.

Também retirada do grego, *daimon*, a *demonização* vem “da tradição neoplatônica [...] onde um ente intermediário [o *daimon*], nem divino, nem humano, se incorpora ao adepto para auxiliá-lo” (Bloom, 1991, p. 44). Embora possamos ser levados, pela definição, a vislumbrar o poeta ascendente como uma entidade vampiresca junto ao poeta forte, ocorre precisamente o contrário.

O poeta posterior se apresenta aberto ao que acredita ser uma potência no poema-ascendente que não pertence, de fato, a este, mas sim à uma extensão ôntica imediatamente além do precursor. É isto o que faz, então, em seu poema, ao postar-se com relação ao poema-ascendente de tal forma que, ao generalizá-lo, despreza o que existe de único no trabalho do precursor. (Bloom, 1991, p. 44).

Bloom esclarece que “o poeta forte não é jamais ‘possuído’ por um demônio. Quando se torna forte, torna-se, ele mesmo, um demônio. [...] A possessão leva a uma total identificação” (1991, p. 138). Logo, ao contrário do vampirismo corrente, é o poeta novo que, *sugando* o ascendente, enfraquece-o e dissolve-o em si mesmo.

Apophrades, por fim, é um termo grego que designa “os dias de má-sorte, quando os mortos de Atenas voltavam a habitar a casa onde haviam vivido” (Bloom, 1991, p. 44),

traduzindo-se como *o retorno dos mortos*; possivelmente, é a definição mais apropriada para o *underground* estético que observamos. Aplicado seu uso na teoria da influência, temos que o poeta

[...] sustenta seu próprio poema de tal forma aberto à obra do precursor que, inicialmente, poderíamos pensar ter-se completado a volta ao círculo, nos transportando de volta aos dias sufocantes de seu aprendizado, antes que sua força tivesse começado a se fazer sentir [...] e o efeito estranhíssimo [*unheimlich*⁶] é que o sucesso do novo poema faz com que este nos apareça, agora, não como obra do ascendente, mas como se o segundo poeta houvesse, ele mesmo, escrito a obra característica de seu precursor⁷. (Bloom, 1991, p. 45).

Ou seja, o poeta sucessor tanto apropriou-se da tradição que o precede que se assemelha a ela, tamanha a assimilação – “é possível crer, por alguns momentos surpreendentes, que estão, eles mesmos, *sendo imitados por seus ancestrais*” (Bloom, 1991, p. 183, grifo do autor).

Descritas as razões revisionárias necessárias ao presente estudo, veremos, agora, como elas são visitadas (ou profeticamente “cumpridas”) no *underground* estético.

3 O ASTRÓLOGO

Wladimir Saldanha, nosso *astrólogo*, é poeta, tradutor e crítico literário com seis volumes de poesia já publicados e diversas colaborações críticas em jornais, além de doutorado em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia. É ele quem, no Brasil, tem lido (ou seja, sumarizado e analisado) o *underground* estético profetizado por Bloom. Traçamos o início das suas análises bloomianas no ensaio “O *underground* estético e o Pavão Bizarro: uma leitura bloomiana da poesia de Emmanuel Santiago”, de 2018, publicado na

⁶Conceito freudiano trazido por Bloom a sua angústia da influência. Há uma imensa complexidade na tradução da palavra ao português, dada sua inequivalência, optando o tradutor da obra por deixá-la no original, entre colchetes. O conceito designa aquilo que é conhecido, antigo, há muito familiar (o que quer que seja), mas que, paradoxalmente, nos provoca em simultâneo inquietação e desconforto.

⁷É importante destacar a diferença – ou mesmo o caráter imiscível – das compreensões da influência do precursor que têm Bloom e o escritor, ensaísta e crítico argentino Jorge Luis Borges, muito evidentes nesta razão revisionária. Enquanto para Borges, conforme escreveu em seu ensaio *Kafka e seus precursores*, “o fato é que cada escritor *cria* seus precursores” (2007, p. 130, grifo do autor), para Bloom esses são *recriados* pelo poeta forte. Borges, versando sobre Kafka, nos diz percebê-lo em escritores anteriores a ele justamente porque “se Kafka não tivesse escrito, não a perceberíamos [a similaridade]” (2007, p. 129); ou seja, a influência, paradoxalmente, é exercida soberanamente pelo escritor sucessor sobre o precursor. Bloom, inversamente, afirma, em *apophrades*, que a influência exercida pelo precursor gera, no poeta forte, a arrogância necessária para recriá-los (leia-se *melhorá-los*) como se esses estivessem, na verdade, em débito para com ele. A atmosfera destas influências, percebemos, é frontalmente diversa.

Revista Perseus. Atualmente, o texto encontra-se publicado na coletânea *Modos de Romper a Névoa*, fonte consultada para este trabalho. O alvo do ensaio publicado, além de poeta, é tradutor e professor de Literatura, doutor em Literatura Brasileira e mestre em Teoria Literária, ambos pela Universidade de São Paulo.

No ensaio mencionado acima, Saldanha resenha a obra *Pavão Bizarro*, do poeta mineiro Emmanuel Santiago, lançada em 2014. O prisma sob o qual Saldanha submete o livro é a teoria bloomiana da angústia da influência, conforme o próprio crítico pontua:

Parto de uma leitura bloomiana, vendo-o [o livro] com base na teoria da angústia da influência. Nessa perspectiva, por exemplo, a **reescrita do Parnaso** que se dá em tantos poemas nada teria a ver com um *revival* parodístico do primeiro Modernismo [...] o que estaria em jogo é absolutamente diverso: é “angústia da influência” dramatizada, elevada à condição de **tema**. (Saldanha, 2020, p. 187, grifos nossos).

Acerca desta *reescrita do Parnaso*, Saldanha (2020, p. 186) elenca algumas vozes poéticas (as quais chama “apropriações textuais”) conjuradas nos poemas que compõem o livro, como Drummond, Cabral, Bandeira e Tomás Gonzaga, destacando, todavia, que “a relação [do poeta] com o cânone parece completamente livre de angústia. E, não raro, é farsesca” (Saldanha, 2020, p. 189); entretanto, esta ausência da angústia, esta “sem-cerimônia não é só sua, é também um traço de muitos que compõem o *underground* estético, podendo ser lida, de outro modo, como ‘mecanismo de defesa’ às avessas” (Saldanha, 2020, p. 188).

Do *Pavão Bizarro*, um poema (ou “pena”) chama mais a atenção, ocorrendo que Saldanha isole-o num capítulo intitulado “Estudo de caso: pesadelo recorrente ou sete passos para uma interpretação alegórica”, como um anexo ao ensaio. Reafirmando que “*todo o livro* dramatiza a angústia da influência em uma escrita que a trata como tema ou princípio estruturante” (Saldanha, 2020, p. 224, grifos do autor), Wladimir sustenta que esse poema traduz e sistematiza uma alegoria⁸ para a teoria bloomiana. Abaixo, transcrevemos o poema:

SONHO RECORRENTE
ou SEIS PASSOS PARA UM POEMA SURREALISTA⁹

Assim se sucedeu naquele sonho:
era noite quando uma jovem moça
perguntava-me as horas. Eu lhe disse:
“Não sei não, senhorita, mas é tarde;

⁸Entendemos que, embora Saldanha classifique-o como alegoria, o poema, trazendo a angústia da influência por tema e princípio, é símbolo da mesma, retornando ao que conceituou Carpeaux.

⁹Todos os poemas aqui trazidos estão expostos no ensaio de Saldanha.

não há ninguém na rua, não há nada”.
Ela, então, deu um tiro na cabeça.

Era noite de novo; na cabeça
a sensação de estar vivendo um sonho
como se caminhasse sobre o nada.
Chegou-se a mim aquela jovem moça:
“Morri, ressuscitei; é muito tarde.
Mate-me agora mesmo!”, ela me disse.

Era de noite quando alguém me disse:
“Veja só, estourei minha cabeça
e não posso emendá-la, pois é tarde！”,
e tudo se passava como num sonho.
Diante de mim, aquela jovem moça
estava morta; não dizia nada.

De noite outra vez, não se via nada.
Do escuro, souou uma voz que disse:
“Não se esqueça daquela jovem moça
que levou um balaço na cabeça！”.
Lembrei-me vagamente de algum sonho,
mas não pude retê-lo. Era tarde.

De noite. Muito escuro. Muito tarde.
Já não me lembro mais de quase nada
e vejo as coisas turvas, feito um sonho.
Só sei que certa vez alguém me disse:
“Cuidado! Não atire na cabeça！”.
No chão, jaz o cadáver de uma moça.

Percebo-me: sou uma jovem moça
andando por aí – tarde, bem tarde.
Estou morta e não tenho mais cabeça;
nas mãos, trago um revólver e mais nada.
“Não há ninguém na rua”, alguém me disse.
Não sei se sou real nem sei se sonho.

É sempre o mesmo sonho, a mesma moça,
algo que alguém me disse muito tarde,
um tiro e só. Mais nada na cabeça.

Percebemos, de imediato, tratar-se de uma sextina, obedecendo às regras de seis versos elencados em seis estrofes

chamadas *sextilhas* e um terceto no final. [...] Os versos podem ser soltos ou rimados. Nesse caso, obedecem a uma distribuição padronizada e, em vez da rima propriamente dita, utilizam a reiteração de palavras: o último verso de cada sextilha se repete no começo da seguinte, mas noutra ordem, e as palavras derradeiras dos versos da primeira sextilha recorrem, noutra disposição, no fim das demais sextilhas. A rima constitui-se, pois, das mesmas palavras em diferente colocação; e retornam no terceto, três delas para compor a rima, e as demais, a cesura. (Moisés, 1974, p. 473).

Rigoroso, o poema segue, predominantemente, o esquema rítmico do decassílabo heroico, martelando as tônicas das sextas e décimas sílabas poéticas, alternando, por vezes, às quartas e oitavas, como pede o verso sáfico; mas, se o poeta não subverte o esquema tradicional da forma e do metro, o *sonho recorrente* “subverte a lei geral dos sonhos – na perspectiva freudiana –, que é a satisfação de um desejo inconsciente; ao final, o eu lírico, já consciente não demonstra um quadro satisfeito, somente apenas um pouco mais elaborado” (Saldanha, 2020, p. 225).

Assim, o *sonho* mostra-se mais como um *pesadelo* em que a compulsão repetitiva, identidade da sextina, “visa enfrentar uma situação de trauma” (Saldanha, 2020, p. 225). Que trauma? A angústia da influência teorizada por Bloom, pois que “a relação de influência constitui, ela mesma, algo como uma compulsão repetitiva, embora o retorno do ‘passado’ seja sempre verdadeiro” (Saldanha, 2020, p. 226).

Ratificando o que já escrevemos sobre o *mainstream* poético contemporâneo, Saldanha escreve que “a ansiedade [...] tem sido omitida na contemporaneidade por uma espécie de vale-tudo na relação com a tradição; não é necessário revê-la, e pode-se *começar do zero*, se tudo é ‘cultura’ e vale o mesmo na balança literária” (2020, p. 226). Na contracorrente, o “Pavão bizarro” – ou seja, o eu lírico de todo o livro, inclusive do *sonho recorrente* – insurge, construindo toda a sua linguagem “em diálogo com a tradição, operando revisões, correções interpretativas etc.” (Saldanha, 2020, p. 226).

Podemos dizer, assim, que o poema em questão dramatiza todo o livro de Emmanuel Santiago – ou, mais profundamente, na interpretação alegórica de Saldanha, todo o *underground* estético.

Na interpretação “saldanhiana”, a jovem moça suicida do *sonho recorrente* é a “Musa Contemporânea do novo-novo, da ruptura feita regra” (Saldanha, 2020, p. 228), e o *nada* da primeira sextilha (“não há ninguém na rua, não há nada”) “a perda total de referenciais, a separação do cânone” (Saldanha, 2020, p. 228). Todavia, a forma de tratamento dispensada à moça, *senhorita*, demonstra que o eu lírico é sensível à Tradição e ao “tráfico” das formas.

A segunda sextilha passa-se no âmbito onírico do sonho – se realmente sonho ou não, impossível saber; o que nos é transmitido é a *sensação de estar vivendo num sonho*: a partir daí, Saldanha identifica no eu lírico o poeta forte. Quanto ao suicídio e às sucessivas mortes da jovem moça, o crítico lê

a morte dos referenciais, do passado – a Musa Contemporânea [a jovem moça] reaparece como um zumbi, ressuscitada e pedindo nova morte – a morte revisional, a morte da interpretação criativa do poeta Emmanuel Santiago, que não é senão uma nova vida. (Saldanha, 2020, 228-229).

É a teoria bloomiana acontecendo no tempo real do metapoema; é o poeta dialogando criativamente com a sua Musa. À referência *é muito tarde* dita pela moça, Saldanha atesta o caráter inevitável da angústia: “é muito tarde para o poeta, já não pode desistir, evitar de se posicionar diante do imperativo da poesia – por pior que seja esse pesadelo” (2020, p. 229).

A terceira sextilha prossegue com o ambíguo *como num sonho*, o qual Saldanha lê como “real absurdo (o real contemporâneo)” (2020, p. 229). Diferentemente das sextilhas anteriores, nesta não é a Musa que fala ao poeta/eu lírico, mas uma voz de fora, *alguém* (“era de noite quando alguém me disse:/veja só, estourei minha cabeça/e não posso emendá-la, pois é tarde”). Este terceiro é-nos apresentado como apropriação textual da amplitude social eliotiana: “quem ‘emendará a cabeça’ de um povo, de uma língua? [...] No silêncio, aquela ‘jovem moça’ está no chão (rebaixada), isto é, literalmente (e literariamente) morta: ‘sem dizer nada’” (Saldanha, 2020, p. 229). A imagética da sextilha imita as consequências da poesia contemporânea *mainstream* na cultura abordadas no primeiro capítulo deste trabalho, evocando, no *alguém*, aquele “leitor, [que] aturdido, finge que gosta de um texto que finge ser poético – e como não poderia sê-lo, se os passos da cartilha foram todos seguidos?” (Secchin, 2003, p. 250).

No centro do poema, exatamente na quarta sextilha, “começa a autoconsciência do poeta: uma ‘voz’ recomenda-lhe que ‘não se esqueça daquela jovem moça/que levou um balaço na cabeça’” (Saldanha, 2020, p. 229). É um chamado – uma vocação, conforme a etimologia da palavra – uma resposta à estrofe anterior. A resposta à vocação vem nas duas sextilhas seguintes: a recordação trazida pelo eu lírico do evento o *atualiza*, ocorrendo, então, “uma pulsão de *atualizar* o cânone, coisa que o eu lírico faz repetidamente em todo o livro, procurando novos usos para recursos poéticos” (Saldanha, 2020, p. 229, grifo do autor). Nessa atualização,

ocorre a mudança definitiva na sexta estrofe: o poeta “se percebe” e **é, ele mesmo, “uma jovem moça”**: assume o lugar desse novo-novo, dessa Musa Contemporânea ou da própria Poesia. [...] Não se perde, porém, a consciência da separação irremediável (separação da Mãe), pois que a moça-poeta “não tem mais cabeça”, **onde podemos ler a angústia da influência agindo**. O eu lírico cede sua cabeça ao cânone, ou é o próprio cânone acéfalo que lhe empresta um corpo. Há um revólver nas mãos – e mais nada. A arma, isto é, **a potência da morte está “nas mãos”** [...]

para matar simbolicamente (e recriar) os modelos. (Saldanha, 2020, p. 230, grifos nossos).

Voltando, agora, ao ensaio, observaremos como o crítico concilia as tais “apropriações textuais” com as razões revisionárias bloomianas. Saldanha pontua, já nas primeiras páginas, ser tão intenso e frequente tal recurso, que chegando

ao fim desse livro, tamanha é a assimilação de linguagens, aquilo mesmo que Harold Bloom nomeia como última *razão corretiva*, com o termo grego *Apophrades* – o retorno dos mortos às casas atenienses –, que acabamos vendo fantasmas onde não existem... (Saldanha, 2020, p. 191).

Eis a farsa denunciada por Saldanha, quando escreve que “a relação [do poeta] com o cânone parece completamente livre de angústia. E, não raro, é farsesca” (2020, p. 189): embora a obra não evidencie, num primeiro olhar, a angústia da influência, a assimilação do cânone é tamanha que o mitemismo não é nem mesmo uma opção – tal o *apophrades* conceituado por Bloom.

Ainda assim, e por isso, o trato de Santiago com o cânone é peculiar. Entre as formas clássicas, como a sextina ou as quadras, está também a *forma* por excelência – e não poderia ficar de fora – o soneto. Olavo Bilac, poeta parnasiano (e *canônico!*) compusera, junto do também poeta Guimaraens Passos, no início do século passado seu *Tratado de Versificação*, no qual escreveu, sobre o soneto, que o mesmo

[...] é, apesar da guerra que lhe tem sido movida, e apesar do abuso que dele têm feito os poetas medíocres, a mais difícil e a mais bela das formas da poesia lírica, na métrica contemporânea brasileira. (Bilac; Passos, 1905, p. 164).

Acerca da estrutura do soneto, expõe sua “composição poética constituída por 14 versos, distribuídos em dois quartetos e dois tercetos” (Bilac; Passos, 1905, p. 164). Ainda,

[...] o soneto clássico é o soneto em versos decassílabos ou heroicos. [...] para a colocação de rimas dos quartetos e tercetos [...] a colocação mais geralmente seguida tenha sido, entre os clássicos [...] o primeiro verso com o quarto, o quinto e o oitavo; o segundo com o terceiro, o sexto e o sétimo; o nono com o undécimo e com o penúltimo; o décimo com o duodécimo e com o último. (Bilac; Passos, 1905, p. 168).

Entretanto, Santiago nos apresenta outro *modus operandi* ao soneto clássico: apesar dos decassílabos heroicos, um soneto branco (qual também é o seu título), ou seja, inócuo de

rimas. Juntando à obsessão parnasiana da forma a obsessão simbolista do alvo virginal, Emmanuel “mais uma vez, brinca com *topoi* do Século XIX” (Saldanha, 2020, p. 195):

Soneto Branco

Queria meu soneto da cor branca,
todo branco, que nunca fosse negro,
pois o negro é profundo, cheio de ecos
e coisas das quais só se sente o cheiro.

O branco, não. O branco é superfície
e silêncio, o suspense de um relâmpago
retido na espessura de um espelho;
branco é a cor das coisas sem conceito.

Não o branco solúvel, cor de gelo,
nem o branco volátil, cor de espuma,
nem o branco dourado do ouro branco;

quero um branco absoluto, branco abstrato,
o mais puro, o mais claro — mas sem brilho:
quadrado branco sobre fundo branco.

(Santiago *apud* Saldanha, 2020, p. 194-195)

Saldanha destaca que o núcleo do soneto, sua razão de estar aí, se encontra nos “liames que o poeta vai suscitando, de modo aparentemente insuspeito, entre um momento e outro, para impor o seu *desvio*, porque o que pretende não é abstração, não é ausência – é a *própria coisa*” (2020, p. 195, grifos do autor); nessa *própria coisa*, o crítico deslinda a voz poética (ou “falar de coisas”, conforme escreve) de João Cabral de Melo Neto, pois será este o poeta-matriz em que Santiago “exercita a mimese estilística, aquilo que Bloom chama de *kenosis*, quando o poeta novo *aparentemente recua em face do cânone*” (Saldanha, 2020, p. 196, grifos do autor).

A *kenosis* exposta no soneto acima transcrito é justamente aquela profetizada: o falso esvaziar-se que ambiciona a mesma – ou maior – grandeza canônica, tal revela o último terceto: “quero um branco absoluto, branco abstrato,/o mais puro, o mais claro”.

Continuando o trajeto das razões revisionárias bloomianas, Saldanha retoma o poema de abertura da obra de Santiago:

*Fábula de Fabergé*¹⁰

Se Olavo Bilac¹¹ procura
a palavra polida feito
a pérola (escafandrista
pescador de esmeraldas
na espuma das estrelas),
é para depois prepará-la
dissipando as impurezas
da prosódia, de modo que
a melodia soe cintilante
em ouvidos de ourives.

Mas, ao comparar-se ao
ourives, talvez sonhasse
as engrenagens de um Fabergé
onde o sublime se processa
preciso e precioso, pois
enquanto outros ourives
se ocupavam com ouro,
prata e coisas opacas,
Fabergé fabricava
o pavão bizarro.

Classifica-o, assim como os vários outros “momentos de especulação poética de Emmanuel Santiago na categoria chamada *demonização*” (2020, p. 212, grifo do autor):

O poema de abertura, sobre o pavão bizarro, seria uma *demonização*, na medida em que confere ao texto de Bilac um mais-além alheio à sua literalidade, sendo que a revisão criativa proposta na *Fábula de Fabergé* utiliza o “disfarce” do pretérito imperfeito do subjuntivo (“sonhasse”) como um convite ao diálogo com o leitor. Acabamos convencidos da hipótese, pela articulação de elementos poéticos – sonoridades, imagens – e “embarcamos” na extensão ôntica (Saldanha, 2020, p. 213, grifos do autor).

Após ler Santiago através do prisma profético de Bloom, Saldanha conclui o ensaio pontuando que “isto a que chamo de *underground* estético pressupõe que *a tradição fala ao presente*, amalgamando a demanda formal ao conteúdo, no que aliás se reafirma o sentido geral do valor literário” (2020, p. 219, grifos do autor). Assim, o crítico dá por provado o seu ponto: o *underground* estético está aí e responde àquela antiga profecia da reescrita do Parnaso. O mistério do presságio, agora, é o seguinte: a consumação da predição é um agouro dos tempos ou articulação arbitrária dos preditos?

¹⁰Peter Carl Fabergé foi um joalheiro russo que, entre os séculos XIX e XX, produziu ovos de Páscoa aos czares da Rússia Imperial. Os ovos, produzidos em metais e pedras preciosas, ganharam fama por conta de sua opulência, ornamentação e várias ricas surpresas em seu interior, semelhante às bonecas *matrioska*.

¹¹O poema de Emmanuel Santiago faz uma clara referência ao poema “Profissão de fé” de Olavo Bilac, perceptível, por exemplo, ao lermos os seguintes versos de Bilac: “Invejo o ourives quando escrevo:/imito o amor/com que ele, em ouro, o alto relevo/faz de uma flor”.

4 A CONSTELAÇÃO

Em resposta, temos a obra *Poesia Brasileira em Contracorrente: o retorno estético do século XXI*, compilação de poemas organizada e traduzida para o francês por Saldanha em 2019, na pretensão de reunir a nata dos *poetas fortes* do nosso tempo – nossa *constelação* (se Saldanha é nosso astrólogo, tais poetas, admitimos, são as estrelas que compõem esse signo). Na introdução, Wladimir contextualiza-nos acerca do cenário poético atual contra o qual os poemas trazidos se posicionam:

O que seria esse *underground* estético? Com o meio literário dominado pelas bandeiras de minorias, tomou o critério temático o lugar do juízo estético. Pouco importa o saber-fazer, mas o que se tem a dizer, o lugar de onde se diz. [...] Há por toda parte, e não só no Brasil, a redutora associação de que o aspecto estético é uma construção elitista, eurocêntrica e até racial. (Saldanha, 2019, p. 6).

Na contramão da nossa “*freeway* literária”, os poetas do *underground* estético demonstram – podemos dizer, com o perdão do trocadilho, *subterraneamente* – que o saber-fazer, “o aparato técnico da poesia se encontra vivo e a serviço de um novo momento em que os temas são vários” (Saldanha, 2019, p. 6), rebelando-se contra a simploriedade contemporânea igualmente denunciada por Secchin, quando este escreveu que, de uns tempos para cá, “bastava alguém não saber metrificar para dizer-se poeta” (2022, p. 18).

É significativo que junto à metrificação, como uma aliada, tenhamos o retorno das formas fixas: os sonetos, as trovas, os rondós, as baladas, as sextinas e outras mais. Sobre as formas fixas, Saldanha (2019, p. 7) pontua que

Será preciso lembrar que, no Brasil, o chamado Modernismo as colocou sob severa crítica, desde 1922. Neste país não se conheceu o Simbolismo como escola aberta à invenção e às vanguardas. O Parnasianismo durou mais que nos vizinhos da América Latina e o Modernismo, quando enfim surgiu, cumpriu o papel das vanguardas com adiamento e maior belicosidade. Tendo havido uma tentativa de repensar o Modernismo e revigorar as formas fixas na chamada Geração de 45, esta foi aos poucos silenciada por outras vanguardas brasileiras que, ao contrário do resto do mundo, se desenvolveram depois da década de 1950, como o Concretismo, com forte apelo à ciência semiótica, banindo aspectos discursivos da linguagem. Tal quadro somente começa a ser contestado nos anos 1990, com as polêmicas aportadas pelo poeta Bruno Tolentino, de volta ao país. Por isso, revisitar formas fixas ou praticar o verso livre com a destreza de quem, vindo daquelas, conhece a fundo aspectos rítmicos da linguagem, é algo especialmente sintomático no Brasil.

Convém destacar que além das formas fixas e metrificação, os poetas reunidos por

Wladimir – ou seja, categorizados no *underground* estético – têm em comum a graduação acadêmica, possuindo muitos, inclusive, doutorado; também, vários lecionam em universidades; ainda, para alguns, a semelhança ressoa na constante presença literária do poeta carioca Bruno Tolentino.

Entre os vinte e quatro poetas colecionados por Saldanha em sua coletânea, sete deles nos interessam mais: Bernardo Souto, Emmanuel Santiago, Érico Nogueira, João Filho, Lorena Miranda Cutlak, Silvério Duque e Wagner Schadeck. Todos, junto do próprio Wladimir Saldanha, compuseram, em 2020, uma roda de conversa sobre poesia, literatura, crítica e criação literária no canal do *YouTube Roberto Mallet*, rendendo dois vídeos em grupo, ambos com mais de duas horas de duração, e um vídeo de entrevista particular com cada poeta, com duração em torno de uma hora. Roberto Mallet, porto-alegrense dono do canal e mediador dos vídeos, é ator, professor e diretor de teatro, formado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e, atualmente, docente no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas.

A fim de apresentação, transcreveremos abaixo, da coletânea compilada por Saldanha, um poema de cada um dos poetas (curiosa e coincidentemente, ou não, sonetos), a fim de melhor e mais completamente ilustrar o *underground* estético, para além da poesia de Emmanuel Santiago.

Abaixo, o “Soneto surrealista”, de Bernardo Souto:

Havia um capitão decapitado
correndo nu pela floresta fria;
havia um grande medo anunciado
no silêncio da tarde que morria.

Havia uma princesa e um soldado
atrás do capitão, em romaria.
Havia um bravo rei transfigurado
no clamor do soldado em agonia.

Havia um unicórnio desalado
carregando a cabeça dum soldado
e a princesa, que pálida dormia.

Havia um capitão decapitado
guiando um unicórnio desalado
no sonho da princesa... Havia, havia!
(Souto *apud* Saldanha, 2019, p. 20)

Este soneto de Souto é semelhante ao *sonho recorrente* de Santiago: os decassílabos, ora sáficos, ora heroicos, cadenciam uma exposição surrealista – seguindo, supomos, os "passos para um poema surrealista" da sextilha de Santiago. Temos, neste soneto, um capitão decapitado, uma princesa sonolenta, um soldado agonizante, um bravo rei e um unicórnio; isso tudo, descobrimos ao final, no plano fantástico do sonho da princesa. Se não conseguimos desvendar o que significam os signos, percebemos, como se fosse um *déjà vu*, repetir-se a atmosfera onírica do *sonho recorrente*; o soneto encadeia, bruscamente, cenários diferentes a cada estrofe, rearranjando sempre as mesmas personagens até saturar-se, enfim, da *recorrência* num exclamado "havia, havia!". É-nos incerto se o sonho da princesa durou uma ou mais noites, e se fora sempre o mesmo; sabemos, contudo, que a *succubus*¹² indutora desse sonho é, conforme indica a dedicatória do soneto, Emmanuel Santiago, também estrela desta constelação e à qual o poema de Souto "sucumbiu".

Abaixo, além dos poemas já transcritos e comentados nos capítulos anteriores, copiamos o "Soneto ao pai natimorto", de Emmanuel Santiago:

O pai que nunca tive agora é morto
e me assombra a lembrança que não tenho:
seu rosto, que não sei, contrai o cenho
ou será (mal suponho) um riso torto?

Nunca vi, de seus traços, de seu rosto,
uma foto sequer, nenhum desenho.
O pai, que não desejo nem desdenho,
não houve, mas morreu. Será aborto?

Ironia que a Morte não dispensa:
esse, que da existência tem a chave,
já não existe mais em sua ausência

e a mim, que sustentei o gesto grave
de nunca conceber sua presença,
restou, enfim, parir o seu cadáver.
(Santiago *apud* Saldanha, 2019, p. 32)

Dedicado ao "amigo Wladimir Saldanha", este soneto também resgata qualquer coisa de fantástico, seja no seu título, seja brincando com imagens absurdas (o "aborto" de um homem adulto; o "parto" do cadáver do pai pelo seu filho, concebendo, assim, sua ausência), seja trazendo entidades, como a Morte - grafada com sua inicial maiúscula. Notemos nesses

¹²Figura lendária de diversas tradições mitológicas, especialmente da cultura medieval europeia, a qual creditava-se a paralisia do sono.

poemas aqui reunidos – o que confirmaremos seguindo a leitura dos demais sonetos – a presença constante, grave ou bizarra (às vezes, ambas), daquilo que é surreal, como as figuras mitológicas e situações fantásticas, e daquilo que é sobrenatural, como pessoas divinas e angelicais.

De Érico Nogueira, transcrevemos seu soneto chamado “O que te dão, que brota...”:

O que te dão, que brota e não exige
mais que um braço lesado que o apanhe,
é sidra vagabunda, não champanhe,
e o é mesmo se for: *noblesse oblige*¹³.

Que muito valerá o que não te aflige
e não fermenta até que desentranhe
maduro de repente, e o mundo ganhe
pelo que disciplina e te corrige?

“Os deuses vendem quando dão”, e caro;
um rosto, um ombro, um verso – o que vier
irá voltar levando-se consigo.

Aqui só permanece o que é mais raro:
aquela tua cave que (se houver)
a alguém irá se abrir como um abrigo.
(Nogueira *apud* Saldanha, 2019, p. 40)

Érico exibe um refinamento poético muito peculiar ao cenário do *underground* estético; refinamento esse que se mistura (sem dissolver-se) ao sarcasmo - aliás, o recurso da ironia e do sarcasmo, especialmente no trato de temas graves como o deste soneto (o sentido do sofrimento), não é apenas traço de Érico, mas presente em diversos outros poetas "subterrâneos". Destaque para o verso entre parênteses, fazendo citação do primeiro verso do soneto “O das Quinas¹⁴”, de Fernando Pessoa, presente em sua obra *Mensagem*.

A seguir, o soneto “Didática”, de João Filho:

O áspero poema? Não mais quero.
O inviável abismo? Já descri.
Foi com inabalável esmero
que duramente me persegui.

Se tudo é insuficiente, espero.
O instante vence o tédio, senti.
Se a valsa mudou-se em bolero,

¹³Expressão francesa que pode ser traduzida como *a nobreza obriga*; reflete a ideia de que aqueles que têm privilégios econômicos, status social elevado ou posição de destaque, têm responsabilidades e obrigações para com os outros, especialmente para com os menos favorecidos.

¹⁴ Os versos de Pessoa estão acessíveis no site arquivopessoa.net, que disponibiliza a obra completa do autor.

o ritmo pouco importa, vivi.

Pelo tropeço suavizei o passo.
Seu corpo é o sentido que devasso
devagar, como quem respira.

Gota que se equilibra suspensa –
a vida. Mínima que é imensa,
quando pensa que é real, delira.

(Fernandes Filho *apud* Saldanha, 2019, p. 48)

Outro traço comum e persistente da poética do *underground* estético é a metalinguagem. Apresentamos a abundância desta temática ao tratarmos, no capítulo anterior, da obra de Santiago, em que a metalinguagem (por consequência, os metapoemas) firmou-se como a rocha basilar de todo um livro. Observando o exercício poético dos demais poetas que brilham nessa constelação, podemos confirmar esse ponto, também, como uma preocupação inerente a sua estética - e não poderia ser diferente, diante de artistas que meditam e discutem sua *arte e engenho*.

De Lorena Miranda Cutlak, seu soneto “O impossível”:

Desesperar é imediato
quando encontrar-te é um longo apelo
a me elevar, como em degredo,
à condição de intemerato

servo, que não sou, de pequeno.
Luta febril, muito me empenho
em ter o olhar sempre em tua Face
para que não logre negar-te

minha aflição diante do horrendo.
Cerra, Senhor, teus punhos, venda
meus olhos com tuas vestes gastas,

pinga meu sangue em minha boca,
dá-me a beber com fel, me afronta,
desde que eu não deixe tua casa.
(Cutlak *apud* Saldanha, 2019, p. 60)

É-nos evidente a atmosfera tolentiniana que grita neste soneto: a escolha distinta para a métrica (octossilábica, comum na tradição popular, como o cordel, destoando do formalismo do soneto), a presença violenta e incômoda do *enjambement*¹⁵, o contraste da temática cristã com o apelo agressivo da linguagem - em tudo nos remete a ‘As horas de

¹⁵Técnica poética em que uma frase ou oração é continuada em versos consecutivos, ou mesmo à estrofe seguinte, repartindo o sintagma em mais de um verso.

*Katharina*¹⁶, obra de Bruno Tolentino (1940 – 2007). O poeta carioca, atrevemo-nos a dizê-lo, é o ícone e modelo desta nova geração de poetas que ecoa seu acontecimento – temos Tolentino como um *acontecimento* à poesia brasileira e, julgamos, um dos principais catalisadores disto que hoje chamamos *underground* estético.

Abaixo, o soneto “Sérgio”, de Silvério Duque:

Ao velho pátio do colégio antigo
até a lua regressou mais triste
mas há tanto de mim nestes silêncios
que a própria morte se achará sozinha.

Recordar é adiar outros regressos
sem que me doa a pressa doutros dias
sem que eu invente a infância que não tive
nas voltas em que a vida é reinventada.

Agora o que me cabe é viver
simplesmente e deixar para outros dias
as minhas súplicas e este tempo

qual o velho pátio do colégio antigo
irmão de meu vazio e minha ruína
ou como fazem os cães por entre as noites.
(Duque *apud* Saldanha, 2019, p. 80)

Assim como o "soneto branco" de Santiago, este também não apresenta rimas; todavia, obedece ao formalismo da métrica.

De Wagner Schadeck, transcrevemos, abaixo, “Teseu”:

Não se sai vivo deste labirinto.
Dádivas, linha e lâmina portamos.
Levando à porta pela qual entramos
há um fio atado ao limiar distinto.
Desembainhada, a espada que empunhamos
só será usada no último recinto?
Por qual sangue seu aço será tinto?
Decapitará o monstrengo que enfrentamos?
Crânio chumbado com melancolia,
somos tentados a cortar a guia...
Mas neste dédalo de pesadelo,
sabendo que esta luta está perdida,
quem há de recolher num só novelo
esse enosado fio de nossa vida?
(Schadeck *apud* Saldanha, 2019, p. 82)

¹⁶Publicada pela primeira vez em 1994, a obra é composta de 166 poemas que narram o drama de conversão da freira Elisabeth Katharina von Herzogenbuch, persona criada por Tolentino. A linguagem sarcástica, junto da forte influência da tradição católica e ousada abordagem estrutural, são marcas distintas do livro.

Observamos, de imediato, a estrutura que mascara o soneto tradicional: não há estrofes, mas catorze versos num bloco único; entretanto, o esquema rítmico A/B/B/A das "quadras" evidencia a forma interna do soneto. Também, não é um soneto inglês¹⁷. O poema, referenciando o labirinto de Dédalo, retoma o que afirmamos sobre o gosto compartilhado entre os poetas pelo fantástico e mitológico.

Convém destacar que os sete acima mencionados “não são autores de ‘torre de marfim’, saudosos do Parnaso. São poetas de hoje, no Brasil de hoje, com suas tensões gerais e pessoais, fazendo poesia lírica com um sentido vivo de tradição” (Saldanha, 2019, p. 8). Assim, a primeira questão levantada pelos poetas no canal de Mallet, através de Bernardo Souto, é aquela que abriu nosso trabalho:

Eu creio que a nossa geração é marcada por um rigor estético muito grande, por uma dedicação ao estudo da poesia que se distancia muito de uma tradição meio frívola, meio irresponsável, digamos assim, do poema piada e cheio de trocadilhos fáceis, aquela coisa. Não é porque vocês são meus amigos, mas eu admiro muito a poesia de todos vocês. [...] Então, nos sonetos de vocês eu encontro muita qualidade, mas em alguns outros poetas, que eu não vou citar o nome, eu vejo que são formalmente muito bem feitos, mas que não tem uma poeticidade maior [...] são brilhantes por fora, mas vazias por dentro. [...] de um lado, as pessoas acreditam que verso livre não é poesia, por uma espécie de reacionarismo idiota, né, e de outro lado existem algumas pessoas que acreditam que só porque sabem metrificar estão escrevendo grande poesia. (Souto *apud* Mallet, 2020).

Souto *percebe-se* (talvez como o eu lírico do *sonho recorrente* de Emmanuel Santiago), junto aos demais poetas, numa geração já superada daqueles poemas de *facilitário irrestrito*, conforme escreveu Secchin (2022, p. 18), porém ainda maculada pelo pecado parnasiano do fetiche da forma. Confirma-nos esse pensamento a fala de Silvério Duque, acrescentando haver, também

o fetiche justamente pelo contrário: tem o fetiche pelo que é vanguardista, tem o fetiche por aquilo que é desafiador, mesmo que não faça nenhum sentido ou não passe absolutamente nenhuma mensagem; é apenas o desafio pelo desafio. E a gente já vê essa besteira desde vinte e dois aqui no Brasil, senão um pouco antes. (Duque *apud* Mallet, 2020).

Logo, diversamente daquilo que vendem e personificam os poetas *mainstream*, e

¹⁷Também conhecido como soneto shakespeariano, constitui-se de um bloco único de catorze versos em que a estrutura rimática compõe três quadras e um dístico.

também frontalmente opostos aos fajutos Apolos do Monte Parnaso¹⁸, o *underground* estético situa-se à parte, como que salvaguardas do símbolo. Como disse Érico Nogueira (*apud* Mallet, 2020), “a má compreensão do que é poesia, isso é uma coisa que sempre houve, sempre vai ter. Entender mesmo do *métier*, é pouca gente que entende. [...] Tem muito professor de matemática, mas quantos matemáticos de verdade?”.

Fomentando mais a discussão, Wagner Schadeck (*apud* Mallet, 2020) entra num tema de nosso interesse, quando pergunta “de que forma o poeta retoma os textos clássicos e os amplia e de que forma se dá a imitação?”, esbarrando na angústia da influência. Emmanuel Santiago, que lemos no capítulo anterior como um *arauto* da teoria bloomiana, toma a palavra e responde: “a minha preocupação é me apropriar desses modelos de passado, mas sem ser passadista. Tornar isso contemporâneo [...] porque se você não consegue interessar nem seus contemporâneos, interessar a posteridade pode ser ainda mais difícil” (Santiago *apud* Mallet, 2020); ainda, ele acrescenta acreditar “que essa seja uma questão que ultrapasse o trabalho de todos nós que estamos aqui”.

Depreendemos, das considerações até agora proferidas pelos poetas, o forte senso coletivo que possuem. Santiago, na última declaração que transcrevemos, afirma ser a apropriação do cânone literário, bem como seu uso e manuseio criativo, uma questão *de trabalho* de todos os presentes na conversa. Reafirmando o que Saldanha destacou em sua coletânea de poesia contracorrente, Emmanuel posiciona-se, com os demais do *underground* estético, como um daqueles que estão “fazendo poesia lírica com um sentido vivo de tradição” (Saldanha, 2019, p. 8).

Assim, se o *underground* estético enquanto movimento poético-literário e profético está provado, conforme expusemos no capítulo anterior, as colocações apresentadas no canal de Roberto Mallet permitem-nos concluir (ou, ao menos, pressupor) que os poetas articulam deliberadamente tal retorno estético agora. Nossa suspeita encontra maior e mais forte suporte nas seguintes palavras de Santiago, acerca do mote do seu exercício poético: “a minha questão é pegar esse modelo do passado, mas incluir aquilo que eu chamo de rasuras: coisas que não eram possíveis naquela época” (Santiago *apud* Mallet, 2020). Ora, o que é isso senão a *tessera* bloomiana? O preenchimento das lacunas deixadas pelo poeta precursor no seu poema preenchidas pelo trabalho poético do poeta novo? A ousada “tentativa, da parte do efebo

¹⁸Na Antiga Grécia, cria-se que o Monte Parnaso era habitado pelo deus mitológico Apolo, comumente associado às artes, e pelas nove musas: Calíope, Clio, Érato, Euterpe, Melpômene, Polífmnia, Terpsícore, Talia e Urânia.

[poeta forte], de se persuadir a si mesmo (e de nos persuadir) que a Palavra do precursor já estaria inteiramente desgastada se não redimida pela mais ampla e revigorada Palavra do novo poeta” (Bloom, 1991, p. 103)?

Santiago, insistindo em seu ponto, reforça nossa compreensão:

quando alguém vem me perguntar sobre essas coisas [o fazer poesia], e eu sinto um certo passadismo na obra da pessoa, eu pergunto assim: o que você acha que a sua obra acrescenta à tradição literária que já não esteja lá? [...] Não é negar a tradição literária [...] é pensar mesmo numa construção coletiva, numa construção civilizacional mesmo. (Santiago *apud* Mallet, 2020).

Ou seja, para Santiago – e acreditamos, baseados em tudo o que já expusemos neste trabalho, que podemos vislumbrar em sua fala a intenção de todo o *underground* estético – a realização da Poesia¹⁹ está em encadear seu símbolo na sucessão canônica. Essa é a angústia da influência.

5 NOSSA BELÉM

Embora não tenhamos uma declaração cabal da organização destes poetas enquanto um movimento poético-literário de *retorno estético*, como anuncia Saldanha no subtítulo de sua coletânea, o todo reunido neste trabalho é-nos o suficiente para que os vislumbremos como o profético florescimento de “alguma coisa semelhante à aventura da leitura” prerito por Harold Bloom e, também, por ele denominado “*underground* estético”. Os poetas do *underground* buscam, consciente e deliberadamente, dissipar a *névoa*²⁰ que cega e enclausura a Poesia nos claustros do culturalismo temático e do progressismo estrutural: o primeiro, atando o discurso poético – e sua validade – às bandeiras minoritárias e identitárias; o segundo, proclamando a debilidade e tirania à métrica, harmonia e formas fixas. Os males da *névoa* e suas consequências à Poesia (e Arte) são, mais imediatamente, o relativismo e reducionismo: suspendem o valor e projeto político-ideológico como estandarte e critério contra o estético e limitam a apreciação artística e a pessoa do poeta àquela cultura predileta, oprimindo a expressão poética e entregando aos já poucos leitores uma poesia raquítica e circunscrita.

¹⁹Optamos pelo “P” maiúsculo como recurso para destacar, neste argumento, a poesia enquanto arte literária mesma.

²⁰Referência aos ensaios do **Modos de romper a névoa**, de Wladimir Saldanha, obra de referência que moveu este trabalho.

Se o *underground* é estético, o é porque adjetiva ao seu aspecto dado – *subterrâneo* – o caráter do mistério, do indizível, da expressão, daquilo que chamamos de Arte; e, como mencionou Bernardo Souto, de um rigor e estudo que se distancia da tradição frívola e irresponsável do *mainstream* – ou, da “*surface*”. Portanto, à arte soma-se o engenho, resultando no que versava (literalmente) Horácio em sua *Ars poetica*, quando este defendeu a combinação do esmero da técnica ao talento do poeta – o que, comprovadamente nos capítulos anteriores, corresponde à compreensão e intenção dos poetas neste trabalho abordados.

Respondendo ao nosso problema maior, sobre a unidade do movimento, as falas expostas no canal de Roberto Mallet, seja trocando elogios ou concordando mutuamente em pontos cruciais no tocante à poesia, permitem-nos intuir a articulação existente entre esses poetas e seu vínculo – senão nominal, efetivamente ontológico – à angústia da influência.

Concluímos reconhecendo a originalidade e pioneirismo desta discussão e até mesmo o caráter temerário do trabalho apresentado. Salientando, portanto, a necessidade e valor da continuidade da atenta observação dos próximos percursos do *underground* estético em nossa poesia.

Referências

BÍBLIA, N. T. “Carta aos Filipenses”. In: **Bíblia Sagrada**. Tradução de Padre Luis Alonso Schökel. 3. ed. São Paulo, SP: Editora Paulus, 2017.

BILAC, Olavo; PASSOS, Guimaraens. **Tratado de Versificação**. Rio de Janeiro, RJ: Livraria Francisco Alves, 1905.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BLOOM, Harold. “Uma Elegia para o Cânone”. In: **O Cânone Ocidental**: Os Livros e a Escola do Tempo. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994. p. 23-47.

BORGES, Jorge Luis. “Kafka e seus precursores”. In: **Outras inquições**: (1952). São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 127-130.

CARPEAUX, Otto Maria. “Ensaio de análise em profundidade”. In: **Ensaios reunidos**: 1942 – 1978. Vol. 1. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, p. 116-122.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**. 3. ed. Brasília: Senado Federal, 2008.

ELIOT, T. S. “Introduction”. In: POUND, Ezra. **The Selected Poems of Ezra Pond.** Londres: Faber, 1948. p. 7-21.

ELIOT, T. S. “Reflections on *Vers Libre*”. In: **New Statesman**. Londres, v. 8, n. 204, p. 518-519, mar. 1917.

MOISÉS, Carlos Felipe. “Indagações sobre o verso livre”. **Dicta&Contradicta**, São Paulo, IFE, n. 4, 9 dez. 2009. Caderno de Literatura. Disponível em: <http://www.dicta.com.br/edicoes/edicao-4/indagacoes-sobre-o-verso-livre/>. Acesso em: 27 jul. 2023.

ROBERTO MALLET. **Conversa entre poetas #1**. YouTube, 11 jun. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xFsXwgcxsRc&ab_channel=RobertoMallet.

SALDANHA, Wladimir. “Estudo de caso: pesadelo recorrente ou sete passos para uma interpretação alegórica”. In: **Modos de romper a névoa**: crítica de poesia brasileira contemporânea e temas afins. Itabuna: Mondrongo, 2020. p. 224-230.

SALDANHA, Wladimir. “O *underground* estético e o Pavão Bizarro: uma leitura bloomiana da poesia de Emmanuel Santiago”. In: **Modos de romper a névoa**: crítica de poesia brasileira contemporânea e temas afins. Itabuna: Mondrongo, 2020. p. 184-223.

SALDANHA, Wladimir. **Poesia brasileira em contracorrente**: o retorno estético do século XXI. Itabuna: Mondrongo, 2019.

SECCHIN, Antonio. “Poesia e gênero literário”. In: **Escritos sobre poesia & alguma ficção**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003. p. 249-256.

SECCHIN, Antonio. “Em torno do verso”. In: **Papéis de poesia II**. São Paulo: Editora Unesp, 2022. p. 17-20.

SECCHIN, Antonio. “Parnaso contemporâneo II”, In: **Poesia e desordem**: escritos sobre poesia & alguma prosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p. 165-169.

SEXTINA. In: MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.
