

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA – UFJF**  
**FACULDADE DE LETRAS**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

**DULCILENE BRITO LOPES**

**O CORPO DA ESCRITA:**  
**UMA ANÁLISE DA LÍRICA DE ANELITO DE OLIVEIRA**

Juiz de Fora

2020

DULCILENE BRITO LOPES

**O CORPO DA ESCRITA:  
UMA ANÁLISE DA LÍRICA DE ANELITO DE OLIVEIRA**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração Literatura, Identidade e Outras Manifestações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Enilce Albergaria Rocha

Juiz de Fora

2020

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Lopes, Dulcilene Brito.

O corpo da escrita : uma análise da lírica de Anelito de Oliveira / Dulcilene Brito Lopes. -- 2020.

132 f. : il.

Orientadora: Enilce Albergaria Rocha

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2020.

1. Poesia contemporânea. 2. Metaforização do Corpo. 3. Anelito de Oliveira. I. Rocha, Enilce Albergaria, orient. II. Título.

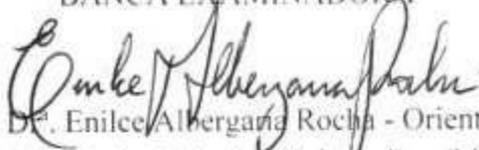
DULCILENE BRITO LOPES

O CORPO DA ESCRITA:  
UMA ANÁLISE DA LÍRICA DE ANELITO DE OLIVEIRA

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração Literatura, Identidade e Outras Manifestações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovada em 16/03/2020.

BANCA EXAMINADORA

  
Profª. Drª. Enilce Albergaria Rocha - Orientadora  
Universidade Federal de Juiz de Fora/MG

  
Profª. Drª Geuvana Vieira de Oliveira Maia – membro externo  
Universidade Estadual de Montes Claros/ MG

  
Profª. Drª. Moema Rodrigues Brandão Mendes – membro externo  
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora/MG

  
Profª. Drª Nicea Helena de Almeida Nogueira – membro interno  
Universidade Federal de Juiz de Fora/MG

  
Prof. Dr. Anderson Pires da Silva – membro interno  
Universidade Federal de Juiz de Fora/MG

Às minhas filhas:  
Karolinne Lopes Martins  
Kamille Lopes Martins  
Klara Lopes Martins,  
pelo incentivo e por compreenderem  
minhas ausências e me amarem tanto,  
*“seja indo ou voltando...”*

## AGRADECIMENTOS

Ao bom Deus

À toda a espiritualidade

Ao meu pai e, principalmente, à minha mãe, exemplo de trabalho e quem apresentou-me ao mundo da poesia.

Às minhas filhas, pelo apoio incondicional a todo momento.

Às minhas irmãs, em especial à amada Dircinha.

Ao meu esposo, Euclides Machado Neto, pelo incentivo e ajuda sempre.

Ao Dr. Anelito de Oliveira, pela sensibilidade externando-se poeticamente e propiciando reflexões plurais, em tentativas de fazer entender-se.

A Dra. Enilce Albergaria Rocha, que não foi somente minha orientadora, mas amiga, e companheira que sempre com sua delicadeza e sabedoria divinas, soube ter paciência comigo em todos os momentos.

Aos queridos, Daniele Molina e Caio Goulart, da Secretaria do Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da UFJF. Daniele, você é um anjo de bondade, delicadeza e determinação e ainda consegue ser extremamente eficiente profissionalmente mesmo nas horas de maior estresse. Continue a ser esse ser excepcional!

À inesquecível Dra. Nícea, que com muito profissionalismo soube me corrigir e orientar de maneira eficiente e extremamente respeitosa. Saiba que, infelizmente, hoje em dia pessoas como você são raras... você me fez entender que a profissão de docente, é antes de tudo doação, sabedoria e amor. Foram horas orientando-me e explicando detalhadamente, sanando todas minhas dúvidas. Jamais esquecerei tamanha bondade...isso que entendo ser caridade ao próximo. Saiba que para sempre estará em minhas orações e no meu coração como uma pessoa queridíssima! Muito obrigada!

Não sou nada.  
Nunca serei nada.  
Não posso querer ser nada.  
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.

(CAMPOS, 1977)

## RESUMO

A presente tese tem como objeto a lírica contemporânea em língua portuguesa praticada, especialmente, por um autor em plena atividade no Brasil: Anelito de Oliveira. Pretendemos proceder a uma apresentação, em primeiro lugar, de questões consideradas relevantes sobre essa produção lírica e, em segundo lugar, compreender como Oliveira opera essas questões. Exploramos, sobretudo, a questão da metaforização do corpo, que se percebe em autores diversos, mas que encontra inflexões éticas, políticas e étnicas na obra oliveiriana. A superação do esteticismo em favor da absorção e tensionamento de contradições dilaceradoras da vida social é um dos movimentos da obra do poeta mineiro que este trabalho procura compreender.

Palavras-chave: Poesia contemporânea. Metaforização do Corpo. Anelito de Oliveira.

## **ABSTRACT**

This thesis has as object the contemporary lyric in Portuguese language practiced, especially, by an author in full activity in Brazil: Anelito de Oliveira. It is intended to present, firstly, questions considered relevant to this lyrical production and, secondly, to understand how Oliveira operates these issues. Above all, the question of the metaphorization of the body, which is perceived in several authors, but which finds ethical, political and ethnic inflections in Oliveira's work, is explored. The overcoming of aestheticism in favor of the absorption and tensioning of lacerating contradictions of social life is one of the movements of the minor poet's work that this thesis seeks to understand.

Keywords: Contemporary poetry; body metaphorization; Anelito de Oliveira

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>09</b>
<b>2</b>	<b>POESIA E FILOSOFIA</b> .....	<b>11</b>
2.1	IDENTIDADE E LINGUAGEM .....	13
2.2	VERDADES OCULTAS .....	16
2.3	O PROBLEMA DO EU .....	20
<b>3</b>	<b>POESIA E POLÍTICA</b> .....	<b>27</b>
3.1	O PODER DA PALAVRA .....	35
3.2	POESIA E PROSA .....	39
3.3	A QUESTÃO DO OUTRO .....	44
3.4	INTERIOR E EXTERIOR .....	51
<b>4</b>	<b>O LUGAR DO OLHAR</b> .....	<b>55</b>
4.1	VANGUARDAS MODERNISTAS .....	60
4.2	MOMENTO PÓS-UTÓPICO .....	67
4.3	O REVISIONISMO CONCRETISTA .....	71
4.4	CISÕES CULTURAIS .....	75
<b>5</b>	<b>TRÊS CORPOS</b> .....	<b>78</b>
5.1	<i>TRANSTORNO: A BUSCA DE SI</i> .....	84
5.2	<i>MAIS QUE O FOGO: A ANGÚSTIA DO SER</i> .....	88
5.3	<i>A OCORRÊNCIA: O ROSTO DO EU-OUTRO</i> .....	92
5.4	O SUJEITO DA ERRÂNCIA .....	96
<b>6</b>	<b>DO EXTEMPORÂNEO</b> .....	<b>99</b>
6.1	PRIMEIRAS PUBLICAÇÕES.....	100
6.2	UM POEMA LONGO .....	102
6.3	UM POEMA-JAZZ .....	110
<b>7</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>115</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>117</b>
	<b>ANEXO - DO LUGAR DE FALA AO LUGAR DE VALA - UM</b>	
	<b>DEPOIMENTO DE ANELITO DE OLIVEIRA</b> .....	<b>123</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho articula duas questões, uma bastante ampla e outra bastante específica: a exploração do corpo pela lírica contemporânea e a exploração do corpo na obra poética de Anelito de Oliveira. São questões complementares, evidentemente: se o corpo é uma das tópicas principais da produção poética contemporânea não poderia ser ignorado por um poeta imerso na contemporaneidade mais premente.

Partimos da premissa, desde o nosso projeto de pesquisa de doutorado, que há uma escrita do corpo na poesia de Oliveira que nos permite objetivar uma problemática genérica na lírica contemporânea. Julgamos, também lá no início da pesquisa, que seria impossível abordar um corpus muito extenso de poetas de língua portuguesa que exploram o corpo dos anos 1960 para cá, quando se inicia o período que se considera contemporâneo no Ocidente.

Também julgamos que seria igualmente impossível explorar a questão do corpo em toda a obra poética de Anelito de Oliveira, isolando e analisando os modos diversos como o corpo se apresenta. Decidimos, assim, recortar alguns momentos da poesia contemporânea, sobretudo de língua portuguesa, e alguns poemas constantes de três livros de Oliveira (2012a, 2012b e 2012c) reunidos na série Acontecimentos Criativos, publicada em 2012: *Transtorno*, *Mais que o fogo* e *A ocorrência*, bem como seus dois primeiros livros *Lama*, de 2000, e *Três festas / a love song as Monk*, de 2004.

Construímos, em diálogo com questões genéricas e específicas pertinentes à lírica contemporânea, uma reflexão sobre corpo e poesia, num primeiro nível, e corpo e poesia de Anelito de Oliveira, num segundo nível.

O trabalho que aqui apresentamos se divide em quatro capítulos. O primeiro, sob o título de “Poesia e Filosofia”, pretende situar a problemática da lírica contemporânea num quadro amplo, que remonta ao período clássico grego e à modernidade. O segundo, sob o título de “Poesia e política”, explora uma questão fundamental da lírica contemporânea, resultante de um enfrentamento crítico da história pelos poetas. No terceiro capítulo, intitulado “O lugar do olhar”, refletimos sobre o modo como a lírica se apropria do mundo contemporâneo, buscando compreender o papel desempenhado pela percepção no processo poético. No quarto capítulo, sob o título de “Três corpos”, apresentamos interpretações de poemas de Anelito de Oliveira constantes dos livros *Transtorno*, *Mais que o fogo* e *A ocorrência*. No quinto e último capítulo, sob o título de “Do extemporâneo”, apresentamos uma problematização dos dois primeiros livros de Anelito de Oliveira, *Lama* e *Três festas / a love song as Monk*, com o objetivo compreender o que entendemos por extemporaneidade do poeta.

Encerramos este trabalho com a apresentação, como anexo, de um longo depoimento dado por Anelito de Oliveira recentemente ao site do projeto “Como eu escrevo”, coordenado pelo pesquisador José Nunes. Trata-se de material valioso sobre o processo de criação do autor.

Ressaltamos, para finalizar, que a motivação básica para a realização da pesquisa de doutorado que resultou nesta tese foi o desejo de contribuir, especialmente, para a valorização da lírica contemporânea e para o devido conhecimento de um dos poetas mais dedicados ao seu ofício no país, com uma trajetória de mais de 30 anos.

Anelito de Oliveira começou a se dedicar à criação literária precocemente, aos 16 anos, publicizando seus trabalhos em espaço cultural a partir de 1989, na cidade de Montes Claros, no Norte de Minas Gerais, onde se realiza anualmente o Salão Nacional de Poesia Pisu Poético.

Poeta, performer, crítico, tradutor, ensaísta, ficcionista, editor, professor, jornalista e pesquisador, tornou-se internacionalmente conhecido a partir de 1999, quando assumiu a editoria do *Suplemento Literário de Minas Gerais*.

Publicou, conforme relacionamos nas Referências ao final deste trabalho, vários livros de poesia, ficção e ensaio, participou de algumas das antologias mais importantes no país, bem como editou inúmeros livros, jornais e revistas, organizou livros e publicou textos de criação e crítica em revistas culturais e acadêmicas no Brasil e no exterior.

Anelito de Oliveira é dono de sólida formação acadêmica: Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP), Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Pós-doutor em Teoria Literária pela Universidade de Campinas (Unicamp). Realizou ainda estágios de pesquisa pós-doutoral nas Universidades de Salamanca, Minho, Porto, Lisboa e Nova de Lisboa.

Como professor, atuou por longos anos na Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes) na graduação e nos programas de pós-graduação em Literatura Brasileira, de que foi um dos criadores, e em Desenvolvimento Social, contribuindo para a formação de inúmeros profissionais.

Com esta tese, não pretendemos esgotar quaisquer dos assuntos abordados, tanto sobre a lírica contemporânea quanto sobre a figuração do corpo nos Acontecimentos criativos de Anelito de Oliveira. Pretendemos apenas colocar em relevo, sobretudo em relação ao poeta mineiro, a necessidade de compreensão de um processo poético “sui generis”. Uma modesta contribuição.

## 2 POESIA E FILOSOFIA

A angústia se en-  
rosca no corpo de uma ideia  
Até se tornar  
Um copo  
Sem ideias  
(OLIVEIRA)

Como a expressão cultural da inteligência de um povo, a arte literária era sinônimo de refinamento da civilização até o século XVIII. Consistia em um processo caracterizado por recursos comuns a toda espécie de discurso. A regra geral para a criação provinha das artes poéticas clássicas e neoclássicas de Aristóteles (1997), Horácio (1997) e Longino (1997), Boileau-Despréaux (1979) e, especialmente nas letras portuguesas, de Luiz António Verney (1949). Aristóteles delineou os aspectos que diferenciam os gêneros épico, lírico e dramático. Embora a divisão de gêneros textuais atualmente se faça em termos diferentes, utilizando processos mais dialógicos como em Bakhtin (2003), a herança aristotélica se firmou como fundamental para se pensar a estrutura e composição do texto lírico.

Fernando M. Gazoni (2006), em tradução comentada da *Poética* de Aristóteles, afirma que o texto grego evidencia o conceito de poesia de modo vinculado à expressão “arte mimética”. Daí, não serem tão produtivas, segundo o tradutor, algumas traduções que associam a poesia à ideia de imitação somente. A reflexão sobre a estrutura da lírica contemporânea, foco primordial deste trabalho, coloca-nos na necessidade de refletir sobre a ambivalência da mimese, sobretudo com o fato de compreendermos uma simbiose entre imitação e representação na poética de Anelito de Oliveira. Observa-se assim no poema: *Um mar*, de Oliveira (2012b, p. 13):

já não cabe no som,  
escorre pela palavra  
e, em poucos instantes,  
transborda em fúria  
pelos buracos das,  
vogais, borra uma  
página, depois a outra,  
as outras, já e um mar  
Um mar alargado...

Em razão dessa ambivalência acima citada, anterior ao trecho do poema, é que a vida social afro-latino-americana se apresenta na obra do poeta em estudo não se comprazendo jamais apenas com o seu lugar de produto estético, com seu estatuto de belo.

É possível perceber na lírica, em estudo, elementos característicos de um sujeito situado num determinado contexto, com suas peculiaridades sociais, políticas, econômicas, culturais, de gênero, étnicas, raciais e éticas. Em cada poema que o autor produz, vemos marcas de um poeta-agente imerso em determinada época. Cada período possui o seu *Stimmung*<sup>1</sup> e a atmosfera que a concebe, segundo Hans Ulrich Gumbrecht (2014), imprime uma marca na literatura, o que torna possível, por exemplo, a divisão didática das chamadas escolas literárias.

Na linha do raciocínio do teórico alemão acima citado, há na lírica, em especial na produção do fim do século XIX e início do século XX, inúmeros resquícios de estilos literários do passado, espécie de fósseis constitutivos não só da lírica modernista, mas também da lírica contemporânea. Entendemos que, provavelmente, muitos escritores, recorrem a diversas fontes teóricas, gerando com isso, obviamente, uma positiva hibridez intertextual. Todavia, por meio dessa relação entre textos é que a literatura apreende, representa e traduz a vida social, transcendendo, assim, a sua condição básica de produto estético. Conforme Antonio Candido (1967, p. 64):

A arte, e portanto, a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal da linguagem, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando em uma atitude de gratuidade.

A literatura pode ser reveladora de uma realidade social multifacetada, logrando, no limite, engendrar comportamentos e práticas de consumo, identificando e classificando pessoas, contribuindo para definir, formar e por que não dizer também delimitar identidades. A maneira como a produção literária se configura em cada época difere, bem como varia o impacto que ela causa nas respectivas épocas. Na contemporaneidade, é notável a contribuição da literatura para a configuração das identidades pós-modernas como “transterritoriais e multilinguísticas”, nos termos de Néstor Garcia Canclini (1997, p. 35). Fredric Jameson (2002) acrescenta que o homem pós-moderno não consegue organizar o passado e o futuro de maneira fluida, pois se enxergaria como um ser fragmentado diante dessa sociedade transformada do século XXI, efetivamente multicultural.

Em muitos momentos, a lírica de Angelito de Oliveira corrobora o contexto acima, propondo uma ideia de que a poesia preconiza certa tradição sociológica, representando o

---

<sup>1</sup> Em Kant (1993), a *Stimmung* refere-se à disposição das faculdades de conhecimento para um conhecimento em geral, isto é, como o pressuposto da apresentação estética, por meio da qual se preserva a noção de proporção entre as faculdades.



O poeta contemporâneo se torna porta-voz da identidade humana ao emular uma linguagem ressignificada, repleta de neologismos e deslocamentos semânticos. O texto poético está, cada vez mais, fragmentado, tornando-se um jogo de espelhos no qual reflete a fragmentação da nação, do cidadão e do eupoético simultaneamente. Entendemos que a noção de verdade desponta nesse processo como importante elemento para se compreender a lírica contemporânea. O texto poético contemporâneo revela confiança em relação ao objeto que visa articular, analisar, amalgamar com maestria o ecletismo de leituras acerca dos temas líricos e suas prováveis compreensões.

Podemos, portanto, estabelecer um caminho para entender melhor a questão por meio do que a filosofia considera como verdade lógica. Trata-se da menos questionável de todas por possuir regras próprias. Recordemos um simplório silogismo: 1) penso, logo existo; 2) cadeiras não pensam; 3) conseqüentemente, cadeiras não existem.

O problema é que uma verdade lógica pode fazer sentido dentro de certos ditames, como a lógica matemática, só que verdades lógicas não correspondem necessariamente à realidade. Ao elaborarmos a afirmação “as cadeiras falam”, temos a noção efetiva de que elas, como sabemos, são mudas. Então, o silogismo lógico é verdadeiro estando dentro das regras da lógica, mas não é verdadeiro de acordo com a realidade. Como não nos comunicamos por silogismos, essa verdade lógica não faz sentido algum quando simplesmente comentarmos algo sobre o mundo, os fatos nele inseridos, bem como nossa própria realidade cotidiana.

Acerca disso, a primeira teoria desenvolvida pelos gregos foi a da correspondência entre exterior e interior, entre palavras e seus prováveis e múltiplos significados. Em face da afirmação “as cadeiras falam”, vemos uma não correspondência entre o que se diz e o que se vê: na realidade, cadeiras não falam. Ao contrário, quando dizemos que “as folhas são verdes”, olhamos para elas e concluímos que, sim, são verdes. Ocorre que essa teoria já é considerada obsoleta em nosso momento atual. Vigorou até a Idade Média, mas depois deixou de ter relevância com a chegada da questão do “eu” na filosofia, enfatizando certa inversão de valores. Passou-se a considerar sujeitos pensantes, desvelando-se a realidade a partir da procura por espaços intermediários. Muitos filósofos da modernidade começaram a questionar se realmente teríamos acesso à realidade ou se a compreenderíamos somente pelo nosso pensamento e pelas impressões que temos sobre o entorno.

Outra teoria importante sobre a verdade provém do Construtivismo, que defende que a verdade é construída historicamente. A verdade que se ostentava na Idade Média, por exemplo, hoje é refutada em vários pontos. Podia-se defender, por exemplo, que a Terra era plana porque naquele período, dentro daquela estrutura histórica, isso fazia sentido. Assim, o fato do planeta

ter a forma plana era uma “verdade” para o homem medieval, mas, na modernidade, houve uma contestação da premissa, pois no contexto de uma estrutura social diversa, surgiram novas estruturas de conhecimento que atestaram isso não ser possível e aceitaram é que o nosso mundo é redondo.

O que ocorre, então, é que, dependendo do período histórico, haverá uma estrutura de conhecimento que desenvolverá novas “verdades”. Em cada época, período e sociedade, comunidades variadas possuirão diferentes normas para a criação de suas verdades, que em muitos aspectos são subjetivas. Desse modo, há todo um parâmetro social que determina o que vem a ser a verdade, seja ela histórica, científica, teológica, social ou literária. Mas o fato é que ela depende e sempre dependerá de fatores históricos. Na teoria do consenso, por exemplo, se afirmamos que a Terra é redonda e isso for uma conformidade científica, histórica e social, tais elementos são determinantes para verificar se algo é verdade ou não. Quem defende essa teoria é o filósofo alemão Habermas (2000). Ainda nessa lógica temos Foucault (2008), que defende que a verdade não é objetiva, pois o que vivemos são regimes de verdade, existindo estruturas de poder com mecanismos sociais determinando suas próprias verdades. Foucault concebe o conceito de paradigma, postulando que em diferentes épocas há diferentes noções de verdade.

Essas três vertentes – a Construtivista, a Consensual e a Foucaultiana – estão interrelacionadas e dialogam entre si, estabelecendo que a verdade não é absoluta nem objetiva, firmando-se a partir de uma série de relações que estabelecemos enquanto sociedade, enquanto grupo. Há por um lado, as questões pragmáticas nas quais a verdade é postulada como autocorreção, resultante de um processo de refinamento, em tentativas de acertos. Por outro, merece menção as questões céticas sobre a verdade, que afirmam não ser possível se conhecer a verdade nem saber se ela existe mesmo e, se por acaso ela existisse, não nos seria acessível. Os céticos sugerem uma suspensão do juízo, de modo que deixássemos incessantemente de buscar a verdade, passando a viver normalmente até que um dia aceitássemos o mistério como resposta para a questão da verdade. Talvez haja questões limítrofes, que podem representar situações, acontecimentos que mesmo não podendo ser totalmente compreendidos ou superados pelo poeta, talvez nunca se presentifiquem totalmente, deixando o sujeito sempre em expectativas. Ainda assim, há maneiras de pensar o momento, provavelmente esse deva ser a proposta do novo. Estamos sempre apreensivos ante a algo que supere nossas expectativas positivamente ou negativamente. O que é sabido por todos é que o novo pode não ser exatamente o moderno na poesia, mas com certeza surpreende a todos por não manter laços com nada que existe, rompendo quaisquer aspectos que nega o tradicional, o passado em sua

essência crítica. Encontramos questões que propõem muitos desses aspectos na lírica contemporânea do autor em estudo. Vejamos no poema *Só*, de Oliveira (2012a):

Só

O tempo todo pensando  
 Numa prosa, mas só  
 A poesia não diz, e só o  
 Que diz pode dizer.

A atualidade é marcada por uma simultaneidade de acontecimentos e a arte literária expressa-se cada vez com mais criticidade e criatividade, numa proposta de desalojar o já existente, propondo mudanças de paradigmas, instaurando divergências de entendimento, mas sempre objetivando o respeito às desconstruções e construções de novas abordagens, respeitando as heterogeneidades advindas desse processo que conhecemos como moderno e pós-moderno.

Observamos que o tempo em que vivemos é acelerado em função da carga que assumimos diariamente por causado futuro que almejamos. As transformações ocorrem aqui, agora e a todo momento. A compreensão de dado poema que hoje se analisa nunca será igual no dia seguinte. Ao que nos parece, é que a intensidade dos fluxos dos canais de informações e das vivências interpessoais certamente ampliam a experiência com suas peculiaridades, onde cada instante é positivado de maneira singular e, portanto, totalmente distinto. Nesse viés, surgem as incontáveis possibilidades de produções e análises literárias visto que as pessoas também são plurais como seus discursos.

## 2.2 VERDADES OCULTAS

Como percebemos, há várias teorias sobre a verdade, o que dificulta o estabelecimento de um consenso sobre o tema na filosofia, na ciência, na história e também na esfera dos estudos literários. Somos levados sempre a construir a verdade, que constitui a nossa verdade apenas. A sociedade erige dogmas constantemente de acordo com as conveniências de grupos mais influentes, os quais decretam, em contrapartida, o que seria falso, a mentira. Toda essa digressão acerca desse tema tem um objetivo bastante evidente, que é entrar, de modo arguto, no terreno fecundo da lírica moderna e contemporânea, na qual o horizonte filosófico desempenha papel fundamental. Segundo Heidegger (1999, p. 187):

A obra não é nem um objeto simbólico nem instalação do erigir do ente, mas clareira do ser enquanto tal, uma clareira que contém a decisão por uma outra essência do homem. A arte tem agora o caráter do *ser-ai*; ela arranca de todos os esforços em torno da “cultura”, não pertence ao homem nem no que diz respeito à execução nem no que diz respeito à apropriação, ela é um lugar de decisão dos únicos e raros.

Entendemos que todo e qualquer raciocínio implica em alguma transformação, construção ou mesmo desconstrução de algum ponto de vista. Nessa perspectiva, observamos que num texto poético moderno e pós-moderno, não há nenhuma proposta de pensamento engessado, definitivo, rígido, nem muito menos nenhuma verdade absoluta, propriamente dita. Parte-se por demandas de um processo de investigação constante em meio ao que o Heidegger (1999) postula como “entulhos”. A *alétheia* (verdade absoluta, para os gregos) aparece nesse processo como uma dimensão negativa, uma vez que *lethe* é esquecimento, é ocultamento; o *a* que se antepõe a *lethe* indica negação. Desse modo, *alétheia* significa desocultamento da verdade, o que exige sempre um esforço: é preciso retirar a verdade das profundezas. O que encobre, afinal, a verdade? Assim, começa a nossa busca pelo sentido diante de um poema, da morada da poesia. Partimos sempre da suposição de que há uma verdade original, que com o passar dos anos acaba por ficar encoberta e calada debaixo de ideologias e intermináveis categorias.

O trabalho do filósofo e do poeta consiste numa hermenêutica desveladora de verdades ocultas. No poema abaixo, intitulado “Tríptico”, o poeta expõe a pluralidade de sentidos que o gênero lírico abarca. O processo de sentido começa com uma espécie de homenagem a Luís de Camões numa menção a um de seus versos mais celebrados: “Transforma-se o amador na coisa amada” (1963). Todavia, logo a astúcia desse importante poeta português se faz notar com mais ênfase em seu diálogo com o famoso mote seiscentista, propondo-lhe não uma mera atualização, mas uma releitura transcriadora. Vejamos em Herberto Helder (2006,p 11):

“Transforma-se o amador na coisa amada”, com seu feroz sorriso, os dentes, as mãos que relampejam no escuro. Traz ruído e silêncio. Traz o barulho das ondas frias e das ardentes pedras que tem dentro de si. E cobre esse ruído rudimentar com o assombrado silêncio da sua última vida. O amador transforma-se de instante para instante, e sente-se o espírito imortal do amor criando a carne em extremas atmosferas, acima de todas as coisas mortas.

Transforma-se o amador. Corre pelas formas dentro.

E a coisa amada é uma baía estanque. É o espaço de um castiçal, a coluna vertebral e o espírito das mulheres sentadas.

Transforma-se em noite extintora.

Porque o amador é tudo, e a coisa amada é uma cortina onde o vento do amador bate no alto da janela aberta. O amador entra por todas as janelas abertas. Ele bate, bate, bate.

O amador é um martelo que esmaga.

Que transforma a coisa amada.

Ao lermos o poema acima com mais atenção, notamos a legítima reflexão que se estabelece da dialética do eulírico consigo mesmo e com a “coisa amada”, ganhando forças no crescer dos versos e ampliando-se a ponto de, *mutatis mutandi*, reverberar algumas provocações importantes acerca da temática do corpo da escrita, bem como a do próprio corpo “na” escrita, o que nos revela, como já dito anteriormente em uma releitura transcriadora. Isso posto, notamos a semelhança com a lírica no poema *Lama*, de Oliveira (2000d), que apresenta uma linguagem com nova roupagem, com atributos próprios como em: “e eu passou mudo como/ um farol”. Mais adiante, o poema completo será exposto com novas abordagens apresentadas.

Retomando análises sobre “a cousa amada” e propondo uma relação dialética, relembremos o clássico soneto camoniano que, como se sabe, é um dos mais fieis exemplos de platonismo, com o amor sendo idealizado na amada que trilha o caminho para a beleza e, sobretudo, o bem, entretanto, ao ser reificada como ideia apenas, a mulher é subtraída de toda sua concretude, especialmente à medida que não lhe é facultado o amor erótico. Com o platonismo, ocorre essa manipulação ideológica vinculada à noção de vigilância moralizadora, legitimando-se a repulsa às tentações da carne. Essa linha de contenção do desejo, inclusive, legitimou-se na propaganda do chamado “amor cortês” praticado pelos trovadores da antiga Occitânia, momento de que resultaram em português arcaico as Cantigas e Amor, Amigo, Escárnio e Maldizer. Relembremos o soneto de Camões (1963, p. 301):

Transforma-se o amador na cousa amada,  
por virtude do muito imaginar;  
não tenho logo mais que desejar,  
pois em mim tenho a parte desejada.  
Se nela está minha alma transformada,  
que mais deseja o corpo de alcançar?  
Em si somente pode descansar,  
pois consigo tal alma está liada.  
Mas esta linda e pura semidéia,  
que, como o acidente em seu sujeito,  
assim co’a alma minha se conforma,  
está no pensamento como idéia;  
[e] o vivo e puro amor de que sou feito,  
como matéria simples busca a forma.

Como se sabe, ao contrário de Platão, para Aristóteles o mundo das ideias não seria uma parca imitação do mundo ideal, mas a sua concretização: a essência, que é anterior à realidade, teria necessariamente de passar para o nível do real, do acidente, para se tornar crível. No entanto, a abertura do soneto enfatiza que o amor se efetivaria mesmo por meio de um esforço da imaginação, para somente depois defender que a tal ideia poderia se consubstanciar numa concretude, que bem poderia ser o corpo da amada. Séculos depois, para Herberto Helder (2006,

p. 12), amador e coisa amada convergem numa coisa só, transformando-se mutuamente o tempo todo. Podemos verificar isso em três momentos: 1) Numa espécie de ponte entre idealização e carne, onde o amador traria consigo um feroz ruído, penetrando em silêncio na amada, e no poema que “[...] corre pelas formas dentro”, como em Camões, “[...] por virtude do muito imaginar”; 2) O amador transforma a coisa amada com seu fogo extinto sendo, portanto, absorvido incessantemente por ela; e 3) O amador e a coisa amada tornar-se-iam um único grito (melhor: um só corpo), operação possível devido à entrega total da coisa amada. Ao final, o próprio mundo como um todo se transformaria com eles. Melhor: a partir deles.

Escreve Helder (2006, p. 12):

Ele entra pelos ouvidos, e depois a mulher  
que escuta  
fica com aquele grito para sempre na cabeça  
a arder como o primeiro dia do verão. Ela ouve  
e vai-se transformando, enquanto dorme, naquele grito  
do amador.  
Depois acorda, e vai, e dá-se ao amador, dá-lhe o grito dele.  
E o amador e a coisa amada são um único grito anterior de amor.

E gritam e batem. Ele bate-lhe com o seu espírito  
de amador. E ela é batida, e bate-lhe  
com o seu espírito de amada.  
Então o mundo transforma-se neste ruído áspero  
do amor. Enquanto em cima o silêncio do amador e da amada alimentam  
o imprevisto silêncio do mundo  
e do amor.

Verificamos aqui outra curiosa metáfora estabelecida, a do próprio ato de leitura. O amador é o leitor, que chega com seu silêncio e ruído onde a coisa amada pode muito bem ser um texto. Assim, a tradição, e todo o seu peso, é um segredo a se revelar e rasurar. O poema de Helder transforma, assim, numa decodificação da lírica de Camões, subvertendo a forma como ele sempre foi interpretado pela história literária: um sistema fechado, mas que agora amplamente modificado, como num corpo aberto. Observa-se um movimento dialético mas não de situações totalmente antagônicas, visto que, a proposta da lírica sugere a busca da “coisa amada”, dessa forma, porém, há denotações de reciprocidades (“..e gritam e batem... / ...e ela é batida, e bate-lhe...”). Tanto na lírica de Camões quanto na de Helder, notamos que não há questões cabais, suscitando uma proposta dialética visto haver sempre algo em duas vias de modo a transformar e mudar como apresentando o final de algo para início de outro. Temos o mesmo, de maneira análoga, no seguinte poema de Anelito Oliveira (2012b, p.32):

Esse nome

Você  
 esse nome  
 que não posso dizer  
 esse onde que se  
 esconde  
 que sei onde está  
 mas temo encontrar  
 você  
 esse lugar que se abre  
 á minha sombra  
 chama a me chamar  
 para dentro  
 pele a me envolver  
 você

O texto poético, uma vez mais, constitui um espaço-baía onde o amador-poeta se renova e se transforma sempre. Por meio dessa pluralidade, o próprio mundo se transmuta aos olhos de quem lê. Conota-se um processo de fim do que se pode dizer antigo, para recriar interpretações, logo, algo novo.

### 2.3 O PROBLEMA DO EU

Com essa breve digressão, vemos o quanto a poesia é um gênero que reverbera o antigo e o novo, reinventando-se a cada escrita e reescrita. Acreditamos poder, a partir daqui traçar um sucinto panorama da lírica contemporânea, levando em conta algumas reflexões de importantes teóricos e escritores com vistas, especialmente, a delinear a ideia de corpo nessa produção, essa instância que nos afigura silenciosa e ruidosa, viva e una. Temos em vista, no nosso esforço hermenêutico, a relação entre questões poéticas e filosóficas, com ênfase na problemática do “eu”, característica fundante do processo poético em Anelito de Oliveira.

Há muito se reconhece em Theodor W. Adorno (1970) uma referência crucial, inquietante, para se discutir a lírica na contemporaneidade mais candente, ou seja, o período que se abre depois da segunda guerra mundial. O pensador alemão, em face da barbárie perpetrada contra milhões de judeus nos campos de concentração, considerou igualmente vil ato de escrever poemas, desde então. Interessante pensarmos no significado das compreensões que as análises filosóficas propõem para o entendimento da lírica moderna, ante as catástrofes no decorrer da história da humanidade. Ao analisar até que ponto uma ruptura proporcionada pelo texto poético efetivamente auxilia em nossas reflexões, num eloquente grito de alerta a ressoar sobre as mazelas do mundo, a perplexidade se ressalta nesse modo de pensar, o horror diante de uma monstruosidade revelada somente depois da Segunda Guerra. Adorno (1970)

constata, ao refletir sobre esse cenário, a pior das mazelas: a aniquilação da humanidade do próprio homem, daquele elemento responsável por diferenciá-lo dos chamados animais não-humanos, ditos irracionais.

Apesar de tudo, a lírica resiste como uma espécie de tentativa de compreensão do indizível que nos cerca, daquilo que não conseguimos por vezes entender por meio de critérios lógicos formais. O próprio Adorno (2003, p. 68) entende que as obras de arte “têm a grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde”. Admitida essa verdade, torna-se um pouco mais compreensível para nós a dialética adorniana em sua consistente oposição a Hegel (2009, p. 17), mais precisamente na questão da subjetividade e das vontades individuais serem, para esse pensador da Escola de Frankfurt, passíveis de ampla discussão. Adorno discorda de Hegel em relação à interioridade subjetiva, o voltar-se para si como outro que, em certa medida, não endossaria a força do sujeito em se entregar a uma prova metafísica que pudesse vinculá-lo em sua experiência do “eu” à potencialização daquilo que Hegel chama de totalidade. A interioridade subjetiva tende a nos levar a uma compreensão muito particular e interessante da lírica, pois o estado de ânimo do poeta, aquele que o leva a criar seus versos, pode muito bem se intensificar a partir das trocas com a exterioridade que ele assimila e traduz em imagens no poema. Segundo Hegel (2009, p.11):

Embora o poeta possa tomar por ponto de partida acontecimentos exteriores, para os narrar de forma comovente, ou outras circunstâncias e pretextos reais, susceptíveis de provocarem uma efusão lírica, não deixa de ser verdade que o poeta vai constituindo por si mesmo um mundo subjetivo completo, e que, afinal de contas, é nele mesmo que deverá procurar o princípio e o motivo da sua inspiração e, por conseguinte, obedecer antes de tudo aos impulsos do próprio eu e do seu espírito.

O filósofo valoriza aspectos subjetivos, constitutivos do “eu”, na construção do poema. Compreende a efusão lírica envolvida pelos liames de uma realidade, fonte de substratos para a efetiva construção do poema. O “estado de ânimo” do poeta, seus impulsos, constitui importante elemento para o processo de produção poética. A unidade do poema ajusta-se à totalidade subjetiva nele plasmada. Essa perspectiva hegeliana teve grande impacto nos estudos literários no século XX, sobretudo em razão da premissa de que a lírica expõe a subjetividade como estruturante da enunciação poética.

Adorno (2003), todavia, advoga uma espécie de fragilidade nessa perspectiva, entendendo que a valorização da subjetividade propõe caminhos para a naturalização de certas falácias argumentativas que devem ser revisadas e/ou banidas. O que Adorno compreendia sobre a sociedade de sua época é que ela se mostrava cada vez mais plural em suas demandas

– inclusive não originárias apenas de uma herança comportamental pequeno-burguesa –, com a lírica esgarçando pragmaticamente toda essa multidiversidade.

Nesse espectro em mutação da poesia, sua consonância com o mundo se consagra atemporal e provocativa, em um trâmite constante entre o cotidiano e o banal por vezes associado ao que nos eleva, que nos suspende do real, sem que tenhamos, por vezes, sequer compreendido o processo. Esse se caracteriza pela fricção, pelo choque, no qual se revela uma fratura como marca do sujeito que ousa contrapor poeticamente o que vê na realidade social que o envolve. Adorno se esforça no sentido de compreender esse processo e seus desdobramentos em relação ao que ele mesmo conceituou como sendo a indústria cultural, a produção artificial de produtos que visam o mercado consumidor, desligados da escala de valores éticos, morais e políticos constitutivos da ideia elevada e tradicional de cultura. Adorno (1970), na contramão da indústria cultural que movimenta a chamada pós-modernidade, abre um caminho hermenêutico sobre a poesia que, por outro lado, não resulta na defesa das noções hegelianas, consensualmente tidas por conservadoras. Adorno, em sua visão sócio-histórica postula a funcionalidade crítica da poesia que representa um crucial momento de fratura da lírica em sua relação com o mundo.

Por meio de uma dialética negativa, a filosofia adorniana enfrenta-se, critica-se, rechaçando-se em definições previsíveis sobre a relação entre lírica e sociedade. Nesse sentido, a arte moderna seria o parâmetro. O curioso é que nesse ínterim ela dispensa a filosofia, embora não prescindamos de suas proposições para se discutir questões artísticas. Nessa seara moderna/pós-moderna, o universal não se confunde com o aceitável, na medida em que a arte, para Adorno (1970), é cada vez mais um enigma, uma forma de saber. Quem não a experimentar enquanto tal acaba dela se tornando uma espécie de devedor. Na abertura de sua *Teoria estética*, escreve Adorno (1970, p. 17):

Cada obra de arte é um instante; cada obra conseguida é um equilíbrio, uma pausa momentânea do processo, tal como ele se manifesta ao olhar atento. Se as obras de arte são respostas à sua própria pergunta, com maior razão elas próprias se tornam questões. A tendência, até hoje, porém ainda não afetada por uma cultura também ela abortiva, para captar a arte de modo extra ou pré-estético, não é apenas um recuo à barbárie ou à miséria da consciência dos que regridem. Algo na arte se presta a isso. Se é percebida de modo estritamente estético, não o é, portanto, de uma maneira correta. Só quando se sente ao mesmo tempo o Outro da arte como um dos primeiros estratos da experiência é que esta pode sublimar-se e resolver a implicação na matéria, sem que o ser-para-si da arte se transforme em alguma coisa de indiferente. A arte é para si e não o é; subtrai-se-lhe a sua autonomia, mas não o que lhe é heterogêneo.

O que poderia ser mais contemporâneo que isso? Para Hegel (2009), essa totalidade seria a incessante busca por uma universalidade. Notamos o poder aglutinador da arte em geral,

do estético. O artista, e nesse caso, com destaque, o lírico, manter-se-ia a serviço de todo esse artifício essencialmente universal. Isso faria dele um ser atemporal enquanto produtor de uma obra que busca a grandiosidade do humano. Todavia, nesse ínterim, qualquer particularismo tende mesmo a desaparecer. Adorno explica isso como sendo parte de um processo vinculado a um momento histórico. O poeta, na sua visão, entrega-se em meio à reunião e alargamento exponencial dessa ideia de totalidade: que é a sua, de seu tempo, de seus contemporâneos. A lírica se colocaria, enfim, a partir desse posicionamento a serviço de uma coletividade, isso porque a sociedade é, sobremaneira, histórica. Desse modo, não torna-se interessante ao poeta ser universal apenas, pois se materializa a todo o momento como um “eu” histórico.

Para finalizar essa parte da reflexão, por que Adorno critica Hegel? Um poeta não pode transcender o seu tempo histórico; o poema só é o que é graças às tensões históricas que o fomentaram, sem a noção de causa/efeito, mas dentro de uma conexão onde a lírica torna-se sensível e, portanto, porta-voz de algo maior. Mas a essência universal da arte continuaria a ser um anseio romântico, e Hegel (2009) continua se enquadrando justamente nessa perspectiva. Com toda essa lógica inexorável, surge, portanto, uma crítica adorniana à lírica por meio de uma dialética oriunda do materialismo histórico. Esse lugar de visão é o que potencializa a tensão de Adorno (1970) para com Hegel (2009), explicando, inclusive, sua citação sobre Auschwitz: se o poeta é um “eu” sensível e porta-voz do seu tempo histórico, diante da falência da guerra caberia a ele o silêncio, porque o horror é impronunciável. Paul Celan, entretanto, sacrificado pela “shoah”, o extermínio dos judeus, prova o contrário: diante do horror, o poeta se responsabiliza pela denúncia desse horror. No poema “Fuga da morte”, escreve Celan (1996, p. 19):

[...]Ele grita cavem mais fundo no reino da terra vocês aí e vocês outros cantem e toquem  
 leva a mão ao ferro que traz à cintura balança-o azuis são os seus olhos  
 enterrem as pás mais fundo vocês aí e vocês outros continuem a tocar para a dança  
 Leite negro da madrugada bebemos-te de noite  
 bebemos-te ao meio-dia e pela manhã bebemos-te ao entardecer  
 bebemos e bebemos  
 na casa vive um homem os teus cabelos de oiro Margarete  
 os teus cabelos de cinza Sulamith ele brinca com as serpentes  
 E grita toquem mais doce a música da morte a morte é um mestre que veio da Alemanha  
 grita arranquem tons mais escuros dos violinos depois feitos fumo subireis aos céus  
 e tereis um túmulo nas nuvens aí não ficamos apertados  
 Leite negro da madrugada bebemos-te de noite  
 bebemos-te ao meio-dia a morte é um mestre que veio da Alemanha  
 bebemos-te ao entardecer e pela manhã bebemos e bebemos  
 a morte é um mestre que veio da Alemanha azuis são os teus olhos  
 atinge-te com uma bala de chumbo acerta-te em cheio  
 na casa vive um homem os teus cabelos de oiro Margarete

atiça contra nós os seus cães oferece-nos um túmulo nos ares  
 brinca com as serpentes e sonha a morte é um mestre que veio da Alemanha  
 os teus cabelos de oiro Margarete  
 os teus cabelos de cinza Sulamith.

Acreditamos que ao ler um poema, por vezes, a sensação que temos é a do não entendimento. A linguagem utilizada pode provocar estranhamento e levar o leitor, conseqüentemente, a questionar o significado da poesia. O fragmento que acabamos de conferir, por exemplo, numa linha reflexiva e crítica em relação à pergunta de Adorno (1970), faz com que percebamos a importância do discurso poético tão vilipendiado nos dias de hoje, mas que ainda funciona como um alento. Reconhecemos que não é fácil a tarefa a que nos propomos, devido à fragilidade dessa incumbência, de desvendar mistérios arraigados dentro da poética atual. Todavia, a relevância de nossa pesquisa reside exatamente no desejo de lançar um olhar diferenciado para o trabalho minucioso da composição poética de um autor contemporâneo, trabalho que vai desde a escolha do léxico até a criação de novas palavras e ressignificação de palavras antigas, por exemplo.

O lírico contemporâneo encontra-se cada vez mais enredado em questões urgentes e extenuantes. Evidentemente, cada época possui uma peculiar atmosfera, sua problemática sócio-político-cultural, as dores do mundo sempre nos acompanham. O fato é que a partir do século XX tudo isso se intensificou. O poeta, aquela entidade por vezes malvista pela sociedade, permaneceu evidenciando toda a carga de acúmulos de elementos tais como suas próprias reminiscências, percepções de mundo, e outros tantos, provavelmente, essenciais ao seu trabalho de manuseio com as palavras, em tentativas de produções líricas, enamorando seu objeto a cada criação e paradoxalmente suportando seus conflitos existenciais próprios dos viventes. Ao poeta é permitido admitir a vida social sem rituais sucessivos, mas cheia de transformações, questões voluptuosas, intempestivas, sucessivas mudanças que, certamente, consistem em repetições rítmicas do passado intemporal, associado à existência, tal como vemos nos versos de Paul Celan (1996), citados em páginas anteriores. Entretanto, podemos encontrar também na lírica de Anelito de Oliveira um estilo diferenciado e direto de criação, em perspectivas bem criativas, em contextos diversificados podendo notar aspectos de reciprocidade entre autor/leitor. Visto que, em algumas passagens o eulírico propõe diálogos com o leitor como pode ser visto em momentos da poesia contemporânea, tal como no poema de Oliveira (2012a) a seguir:

Outra procura

Mas o que procuro?

A vagar neste escuro?  
 O que, afinal, perfuro?  
 O que rasgo neste muro?  
 O que, escuro, procuro?

Um ponto também basilar que precisa ser levado em conta, ao se tratar da lírica, é sua relação com a cultura, com a questão sócio-histórica do escritor, longe de ser uma visão com aspectos da teoria do biografismo, muito menos deseja se opor, teoria da “morte do auto”, apregoadada pelo estruturalismo francês. O que se pretende é, na verdade, situar o escritor, colocá-lo como cidadão incluso numa realidade socioeconômica e cultural, da qual ele não se dissocia, exprimindo sua originalidade e riqueza linguística e literárias. Esses aspectos podem ser notados na lírica oliveirana, que aponta abordagens de alteridades em observância aos diversos aspectos embutidos nas diversificadas formas culturais apresentadas. Provavelmente, há certo repertório próprio em que perpassam formulações do imaginário em apropriações singulares e, por isso mesmo em seus hibridismos. Entretanto, análises sobre essas especificações implicam situá-las em um processo de pluralidades culturais rizomáticas.

Conforme Glissant (ROCHA, 2006), podemos dizer que todo homem inicia a sua própria ideia em um contínuo processo, por isso ele não é, mas está sendo, sempre em constantes transformações. Nesse sentido, podemos dizer que se trata de contextos culturalmente ricos e multifacetados, os quais apresentam características que produzem comportamentos, práticas linguísticas que perpassam a lírica, identificando e/ou classificando e/ou ideias, ampliando e delimitando identidades. Os poetas contemporâneos tornam-se porta-vozes de identidades diversificadas, e nem por isso de menor valor, trazendo para o papel uma linguagem ressignificada. Isso pode ser evidenciado em trechos do seguinte poema de Oliveira (2018, p. 79-83):

Traços

...O que se perde  
 Quando se pensa  
 \_ Sentido?

Tudo apenas tenta  
 Abordar o que  
 Transborda

O que foi ontem  
 Resiste a continuar  
 Sendo hoje

Por mais que  
 Escreva  
 Ainda penso

Abrindo-se fecharam-  
Se abruptamente as  
Portas do pensamento...

### 3 POESIA E POLÍTICA

abril nosso rosto  
 de um país  
 de merda  
 um mês fétido  
 estômago  
 -esgoto  
 um cão  
 esmagado  
 latindo latindo latindo  
 o fogo da fome  
 a fome do fogo  
 dentro de nós.  
 (OLIVEIRA)

A lírica adquiriu importância cada vez maior ao longo da história da humanidade, contribuindo decisivamente com o processo civilizatório. Os textos homéricos são referências fundantes desse processo. A compreensão do Grécia antiga é dependente da *Odisséia* e da *Iliada*, trabalhos que teriam sido elaborados ainda no século VIII antes de Cristo. Por outro lado, a compreensão do mundo medieval, especialmente do imaginário católico, depende também da *Divina comédia*, produzida pelo poeta Dante Alighieri entre 1304-1321. Finalmente, *Os lusíadas*, de Camões, publicado em 1572, é uma obra poética também imprescindível à compreensão da formação da civilização portuguesa. O discurso poético conta com um poder fundador, revelador e questionador da experiência humana, o que o torna necessário para a compreensão de quaisquer momentos históricos. Conforme Siscar (2016, p. 206):

A poesia não é necessariamente uma forma de resistência, sobretudo se a pensarmos em termos genéricos: “sociais, políticos, culturais”. Ocorre que ela se apresenta, em determinadas circunstâncias, ao contrário, como uma forma de adesão ou, alternativamente, como uma forma de sublimação. Ela *pode ser*, evidentemente, como foi e tem sido, também uma forma de resistência social, política ou cultural, em diversos casos, muitos dos quais – sobretudo em contextos autoritários – envolveram e continuam envolvendo assassinatos de poetas, desaparecimentos, exílios voluntários ou compulsórios.

Reconhecemos, no discurso poético, uma dimensão que aponta para o objeto revelador do que se esconde por debaixo de inúmeras afirmações que nos são passadas de forma, provavelmente, indiscriminada para o leitor que, na primeira análise de algum texto ou até mesmo proposital advindas das inúmeras leituras e interpretações dos textos poéticos.

As diferentes abordagens de autores sobre o mesmo objeto, situação ou, no caso, ponto de vista político, certamente são as que ampliam os diversificados saberes, estimulando aqueles

sujeitos sociais que não se contentam facilmente com o estabelecido socialmente. Pelo fato dos sujeitos também serem plurais, bem como suas realidades socioculturais, pode-se pressupor que inferências realizadas pelos leitores são consideradas criativas a partir das inúmeras leituras, leitores e autores também plurais. Podemos falar em interação entre sociedade e cultura e entre sociedade e indivíduos. Lembramos as palavras de Morin (2011, p. 19) a respeito dessa interação cultura-sociedade-indivíduos: “a partir do capital cognitivo coletivo dos conhecimentos adquiridos, das competências apreendidas, das experiências vividas, da memória histórica, das crenças míticas de uma sociedade”. Reconhecemos não ser gratuito o esquema moriniano da dupla travessia quando compõe o sintagma cultura-conhecimento, via de mão dupla em que o indivíduo transita para a esquerda ao mesmo tempo que retorna ao ponto de partida num crescendo mútuo de riqueza e entendimento subjetivo e coletivo a um só tempo. Nesse raciocínio, entende-se que para a cultura em uma sociedade, compreendemos como o indivíduo pode, a partir dela, explorando uma memória coletiva, ou, para citar as palavras do pensador francês, “o saber coletivo acumulado”, estender seu olhar e sua perspectiva no entorno do qual se situa para, em posterior momento, compor sua estratégia identitária.

A partir de todas as questões analisadas acima, sobre a problemática da memória coletiva, presente em líricas da pós-modernidade e sobre questões identitárias como demonstrações da problemática do eu, os aspectos envolvem, conseqüentemente, a lírica oliveiriana, nosso objeto de pesquisa neste texto. Assim sendo, podemos fundamentar nossas argumentações nas imersões do que sejam as fronteiras de mundos ideológicos-sociais que são externadas na lírica de inúmeros poetas contemporâneos como Anelito de Oliveira. Essas peculiaridades encontradas na poética podem ser localizadas em passagens de poemas, que tentam traduzir experiências, visões e pensamentos ideológicos na busca do eu, contrapondo-se em diversificadas realidades. Pode-se evidenciar o dito acima na obra *Traços*, de Anelito de Oliveira (2018, p. 64-79):

[...]  
 As perguntas se  
 Respondem em  
 Si mesmas

O tempo não  
 Para de passar  
 Fora de mim

Há a urgência  
 De chegar a  
 Lugar nenhum

As ruínas do que

Me rói – é o que  
Tento expressar

Uma vez mais,  
As portas do mundo  
Se fecham onde  
(ausente) estou

Mais uma noite  
Em meio  
A nada

Os sentidos se  
Perderam  
Completamente

De que são feitas  
As manhãs que  
Me encontram  
Depois das noites?

Sempre se escreve  
Perante a  
Morte

Sentido é o  
Que se ausenta  
- Silêncio?

Escreverei tudo  
Qu  
e se passa  
Passando –

A cada deslocamento  
Um pensamento  
Me desloca

[...]

Analisando o poema acima, entende-se o eu lírico em tentativas de se manifestar política e ideologicamente, extrapolando um dos aspectos indagadores, posicionando-se de maneira deslocada em desconstruções de realidades na busca do seu próprio eu, em uma autoafirmação identitária. Passado e futuro transitam numa poética marcada pela problemática do eu, como tentativa de superação das contradições existenciais e a busca de afirmações, que seja o eu que não se contenta com a realidade apresentada no dado momento da escrita.

Ao observarmos as questões identitárias na poética de Oliveira, pensamos em situações sobre linhas temporais entre passado e futuro, em tentativas de localizar a lírica do citado poeta numa linha de raciocínio que evidencie historicamente compreensões do seu processo de produção em dimensões compreendidas no espaço-temporal. Entendemos essa possibilidade de

construção poética por meio do presente, com o qual se impede a implacabilidade do determinismo histórico. Com essa manobra, encontramos em Homi Bhabha (2011), que cria um espaço-tempo novo, intersticial, que entrelaça o passado enquanto memória, o agora e as significações enquanto criações do sujeito, e em nosso trabalho, do poeta, seja ele comunal, seja ele individual. Pois, a ânsia afirma uma identidade, refletida na conjuntura de pensamento de um tempo perdido que pode resultar em movimentos disparatados, fundamentalistas ou com matizes políticos interesseiros. Como alternativa, Homi Bhabha (2013, p. 94, grifos do autor) lembra que:

[...] as narrativas de reconstrução histórica podem rejeitar mitos de transformação social: a memória comunal pode buscar suas significações a partir de um sentido de causalidade, compartilhado com a psicanálise, que nega a recorrência da imagem do passado, enquanto mantém aberta a questão do futuro. A importância de tal retroação está na sua habilidade de reinscrever o passado, de reativa-lo, de realoca-lo, de *ressignificá-lo*. E o que é ainda mais significativo, ela submete o nosso entendimento do passado, a nossa reinterpretação do futuro, uma ética da “sobrevivência” que nos permite *trabalhar através do presente*.

Para o autor acima, existe uma crítica à suposta valorização da memória enquanto instrumento de controle. Observamos que há um tom de proclame se referindo à necessidade de construir a ressignificação da identidade por meio do presente, apesar de ter a consciência de que o futuro seja tão importante quanto o reviver o passado. Entendemos que a proposta de ressignificação do passado junta-se com a necessidade da identidade e propõe não somente a valorização do futuro, mas, paradoxalmente, sua reinterpretação, a significação do que ainda está por vir, ou seja, o futuro. A partir dessas concepções, não nos furtamos em pensar nos diferentes contextos socioculturais. Observemos, sobre o contexto acima, no poema *Uma procura*, de Oliveira (2012a, p. 24):

Por que me procuro  
Se, no fundo, não  
Quero encontrar-me  
Se, no fundo, nada  
Tenho a declarar-me  
Se, no fundo, estou  
Bem por deixar-me?

No poema acima, vemos um eu lírico numa constante busca de entendimento de sua própria identidade, expressando sua interioridade de sujeito questionador em dualidades de pensamentos, como um ser que não permanece em ponto fixo, que perpassa inúmeras questões existenciais. O ponto de partida do eu lírico, no poema acima, pode ser também entendido como

questões dispersas em busca de respostas, em que ainda percebemos, no corpo do texto poético, a sugestão de uma trajetória em função de uma possível apropriação do eu, como forma de sentir-se parte de um todo, do mundo que o cerca. Isso acontece nos versos curtos, como representação da fugacidade, do etéreo da vida.

A inquietação existencial, a não aceitação de questões impostas ou tidas em muitas culturas como engessadas, é o que verdadeiramente faz com que encontremos no percurso histórico poemas que, de maneira explícita ou velada, revela pontos críticos que ressaltam que o poeta tem, inúmera vezes, um papel que não é somente o de falar de si ou de professar a sua dor individual, mas requer um trabalho dele com a linguagem no sentido de buscar universalidade para os problemas da existência humana. A esse respeito, podemos citar dois exemplos a considerar.

Primeiramente, podemos citar, do que foi dito acima, a ótica do regime político em Portugal, num período considerado nefasto, em se tratando de liberdade de expressão valorizada por muitos povos. Nesse contexto histórico, que se estabelece o salazarismo, que perdurou por quarenta e um anos (1933 a 1968), com o autocrata António de Oliveira Salazar. A ditadura estabelecida significou o controle populacional e o isolamento econômico, social e cultural do país em relação ao cenário europeu, responsável por profundos traumas não só para os lusitanos, mas também para os colonizados em territórios portugueses na África. A exploração durante esse regime alcançou lastimáveis consequências. A opressão dos povos caboverdianos, tomenses, guineenses, moçambicanos e angolanos foi exacerbada. O governo salazarista, tendo por bandeira o lema “Deus, pátria e família”, levou a opressão a níveis absurdos nas então colônias portuguesas, bem como atormentou o povo lusitano, impondo o exílio a diversos autores. O biógrafo e tradutor Benjamin Moser (2018, não paginado), comentando o livro *Geografia dos rebeldes*, da portuguesa Maria Gabriela Llansol, que se exilou na Bélgica no último decênio do período salazarista, afirma:

Ao lado desse mundo espiritual atemporal, o livro reflete a situação política concreta de Llansol e de Portugal. Sob Salazar, a cultura ancestral de Portugal tinha sido reduzida aos “três fs”, futebol, fado e Fátima: esporte, música popular tradicional e catolicismo repressivo. No ar pesado de um país assim, uma artista excêntrica como Llansol não tinha condições de desenvolver uma carreira.

Dois questões são cruciais aqui, portanto: a poesia em Portugal, durante um período considerável da ditadura salazarista, manteve-se cada vez mais silenciada ou exilada, como resultado até mesmo calculado a partir de toda a opressão oferecida. Esse ato de silenciamento ocorreu em escala relativa, pois muitos escritores, entre eles Miguel Torga, Alves Redol,

Natália Correia, Herberto Helder, Aquilino Ribeiro e Vergílio Ferreira, à revelia de qualquer violência ou cerceamento, continuaram produzindo e se posicionando em relação ao controle exercido pelos aparelhos repressivos, como a PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), que, dentre tantos descabros, apreendia livros e publicações consideradas subversivas. Devido às considerações acima, optamos por citar, no capítulo anterior, poemas do português Heberto Helder.

Após a Revolução dos Cravos (1974), a expectativa era a de se encontrarem muitos poemas contra a ditadura, mas isso logo se frustraria, pois pouco havia sido produzido nesse sentido. Entretanto, uma boa parcela da população entendeu o silêncio dos poetas, a questão deles deixarem de escrever durante o período da política de Salazar, exilados ou não, como uma provável resposta metafórica à opressão, ao autoritarismo imposto à toda população, advinda de um país e de um povo, reconhecido e celebrado, entre eles mesmos e por outros países, por seu apreço à palavra.

O segundo exemplo vem da América Latina: Roberto Bolaño, cultuado escritor chileno hoje celebrado pela crítica literária, especialmente após sua morte prematura em 2003, pouco tempo depois de sua entrada no mercado editorial norte-americano. Apesar de ter se consagrado como inigualável prosador, na juventude integrou o movimento conhecido como Infrarrealismo, vanguarda poética mexicana da década de 1970, que teve importância considerável no cenário da literatura latino-americana.

Em 1998, Bolaño publicou seu romance *Los detectives salvajes*, em que narra, por meio de fragmentos e entrevistas com inúmeros personagens, o esforço de dois jovens – Arturo Belano e Ulisses Lima –, integrantes do “Infrarrealismo” em sua gênese, para encontrar Cesárea Tinajero, fundadora do “Realvisceralismo” (outro movimento da poesia mexicana dos anos 1920). O que se evidencia na obra é um esforço para se reencontrar o valor perdido da poesia, seja ela escrita em versos no papel ou contemplada e praticada no cotidiano. O próprio leitor é o responsável por acompanhar depoimentos que sinalizavam a invulgar importância do desaparecimento da lírica contemporânea.

Entendemos, dos aspectos acima mencionados, que a questão política perpassa a linha poética desde muito tempo, visto que, é sabido que no processo da modernidade iniciado na Europa e, posteriormente, no Brasil, há uma tendência em garantir um futuro. Na pós-modernidade, a questão do esquecimento e da memória, seja ela coletiva ou individual, configura-se como uma responsabilidade pelo passado. Nesse aspecto, salientamos uma crítica da pós-modernidade, sendo a questão da relevância como o tempo e como o espaço onde se dá na cultura da memória, seja individual, local, regional ou coletiva.

Em nossas análises sobre a poética oliveirana, várias são as passagens que nos remetem às proposições acima trabalhadas. Vejamos em *Degredo* [poema-fronteira], de Anelito de Oliveira (2019):

[...] queremos recomeçar  
O caminho no fim

Depois de nos perder,  
Queremos descobrir.

E uma coisa obscura  
Compacta estranha

Impede-nos de ver  
Além do que estamos  
[...]  
Sem sentido, vividas  
Como folhas em

Branco de um tempo  
Incolor e inodoro  
[...]  
O qual nos insurgimos  
Rebelados, destinados

A um degredo que seja  
Desejando fazer  
[...]  
Querendo sair, estamos  
Querendo nos libertar

E por isso chegamos  
Aqui, angustiados, com

O afã de quem não é livre  
Na vida, que sabe que

Não é livre nunca  
Foi livre, e já não pode

Ficar preso, permanecer  
Fora de si mesmo,

Numa prisão que não  
Tem espaço determinado,

[...]  
Numa segunda-feira  
Na cidade de Braga,  
[...]

Comboio português, esta  
Porta para chegar à

Desilusões eternas  
Para além do mar que,  
[...]

Leva longe e mais  
Perto de nós mesmos,

Nos versos acima, temos um eu lírico fragmentado, que transmite um falar a partir de perspectivas do olhar do outro, pois questiona sua existência, seu espaço, sua identidade em nome do que não se compreende, numa incessante busca do seu pertencimento no lugar comum ou mesmo no lugar que lhe seja conveniente. Entendemos um lirismo que perpassa a negação do conservadorismo fascista em ditames sociais que evidenciamos, ao longo da história. Nesse sentido é que a poesia contemporânea, com suas temáticas baseadas no corpo e nos processos identitários, mostra preocupações em inserir-se num tempo e num lugar, seja no sentido real e contemporâneo, seja no tempo e no espaço literário.

Isso nos faz lembrar momentos históricos da Europa e, logo em seguida, do Brasil. As questões europeias surgem com suas peculiaridades tais como os poetas infrarrealistas que ficaram à parte do *establishment* cultural imposto pela Europa e pelos Estados Unidos, colocando-se como adversários de um poder deturpador daquilo que efetivamente eram. Os infrarrealistas, frutos de uma atividade iniciada pelos realvisceralistas, também na Europa, no início do século XX, firmaram-se por meio de visão crítica, não somente escrevendo poemas, mas vivendo a poesia através de mínimas atitudes. Como resultado de um processo sucessivo de transformações pessoais, o eu do poeta deveria transgredir os limites repressivos impostos pela sociedade de consumo. Para esse grupo de poetas acima mencionados, a poesia era sinônimo de verdade, de situações vividas.

Introduzir com maior significado uma abordagem crucial e analisando as conjecturas da explanação sobre importantes momentos teóricos sobre a poesia leva-nos a indagar ainda mais acerca de sua importância, em virtude do tema suscitar tantos desdobramentos reflexivos. Um deles, bastante caro a esta pesquisa, é o que trata da relação do corpo com o discurso poético. Esse mesmo constitui um organismo, dotado de elementos que falam por si no que tange à sua relevância não só plástica, mas, evidentemente, discursiva, como também na forma como a lírica contemporânea delinea e explora, nos meandros do seu processo, o corpo como receptáculo das mazelas do tempo, do envelhecimento, por exemplo, da sensualidade, tendo como pulsação a própria vivência do sujeito que aglutina um processo contínuo de vida. O corpo aparece relacionado, na poesia oliveirana, demonstrando a invisibilidade, a negação e o apagamento do eu, exibindo a questão da identidade em termos bastante complexos: esconderijo, ferimento, renúncia. Vejamos no poema *Entre as veias*, de Oliveira (2012b, p. 15-18):

Posso explodir o  
Mundo, mas sei  
Que ainda penso.

Talvez possa até  
Roer o ouvido do  
Esquecimento,

Mas atrás desta  
Imagem que sou  
Nada mais será

Quando eu sair  
Daqui onde calei  
-me virá o oco,

Que não é o puro  
Vazio, o absoluto,  
Mas o rouco ar

Que me sustenta  
Entre as veias e  
O que já não vejo

Este firmamento a  
Sufocar o corpo,  
Mancha, areias e

Lama, tudo que é  
Sonho e me possi-  
Bilita, grito de os-

Sos inflamados  
Em meio a mim e entre as sombras

Onde passo, vivo  
E surdo, um luto,  
Desalento ner-

vo-neve, espaço  
bruto, boca, unha  
e excremento, por

isso mesmo é que  
posso explodir o  
tempo, se escuto

Entendemos esses versos como tentativas, especialmente, de explorar a obscuridade que atravessa a relação entre o eu e as coisas num mesmo mundo, os dados do mistério, nas palavras do próprio poeta.

### 3.1 O PODER DA PALAVRA

A lírica contemporânea enriquece a cada ano, visto o fluxo adensado de questões exploradas obsessivamente pela modernidade, levando-nos ao deslumbramento, à epifania. A corporeidade soa, frequentemente, como contraditória em relação às aspirações de lucidez, de ordenação racional do discurso, como se vê em poetas como Paul Valéry, Wallace Stevens e João Cabral de Mello Neto. Uma referência a Roland Barthes (2004) talvez permita uma análise mais acurada sobre o assunto, pois em *O prazer do texto*, o discurso é associado a duas questões: o poder e o prazer. A poesia aparece associada ao despoder, forma de resistência a toda ordem que se instaura na língua comum. A lírica consiste em invenção, fruição e experimentação da linguagem, constituindo um movimento de transgressão, subversão da língua. Escreve Barthes (2004, p. 09):

Se leio com prazer essa frase, essa história ou essa palavra, é porque foram escritas no prazer (esse prazer não está em contradição com as queixas do escritor). Mas e ao contrário? Escrever no prazer me assegura – a mim, escritor – o prazer de meu leitor? De modo algum. Esse leitor, é mister que eu o procure (que eu o “drague”), *sem saber onde ele está*. Um espaço de fruição fica então criado. Não é a “pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma *imprevisão* do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo.

O título da obra, *O prazer do texto*, de Barthes (2004) coloca-se em primeiro plano o tempo todo e isso nos faz pensar no texto poético – qualquer texto, mas especialmente o poema – como um corpo desnudo a ser preenchido em sua vacuidade, sem identidade definida, mas irresistível ao toque, à experimentação, ao gozo sensual proporcionado pelos signos. Tal procedimento faz com que o leitor se associe a esse prazer, entregando-se a uma espécie de jogo que favorece a abertura de várias frentes reflexivas, como a que confirma a relativização das idiossincrasias. As estabilidades não existem de fato, situações devem sempre ser questionadas. Barthes (2004) defende que qualquer posição ideológica deve caminhar rumo à relativização, sob pena de ser consagrada pelo sistema dominante como algo imutável.

Deixemos claro uma vez mais o que aqui se percebe: a reiterada confirmação da urgência que se estabelece acerca de uma relativização de questões existencialistas que acompanham os seres humanos numa busca frenética de entender o outro e fazer entender-se. É como se o texto fosse além do discurso em si, as palavras não atingindo as emoções, ela tem pouco poder e ao mesmo tempo, uma gama de saberes, dependendo do contexto em que estiverem inseridas. Há emoções que o texto quer passar e que o vocábulo não dá conta de fazê-lo. A literatura passa a ser vista como uma linguagem subversiva justamente por romper com padrões. A respeito de linguagem de subversão e desconstrução de estruturas poéticas tidas

culturalmente como sólidas, encontramos na lírica oliveirana, trechos que remetem à essa forma de escrita. Vejamos o poema *Não se escreve*, de Oliveira (2012b, p. 12):

A solidão disso não se escreve desmancha-se  
 De alguma forma em algum suporte a solidão  
 De tudo isso em mim em você nas coisas nada  
 Encobre esse estar assim num corpo longe do  
 Corpo a brancura de tudo transborda o  
 Excesso de brancura em tudo de dentro da  
 Cabeça à superfície dos livros tudo nos afoga e  
 Não há água para atravessar não há tempo para  
 Tanta sede a solidão destas horas a imensidão  
 De cada palavra sem vértebra ditada ao léu  
 Tudo se mostra escuro demais distante demais  
 Absoluto demais para se abrir canal do meu  
 Silêncio ao seu até um suspiro arranha o céu  
 Estreito da boca deste espaço a solidão disso  
 Não se escreve nem a sangue nem a carvão  
 Tudo se dissolve antes de chegar à voz

No poema acima, observamos uma escrita de forma desestruturada no que se refere às normas ortográficas usuais. Há uma despreocupação proposital do autor, notamos a ausência de pontuações que traduzem momentos de tensões entre questões existenciais sem configurar um certo tipo de tensão, mas pressupondo problemáticas na própria escrita que incita o leitor pensar sobre tais questões, sem necessariamente haver afirmativas. Entendemos o eu lírico em busca de sua própria identidade, uma ansiedade de fratura do eu, como se representasse um corpo incompleto ou dividido e, ao mesmo tempo, propõe um retorno em si mesmo, como podemos notar nos versos: “[...] de alguma forma em algum suporte a solidão / de tudo isso em mim em você nas coisas nada [...]”, há uma incógnita, algo obscuro que atravessa a relação entre o eu lírico e o sentido do mundo ao seu redor. É como quisesse indicar ao leitor que a sua volta existem várias situações em que observamos a incompreensibilidade das próprias palavras numa aglomeração, numa analogia da vida do ser humano frente à inúmeros problemas que certamente surgem no seu cotidiano e ao longo de toda vida. Assim, a estrutura da poesia se apresenta como diferente e chocante, provavelmente tão inquietante quanto o viver, que é tênue e fugaz. Entendemos esse mecanismo estrutural da escrita do autor como sendo uma forma de linguagem subversiva, que desconstrói e derruba padrões gramaticais, como já dito acima. Concomitante a essa análise, está ligado o pensamento sobre o viver, pensar, tomar decisões e escolhas entendendo ser um tipo de poder, talvez o poder da própria vida.

A relação entre língua e poder é também explorada por Roland Barthes em um outro livro muito importante, *Aula* (1980). Para o autor, toda língua é, antes de tudo, fascista, pois nos obriga a dizer algo. Como escapar disso? Encontramos a resposta a esse questionamento na

própria literatura, que é uma espécie de insurreição na língua. A literatura, afirma Barthes (1980, p. 17), “que sabe alguma coisa, [...] sabe algo das coisas, [...] sabe muito sobre os homens.” O poema consiste num gesto relativizador de ideologias, uma abertura para novos olhares que propõe desenvolver um entrelaçamento de culturas, pensares e saberes. Observando particularidades como maneira de agregar valores culturais, em estilos diversificados, lembramos, nesse ponto, a formação do povo brasileiro, a miscigenação no nosso país, a riqueza de heranças de povos indígenas, africanos, portugueses, caboclos e brancos, pardos e negros. Também na poética de Angelito de Oliveira, observamos trechos que estabelecem termos da problemática do eu em face à identidade no momento atual, em perspectivas conflituosas ao buscar afirmações do eu. Vejamos no poema *A mão*, de Oliveira (2012a, p. 31):

A mão que escreve é  
 A mesma, escrava  
 Que apodrece, que  
 Me afaga, mas que  
 Também me esmaga,  
 Já não é uma mão,  
 Mas, sim, minha mãe,  
 Esta mão que escreve,  
 Escava e me enegrece.

A poesia, em especial a lírica contemporânea, em virtude de todo um acúmulo de saberes, de todo um manancial de dúvidas que o próprio tempo presente potencializa e faz questão de nos oferecer através da arte e propostas do pensar questões sociais, culturais e étnicas, de um modo geral, não representa a verdade total e nem cabalista, mas, sim, abre caminho para que se possa dela se aproximar e prosseguir em elucubrações.

Nesse universo de constantes buscas do saber e do compreender-se, a palavra adquire uma força inigualável. Por meio de um dizer afetivamente comprometido, somos levados a vivenciar, por meio da linguagem, novas versões de mundo. A lírica contemporânea não pode nunca ser entendida como um momento de ruptura apenas, mas como uma legítima forma de adensamento. Nesse ínterim, podemos até mesmo considerar que a poesia, essa transgressão-mor sem limites, reinaugura-se no agora como uma forma de escrita estrangeira. De acordo com Marcos Siscar (2016, p. 21-22):

Do ponto de vista da compreensão histórica [...], parece-me que a ideia da diversidade, tomada de modo abrangente, como tem sido, corresponde a um subterfúgio usado para escapar à nomeação das forças estruturantes do presente, uma espécie de abdicação da história literária e, em certas condições, um desejo de pacificação do campo conflituoso do presente. Dizer que a realidade é plural é simplesmente reiterar a evidência de que o mundo não tem sentido por si próprio, de que o trabalho do

pensamento é justamente o de dar clareza ou dramaticidade às forças internas que estruturam os diversos modos dessa pluralidade. Plural é o mundo. Tudo sempre é plural. As forças, os discursos ou as violências que organizam esse real é que mudam, suprimindo, reprimindo, particularizando ou atraindo, de diferentes maneiras (às vezes mais organizadas, às vezes menos), as possibilidades que fazem parte do horizonte da época.

A tensão que ora se estabelece leva-nos a refletir sobre os poetas do século XXI, no quanto seus expedientes criativos e criadores tenderiam a desenvolver cada vez mais em seus processos de escrita uma nova proposta de escrita que se molda e remolda, exibindo os acontecimentos ao redor, subvertendo-os como forma de friccionar seus sentidos. O discurso nesse processo perde qualquer homogeneidade e equilíbrio. As vivências apresentam-se para o fazer poético como fonte inesgotável de criatividade e inovações, como é o exemplo da obra *Traços [poema-andante]*, de Anelito de Oliveira (2018). Por ser uma representação poética estruturada de maneira peculiar, como sendo um único poema subdividido em um verso por página, numa perspectiva de trajetória única até o final, entendemos o termo “andante” no subtítulo da obra, usado em forma análoga aos filósofos gregos que na antiguidade ensinavam e pensavam. Ainda na obra oliveirana, observamos os diálogos com a modernidade, enfocando crises das representações, como em: “[...] Não sei se é / Fúria, ou se é tão? Somente uma palavra / - Fúria...” (2018), bem como também fazem-se notar diálogos dos poemas do autor com o humor contemporâneo, que surge da aporia (ausência de saída) aspectos muito usuais em tempos atuais: “...Só não saio / De mim porque / Não tenho / Aonde ir...” (2018). A poesia, sempre revigorada por novas nuances, como no exemplo da obra acima citada, prossegue seu curso no cotidiano da premência do agora, recusando e rasurando a um só tempo automatismos estético-ideológicos ao convocar, mais do que nunca, investindo-se obsessivamente de criticidade.

### 3.2 POESIA E PROSA

A poesia contemporânea, permeada por características da modernidade, aproxima-se da prosa, mas sem negar algumas particularidades que, somadas, configuram a autonomia do olhar dos poetas. Todo poema contemporâneo narra alguma coisa, como postulou Jorge Luís Borges (2000), mas sem que isso faça da lírica um caso de representação, de *mimesis*, propriamente dita. A expressão continua a ser a característica fundamental do poeta lírico, de modo que seus poemas exibem em primeiro plano a *elucutio*, a elocução, a voz. Tomemos a seguinte reflexão

de Paul Valéry (1999) como caminho fértil para chegarmos a considerações significativas sobre a lírica contemporânea. Segundo Valéry (1999, p. 98):

O andar, como a prosa, visa a um objeto preciso. [...] Quando o homem que anda atingiu seu objetivo – como eu disse antes – quando atingiu o lugar, o livro, a fruta, o objeto que lhe causava desejo e cujo desejo tirou-o de seu repouso, no mesmo instante essa posse anula definitivamente todo o seu ato; o efeito devora a causa, o fim absorveu o meio; e qualquer que tenha sido o ato, permaneceu apenas o resultado. Acontece exatamente a mesma coisa com a linguagem útil: a linguagem que acabou de me servir para exprimir meu propósito. [...] O poema, ao contrário, não morre por ter vivido: ele é feito expressamente para renascer de suas cinzas e vir a ser indefinidamente o que acabou de ser. A poesia reconhece-se por essa propriedade: ela tende a se fazer reproduzir em sua forma, ela nos exercita a reconstituí-la identicamente.

A imagem projetada pelo poeta – ou seja, a forma como dispõe o poema na página – cria diversos caminhos para que o leitor dê vazão a todo um imaginário acerca da temática do corpo e sua fricção, a vibração característica da lírica contemporânea. No processo de leitura e releitura, o leitor vaise tornando cada vez mais coautor do poema lido. O sentido do texto resulta da interrelação autor/poema/leitor, conforme Bakhtin (2003, p. 338): “Ver e compreender o autor de uma obra significa ver e compreender outra consciência: a consciência do outro e seu universo, isto é, outro sujeito (um tu). [...] a compreensão implica duas consciências, dois sujeitos. [...] A compreensão sempre é [...] dialógica.”

Essa noção de constatar que, a partir das internalidades enunciativas do poema, somos incitados a olhar com mais acuidade o discursivo que se apresenta, pressupondo a necessidade premente de um interlocutor, visto ser uma relação dialógica. Haveria, portanto, um constante diálogo entre o que é lido, quem lê e quem produz tal discurso. De acordo com Marisa Lajolo (1981,p.38):

É a relação que as palavras estabelecem com o contexto, com a situação de produção da leitura que instaura a natureza literária de um texto [...]. A linguagem parece tornar-se literária quando seu uso instaura um universo, um espaço de interação de subjetividade (autor e leitor) que escapa ao imediatismo, à predictibilidade e ao estereótipo das situações e usos da linguagem que configuram a vida cotidiana.

Dentro da criação poética ocorre todo um trabalho de elaboração e reelaboração temática, lexical e, a partir da linguagem metafórica, é possível deslocar a palavra dos seus sentidos encontrados nos dicionários, conectando-a a outros campos semânticos. Devido a esse aspecto que Lajolo (1981) cita acima o termo *predictibilidade* agregado às suas afirmações. Todos os recursos poéticos se tornam válidos, sobretudo nos planos sintático e fonético, de forma a tornar possível a construção de um discurso polissêmico, tal como se percebe, desde os

títulos, em Anelito de Oliveira: *Lama* (2000), *Três festas / a love song as Monk* (2004), *Transtorno* (2012). Títulos, como sustenta Elisa Guimarães (1995, p.51), “[...] não são meros artifícios publicitários, mas chaves para a decodificação da mensagem.” Jamais se trata, no discurso poético, de palavras escolhidas, de léxico, mas da forma como se configura a linguagem numa relação dialógica e dialética entre texto e contexto.

Entendemos a citação acima como a forma do fazer poético se caracterizar por escolhas e usos diversificado de termos que irão criar seus próprios significados a partir dos contextos em que estiverem inseridos. Compreendemos que existem determinadas situações da escrita que, por perpassarem tendências culturais, de bases filosóficas que, enquanto paradigmas, definem a maneira pela qual será interpretada pelo leitor, são os termos tidos como eruditos. Entretanto, percebemos também que, por meio do uso de algumas figuras de linguagens, como a metáfora, se produz um elo entre dimensões diversas, entre o exterior e o interior, por meio de uma permutação de sentidos. Segundo Jacques Derrida (1971, p. 48), a metáfora resulta da passagem “de um sendo a outro, ou de um significado a outro, autorizado pela inicial submissão e pela deslocação analógica do ser sob o sendo”.

Na obra do moçambicano Mia Couto, encontramos a metáfora da tradução como desencadeadora do processo poético. Um dos seus livros de poemas tem o título justamente de *Tradutor de chuvas* (2011) no qual o poeta é figurado como tradutor. A tradução, como se sabe, é um dos temas mais discutidos na contemporaneidade. Autores como Walter Benjamin (2008), Jacques Derrida (2006) e Haroldo de Campos (2004) exploraram, cada qual a seu modo, uma dinâmica de espelhamento entre o texto traduzido e o texto original. Dois tipos de tradutores acabaram por se consolidarem numa já consistente tradição de abordagem da tradução: o tradutor linguista e o tradutor inventivo. Nesse trabalho, apresentamos uma livre interpretação do primeiro texto, o original, e pelo segundo texto, a tradução. Baudelaire considera o poeta um tradutor, conforme cita Alfredo Bosi (2006, p. 265):

[...] Ora, o que é um poeta (tomo a palavra na sua acepção mais ampla), senão um tradutor, um decifrador? Nos poetas excelentes não há metáfora, similitude ou epíteto que não se ajuste, com matemática exatidão, à circunstância atual, porque aquelas similitudes, aquelas metáforas são extraídas inexaurível profundidade da analogia universal e não podem ser tiradas de outra fonte.

No seu *Tradutor de chuvas*, Mia Couto (2011) se coloca como intérprete de um fenômeno da natureza, ao qual a poesia confere um estatuto de linguagem primeira, de texto original objeto de uma tradução. Metaforicamente, a criação poética flui como chuva. O trabalho poético transforma o significado do fenômeno da chuva em um símbolo de nostalgia,

de esperança, de fartura e renovação da vida; numa proposta apresentada pelo eu-lírico que extrapola as dimensões paradigmáticas do termo. Desponta-se um eu-lírico nostálgico, esperançoso, devotado à figuração do impossível, como observamos no poema *Tradutor de chuvas*, de Mia Couto (2011, p. 22):

Um lenço branco  
apaga o céu.

A fala da asa  
vai traduzindo chuvas:  
não há adeus  
no idioma das aves.

O mundo voa  
e apenas o poeta  
faz companhia ao chão.

Numa outra de suas coletâneas de poemas, *Raiz de orvalho e outros poemas* (2014), Mia Couto faz um jogo antitético ao dar raiz – algo concreto, fixo, permanente – ao orvalho, que é fluido, líquido, quase etéreo, justamente pelo fato de o autor demonstrar, por meio de sua lírica, questões híbridas quanto às diversidades culturais. É enfático o fato de esse ser o título de uma obra poética, indicando um gesto metonímico, em que a parte representa o todo. Consideramos ser também relevante o valor semântico do título em questão, o fato do poeta se colocar como pertencente a um lugar, apesar de uma raiz cultural que admite formato de rizomas.

Recordando Deleuzi, Guattari e Glissant, em explicações de abordagens que tratam sobre rizoma, como sendo raiz diferenciada, cujo crescimento, também diferenciado, a faz crescer horizontalmente, não tendo direção clara, única nem definida, sendo perpassada por ideias de processos multiculturais, que Couto (2014) exprime em seus inúmeros poemas, principalmente por se considerar híbrido em termos culturais, não fixando seus valores em uma única cultura, a partir de seus contatos sociais. O que implica pensarmos num modelo ético-estético-político, em abordagens que propiciem os múltiplos significados de compreensões do eu-lírico do poeta. Para tanto, observamos a proposta de um eu fluído feito orvalho, capaz de evanescer, mudar, impregnar, configurando-se como uma autonomia do olhar. Essa característica pode ser encontrada nos versos do poema *Identidade*, de Couto (2014, p. 13):

Preciso ser um outro  
para ser eu mesmo

Sou grão de rocha  
Sou o vento que a desgasta

Sou o pólen sem inseto

Sou areia sustentando  
o sexo das árvores

Existo onde me desconheço  
Aguardando pelo meu passado  
Ansiando a esperança do futuro.

No mundo que combato morro  
No mundo por que luto nasço

Ainda no raciocínio de hibridismos e pensando em trechos da lírica oliveirana, notamos uma justaposição de terminologias que formam seus pares, traduzindo o discurso poético meio enigmático, problemático do ponto de vista da compreensão do que seja real, e para isso, utilizando linguagem metafórica ao mostrar um eu lírico deslocado, inquieto num processo de autoconstrução a partir de contatos sociais.

A lírica contemporânea funcionaria como um receptáculo que recebe, acumula e transforma o fluxo da linguagem das diversificadas culturas em combinações de termos que possibilitam, ao leitor, experiências sensoriais, emoções ora alegres ora tristes, revelando sentidos paradoxais, concreto e sensoriais como em outro trecho do poema *Lama*, de Oliveira (2000d): “...pobres / soltos nas ruas bares / e becos encharcados / de cerveja babando...”. Nesse poema, há uma linguagem peculiar que remete muitas vezes às cenas do cotidiano ou não, dependendo da compreensão do leitor, mas sempre em propostas criadoras de subversões poéticas acerca da escrita do corpo refletida no eu-lírico.

Jorge Luís Borges (2000, p. 11), em uma das palestras que proferiu na Universidade de Harvard, Estados Unidos, nos anos de 1967 e 1968, cujo título é “*O enigma do verso*”, afirma que “a vida é feita de poesia. A poesia não é alheia – a poesia, como veremos, está logo ali, à espreita. Pode saltar sobre nós a qualquer instante”. Assim, tanto essa beleza quanto essa surpresa, reiteradas pelo discurso poético, é algo misterioso, atemporal e anterior ao próprio ato da escrita, já que os primeiros versos se manifestaram através da música, justificativa para a questão do ritmo no poema, na compreensão de Octavio Paz (2015). Toda mescla de elementos faz da poesia um terreno ambíguo e bastante propício, evidentemente, para uma experimentação do conteúdo a partir do emprego interminável de metáforas.

Para o teórico da chamada “metaforologia”, Hans Blumenberg (1985), em seu livro *Naufrágio com espectador*, as figuras de linguagem não devem ser percebidas de forma isolada, como um fenômeno exclusivo de língua, porém a partir da condição que possuem de vocábulos conceituais e desafiadores de nossas capacidades cognitivas, servindo de base para a construção das nossas diversas realidades. Borges (2000, p.49) nos diz que “talvez ainda nos seja dado

inventar metáforas que não façam parte, ou que ainda não façam parte, dos modelos aceitos.” Estimula-nos, desse modo, a avançar na exploração de algumas metáforas do e sobre o corpo na produção poética contemporânea oliveirana, em um enfoque que visa, sobretudo, elucidar os vínculos entre subjetividade e realidade social no nosso tempo. Para exemplificar o dito acima, tomemos sob a mesma linha de raciocínio trechos do poema: *Lama*, de Anelito de Oliveira (2000d):

[...] Fonte de lamas noites  
 Tristes diviso fogos  
 Explodem nos meus  
 Ombros pedaços de tempo  
 despedaçados mãos  
 de crianças abertas  
 vozes esmagadas na  
 praça de cansaço e  
 tristeza suspiros de  
 sufoco abandonos na  
 calçada choque nos  
 olhos bêbados ela a  
 morte cresce aquela  
 tarde retorna furada  
 jorrando sangue eu e  
 ela andando no meio  
 da chuva a chover  
 penetrar um espelho  
 dilacerado onde um  
 olho derrapa e corta  
 o corpo resiste a ver  
 olhando um tempo e  
 atrás dele um desvisto[...]

No trecho acima, o eulírico se apresenta dilacerado, em versos conflitantes que não se igualam aos versos tradicionais, mostrando uma ruptura com padrões contemporâneos e criando, assim, o seu próprio estilo extemporâneo, que analisaremos em outro capítulo adiante ainda neste estudo. São utilizadas rimas e também bipartições terminológicas de alguns sintagmas num processo subversivo às questões postuladas gramaticalmente. Com essa característica peculiar do poeta, entendemos como sendo a representação do *corpo da escrita* também dilacerado, em busca de sua identidade.

### 3.3 A QUESTÃO DO OUTRO

O corpo ocupa um lugar inquietante nessa vinculação, como vemos em um poeta como Anelito de Oliveira, que apresenta o receio de um eu preocupado com o outro. O outro, na visão da lírica oliveirana, é o próprio poeta, ou seja, ele mesmo. O corpo apresenta-se enlaçado com

a ideia de conjunto étnico, português-africano, na preocupação evidente do escritor em contribuir com a configuração e afirmação de seu fazer poético, de sua lírica voltada para a contemporaneidade em paradoxo com nuances que não são próprias do tempo em que ocorrem e que serão visitadas posteriormente.

Na lírica de Oliveira, extrapola uma obscuridade que atravessa a relação entre o eulírico e suas relações com o mundo que o cerca, com o outro, numa percepção prosaica do cotidiano, no dizer do poeta, “a poesia como ato de dizer o que ocorre”, o que entendemos como sendo resultado de interações socioculturais. Para o poeta em estudo, questões étnicas discutidas socialmente em inúmeros suportes, poemas, prosas e música, entre outros contribuem para a criação de um novo espaço, não bastando apenas eliminar os interditos ou expulsá-los de forma rebelde. É necessário introjetar na sociedade atual noções de igualdade e respeito ao outro para que haja mais sentimentos de pertencimento e aceitação em ser afrodescendente socialmente. Nos versos do poema *Brancura negra*(OLIVEIRA, 2012b), lemos:

estou branco  
 muito mais branco  
 profundamente mais branco  
 mais  
 muito mais  
 amargamente mais branco  
 que esta folha de papel tão branca sobre a mesa  
 a emitir incansavelmente seus brancos  
 e me lembrar que estou branco  
 como a tristeza mais negra  
 da sua brancura tão branca  
 neste mundo  
 a esta hora da tarde  
 de mais nada

Notamos, no poema acima, logo em seu título, uma antítese emblemática – brancuranegra – o que pode ser entendido como uma forma crítica e inteligente de denunciar questões racistas ainda vigentes na sociedade em que se vê inserido. O autor deixa explícita suas perplexidades referentes às questões raciais e apesar de ter consciência que a contemporaneidade se alimenta muito da geração passada, não deixa de ser impedida por ela, antes expõe opiniões veladas sob o discurso preconceituoso das etnias. O que pretende é expor sua indignação em tentativas poéticas de externar em seus versos e propor mudanças atitudinais futuras, como o respeito indiscriminado entre etnias entre outras, no meio social e cultural.

Em inúmeras passagens da lírica oliveirana, podemos notar terminologias antagônicas em seus versos. Há uma oposição de valores tradicionais notadamente cristalizados na sociedade contemporânea, ainda preconceituosa ao que se refere à figura do negro, e sendo

Anelito de Oliveira afrodescendente, observamos, nos seus poemas, conjunturas ora de desabafos ora de lamentos em relação às injustiças de uma sociedade com bases escravocratas que perduram desigualdades sociais. Oliveira questiona sua própria realidade com vistas às realidades alheias em perspectiva de melhoria e aceitação social, revelando preocupações com o lugar que ocupa socialmente e o lugar do outro. Sua obra nos apresenta, em registros diversos – poesia, ficção, ensaio, prosa e performance –, um sentimento de despersonalização e busca do eu, evidenciando uma busca por sua identidade em afirmar-se socialmente em sua posição de afrodescendente que evidencia uma crise de ordem cultural e social e ao mesmo tempo posiciona-se consciente de sua riqueza de miscigenação étnica, o que configura questões paradoxais concomitantes. Buscando compreender o exposto acima, entendemos que são exigidas as considerações das especificidades culturais africanas. Assim, segundo Enilce Albergaria Rocha (2006, p.45),

As culturas africanas que têm em comum a “raiz única”, de origem banto, eram representadas pelos vários grupos étnicos que se estendiam pelas zonas rurais, e que constituíam a maioria da população. Essas populações resistiram à colonização e à ideologia da assimilação. Nessas regiões, permaneceram vivas as culturas dos vários grupos étnicos, que representam vários tipos de tradições e modos de vida e que são uma continuação da sociedade feudal com as suas raízes e aspectos místicos, misteriosos. São, ainda hoje, esses grupos étnicos e suas respectivas culturas que constituem a base da cultura do povo moçambicano.

Contudo, esse teor mutável culturalmente fez com que se erguesse uma nova configuração global, em termos identitários, para muitos povos. O fato é que, para o bem e para o mal, a Língua Portuguesa, no decurso de sua história, pluralizou-se como lugar onde acontecem transformações, muitas resultantes de trocas, mesmo que impositivas, como foi o caso dos Jesuítas quando impuseram a língua aos povos indígenas, no então Brasil colônia. Atualmente, isso nos faz refletir sobre a condição de comunidade e de pertença.

Devemos, então, interpretar essas linhas tendo como análises do fato de Oliveira ser um escritor afrodescendente e encontrar-se numa espécie de constante busca do eu e de autoafirmação. Por um lado, todas essas possibilidades acabam por formar a sua *persona* de intelectual e artista engajado, cujo propósito principal, ao que parece, acaba sendo a administração de todas essas dicotomias do eu, objetivando que se questione o tempo todo em sua condição humana de pluralidades. Percebemos em sua obra uma ascendência do sujeito coletivo, da comunidade, sobre o sujeito individual, em sintonia com a lírica ocidental contemporânea, onde resulta uma configuração plural da alteridade. O olhar, movido por anseios de autonomia, inventa e reinventa possibilidades de sentido que criticam verdades

estabelecidas e disseminadas pelos veículos midiáticos por toda parte, sobretudo com o advento da Internet. Uma passagem de Paul Virilio (1993, p. 19) nos permite conectar o movimento da lírica oliveirana com a pós-modernidade:

A crise das grandes narrativas que deu lugar às micronarrativas revela-se finalmente como a crise da narrativa do “grande”, bem como do “pequeno”, advento de uma desinformação em que a desmesura e a incomensurabilidade estariam para a “pós-modernidade” assim como a resolução filosófica dos problemas e a resolução da imagem (pictorial, arquitetural...) estiveram para o nascimento das “luzes”.

Por esse viés, a arte (a literatura, os romances, a poesia), hoje, continuaria o ditame de Hegel (2009), salvando o homem de sua barbárie, permitindo com isso a denúncia de preconceitos e de valores sociais distorcidos e o acesso a um mundo libertário essencialmente, ao qual chegamos pela criação de uma língua outra, poética, estrangeira e marginal, à ordem da própria linguagem corrente e em muitas passagens marginais ou subversivas, como se percebe no poema *Audição de uma ruína*, de Anelito de Oliveira (2012b, p. 38)

Sempre que passo  
 Aqui, olho aquela  
 Ausência, todos  
 Saíram, levaram  
 Tudo, resta apenas  
 O prédio vazio,  
 Está assim há  
 Um certo tempo  
 (eu nunca tinha  
 Reparado, mas  
 Era como se tudo  
 Me fosse íntimo, se  
 Aquele desamparo  
 Estivesse em mim)  
 Gosto de ficar  
 Olhando quando  
 Passo por aqui,  
 Interessante, não?  
 Os pombos ficam  
 Entrando e saindo,  
 As paredes descas-  
 Cando, como tudo  
 Se acaba! Quase  
 Ninguém vê (nem  
 Eu talvez visse  
 De tanto  
 Vendo, de tanto  
 Me saber dentro  
 Daquela imagem,  
 De tal forma que  
 Sua voz apenas  
 Acordava sentidos  
 Que me habitavam  
 Desacordados, com-penetrados em si!) [...]

No poema acima, encontramos resquícios de inquietações, defendendo a necessidade de uma poesia do momento que atenda ao contexto vivenciado socialmente, em proposta de um provável processo pós-utópico que defenda o poeta Haroldo de Campos (2004), contemporâneo de Oliveira, em cujas proposições serão abordadas no terceiro capítulo deste estudo. Entendemos, também, os versos acima como forma de uma das prerrogativas centrais do iniciador da lírica moderna Charles Baudelaire, que é a cartografia da cidade. Em Baudelaire, vemos a elaboração estético-literária da cidade a partir de temas urbanos, como as grandes multidões anônimas, um dos aspectos mais marcantes da vida social na virada do século XIX para o XX. Como observa Baudelaire (1995, p. 179):

A rua em torno era um frenético alarido  
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,  
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa  
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Similitudes entre a herança de Baudelaire e a poesia que hoje se realiza são ainda inequívocas. Ao eleger um fazedor de croquis instantâneos para jornais como um grande artista, por exemplo, Baudelaire pretendeu valorizar a transitoriedade do tempo, o fato de que tudo passa rapidamente. O método de Constantin Guys, o pintor que Baudelaire elege como aquele que mais revela a modernidade com precisão, consistia em desenhar aquilo que estava guardado em sua memória a partir da observação e não em fazer uma simples cópia a partir de modelos oferecidos pela natureza. Em Guys, o poeta percebe a fusão de dois elementos, o eterno e o efêmero. Ainda conforme Baudelaire (1995, p.857):

A multidão é seu universo [...]. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo [...].

A poesia ocidental, a partir de Baudelaire, incorporaria, cada vez mais, temas típicos da modernidade: desolação, obscuridade, alienação e desintegração. A superfície dada do real é desconstruída, com os seus estilhaços sendo lançados sob inusitadas formas: um romance sem foco narrativo unilateral, sem apego ao tempo cronológico, uma poesia sem metro e rima fixos, frequentemente vazada em versos livres, visando sempre expressar as discontinuidades da vida urbana.

As indignações, os temores próprios dos viventes, as crises existenciais, sociais e culturais, o fluxo intenso dos acontecimentos e suas negações, bem como questões

preconceituosas – são elementos que demarcam, na poesia moderna, a profunda contradição entre interioridade e exterioridade. Dessa forma, o eu-lírico nos textos poéticos, evidenciam culturas socioeconômicas diferenciadas, situações em que ser poeta passa a implicar, muitas vezes, rupturas com padrões sociais. Essas atitudes podem ser vistas como representatividades de resistência em face a uma permanente ameaça de dissolução do eu e a busca constante da significação do outro num contexto identitário, que acaba gerando o jogo indivíduo-coletividade. Há, na lírica oliveirana, uma preocupação com as questões sociais e conseqüentemente com o outro, em busca de melhorias e na questão de vislumbrar uma sociedade mais justa e igualitária. Enfim, abordagens de questões também da identidade em tempos de globalização. Entendemos essa perspectiva no poema *A porta do meio*, de Oliveira (2012 a, p. 22-23):

Trouxeste a chave?  
 Procura-a para abrir  
 A parede do meio,  
 Na verdade, abrir a  
 Porta que está na  
 Parede. Lembra-se de  
 Tê-la visto, mas de  
 Também haver feito  
 Pouco da chave, de  
 Nem ter-se lembrado  
 De que era a chave  
 Da parede do meio,  
 Que separa as salas  
 Dos quartos, uma da  
 Outra parte desta  
 Coisa casa. A chave  
 Da parede do meio,  
 A chave...sempre!  
 Digo: não vi, não sei,  
 E fico a ouvir: estou só.  
 Trouxeste? E a noite  
 Se complica. Tudo  
 Aberto, tudo em vias  
 De se perder, nada  
 Que se fixe, nada a  
 Esconder nada, tudo  
 Livre para escapar.  
 Onde quer que esteja,  
 Não é mais a chave,  
 Desmaterializa-se até  
 Tornar-se ar, intangível  
 Presença, só uma in-  
 Sistente pergunta:  
 Onde está a chave da  
 Porta da parede do  
 Meio desta noite em  
 Que me torno casa?  
 If you know what is  
 This, don't forget me.

Notamos o eulírico no poema de maneira conflituosa em constantes buscas, expressando-se sempre de forma interrogativa. Essas são questões próprias de trato com a linguagem no interior de essência, que envolve múltiplos níveis de estruturação própria ao fragmentar um termo, desconstruindo regras gramaticais para, em seguida, construir no próprio texto seus sentidos. Partindo desses pressupostos, entendemos que, nas escolhas dos termos nos versos, há intenções plurais em propiciar questionamentos nos leitores a partir de suas próprias críticas, recriando sentidos próprios nas análises do poema. A partir das proposições acima citadas, entendemos que se caracterizam situações que configuram, ainda mais no espaço contemporâneo delineado a partir do proclamado fim da modernidade, depois da Segunda Guerra Mundial. É fator principal a compreensão da divisão social em classes: classe alta, média e baixa do período pós-guerra. Isso posto, observamos a importância de elementos internos sociais utilizados, provavelmente, como pretextos para injunções expondo um viés discursivo sobre as fragilidades das relações sociais. A reflexividade se destaca como um dos traços da lírica contemporânea, algo diretamente ligado à criticidade que caracteriza a condição do poeta em nosso tempo.

Vejamos, a título de exemplo, um poema do português Manuel de Freitas, que, nascido em 1972 e em plena atividade, está situado cronologicamente na geração do brasileiro Anelito de Oliveira, nascido em 1970. Segundo Freitas (2005, p.45):

Norueguesa, alta, de um moreno  
duvidoso que sorria muito.  
Pedia-me insistentemente para não estar  
triste como deveras estava.  
E pagou-me, creio, o último copo,  
antes de me perguntar “o que fazia”.

Escrever, sobre a morte, não é  
exactamente uma profissão.  
Mas foi a resposta que lhe dei,  
enquanto um guardanapo qualquer  
abreviava, só para ela, a minha “obra”.

Nunca saberei se percebeu a letra,  
se comprou os livros, se chegou  
a ouvir o que em péssimo francês  
lhe tentei dizer nessa noite, a mais perdida.

Os versos são quase sempre isto: um modo  
inaceitável de dizer que não tocámos o corpo  
que esteve, por uma vez, tão próximo  
de nós – e que nem um nome breve nos deixou.

O poema acima revela a questão da fugacidade temporal da vida, das relações, de uma sociedade voltada para situações do momento, expressada na linguagem do encontro e sua nostalgia das relações não concebidas e, portanto, imperceptíveis. São versos que observam a caracterização do outro por meio de nuances comentadas de descrições físicas sob olhar também do outro. No verso do poema acima: “...nunca saberei se percebeu a letra/ se comprou os livros, se chegou/ a ouvir o que em meu péssimo francês/ lhe tentei dizer nessa noite, a mais perdida...”, entendemos a descrição dos dias após o encontro com o outro, o eu lírico agora tenha não só alguém de quem se recordar, mas também do alimentar sentimentalmente sua nostalgia da esperança em saber que pode ser lembrado. É como entender que os dias apagam tudo, dispersam gestos, levam da boca a linguagem e as palavras ditas. Ainda assim, sabemos que dividiu lembranças. Vemos emergir a força do sentido da própria identidade. Essas análises revelam o eulírico da obra do poeta português, muito semelhante ao de Anelito de Oliveira.

### 3.4 INTERIOR E EXTERIOR

Reforçando a premissa geral deste capítulo, que é o delineamento da ideia de corpo na lírica contemporânea, analisaremos a poesia, também contemporânea, de Anelito de Oliveira, no que se refere à sua compreensão. Muitos são os movimentos de sentido, cada um revelando uma demanda identitária específica, dependente das problemáticas instauradas. Há sempre um dilema entre poeta e mundo, eu e corpo, interior e exterior, comprovando a verdade dos versos do poema *Igual-desigual*, de Carlos Drummond de Andrade (2002, p. 127):

[...] contudo, o homem não é igual a nenhum outro homem, bicho ou coisa.  
 Não é igual a nada.  
 Todo ser humano é um estranho  
 ímpar.

O poeta brasileiro se apresenta imerso na pluralidade que caracteriza o sujeito contemporâneo em geral. Sua subjetividade se mostra sempre bastante exacerbada, alcançando uma dimensão intersubjetiva, que pressupõe a relação eu-outro como parte de um esforço de expressão de uma imensidão de perturbações, busca de uma resposta possível a uma crise existencial que se aprofunda cada vez mais.

Reputamos como fundamental, em face da poética de Anelito de Oliveira, compreender, nos termos peculiares em que essa crise se apresenta, a tensão que se estabelece entre a

vocalidade e a corporeidade, entre o modo de dizer e o modo de mostrar, entre interioridade e exterioridade. Percebemos que essa poética, diferentemente da de autores como Mia Couto, não exhibe uma ascendência óbvia da coletividade sobre a individualidade, mas uma relação mais complexa entre essas duas instâncias.

Coletividade e individualidade se confrontam incessantemente na lírica de Anelito de Oliveira, configurando uma tensão reveladora de um profundo mal-estar de um determinado sujeito lírico, movido por questões dilaceradoras na sociedade brasileira, derivadas do longo tempo do histórico escravismo legal. O envolvimento do poeta com a cidade, sua experiência urbana, tem papel fundamental nesse processo, levando-nos a trabalhar com duas vertentes interpretativas, sendo: 1) um questionamento aliado à assimilação desse gigantesco corpo urbano, com tais transformações incidindo diretamente por sobre aquele que escreve, na assimilação de substratos diretos no que se refere a essa entrega poética por parte de um eu inicial que logo se tornaria lírico em sua percepção das coisas, da vida ao redor; 2) um copioso afastamento disso tudo, espécie mesmo de clausura imposta pelo poeta a si por meio de um rechaço a todas essas trocas mundanas a partir de um desaparecer do si.

Essas análises podem ser observadas no poema: *A partir de tudo*, de Oliveira (2012b, p.30):

Agora o mesmo cansaço  
Para além dos olhos e  
A partir de tudo que se  
Deixa ver e descoisifica-

Se e passa a tomar parte  
Do que penso, roça toda  
Palavra desatada do dia  
Em que passo, agora a

Sede de não tomar nada  
E de novo e sempre essa  
Mesma e louca vontade  
De desistir, esquecer de

Ouvir os ecos das coisas,  
Caminhar antes delas e (  
Como se fosse apenas a  
Vazia sombra delas\_ não

Pensar jamais neste peso  
Que me mantém em pé  
(triste como o mais longo  
Silêncio pousado em si)

Sobre a lírica acima, recorremos ao entendimento do sociólogo David Le Breton (2018, p.203), para compreender como um dos impulsos mais recorrentes na contemporaneidade:

A identidade que o indivíduo se constrói e se reconstrói através de sua narrativa é sem dúvida uma ficção, mas ela é o único meio de se aproximar de si através de um processo sem fim que não cessa de se ajustar. Essa ficção às vezes é até mesmo alterada pelos outros que não a reconhecem inteiramente na narrativa, corrigindo-a ou completando-a e reinserindo-a assim em um conjunto narrativo a várias vozes. [...] A ambivalência inerente à relação com o mundo é mais ou menos pronunciada e pode dilacerar o indivíduo, e dolorosamente, colocando-o em contradição.

Para uma perspectiva de fazer poético, é muito bem-vinda essa ideia de contradição ligada à experimentação de dramas citadinos, na tendência que alimentam o desencadear de possibilidades criativo-criadoras das mais diversas. Esse olhar interior, essa busca pela alteridade, levaria o poeta à execução de um contar além de si próprio a partir de muitos outros elementos (internos e externos), que servem como matéria prima para, do mesmo modo, poetizar/contar sobre si na evidência dessa troca.

Os rastros – a solidão essencial e a solidão no mundo, segundo Blanchot (2003, p.275), deixados ao retornar desse gesto conector de seus versos à luta contra as ruínas do tempo se consagrariam, então, como múltiplas descrições de um eulírico que em meio a isso tudo se tornaria juízo e parte, num contingente de identidades em meio ao universo literário, fração inexpugnável de sua vida. Nessa seara, como nos indicou Georges Didi-Huberman (1998, p. 29), o que ocorre de fato com o poeta, sob quase todas as instâncias, é uma inelutável cisão do ver, o contemplar deformado por meio de uma travessia poético-plástica da crueldade que se evidencia pelo descentramento constante. Há um dilaceramento radical do ato de ver, em uma verdadeira erosão do conhecimento existencial, como num corpo em deformação e, ainda assim, há também ecos de uma identidade cultural que insiste em se fortalecer. Percebamos isso a partir de um fragmento de *Lama*, poema-livro com que Anelito de Oliveira (2000) estreou:

O sono crescendo para  
Dentro do pesadelo e  
O corpo lento agora  
Que a cabeça quase  
Dormente pensa pura  
Rolando lúcida sobre  
O tempo entre sons a  
Se soltar andando cega  
Como bois de silêncio  
Um olho está dizendo  
Paisagens ouvidas ao  
Ir através da neblina  
Parece que abro mais  
Além do aberto o olho

Da morte com o pé que  
Piso

O que notamos é o extrapolamento de uma quase-confissão. A espécie de violência que se visualiza no excerto, talvez pela nuance das paisagens consagradas pelas formas tradicionais a que comumente nos acostumamos a ver. O poeta insiste em sinalizar o que ainda não estamos aptos a experienciar, inclusive demonstrando a tensão que há entre identidade/alteridade, algo pressuposto já na própria relação entre olhar/ser olhado, conforme Didi-Huberman (1998), lugar esse em que o poeta atualizaria as concepções próprias da linguagem, do conhecimento e da arte. O poema, transitando em meio às camadas de volubilidade das coisas visíveis, revela a experiência do olhar conturbado que caracteriza a lírica contemporânea. Ao resenhar *Lama*, Maria Antonieta Pereira (2001, p. 430) escreve:

[...] o sujeito-lírico de *Lama* propõe um texto em processo de auto-construção, em estado de indecisão quanto aos caminhos do sentido. [...] O esfacelamento contemporâneo de um ser construído a partir da fragilidade do barro é tematizado ao longo de toda a coletânea. As imagens de tempo quebrado, cacos e cicatrizes vão compondo um cenário de ruínas, a partir do qual se reedita a poesia e a vida.

Entendemos, no trecho acima, a importância semântica singular logo no título do poema de Anelito de Oliveira, um termo que contém uma escrita simplória: *Lama*, entretanto, que carrega uma infinidade de significados, desde o saber que, inicialmente, trata-se de uma matéria orgânica entre a mistura de terra ou argila e água, formando uma massa viscosa. Logo, metaforicamente, remete-nos às interpretações de misturas de etnias, de culturas entre tantas outras a se lembrar. Inevitavelmente e de maneira intertextual, o poema dialoga com a passagem bíblica de Gênesis, em seu capítulo dois, quando Deus forma o homem a partir da do barro, ou seja, da lama. Percebemos que há uma tentativa do eu-lírico em encontrar sua própria voz, seu eu, numa configuração de sua própria identidade poética e, ao mesmo tempo, mimetiza uma errância do ser em constantes movimentos de locais, dos quais abstrai e agrega valores éticos, morais e sociais, bem como linguísticos. Outra análise possível ao título do poema é sua formação a partir do anagrama *Alma*. Visto que anagramas possuem origem grega, o prefixo *ana* indica regressar ou repetir e *gramma* significa palavra. Entendemos o substantivo *Lama* como termo propositalmente escolhido e utilizado por Oliveira (2000d) com o intuito de propor significações polifônicas na lírica em representatividades múltiplas de formas dialéticas que propiciem ao leitor extrapolações semânticas em suas leituras.

#### 4 O LUGAR DO OLHAR

sonho-  
neblina,  
avesso  
de ins-  
crição,  
o que  
não cabe  
no olho”  
(OLIVEIRA)

O isolacionismo pensado pelos românticos abraçando as vicissitudes da existência se faz perceptível ainda na contemporaneidade, a partir das líricas de alguns poetas, como Anelito de Oliveira. Ao analisarmos a lírica oliveirana, entendemos ser sintomático o desaparecimento da fixidez que era própria dos românticos em que eram estabelecidos padrões e lugares para o que é culto e para o que é popular na sociedade. Se museus ou coleções são exemplos de ressignificação do passado, estabelecem também um momento para se situar num futuro que entendemos como reinterpretado. A lírica de Oliveira, então, é, por excelência, transgressora na medida em que fala da arte dos outros poetas e de outras épocas. Como indicado no título deste capítulo, os versos de Anelito denunciam seu olhar e o lugar que este tem na contemporaneidade ao cantar outros poetas de diversas épocas. A partir dos poemas apresentados abaixo, esse lugar do olhar assume a importância teórico-metodológica para a análise da poesia de Anelito.

No livro *Transtorno* (OLIVEIRA, 2012c), encontramos o poema “Bar Cesário Verde” (p. 25-28), onde Anelito tece a intertextualidade com o autor português, Cesário Verde, da segunda metade do século XIX. Pelo fato de seus poemas tratarem diversos aspectos ligados ao cotidiano, a lírica de Verde encontra eco na de Oliveira. No mesmo livro, lemos “O amarelo” (OLIVEIRA, 2012c, p. 33), onde o autor faz referência ao clássico poema “O corvo” de Edgar Allan Poe, de 1845. No nono verso de “O amarelo”, o sujeito lírico afirma: “[...] como o corvo de / poe, o amarelo [...]” e mantém a letra minúscula no sobrenome do poeta americano. Em “Uns óculos” (OLIVEIRA, 2012c, p. 37), no 13º verso, encontramos: “[...] ouvir debussy saindo / do caos, ver cavalos /...”. Essa menção ao músico francês Claude Achille Debussy (1862-1918) destaca a criação de um estilo original de música inspirado nos ideais e estilo impressionista da sua época.

No poema “A um irmão morto” (OLIVEIRA, 2012c, p.45-52), Oliveira estabelece o diálogo intertextual com o modernista T.S. Eliot, poeta estadunidense que se naturalizou inglês

e seu poema longo “The waste land” (1922), considerado como obra-prima da poesia modernista, em que Eliot canta: “Abril é o mais cruel dos meses [...]”. Oliveira, em seu poema, sempre no primeiro verso de cada uma das cinco estrofes, inicia também dizendo: “Abril é o mais cruel dos meses [...]”, pautando o eu-lírico de forma intertextual direta com Eliot.

Já na obra *Mais que fogo* (OLIVEIRA, 2012b), no poema com o mesmo título “Mais que fogo” (2012b, p. 26-27), Oliveira conversa com Charles Baudelaire, autor de *As flores do mal*, onde o poema “O cisne” (1995, p. 180) é aberto com o verso “Andrômaca, penso em ti [...]”. Oliveira também inicia seu poema com o verso: “Penso em ti, gato [...]” e justamente nesse verso dialoga com o poeta francês e durante todo o poema faz alusões ao sujeito *flâneur* do mesmo Baudelaire, um sujeito em constantes buscas, errante, observador e arquétipo da experiência do sujeito urbano. Podemos encontrar trechos que corroboram essa aproximação nos versos de Oliveira, no mesmo poema, em: “[...] apenas repercussões- / sopros de um / corpo- eu, / alma no / escuro, aí nessa / prisão, fora de / mim, habitado / um sistema de / mudez, na nudez / do silêncio, pode / ser gato, / entre livros, como / um livro branco, / entre discos, como / um disco velho / arranhando as / paredes brancas, / desvelando a es- / curidão / insone eu, sua / insônia, penso em / mim e nessa ânsia, / [...]” (OLIVEIRA, 2012b, p. 26).

Na obra *A ocorrência* (2012a), no poema do mesmo nome “A ocorrência” (2012a, p. 28-30), Oliveira dialoga com o poeta Sebastião Uchôa Leite num poema-carta em que Oliveira traz esse gênero discursivo da epístola em que revela seu desejo de escrever ao amigo S.U. Leite como podemos encontrar nos versos: “Ocorreu-me escrever / Uma carta ao poeta / Sebastião Uchôa Leite / e dizer-lhe: " Caro / Sebastião, ainda não fiz / O texto sobre A regra / Secreta porque estou / No parapeito dos dias" . / Não poderia dizer que / Encontro-me nesse lugar / Porque não me encontro, / Aqui, desencontro-me. [...]” (OLIVEIRA, 2012a, p. 29).

Ainda no mesmo livro, encontramos o poema “A porta do meio” (OLIVEIRA, 2012a, p. 22-23) com intertextualidade ao poema “Procura da poesia” do poeta Carlos Drummond de Andrade (2002, p. 127), e, logo no primeiro verso, diz: “Trouxestes a chave? / Procura-a para abrir / A parede do meio, / [...]”. Também são encontrados em outros versos do poema, mas de forma mais velada a saber: “Onde está a chave da / Porta da parede do / Meio desta noite em / Que me torno casa? / [...]” (OLIVEIRA, 2012a, p. 23).

Já no poema longo de Oliveira, *Três festas: a long song as Monk* (2004), há referências abertas aos escritores Marcel Proust e Rainer Maria Rilke (1875-1926), esse último mais precisamente em seu poema “Elegias de Duíno: Primeira elegia”, onde, logo no primeiro verso, o sujeito lírico diz: “Quem se eu gritasse, me ouviria pois / entre as ordens / Dos anjos? e dado mesmo que me / tomasse / um deles de repente em seu coração, / eu sucumbiria / [...]” (RILKE,

2016, p. 32). Os versos demonstram algumas das características dos poemas do poeta alemão trabalhando questões como cotidiano e a solidão, que são aspectos recorrentes em sua temática. Ainda no mesmo poema, há referências a Thelonius Sphere Monk, pianista e compositor de jazz norte-americano, exímio tocador e improvisador de estilo único, visto que o poema *Três festas*: a long song as Monk foi criado de forma a dialogar com o jazz de forma discursiva. Dada a própria cultura do jazz, Oliveira trabalha com enorme carga de subjetivismo capaz de criar e expressar a figura de um sujeito extemporâneo e conflituoso.

Também é importante citar o poema de Anelito, “d’après cruz e sousa”(1999a) (grafado no original com letras minúsculas), publicado no *Suplemento Literário de Minas Gerais* (SLMG) em maio de 1999, pela Secretaria do Estado da Cultura de Minas Gerais. Nele, Oliveira dialoga com o poeta simbolista Cruz e Sousa nos versos:

a fatalidade de tudo  
ser pensamento! e  
nos arrastar mudos  
por essa larga via  
um lugar nenhum  
um chão tão fundo  
para além dos pés

o crime de ser um  
ao rés do mundo  
abaixo da sombra  
desta vaga imagem  
(ó ausente ausência). (OLIVEIRA, 1999a, p. 54)

A criação do SLMG ocorreu em 1966 e continua como um dos mais respeitados periódicos do gênero no país. Está integrado à Superintendência de Bibliotecas Públicas e Suplemento Literário, tem periodicidade bimestral, perfazendo um total de seis edições ao ano, e dois especiais semestrais, compondo oito edições do SLMG por ano. Na década de 1960, Minas Gerais ainda era um Estado com pouca expressão em relação à divulgação de seus escritores, cuja maioria se mudou para os grandes centros como São Paulo e Rio de Janeiro, então o eixo de maior expansão cultural. Com pouca verba e material para publicação, houve muitas tentativas de se implantar uma revista ou um caderno de literatura. O governo de Minas Gerais decidiu criar um suplemento que acompanhasse o “Diário Oficial do Estado”, distribuído gratuitamente. A tarefa de criar o periódico foi dada ao escritor Murilo Rubião, que concebeu o *Suplemento Literário*, com tiragem semanal, e transformou-o em um jornal composto por textos de literatura, cinema, artes plásticas, teatro e música, além de trazer reportagens, entrevistas,

ensaios, críticas, poesia e depoimentos. Ao longo de todas essas décadas, o *Suplemento* se revelou um veículo aberto, recebendo trabalhos de autores de outros Estados e países.

Murilo Rubião, junto com a comissão editorial, manteve-se à frente da publicação até o final da década de 1960. Depois dele, vários nomes passaram pela função de editar o SLMG, como Angelo Oswaldo de Araújo Santos, Rui Mourão, Ayres da Mata Machado Filho, Wilson Castelo Branco, Mário Garcia de Paiva, Duílio Gomes e Paschoal Motta, entre outros.

Anelito de Oliveira foi editor do SLMG de 1999 a 2003, depois do *Suplemento* ser incorporado à Secretaria de Estado de Cultura, quando foi adotado o sistema de um editor e um Conselho Editorial, formado por intelectuais de reconhecimento público e nomeado pelo Governador do Estado. Além de Anelito, nessa nova etapa, Carlos Ávila (1995-1998), Fabrício Marques (2004) e Camila Diniz (2005-2008) também assumiram a editoria. Desde 2009, o diretor do SLMG é Jaime Prado Gouvêa, sendo o conselho editorial formado por Eneida Maria de Souza, Humberto Werneck, Sebastião Nunes, Carlos Wolney Soares e Fabrício Marques. A redação conta com uma equipe de apoio e dois coordenadores: um coordenador de apoio técnico, responsável por executar as tarefas de edição, e um coordenador de promoção e articulação literária, responsável por organizar o Prêmio Governo de Minas Gerais de Literatura. Entre os anos 1950 e 1970, o SLMG foi o principal órgão crítico da poesia e de todas as vanguardas literárias.

Assim como Anelito de Oliveira, parte considerável dos poetas contemporâneos, dos anos 1960 aos dias atuais, tem buscado linhas de fuga, direcionamentos que lhes possibilitem continuar criando num mundo cada vez menos encantado, menos propício à criação literária. Ao fazer um balanço da produção literária no século XXI, Leyla Perrone-Moisés (2016, p. 46) relata que, “como testemunha do individualismo contemporâneo, o eu e suas experiências, mesmo minúsculas, têm sido privilegiados; o ceticismo aumentou, chegando até o niilismo”. A lírica contemporânea, em especial, tem buscado externar uma percepção crua da realidade social, visando a mais do que uma apresentação, um tensionamento crítico.

O poeta atual expressa, sempre de modo convulso, a devassidão exposta cotidianamente nos grandes centros urbanos, estabelecendo embates ideológicos que fazem da sua linguagem um *tableau* sempre difícil de se absorver à primeira vista, um registro a exigir dos leitores um esforço hermenêutico considerável. Parte da complexidade da realidade-objeto dos poetas se deve à *Internet*, sobretudo nos últimos anos, quando, com a emergência das redes sociais, o fenômeno das *fake news* acabou por selar, de modo assustador, o desaparecimento do que o meio social postulava como o mais próximo à realidade.

Nesse contexto, algumas ponderações devem ser consideradas acerca da consequência da visualidade na vida social contemporânea, o lugar do olhar na relação entre sujeito e mundo, no ensejo de ver a si mesmo no outro. Esses são aspectos também encontrados na lírica oliveirana. Entendemos ser essa uma recuperação da experiência de vida que está centrada na proposta de Anelito de Oliveira (2012b) para quem a poética dos anos 1990 decretou a morte do eu. Esse eu, centrado em sua própria busca, pode estar no corpo. Vejamos como foi pelo poeta: “este firmamento a / sufocar o corpo, / mancha, areias e / lama, tudo que é / sonho e me possi- / bilita, grito de os- / sos inflamados / em meio a mim e / entre as sombras [...]” (OLIVEIRA, 2012b, p. 17).

Em geral, percebemos os versos acima como impulsos necessários em direção a um pragmatismo indispensável à autonomia do processo de criação poética, um distanciamento fundamental ao enfrentamento dos dilemas constitutivos da vida social no século XXI. A situação do poeta é cada vez mais contraditória: de um lado, a liberdade de olhar, a possibilidade de apreender o seu entorno como melhor lhe aprouver; de outro lado, um aprisionamento nas malhas dos próprios temas confusos, altamente complexos, que o poeta explora. Daí decorre a imagem do poeta hoje como uma espécie de Sísifo, explorando uma problemática inesgotável, que produz e se reproduz nas grandes cidades, o que culmina em exaustão e, no ponto mais alto, em isolamento, abandono.

A experiência de olhar a cidade, que Baudelaire (1995) afirmou como referência básica da modernidade poética, começou a expor sua complexidade na poesia contemporânea brasileira, nos anos 1950, nos então jovens poetas Ferreira Gullar, Mário Faustino e Augusto de Campos. O olhar se desestabilizou, transtornou-se e, no limite, perdeu-se; abandonou os sentidos, o ouvido perdeu a música, a mão não reteve o eterno, muito menos o efêmero. A captura do eterno no transitório, defendida como possibilidade criadora por Baudelaire (1995), sofreu um revés. A paisagem citadina passou a ser rejeitada. De todo modo, foi a experiência de olhar, de apreender o entorno especialmente a partir da visualidade, que nos abriu a problemática do corpo de modo mais objetivo. Nesse processo, a pintura ocupou um lugar especial ao lado da poesia. Assim como Merleau-Ponty (2004, p. 18) afirmou que o pintor transformou o mundo em pintura ao trançar o corpo com visão e sentimento, o poeta ofereceu o seu corpo ao mundo para transformá-lo em poesia.

Durante a vigência da modernidade e até pós-modernidade, em termos de uma cronologia simples, dos anos 1850 ao final dos anos 1900, pensava-se que a arte teria possibilidade de absorver toda a carga enorme de imagens que passou a fazer parte da vida cotidiana. Na contemporaneidade, o tecido urbano, caracterizado por processos de aceleração

cada vez mais intensos, fez com que a velocidade se tornasse um ponto crucial na produção artística de modo geral e, em especial, na lírica. A imagem tornou-se e continua a se tornar uma dimensão cada vez mais e mais fugidia, inviabilizando praticamente os processos descritivos característico da arte clássica.

#### 4.1 VANGUARDAS MODERNISTAS

A Literatura Brasileira passou por importantes mudanças no século XX. Entre essas, destacamos o Modernismo que recebeu inovações preponderantes das vanguardas europeias: o futurismo, o expressionismo, o dadaísmo, o cubismo e o surrealismo. Esses movimentos artísticos revolucionários influenciaram a literatura não somente na Europa, mas também contribuíram, de forma sensível, para uma inovação no que era produzido no nosso país. Os escritores Mário de Andrade e Manuel Bandeira comentavam, nas correspondências que trocavam (MORAES, 2001), as estratégias de divulgação do Modernismo, discutiam poemas, assumiam posições críticas e expunham suas atitudes que, para a época, eram inéditas. Essas posturas eram consideradas radicais para o público que estava acostumado com uma arte mais tradicional, mais previsível e dentro de moldes tradicionais pré-estabelecidos. Portanto, essas novas posições assumidas pelos poetas do Modernismo foram essenciais para que ocorresse uma mudança positiva na arte.

A aproximação das vanguardas europeias ao Modernismo brasileiro deveu-se ao papel que essas obtiveram ao longo do século XX. Segundo Compagnon (1996), em *Os cinco paradoxos da modernidade*, a palavra vanguarda foi metaforizada no decorrer do século XIX. De origem militar, no sentido próprio, vanguarda designa a parte de um exército situado à frente das tropas. Para Lúcia Helena (1993), em *Movimentos da vanguarda europeia*, o termo é oriundo do francês *avant-garde* e significa o movimento artístico que “marcha na frente”, renunciando o surgimento de um novo tipo de arte. Também com uma significação militar (a tropa do *front* que marcha para atacar primeiro), essa palavra bem demonstra o caráter combativo do que está disposto a lutar agressivamente em prol da abertura de novos caminhos nas artes. Como vimos, o próprio nome representa o que significaram as vanguardas, uma luta avançada, sempre voltada ao futuro, com intuídos de encontrarem caminhos inéditos no tocante da arte.

A arte de vanguarda ficou a serviço do progresso social e se posicionou esteticamente à frente do seu tempo, como destaca Compagnon: “Esse deslocamento deve ser relacionado com a autonomia da arte, evocada a respeito de Manet: se a arte de vanguarda merece essa

denominação antes de 1848, por seus temas, a arte de depois de 1870a merecerá por suas formas” (1996, p.39).

Interessam-nos, neste estudo, os principais aspectos do Modernismo para podermos estabelecer uma aproximação dele com as vanguardas europeias. Considerada um dos principais eventos da história da arte no Brasil, a Semana de 1922 foi o ponto alto da insatisfação com a cultura vigente, submetida a modelos importados, e a reafirmação de busca de uma arte verdadeiramente brasileira, marcando a emergência do Modernismo brasileiro.

A partir do começo do século XX era perceptível uma inquietação por parte de artistas e intelectuais em relação ao academicismo que imperava no cenário artístico. Vários artistas passavam temporadas em Paris e traziam as informações dos movimentos de vanguarda que efervesciam na Europa. Por isso, essas novidades chegaram ao Brasil. As primeiras exposições expressionistas que passaram pelo Brasil, a de Lasar Segall em 1913 e, um ano depois a de Anita Malfatti, despertaram algumas atenções, mas somente em 1917, com a segunda exposição de Malfatti, ou mais ainda com a crítica que esta recebeu de Monteiro Lobato, ocorreu uma polarização das ideias renovadoras. Por meio do empresário Paulo Prado e do artista Di Cavalcanti, o verdadeiro articulador, que imaginou uma semana de escândalos, organizou-se um evento que pregou a renovação da arte e a temática nativista. Dessa semana tomaram parte pintores, escultores, literatos, arquitetos e intelectuais. Durante três dias, entre 13 e 17 de fevereiro de 1922, o Teatro Municipal de São Paulo foi tomado por sessões literárias e musicais no auditório, além da exposição de artes plásticas no saguão. As manifestações causaram impacto e foram muito mal recebidas pela plateia formada pela elite paulista, o que na verdade contribuiu para abrir o debate e a difusão das novas ideias em âmbito nacional.

Depois da Semana de Arte Moderna de 1922, surgiram vários manifestos, assim como surgiram os manifestos das vanguardas do século XX. O Manifesto Pau-Brasil teve muita repercussão, pois foi divulgado no *Correio da Manhã* em 1924, jornal em que várias pessoas tiveram acesso e puderam formar opinião sobre essa nova estética para a poesia. Outro manifesto importante foi o Antropófago, publicado por Oswald de Andrade no primeiro número da *Revista de Antropofagia*. (SANTOS; SOUZA, 2009).

Muitos poetas viajavam para a Europa e trouxeram novidades para o Brasil, como o escritor Graça Aranha, membro da Academia Brasileira de Letras e diplomata, que viveu muito tempo na Europa e conheceu de perto a estética da *belle époque*. A influência francesa recebida é claramente percebida nas suas concepções estéticas do autor de *Canaã*, principalmente na preocupação com o espírito moderno, expressão popularizada pelo futurismo e desenvolvida por Guillaume Apollinaire, escritor e crítico de arte francês, possivelmente o mais importante

ativista cultural das vanguardas do início do século XX, conhecido particularmente por sua poesia sem pontuação e gráfica e por ter escrito manifestos importantes para as vanguardas na França, tais como o do Cubismo, além de ser o criador da palavra Surrealismo. Apollinaire exerceu também indiscutível influência na teoria poética de Mário de Andrade.

No Modernismo, a lírica brasileira caracterizou-se por um retorno do eu, da exploração de particularidades subjetivas que resultaram, afinal, na afirmação de identidades. Esse processo teve seu lastro, naturalmente, na tradição literária ocidental, expondo, por isso mesmo, elementos dispare, reveladores das contradições que se dão no bojo dessa tradição, o atrito entre vozes diversas. Com as poéticas do processo, nas quais são os procedimentos, os gestos que se tornam arte com as práticas da *assemblage*, da contaminação e da assimilação, muitos críticos, já nos anos 1970, apressaram-se a pregar o fim da autoria, a decadência do lugar autoritário do gênio criador sempre idêntico a si mesmo. A identidade artística, a unidade da obra, em favor de uma ideia de multiplicidade, de espessura do sujeito histórico, de semelhança constitutiva, passa por questionamentos. Uma segunda crise da representação se instalou, não só a crise da própria arte como linguagem coerentemente organizada segundo códigos de signos, miméticos ou não, mas também crise da ideia de uma artista como representante do imaginário coletivo.

Destaca-se na lírica brasileira atual, sobretudo, a problematização do sujeito, com seus dramas existenciais transportados ora de maneira sutil ora explicitamente, nas produções das últimas décadas. A “diversidade pacífica de tendências e de projetos”, apontada por Marcos Siscar (2016, p. 19), não significa que não haja uma pulsação que configura um questionamento de posicionamentos hegemônicos que teimamos em assimilar e reproduzir. A diversidade constitui um problema crítico que nos estimula a delinear temas relevantes, sem necessidade de pacificar as forças do presente por nossa própria conta e risco. As forças constitutivas dos vários processos são, muitas das vezes, incontroláveis, de modo que a pluralidade não é nada simples, não é algo que se possa analisar facilmente.

As muitas tendências da lírica brasileira atual configuram uma determinada ordem do discurso, nos termos de Foucault (2008), em *A arqueologia do saber*, que demanda exploração sistemática, enfrentamento hermenêutico que possa estabelecer distinções entre as muitas vozes, demarcar diferenças. Elegemos, para tanto, a vanguarda dos anos 1950 e 1960, na qual se destaca o Concretismo, como referência para esse enfrentamento. Trata-se de um movimento que, partindo da crise da modernidade, acabou por demarcar uma crise da pós-modernidade. Coube a um dos seus principais autores, criador e teórico, apresentar elementos que, numa perspectiva desconstrucionista, são fundamentais para compreendermos a lírica

contemporânea. Haroldo de Campos, a quem nos referimos, definiu como “pós-utópico” o horizonte da poesia contemporânea, em razão do qual se expressa a complexidade do mundo atual. Seu irmão, Augusto de Campos, publicou o poema visual “Pós-tudo” que concentra sua na imagem toda a poeticidade que lhe é inerente, enquanto aborda a temática finissecular. Augusto se refere ao Pós-Modernismo em que, segundo Moriconi (2002, p. 97), “nada mais de novo havia a fazer ou dizer, depois de um século inteiro de experimentações.”

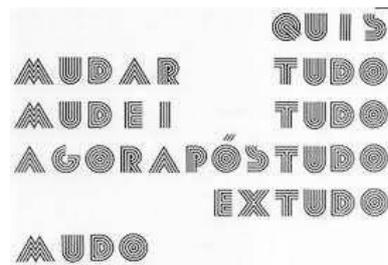


Figura: Poema “Pós-tudo”  
Fonte: Campos, Augusto de (1984)

Este poema sintetiza as diversas possibilidades poéticas que são complexas no discurso, além de trabalhar com a metalinguagem, já que para a poesia concreta essa temática é essencial. Como acontece na poesia de Anelito de Oliveira, é importante levar em conta sua interdiscursividade, pois os textos dialogam com outros textos e na poesia de Augusto de Campos percebe-se isso com intensidade, mas os intertextos geralmente são de sua própria obra, caracterizando uma reflexão metalinguística.

Retomando a origem da questão aqui desenvolvida, é sabido, por exemplo, que o Grupo Modernista de 1922 não formularia um código, mas, sim, uma consciência; enquanto movimento libertador que reforçou os esboços nativistas de nosso pensamento e arte imersos em nossa paisagem, na expectativa da efetivação/proliferação de um autêntico espírito de brasilidade. O tratamento crítico da noção de paisagem está inserido no desejo de aprofundar a percepção do discurso poético como discurso predominantemente imagético, no qual a visualidade, mais do que um efeito do enunciado, é uma experiência representativa da própria construção da linguagem lírica e um meio de problematização da subjetividade e da identidade que, no poema, também se configuram ou se desfiguram a partir de experiências comuns do cotidiano. Nosso interesse crítico nessa perspectiva da observação da paisagem é resultado da constatação de ser a visualidade em torno de espaços físicos ou imaginários altamente recorrentes nessa produção de Anelito de Oliveira, na medida em que refletem questões culturais determinadas em relação a uma cultura particular e um mundo globalizado. A

objetualidade do espaço e a subjetividade lírica são responsáveis por produzir um diálogo constante entre poesia e outras artes questionadoras do espaço e da paisagem, como a pintura, o cinema e a fotografia, e o discurso metapoético em torno da visualidade, imaginário e espacialidade poéticas.

Para tanto, nossa abordagem teórica se vale de estudos de poética que compreendem o texto literário na sua relação tripartida: o sujeito, as palavras e o mundo. Considerando tempo e espaço categorias de conhecimento indissociáveis, focamos na leitura da espacialidade, tanto como território próprio a uma cultura (país, cidade, continente), tanto como territórios imaginados e simbólicos (a língua, comunidades culturais, construções estéticas) que podem, na sua estruturação, configurar ou desfigurar experiências de subjetividade e identidade. A escrita poética de Anelito de Oliveira se estabelece como um espaço de troca permanente entre sujeito emundo e, com esse pressuposto, a investigação sobre paisagem significa uma abordagem de matiz filosófico-cultural que, sem esquecer a realidade textual e a estrutura de composição própria à linguagem poética, motiva uma discussão mais ampla a partir das experiências e contradições do sujeito lírico e da constituição do poético como espaço-vivência de mundo, afirmando-se, nesse contínuo diálogo entre poesia e filosofia, a vontade de compreender o texto poético como interrogação constante sobre o real e a ficção, no jogo permanente de criar versões / visões de mundo.

A partir da década de 1970, a ideia de paisagem foi retomada em diversas áreas de reflexão como a geografia cultural, história da arte, semiologia, arquitetura, sociologia, psicologia, antropologia, história e filosofia, em diferentes níveis de análise: morfológica, funcional e simbólica. Ainda que sejam diferentes abordagens com diferentes pressupostos, há um ponto comum nessa retomada: a paisagem é compreendida como um dado construído, envolvendo percepção, concepção e ação, vindo a constituir uma estrutura de sentidos, uma formulação cultural. Na literatura, trata-se de discutir a percepção da paisagem como a consciência do estar no mundo e o estar na escrita, lugares de habitação e reflexão cultural, social e estética, a partir de experiências de sujeitos individuais ou coletivos, retomando-se a discussão sobre a subjetividade lírica e alteridade, referência e metáfora, sobre novas bases conceituais e a partir de diferentes experiências culturais contemporâneas como defendem Richard (1984) e Collot (1989 e 2005). Como exemplo da importância da paisagem nos versos de Anelito de Oliveira, temos o poema “Lama”, onde a paisagem suscita que o eu lírico passe a observar tudo ao seu redor, dentro de uma perspectiva crítica, e consiga relatar os fatos de maneira impetuosa, denunciando frivolidades cotidianas e acontecimentos sociais que o deixam perplexo e motivam a refletir sobre a vida:

um tempo quebrado  
 volta tudo se reparte  
 novos cacos para  
 velhas partes de um  
 corpo que arde num  
 tecido de cicatrizes  
 revoltas em outras  
 voltas ruas de terra  
 palavras e espadas  
 e espantos rasgados

(OLIVEIRA, 2000d, p. 13)

Neste trecho, percebemos uma manifestação sobre o negro inserido na paisagem da escravidão que torna recorrente os mesmos percalços da condição desse indivíduo, como observa Anelito de Oliveira. Desta forma, o eu se sente deslocado em seu próprio espaço e como consequência, acaba por realizar o exercício de sua interação com o mundo exterior, que resulta na dialética acima referida entre o eu e o objeto. O tom poético da obra desloca-se para a questão do ato individual em oposição à realidade. Pode-se notar esta ocorrência quando afirma, um pouco antes no poema, que “vidros de pensamentos / sobre o chão na lama / do chão e na alma do / despe ferida e feridas (OLIVEIRA, 2000d, p. 10).

Retomando a questão do contexto da produção poética de Anelito de Oliveira e sua consciência da tradição literária da qual é, ao mesmo tempo, herdeiro e participante, percebemos uma tensão na problemática do fim das vanguardas, ou melhor, no perene enfraquecimento ocorrido em relação a elas nos desdobramentos que o fenômeno teve desde o final dos Oitocentos, isso num âmbito global, até se chegar ao recorte aqui proposto, evidenciado neste capítulo em favor da poesia brasileira, ganhando forças na década de 1970 do século XX. Não deixa de ser curioso o fato de que na primeira fase do nosso Modernismo todas as manifestações artísticas da Semana de 1922 tiveram como gênese modelar as vanguardas europeias, o que parece ser um paradoxo. O questionamento de nossa brasilidade se deu pela e na percepção das influências estrangeiras em nossa cultura, na constatação do quão doutrinados ainda estávamos, na necessidade de se buscar algo de certo modo original, mas reiteramos que tudo isso se deu a partir da recepção e da rasura dos movimentos artísticos europeus consagrados nos anos 1920.

Tal proposição é interessante porque, de fato, pensamos nas vanguardas europeias principiando pelo Futurismo em 1909, que teve como ponto fulcral uma oposição mesmo para com as vanguardas em tudo aquilo que considerava passadista. Isso fica ainda mais evidente na proposta de Fillippo Tommaso Marinetti, em seu manifesto publicado inicialmente no jornal francês *Le Figaro*, no qual se sugeria incendiar bibliotecas, destruir museus e transformar

Veneza num estacionamento ao ar livre, já que a grande obra de arte do século XX até então era o automóvel.

Para as vanguardas europeias, portanto, a oposição entre um pretérito (do qual se desejava o afastamento) e o seu por vir (representado pelas próprias vanguardas) formaria uma espécie de eixo, englobando tanto a prática ideológica quanto a discursiva. Nesse sentido, a noção de manifesto se consubstanciaria como o gênero discursivo das vanguardas, partindo sempre da noção de manifestos, literalmente, ou seja, aquilo que é feito com a mão, num gesto rápido, ousado e irreverente de afastamento em relação ao já ocorrido. Tal alheamento pretendia evidenciar a distância de séculos e séculos de potentes tradições e regramentos.

No tocante à América Latina, no entanto, uma dificuldade sempre se apresentou. No caso brasileiro, especificamente, o significado de se afastar de nossas vanguardas equivaleria a romper com algo que apenas principiava existir, ou seja, algo que, em tese, ainda nem havia acontecido. As vanguardas latino-americanas tiveram duas características singulares em relação às europeias que eram, por definição, internacionalistas e pendendo, em alguns casos, para o antinacionalismo, sobretudo ao se tornarem radicais com a necessidade de afastamento do passado (daí a expressão *passadismo*). Já as vanguardas latino-americanas, ao mesmo tempo em que procuravam a modernização radical das questões artísticas, nem por isso deixavam o tempo todo de terem uma preocupação com a essência da cultura nacional, preocupando-se com o resgate de alguma tradição possível.

Ao estudar a poesia, Gilberto Mendonça Teles (2009), aponta que os movimentos literários denominados futurismos, expressionismo, cubismo, dadaísmo e surrealismo provinham dos descontentamentos e aberturas das obras de, pelo menos, três poetas franceses do século XIX: Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Para o crítico, o Modernismo no Brasil era um desdobramento da modernidade literária iniciada no século XVIII, com o iluminismo e é preciso distingui-lo do Modernismo hispano-americano, muito parecido com o nosso parnasianismo-simbolismo, que terminou em 1916, com a morte de Rubén Darío. Teles ainda argumenta que as vanguardas, além de renovar os gêneros, criaram um tipo novo de crítica que foi o manifesto.

Sendo um dos principais momentos da arte literária no Brasil de um modo geral, a Semana de 1922 foi o ponto alto de toda uma insatisfação de alguns intelectuais com a nossa cultura que, como já afirmado, se encontrava incessantemente submetida a modelos importados, que o é ratificado por Teles (2009). Essa reafirmação da busca por uma pulsão verdadeiramente brasileira inaugurava, portanto, o modernismo por aqui. Não somente nomes como Oswald e

Mário se incomodaram com os nossos dogmas habituais transmitidos. Certa angústia em relação ao academicismo que imperava no cenário artístico crescia cada vez mais.

A Semana de Arte Moderna em São Paulo chegou causando inúmeras e benfazejas polêmicas. Dela tomou parte escritores, pintores, escultores, arquitetos e intelectuais. Além da exposição de artes plásticas das obras de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Victor Brecheret, Heitor Vila-Lobos, dentre outros, surgiram textos inovadores que causaram ruptura com a tradição já acolhida por toda sociedade brasileira, fomentando o debate e a difusão, em esfera nacional, dessas transgressões.

Dessa forma, a renovação das vanguardas (bem como o início de seu fim) começou no Brasil por um viés artístico-cultural-literário e nesse momento, tendo como objetivo a ideia de destruição dos valores do passado. A crença numa necessidade de se reescrever tais valores em verde-amarelo objetivava propor um novo olhar para a arte, sendo esse o aspecto primordial que motivou nossos primeiros modernistas: ao mesmo tempo em que davam o seu grito de independência contra os modelos pretéritos tinham de enfrentar a resistência de um público que ainda cultivava tais modelos como sinônimos de beleza. Sobre isso vale a menção a breve comentário de Habermas (2000, p. 21): “o olhar orientado para o futuro dirige-se sempre do presente para um passado que está ligado, enquanto pré-história, a nosso respectivo presente, como por meio da corrente de um estilo universal”.

#### 4.2 MOMENTO PÓS-UTÓPICO

No campo das artes, nos 1970 começou a aparecer uma nova tendência, chamada de pós-utópica, questionamento que envolveria não só a produção do artista, mas também a dimensão comercial da arte enquanto produto comercial (auspícios da era da reprodutibilidade técnica, segundo Benjamin, que se intensificaria depois), perdendo muito de sua magnitude, na visão de alguns críticos, ao sair dos ateliês rumo às galerias. A arte pictórica, por exemplo, nesse período não esboçava mais o futuro (região do imprevisto, da promessa). Esse momento se configurou, nessa assertiva, como nebuloso, revelando a atmosfera do período, porém, outras vezes a escamoteando e oferecendo dúvidas maiores.

Retomando Habermas (2000, p. 109), em suas teses sobre Max Weber, ocorreu no decurso da modernidade (herdada e radicalizada pela/na experiência pós-moderna) uma desdiferenciação das esferas de valor na ciência, moral e arte. Como consequência, o campo

estético foi colonizado pelo da técnica, e de tal modo que passou a ser regido por uma ideia de progresso desenfreado e positivista. De acordo com Luís Costa Lima (2000, p. 117):

[...] ao antecipar a modernidade, Habermas a coloca em diacronia com o surgimento e consolidação do mercado, ao mesmo tempo em que atribui o seu impulso inicial ao surgimento de estruturas da consciência que tomaram corpo no plano da tradição cultural, diferenciando, assim, dois tipos de racionalidade. A primeira, [...] comunicativa, associada à emergência das esferas axiológicas de valor, base de sustentação do novo *ethos* e ligada à interação social. A segunda, [...] sistêmica, [...] vinculada ao desenvolvimento da ação racional com respeito a fins, tendo como consequência a burocratização e a coisificação das relações sociais, com predominância do dinheiro e do poder.

Na continuidade dessas demandas, no campo da arte, a potencialidade da obra se desdobraria em hermetismos, segundo Jameson (2002), com toda e qualquer vanguarda se distanciando de qualquer pragmatismo que lhe fosse peculiar, a ponto de seus efeitos não serem mais bem aproveitados pelos observadores à sua volta, num sentido reconfigurador da existência ou na estetização mesmo da realidade. Isso acabou levando os críticos a alardear o fim das vanguardas.

Ainda sobre o tema, interessa-nos uma das anotações de Ferreira Gullar (1993, p. 93) em oposição à ideia de morte da arte: “O artista é um homem que descobriu que as coisas não são apenas o que se vê, o que erradamente se vê. As coisas dizem mais do que demonstram na sua anônima mudez”. Para o poeta, o que morreu não foi a arte em sentido amplo, mas uma ideia acerca da arte moderna, em discordância com as posições hegelianas de elevação ao absoluto por meio de manifestações sublimes, artísticas, bem como na contramão das implicações políticas decorrentes desse viés.

Nesse contexto, em trechos na lírica de Anelito de Oliveira, encontramos embates explícitos e implícitos entre o passado e presente, expressando uma negação da tradição numa suposta tentativa de instalar o novo, sendo esse um novo olhar, posturas e até mesmo ruptura do tradicionalismo, a fim de evidenciar que a angústia da busca do eu não se traduz em total destruição. Na poesia de Anelito, o eu-lírico transmite a ideia do antes e do agora como sendo marcados pelo confronto que vai alcançar um mundo diferente como consequência do encontro de forças na busca por afirmação da própria identidade. Isso pode ser evidenciado no poema *Traços*, de Oliveira (2018, p. 120):

[...]  
Arder –  
Palavracorpo

Abrigar todos os

lugares em si sem sair  
 Daqui  
 - Mundo?  
 Quando acordarem,  
 Não mais acordarão  
 (os mortos)

Toda gravidade  
 És

Até chegar á margem  
 De dentro de lugar  
 Nenhum –  
 Caminhas

As pessoas vão  
 Até certo ponto  
 E voltam pra trás

Que verdade  
 Me assiste  
 Agora?

Em que mundo  
 Nos encontramos  
 Algum dia?

Acabou.  
 Impossível voltar.  
 Não tenho aonde ir.  
 [...]

No trecho acima, encontramos inquietações que se evidenciam por meio de sua escrita. São indagações, como se houvesse algo perdido, uma busca, um corpo dividido, uma certa tensão, representando um eu cuja identidade procura sempre algo a mais, um provável pensamento da relação que o possibilite expandir seu modo de pensar, ser, e de sentir pertencer a um local, a uma sociedade e sem sentir necessariamente que haja algum processo de diluição, mas de acréscimos.

Se relacionarmos isso metaforicamente com a poesia contemporânea, na evidência dos percalços por ela enfrentados em seus auspiciosos embates na transição da modernidade para a pós-modernidade, a questão que se apresenta é algo bem parecido. Se no raiar do século XX os poetas tentavam execrar o passado – como se constata a partir da primeira geração heroica de 1922, em um crescendo, tal percepção segue se adensando até chegar aos anos de 1960 e 1970, com a entrada de novas possibilidades de entendimento sobre o ato poético como algo que não poderia prescindir de nada. Nesse quesito, podemos alegar que recorrer ao passado pode e deve ser também encarado como uma forma de resistência.

Essa assertiva é onde se insere a noção pós-utópica de Haroldo de Campos, ao evidenciar o diálogo sincrônico entre a noção de vanguarda (um tanto combatida a essa altura) ligada ao Concretismo e essa novidade apregoada da pós-utopia vinculada à sua obra, bem como nas dos demais poetas do movimento, em especial Augusto de Campos, Décio Pignatari, Mário Chamie e Pedro Xisto. É entro dessa tradição poética da pós-utopia que Anelito de Oliveira estabelece seus versos e consolida sua obra, como um herdeiro de direito.

Essas duas vertentes caminharam juntas na poesia de Oliveira, não havendo uma cisão programática da primeira em relação à segunda, mas o estabelecimento de uma instância dialética. Persiste a ideia de vanguarda, revisada na crítica ao passado, e integra-se ao pós-utópico como resultado natural de todo um processo de adensamento do presente. Assim, o que o poeta estabelece é a procura pelo que de relevante o passado deixou, almejando não somente a questão do paradigma vigente, mas o vislumbre de uma ideia de invenção ou emulação ligada a todo esse tom revisionista-desconstrutor. Não seria o caso de se negar a tradição na linha do que fizera as vanguardas europeias, mas, sim, de tirar proveito de uma parte considerável do cânone ocidental, dele extraindo algo que pudesse ter significado para o Brasil a partir da segunda metade do século XX, sem prescindir das especificidades externas. Dessa forma, Anelito de Oliveira corrobora com a afirmativa de Haroldo de Campos (1977, p. 154):

Todo presente de criação propõe uma leitura sincrônica do passado e da cultura. A apreensão do novo representa a continuidade e a extensão da nossa experiência do que já foi feito, e nesse sentido, —quanto mais nós compreendemos o passado, melhor nós entendemos o presente. Uma forma [...] que casa com o lema poundiano *make it new*.

Como afirmamos anteriormente, o viés pós-utópico da poesia de Anelito se preocupa em avaliar o passado para se entender o presente, e com vistas a certo princípio de esperança. Contudo, de acordo com Diana Junkes Bueno Martha (2017), esse sentido de ruptura também se desenha em tal produção na produção tardia do século XX. O nome correto para tal posicionamento seria, baseando-se em algumas nomenclaturas freudianas, um “princípio-realidade”, com o próprio Concretismo, na condição de oportuna vanguarda, potencializa. Um exemplo pertinente dessa condição pode ser evidenciado no poema “Horácio contra Horácio”, de Haroldo de Campos (2004, p. 187):

ergui mais do que o bronze ou que a pirâmide  
ao tempo resistente um monumento  
mas gloria-se em vão quem sobre o tempo  
elusivo pensou cantar vitória:  
não só a estátua de metal corrói-se  
também a letra os versos a memória

— quem nunca soube os cantos dos hititas  
 ou dos etruscos devassou o arcano?  
 o tempo não se move ou se comove  
 ao sabor dos humanos vanilóquios —  
 rosas e vinho — vamos! — celebremos  
 o instante a ruína a desmemoria.

Este poema se apresenta como um bom exemplo do que foi discutido acerca da renitência do passado, bem como a criticidade que não devemos perder de vista quando o assunto é a tradição. O dialogo se estabelece com a parte XXX do livro III de Odes do poeta romano que nomeia os versos do poeta concretista – numa clara alusão à divergência contemporânea que se estabelece entre os dois possíveis Horácios: o de ontem e o de hoje.

Temos aqui um Horácio diferente daquele que viveu na Antiguidade Clássica, um poeta que se tornou, de certo modo, uma espécie de mito quando o assunto é a lírica, da antiguidade aos dias atuais. A acepção *carpe diem* (desfruta o presente) é sempre relacionável ao ato de celebração à vida, numa perspectiva de valorização do agora. Todavia, em oposição a expressões normalmente assimiladas, a proposta dialógica estabelecida por Campos leva-nos a refletir sobre outro lado da questão, muito pelos versos finais do poema que exploram a contradição de que o tempo pode mesmo é ser cruel, independente se aproveitamos a vida, ou não. O presente é vil, corroborando quase sempre com a ruína e o esquecimento. Ao final, o que teremos como inexorável é a morte.

#### 4.3 O REVISIONISMO CONCRETISTA

O Concretismo começou a surgir no Brasil com a edição da revista *Noigandres* pelos poetas Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos em 1953, entretanto, consolidou-se com a Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. As poesias concretas trouxeram novas formas de expressão, como a valorização da forma e da comunicação visual, em detrimento do conteúdo. O poema da poesia concreta foi chamado de poema-objeto por seus dois principais recursos estilísticos: a eliminação de versos e a incorporação de figuras geométricas. Os poemas concretos possuem carga semântica, mas diferenciam-se por enfatizar o conteúdo visual e sonoro das palavras.

Durante o Concretismo no Brasil, houve diferenciação entre tipos de poesia que são poesia-práxis, poesia social, tropicalismo e poesia marginal. A poesia-práxis foi lançada a partir de 1961 com o Manifesto Didático, liderada por Mário Chamie. Considerava a palavra um organismo vivo. A poesia social foi um movimento de reação contra a poesia concreta por

poetas que a considerava exagerada em formalismo. Propunham a volta dos versos, a linguagem simples e a visão da poesia como instrumento de expressão social e política. O representante dessa perspectiva foi o poeta Ferreira Gullar. Já o tropicalismo foi o movimento musical dos anos 1967 e 1968, que contribuiu para a literatura com a visão de aproveitamento de qualquer estética literária, sem preconceitos. Essa manifestação resultou em certo anarquismo que foi rigorosamente censurado pelo regime ditatorial militar da época. A poesia marginal da década de 1970 não tinha edição e era livre dos padrões de produção e distribuição, com tiragem pequena. Paulo Leminski e Chacal são os dois poetas marginais de maior destaque.

Entre as principais características da poesia concreta, destacamos a abolição do verso já que o espaço do papel é aproveitado para fins significativos. Há valorização dos aspectos visual e sonoro, enquanto as palavras são representadas nos seus aspectos geométricos.

Para a pesquisadora Glaucia Villas Bôas (2014), a construção diferenciada do concretismo nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo não se deveu a uma essência irracional ou racional atribuída respectivamente a cariocas e paulistas, mas a um encadeamento singular de fatos, definido pelas disputas e pela ação de críticos, de artistas, de artistas/críticos, próprio de cada uma dessas cidades. Os acontecimentos contribuíram para o surgimento de criações artísticas distintas em cada um dos grupos concretos, cujo projeto estético comum, se impôs à arte figurativa, característica do primeiro programa modernista brasileiro, concorrendo para o acervo artístico brasileiro.

O projeto estético concretista funcionava como sistema de regras tácitas, oferecendo as questões que deveriam ser postas para a realização da poesia e o percurso que deveria ser percorrido na tentativa de respondê-las. Segundo Sabrina Marques Parracho Sant'Anna (2006, p. 34), a forma racional era:

voltada para a construção da arte como técnica, a abstração geométrica se colocava de modo geral como renúncia a modos românticos de representar pictoricamente o Brasil, buscando afirmar, por oposição ao figurativismo e à arte social de Portinari e Di Cavalcanti, a contemporaneidade de seus princípios. Inseridos no mundo como homens de sua época, os concretistas se afirmaram como parte da sociedade moderna de que suas obras seriam expressão.

Sobre a postura revisionista que o Concretismo assumiu a certa altura, e que chegou a manter quase como militância ao longo do tempo, Marcos Siscar (2016, p. 29), ao comentar o ensaio de Haroldo de Campos intitulado “Poesia e modernidade”, salienta:

Encontramos, nesse que é um dos momentos fundadores da ideia de pós-vanguarda e, talvez (paradoxalmente, se o fim das vanguardas é também o fim dos manifestos), seu

—manifesto, a afirmação mais evidente dos critérios e dos valores da vanguarda: a insistência em uma parcialidade assumidamente interessada, que refaz dicotomias; o —itinerário evolutivo, que retoma o passado na forma de uma antecipação anunciadora, de valor quase profético; a história como série de substituições ou de reviravoltas, em que uma coisa —sucede à outra, segundo a palavra do texto; a continuidade entre a poesia e o presente das técnicas, usada como prova de modernidade ou de contemporaneidade; a importância do paradigma da popularização, perceptível na centralidade atribuída ao conceito de —comunicação. Em outras palavras, o mesmo ensaio que aponta o esvaziamento da vanguarda reafirma a validade de seus valores. Sua relevância é negada e reafirmada, no mesmo movimento.

A partir da citação acima, conseguimos assimilar a noção de que o termo vanguarda ainda se mantém vivo na acepção pós-utópica, na medida em que a atualiza e se coloca mais vigoroso que o termo pós-modernidade em se tratando de literatura, haja vista ser mais amplo e não incorrer nas contradições que o termo suscita – se estamos numa época posterior à modernidade, teríamos que compreender melhor esse momento, porém, sabemos que na prática isso não ocorre. Enfim, numa concepção haroldiana, portanto, a pós-utopia é concebida a partir de três instâncias, a saber: 1) poetas conscientes de sua função enquanto grupo; 2) a existência de um projeto coletivo que contemple os anseios vários e 3) um antagonismo bem delineado em termos de oposição às demandas, o que acabaria por diametralmente incitá-las.

Entendemos que a lírica de Anelito de Oliveira comunga com as ideias expostas acima por defender a necessidade de uma poesia do agora que atenda a um contexto pós-utópico, contexto em que inúmeras mudanças são necessárias para a vida em uma sociedade mais igualitária e justa, visto que surgem as lutas das minorias que se manifestam nas questões de gênero, etnias e religiosidade, entre tantas outras. Para Anelito de Oliveira, é necessário rever posturas frente às questões preconceituosas que surgem, pois é sabido que a atualidade é marcada por uma simultaneidade de acontecimentos e a arte literária expressa-se cada vez mais com criticidade e criatividade, em propostas para desalojar o já existente, sugerindo mudanças de paradigmas e posturas. Assim também ocorrem as mudanças nos padrões da escrita, como exemplificando o concretismo. Nessa perspectiva, Anelito produz inúmeros momentos de sua lírica acreditando que não é possível o fato de dissociar-se totalmente do já existente, do momento atual, das situações sociais e culturais. Para o poeta em questão, há uma subserviência à ideia, ao modelo concretista em sua fase literária voltada para a valorização e incorporação de aspectos geométricos à poesia. Acreditando nisso, faz uso de disponibilidades gráficas em muitos de seus versos, sem preocupações com a estética tradicional, nem questões lineares, como início, meio e fim de algum poema, verso ou ideia, aproveitando os espaços em branco das páginas para disposições de seus versos, decompondo palavras, criando e possibilitando

múltiplas leituras por parte dos leitores. Podemos notar essas peculiaridades concretistas no poema *A chuva*, de Oliveira (2012c, p.38-41)

chuva  
 mais  
 grossa  
 das  
 chuvas  
 penet  
 rante  
 chuva  
 de  
 si  
 fria  
 luva  
 de  
 lesma

o  
 corpo  
 pesa  
 encha  
 rcado  
 um  
 cans  
 aço  
 para  
 lisa  
 as  
 vistas  
 os  
 ouvidos  
 ficam  
 surdos  
 [...]

Observamos na lírica de Anelito de Oliveira um modo peculiar e contundente da escrita, evidenciando um sujeito social incompleto, insatisfeito que se traduz na escrita e no descontamento, uma recusa de sua condição étnica, como auto afirmar-se em escrita no centro da página, em representação ao dualismo entre a escrita em negro e partes da página em branco, numa proposta de voltar ao particular cada vez mais e em outros momentos em linguagem do autor que defende ser a poesia o ato de dizer o que ocorre.

Pensando em momentos históricos e fases poéticas, a década de 1960 passou a sinalizar um momento de crise organizacional para a Literatura Brasileira. Isso ocorreu na medida em que o acesso ao livro diminuiu, em relação às décadas anteriores, pelo brasileiro médio, assim como a poesia de corte cotidiano passou também a sofrer um decréscimo em termos de apreciação. Isso certamente se explica em função do paulatino aparecimento e da insistente consagração de outras mídias de informação, fortes aliadas da cultura de massa. Assim, a poesia

obrigatoriamente acabaria passando por uma transformação, tanto na forma quanto no conteúdo.

Foi o caso de alguns movimentos vanguardistas da poesia nesse período, a saber: o já evidenciado Concretismo, seguido pelo Neoconcretismo, Poesia Práxis e Poema Processo, todos perfazendo seus versos na vertente do cerebral em excesso. Isso acabou de certo modo por afastar o público leitor médio da poesia, que passaria a buscar em outras modalidades artísticas a poeticidade a que estava acostumado e, naquele momento, não se percebia diretamente na maior parcela dos livros recém-publicados do gênero em questão. É nesse momento que as canções dos compositores surgidos nessa década serão compreendidas pelo grande público como novas possibilidades poéticas.

O Concretismo, porém, daria pouco prosseguimento às pesquisas em torno da temática do objeto nas artes visuais. Na verdade, uma das coisas que os concretistas mais almejavam era a evidência/propagação de uma arte baseada em fórmulas matemáticas e ações perceptivas, ou seja: tudo começaria na imagem-ideia, inclusive a própria criação da obra; e todo esse processo resultaria, ao final, numa imagem-objeto. No Brasil, tudo isso acabou repercutindo de modo transliterado num projeto de vanguarda posto à prova em meio a um cenário artístico ainda pré-moderno, pois as questões fundamentais da arte moderna por aqui ainda não tinham se desenvolvido de maneira consistente, salvaguardadas as inteligentes saídas encontradas em alguns poucos artistas do período, como Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Lasar Segall e José Pancetti.

#### 4.4 CISÕES CULTURAIS

A situação das canções serem assimiladas como possibilidades poéticas reais aconteceu como parte integrante de um processo maior, que abarcava novos ares de mudança no modo de se experienciar a poesia nesses novos tempos. O que passou a ocorrer foi uma espécie de cisão entre a cultura popular e a erudita, bem como a cultura performática e a escrita, com todas elas sofrendo grandes transformações em virtude da crescente e avassaladora presença do elemento midiático (leia-se: uma maior difusão/venda dos aparelhos —ideológicos e de entretenimento fomentadores da cultura de massas; como exemplo, a televisão). Nesse cenário, surge a agregação da poesia literária e as melodias musicais, revalorizando ainda mais tanto a lírica poética quanto a música e, assim, tornando-se popular e bem vista a toda sociedade brasileira. Entendemos também a partir do disposto acima, a importância que tem o ato poético engendrado a um fazer também poético, observando sua forma, como importante maneira de se

explorar a relação entre o já existente e a melodia de novas expressões do eu-lírico que revela inquietudes em profundidades e subjetividades musicais atrelando poesia e música. Nessa perspectiva, analisamos a obra de Anelito de Oliveira: *Três festas: a love song as Monk* (2004), em capítulo posterior desse trabalho.

Tratando-se da importância de momentos culturais e históricos, destacamos que, a exemplo da poesia, no universo das melhores composições de letras desse período, há uma cisão entre propostas textuais contrárias. Uma vertente derivada da Bossa Nova se alinhava politicamente à esquerda, reprocessando em seus textos e em suas performances algo já visto pela tradição da literatura engajada desde o regionalismo de 1930. Descontentes com as temáticas predominantes nas composições da Bossa Nova (o aparente convite à evasão e ao hedonismo otimista numa época de crise), autores como Edu Lobo, Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré, imbuídos do espírito de discussão das mazelas da luta de classes, optaram por um discurso poético descritivo, feito de um consistente lirismo convencional, que pouco questionou o significativo na composição das letras.

Isso nos propiciou, da mesma forma, a refinada poesia de Chico Buarque, marcada pelo apego à tradição no plano formal, mesmo que a prédica militante apontasse para o sonho da transformação das estruturas de poder. Segmento oposto ao desses compositores, surgiu o tropicalismo que foi um movimento cultural brasileiro que emergiu sob a influência das correntes artísticas da vanguarda e da cultura popular nacional e estrangeira misturando manifestações tradicionais da cultura brasileira às inovações estéticas, que se consolidou como forma de escrita influenciada pelas concepções poéticas de ruptura e experimentação, algo até então pouco explorado na tradição das letras de nossas canções. Cubismo, simultaneidade, fragmentação, enunciação caótica, iconoclastia, prosaico, jogo de palavras, desconstrução eram alguns procedimentos adotados pelos textos dos compositores tropicalistas e que lhes garantia uma posição de vanguarda no cenário desse tempo.

Além disso, esses autores incorporaram à sua expressão poética as novidades da indústria cultural (especialmente a dimensão estética da televisão, mídia relativamente recente no cotidiano da classe média, que dava a tônica de uma nova forma de relação do artista com o público, com uma nova consciência dos impactos buscados), a retórica dos comícios, passeatas e manifestações políticas, as imagens fragmentárias e justapostas do discurso cinematográfico.

O antropofagismo – proposto por Oswald de Andrade na Semana da Arte Moderna, em 1922, e que objetivava repensar as dependências culturais e artísticas brasileiras em todas as artes em propostas de valorização da própria cultura artística – foi uma constante nas análises da dimensão poética das primeiras letras tropicalistas de Caetano Veloso (“Alegria, alegria”;

“Tropicália”), Gilberto Gil (“Domingo no parque”), Capinam (“Soy loco por ti América), Torquato Neto (“Geléia Geral”) e Tom Zé (“Made in Brazil”). Percebemos que a situação estética do Tropicalismo, no complexo ideológico, artístico e comportamental de seu tempo, teve como foco de interesse uma indagação da dimensão textual das letras de canções do movimento, em seu *status* de criação poética. Ao considerar as influências sofridas de estéticas poéticas anteriores (a antropofagia oswaldiana, por exemplo), constatamos, pois, a sua importância para a cultura brasileira, nos âmbitos da música e poesia.

Como herdeiro dos poetas modernistas, Anelito de Oliveira escreve a partir de um lugar experimental e, assim como o autor de *Macunaíma*, é muito cômico da responsabilidade de construir sua produção poética como um técnico honesto de sua arte, como diria Mário de Andrade no capítulo “A elegia de abril”, do livro *Aspectos da literatura brasileira*, onde afirma que:

O experimentalismo dos "modernistas" de minha geração já por várias partes se confundia com a ignorância e foi defesa de muitos. Mas ainda a maioria dos meus contemporâneos vinha de costumes mais enérgicos em que não se passava por decreto. E todos os que resistiram ou parecem resistir à filtragem dos anos, foram técnicos honestos de suas artes.

Mas a esse experimentalismo artístico veio logo se ajuntando um perigo ainda mais confusionista e sentimentalmente glorioso, a tese da "arte social". Amontados nesta minerva (minerva ou mercúrio?...) da fase dos simpatizantes, não houve mais ignorância nem diletantismo que não se desculpassem de sua miséria, como se a arte, por ser social, deixasse de ser simplesmente arte. (1974, p. 188)

Apesar de não perceber um senso de coletividade muito bem demarcado em nosso momento poético, Oliveira reitera suas convicções estéticas a partir da tradição literária da poesia brasileira. Com isso, estimula a liberdade criativo-criadora em sua obra, que não se filia de imediato a correntes, nem tem seus textos negativamente catalogados nos circuitos estético-ideológicos que se fecham mais do que abrem. Depreendemos em seus versos sua tendência a trabalhar com a palavra que requer hoje, mais do que nunca, saber contemplar a dúvida e a instabilidade. Nesse ínterim, o caráter universal da lírica de Anelito Oliveira abraçaria devidamente o particular, não no sentido de ofuscá-lo, mas seguramente de abrir espaço para que, a partir dessa sinergia, como poeta contemporâneo, possa afirmar-se de algum modo nesses territórios agônicos.

## 5 TRÊS CORPOS

“Sinto-me [não Eu,  
 Mas esse homem ali]  
 Bastante só, como a  
 Capa de um livro de  
 Al Berto em que duas  
 Mãos comprimem o  
 Rosto, sinto-me muito  
 [seja quem seja esse Eu]  
 Só, no parapeito  
 Desses dias, que já  
 São meses, são anos,  
 O tempo todo desta vida.”

Anelito de Oliveira (2012c, p. 15)

A temática dos múltiplos olhares, do modo como o poeta capta as situações vivenciadas é algo que sempre se renova na literatura numa metáfora de três corpos: homem, poeta e mundo. Essa perspectiva é universalmente aceita em seus inúmeros entendimentos no que se refere à necessidade de resgatar e recriar sentidos aos contextos diversificados orientando e propondo novas falas, nova escrita, novos textos. Entretanto, não podemos descartar a temática do particular, muito trabalhada na literatura brasileira atrelada entre tantos temas, também à ideia de eterno no transitório, em tentativas de saciar a vontade de viver cada minuto da vida e desfrutar de cada situação que possa surgir propondo renovações poéticas à partir novas perspectivas de assimilações da vida advinda de uma entrega visceral de ânimo.

Vários os poetas e escritores, numa herança de visão baudeleriana, investiram nas construções de perspectivas de paisagens que se relacionariam com a afetividade do observador. Assim, a percepção e a tradução dessa percepção não é algo somente estético, mas lírico, pois a busca pela paisagem consiste numa busca de si mesmo. De acordo com Michel Collot (2016, p.155):

O horizonte aparece assim como a fronteira que me permite apropriar-me da paisagem, que a define como meu território, como espaço ao alcance do olhar e à disposição do corpo. Pois a paisagem não é mais apenas vista, ela é *habitada*. O percurso do olhar faz apenas antecipar os movimentos do corpo; o *ver* remete imediatamente a um *poder*. No espetáculo oferecido pela paisagem, inscrevem-se todos os comportamentos possíveis e imagináveis

Em inúmeros poemas de Anelito de Oliveira, temos um eulírico voltado para a representação do espaço físico. Abaixo, temos assim, um bar e percebendo-o sob o olhar do

outro, um olhar melancólico e sofredor, como podemos encontrar no poema: *Bar Cesário* (2012c, p. 25-28):

O sonho não existe  
 por enquanto  
 embora tente pensar  
 ao contrário.  
     Tudo que sente  
 é ilusão de outra  
 coisa que nunca  
 teve sentido.  
 Você caminha num  
 desencanto sem  
 pesar porque o tempo  
 agora não há.  
     Abrir os olhos  
 contra esse sol  
 e peneirar areia  
 de vento.  
 Tocar superfícies  
 claras é inventar  
 ideias ocas  
 nuvens de nuvens.  
     De novo você  
 volta ao bar  
 Cesário  
 a pensar e sofrer.  
 Como é triste  
 este crepúsculo  
 no inferno  
 da cidade!  
     Passar entre  
 as pessoas como  
 uma coisa  
 de revolta.  
 Queima a esperança  
 e ofuscar-se ao  
 vê-la sumir  
 como fumaça.  
     Andar de volta  
 para casa inútil  
 doce otário puro vegetal  
 de aquário.  
 Outra vez beber  
 para fingir amanhã  
 que tudo isso  
 é legal.

Entende-se do poema acima um eu lírico que propõe inúmeros sentimentos por diferentes maneiras. que nos é demonstrado, aquilo que faz com que pensemos numa possibilidade de um sentido espacial, é o fato de que o foco de observação é um bar e seu entorno. O mundo é o *Bar Cesário*. Seu entorno é o espaço onde transita e que potencializa a questão do olhar do outro, como algo revoltante, como sugere em vários versos do poema

(...Você caminha num/ desencanto sem/ Cessar porque o tempo/ Agora não há/ ...Passar entre/ as pessoas como/ uma coisa/ de revolta./...). Os sentimentos são expostos na medida da construção da metáfora do bar representando a condição de incompletude do ser humano que sempre luta consigo e com o mundo em tentativas de transgredir limites e posicionar-se socialmente.

A literatura, essa grande estrangeira na visão de Foucault (2016, p. 81), e que faz com que “algo de seu ser sorratamente venha até nós”, se manifesta ao tomarmos contato com a relação estabelecida no trinômio obra-literatura-linguagem, pois somos captados por essas instâncias e isso faz com que algo de crucial nos seja transmitido. No caso da poesia que acima citada, por exemplo, nota-se o quanto Oliveira evidenciou pragmaticamente o homem do século XXI sendo àquele que aguça seus múltiplos olhares e linguagens, entendendo que novos tempos pedem novos olhares e novas linguagens. E o poeta sempre se coloca atento a isso.

Nesse sentido, ao elaborar uma alegoria sobre a literatura e benfazejos desdobramentos, lembramo-nos agora, de modo muito breve, de *O livro por vir*, de Maurice Blanchot (2003, p.3). Logo no início, cita as sereias da *Odisséia* de Homero (provavelmente final do século VIII a. C.) como uma representação do desafio imposto a nós, leitores, pela literatura. A questão vai transitando pela ideia de entrega, de risco, num dilema inescapável para quem se permite atingir:

As Sereias: consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto. Entretanto, por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato. Elas não o enganavam, portanto, levavam-no realmente ao objetivo. Mas, tendo atingido o objetivo, o que acontecia? O que era esse lugar? Era aquele onde só se podia desaparecer, porque a música, naquela região de fonte e origem, tinha também desaparecido, mais completamente do que em qualquer outro lugar do mundo; mar onde, com orelhas tapadas, soçobravam os vivos e onde as Sereias, como prova de sua boa vontade, acabaram desaparecendo elas mesmas.

Esse fragmento ajuda-nos a entender um pouco a maravilhosa potência exercida pela literatura, em nossas vidas de leitores, críticos, escritores, e até mesmo como poetas toda vez que expressamos um olhar oblíquo acerca do mundo e dos acontecimentos da vida e de nossos sentimentos. O que Blanchot nos evidencia na citação acima é o aparecimento mítico das sereias enquanto detentoras de um canto que conseguia elevar os homens a um estado de graça e torpor, por vezes maravilhando-os. A constatação é a de que um entrelugar se apresentava numa espécie de limbo, onde tudo mais desaparecia, com as coisas externas se silenciando, cedendo momentaneamente lugar à novidade que se ouvia. Em um dado momento, entretanto, observa-

se que até mesmo essa musicalidade acabava desaparecendo. Quando pensamos nisso, a conclusão possível é a de que o canto das sereias também se ligava a algo mortal e na condição de um defeito, a saber, o desejo dos homens.

A questão do desejo sempre foi um fator poderoso na vida do ser humano, algo que proporcionou tantas conquistas e tantas derrotas, paradoxalmente encontradas no contexto histórico da humanidade. Entendemos também, da visão de Blanchot que o fato do canto das sereias conter uma atrativa sonoridade, característica ao bom canto humano, na medida em que isso representa a simplicidade transmitindo paz, concomitante a tudo transmite sensações de inquietudes, atraindo os que ouvirem tal canto para perto das sereias, ou seja, dentro do mar encontrando à própria morte, ao afogarem-se e desaparecem-se por completo. Esse convite ao desaparecimento da própria pessoa é o que, a literatura realiza, ao retirar-nos do mundo à nossa volta, fazendo-o silenciar, para oferecer-nos novas perspectivas de leituras sobre fantasias, realidade e reflexões sobre nossas atitudes nos momentos da vida.

Metaforicamente, esse mito das sereias pode fazer com que alarguemos em demasia qualquer tipo de interpretação possível, sendo essa de Blanchot uma das mais pertinentes quando o assunto é a literatura enquanto finalidade. É sempre bom termos em mente que a ideia de obra de arte, no geral, radicaliza sempre em seu dizer uma espécie de resistência ao discurso comum, corriqueiro, pois propicia situações inimagináveis, hipotéticas ou reais. Mas, a poesia e seu lirismo é certamente algo inseparável de um trabalho sobre o homem, o poeta e o mundo numa visão em três corpos, como dito anteriormente.

Em muitos momentos da lírica oliveirana observamos uma poética da agoridade, da paisagem do instante, pontos que sugerem uma filosofia da paisagem como abordagem cujo centro de interesse é a própria paisagem nas vivências humanas, como preconizações entre homem, sociedade e questões temporais. Para compor tal cenário é que convocamos a poética de Anelito de Oliveira em seu poema, *este instante* (2012c, p. 12-13)

este instante que não  
passa em out-door  
e a cidade desconhece  
não voltará  
no outro mundo  
quem olha  
corta  
a areia se perde nos pelos onde veias  
filme ou fome  
talvez fosse  
melhor  
esquecer essas palavras enquanto chove e  
esperar o infinito  
mas

um tempo se dissolve  
 lentamente  
 entrevem  
 os dedos  
 como um tecido de nuvem  
 a angústia se  
 em  
 -rosca no corpo de uma ideia  
 até se tornar  
 um copo  
 sem ideias  
 bastaria um sonho de tarde  
 no além  
 para se fazer  
 uma luz  
 de nada  
 mas tudo se calou na desordem de um azul  
 e outro azul  
 que acaso não era o céu  
 a visão de  
 um signo que se es  
 -conde  
 não produz  
 o que se poderia chamar de som horizontal  
 quando as unhas voltarem  
 à superfície  
 pode ser que encontrem  
 a lucidez de um  
 cabelo  
 crespo  
 cacto  
 crepe

Oliveira articula entre o instante, questão cronológica, temporal, e questões que perpassam o imaginário no texto poético, assim como a relação do espaço e criação literária. Nesse sentido a literatura trabalha com a problemática da subjetividade atrelada à linguagem, em perspectivas de valorizar cada vez mais a própria literatura, como expressão do sentir do sujeito. Ao ler o poema acima, vão sendo construídas imagens sobre pontos de vistas do próprio sujeito em sua vivência do instante, do agora para ele. Por esse motivo, encontramos passagens voltadas às paisagens, são imagens geográficas construídas a partir de mundo que norteia o eu lírico. São conjecturas, representações totalmente subjetivas e pertinentes ao poema, questões de inverossimilhanças, pois, para o lirismo esse fato não caracteriza uma verdade nem tampouco há relevância.

Em seu livro *A caminho da linguagem*, Heidegger (1999) com o intuito de compreender a modalidade de percepção, compreensão e divulgação da realidade que o discurso poético detém, afirmou entender por ser verdade na poesia, justamente o que não era a verdade na correspondência direta entre sujeito e objeto, algo moderno por excelência, algo que se deixa desocultar pela palavra. Entendemos por essa ótica, que qualquer teoria ou tratado em relação

à poesia nunca atingirá o nível dela própria, que estará sempre um passo à nossa frente na subjetividade do poema. Segundo Afonso de Castro (1992, p. 89):

[...] uma obra de arte, quando se impõe por sua grandeza, fala e, quando isso ocorre, instaura um mundo. e, neste ato de dizer, acontece a verdade como desocultação. [...] heidegger considera toda arte como intrinsecamente poética, como um meio de forçar o ser dos seres a desocultar-se e como um meio de transformar a verdade num acontecimento histórico, concreto.

Atualmente em 2020, no Brasil, quando se pensa em poesia, o que se tem é uma fala geralmente aguerrida, embasada em ecos iconoclastas, por vezes inconsistentes para os muitos que procuram por uma real identidade nacional que expanda o discurso poético existente mesmo que para muitos aparentem surreal.

Assim, na poesia brasileira, encaixa-se a lírica de Anelito de Oliveira que entendemos realizar algo peculiar na literatura contemporânea em dois movimentos: um tom dadaísta e um enviesado surrealismo são algumas de suas fontes constitutivas. No caso da primeira característica, tratar-se de um Dadaísmo que não atribui à sua transgressão teor de verdade absoluta: o poeta não tenta reduzir a racionalidade a um ridículo supremo, mas adota um tema e o leva visceralmente às últimas consequências. Em relação à segunda característica, entendemos ser herança de leituras surrealistas que propunham a liberação do inconsciente enquanto mote criador. Para Oliveira, essa é uma possibilidade razoável, no sentido de externar seu entendimento sobre a noção pós-utópica.

Oliveira utiliza-se, em alguns poemas, de certos pormenores das vanguardas citadas mirando uma repaginação desse passado e tendências, que se espelhariam na agoridade de seus versos, buscando formas de repensar o presente, ao agora. Isso se percebe especialmente no atual estágio de sua produção. Seu livro *Traços: poema-andante* (2018) remete a um ato pictórico não muito bem delineado, como se emulasse apenas impressões do real, com uma tendência estético-reflexiva ligada ao Dadaísmo, com sua faceta de desordem, caos e acaso. Oliveira não se liga tanto à ideia de choque quanto à de dissonância, promovida nos interstícios dos versos, na pulsão advinda do potencial enunciativo-problematizador que o fragmento possui. Vejamos três momentos de *Traços*, Oliveira (2018, p. 27-91-109):

Não sei se é  
Fúria, ou se é tão  
Somente uma palavra  
- Fúria

\*

Falar em meio, falar  
No meio das coisas,  
Sem palavras, com as  
Coisas, o inaudível

\*

O que estranha-me é  
Que não haja entranha,  
Que a superfície seja  
A face toda no rosto

O surrealismo se deixa notar em vários momentos da obra poética de Anelito de Oliveira, especialmente no tríptico composto pelos livros *Transtorno*, *Mais que o fogo* e *A ocorrência*. Ao tangenciar a ideia de vanguarda, forçando uma transgressão do experimentalismo estético em direção a novos horizontes criativos, o poeta realiza, ao seu modo, o desvelamento heideggeriano, desnudando uma dinâmica estético-política totalmente diversa da europeia, intimamente associada à realidade brasileira.

### 5.1 *TRANSTORNO*: A BUSCA DE SI

Em nosso entendimento, algo novo é muito paradoxal, pois se relaciona com algo já existente e por isso antigo. O pensamento de Anelito de Oliveira está em constantes mudanças, ora mais otimista ora pessimista. Entretanto, o que o difere é que sua lírica redescobre, redesenha vínculos entre o passado e o contemporâneo inscrevendo-o no âmbito da literatura brasileira, como um pós-utópico. Percebemos no elo entre passado e presente uma razão para o desaparecimento do si mesmo e o afloramento, por conseguinte, da dimensão da alteridade, com suas aporias.

A coletânea que representa tríptica, obras de Anelito de Oliveira, nos apresenta uma estrutura que não é nada casual, livros que intercambiam-se, que se abrem uns aos outros numa dinâmica de sentido inquietante. Essa estrutura nos leva à arte medieval, onde o tríptico se forma a partir de três murais, com a cena pictórica mais proeminente ao centro e as cenas laterais complementando a ideia geral da obra. *Transtorno* e *A ocorrência* dão sustentação, nas laterais, ao centro *Mais que o fogo*, que constitui a obra poética na qual reconhecemos três corpos: o do

homem, o do poeta e o mundo. Asserções correlacionando-se sempre das mais diversas maneiras.

É sabido que o corpo do homem é algo consistente e, ao mesmo tempo, perecível, passível de destruição, ambiguidades, como se vê nos poemas de *Transtorno*, trabalhos produzidos de 1993 a 1996. *Transtorno* oferece, já a partir do título, uma dupla possibilidade de entendimento: se a pronúncia for feita com “o” tônico, fechado, temos um substantivo abstrato; mas se a pronúncia ocorrer com esse “o” tônico aberto passa a ser a primeira pessoa do singular do verbo transtornar. O leitor é convidado a escolher entre essas duas possibilidades: como verbo, a ação de transtornar, indispor, perturbar, confundir fica centrada no eu; como substantivo, o transtorno, contratempo, contrariedade, pode advir de um outro. Vale ressaltar que o prefixo “trans” é de origem latina, significando para além. Destarte, a pronúncia conduz os sentidos para além das fronteiras vocabulares.

Em *Nota do autor*, que abre *Transtorno*, Anelito de Oliveira (2012c, p.7) escreve:

Acredito na consistência deste trabalho – motivo pelo qual não o destruí –, e isso sempre foi e continua sendo suficiente para publicá-lo. Sei o quanto significam no meu processo os poemas que aqui estão. *Transtorno* é um rito de passagem entre o que eu vinha fazendo desde o final dos anos 1980 e o que passei a fazer a partir de 1994, de que Lama (2000) e *Três festas/A love song as Monk* (2004) são exemplos. A poesia como instante confuso, conflituoso, aproximando experiências diversas, a poesia como transtorno da linguagem. Não consigo desistir desse ponto de vista. Sou isso. (grifo nosso).

Encontramos ponderações de um poeta em busca de si mesmo, de um olhar que possa transgredir, assimilar e traduzir o que comumente não vemos ou, por ingenuidade, desconhecemos. Ao afirmar que não consegue se separar daquilo que, para ele, é a poesia, o poeta abre espaço para que possamos relacionar o livro à noção de artista em processo de autoafirmação, enquanto criador de uma perspectiva própria sobre si e o mundo. No poema *Olhar*, aprofunda-se essa perspectiva, numa perquirição do sujeito que demarca um desejo incontível de autoconhecimento, Oliveira (2012c, p. 21)

voltar o olhar ao  
olhar ver  
mais do que mais  
dentro do fim  
no meio  
do começo no  
fundo voltar e  
ver menos  
que coisas  
andar um pouco  
com o olhar

aberto depois  
 fechado  
 antes do além  
 quebrar                    e olhar  
 passar entre  
 pensar  
 encher a cara  
 de tudo  
 relar rever  
 remar  
 revoltar                    o olhar  
 -se des-  
 revelar  
 se

Este poema exemplifica bem o modo aparentemente contraditório com que Anelito de Oliveira, ao longo de sua obra, desdiz e reafirma a tradição a um só tempo, trazendo à tona elementos capitais da lírica moderna, trabalhando sob temática plural e também a temática do universal no particular, por ser tema muito visitado na literatura e que se renova constantemente. Desde os tempos de Baudelaire, um dos primeiros a notar a premissa do universal no particular, como muito importante à poesia, no sentido da observação que o poeta realiza à sua volta, isso pela figura do *flanêur*, ou seja, o vagabundo, vadio, a figura do andarilho urbano, de uma pessoa que anda pela cidade com o intuito de experimentá-la, que conscientiza sobre sua condição ao ajustar seu olhar sobre si mesmo, um arquétipo da experiência humana. Percebe, assim, sua pequenez e a necessidade de apreensão do mundo exterior, das coisas que o acercam, de viver experiências diferentes, de pensar também diferente. Andar com o olhar aberto constitui um modo de interligação com o mundo. Esse procedimento culmina na sensação de que o mundo exterior pode escapar em razão e um extremado exercício de pensar.

O poema acima, *Olhar* revela o paradoxo que caracteriza a literatura contemporânea, colocando-nos em face da complexa anterioridade do poeta, conforme a problematização proposta por Hegel (2009, p.664):

Podemos, neste aspecto, aproximar as últimas florações da arte romântica e o antigo epigrama grego, no qual a forma de que falamos aparece no seu aspecto mais simples. É a forma em que não basta dizer de um objeto o que sua nomeação designa, colocando-lhe por assim dizer uma etiqueta, mas em que é preciso descrevê-lo introduzindo na descrição um sentimento mais ou menos profundo, uma reflexão cheia de sensações, um dito achado pela imaginação, que, pela poesia da concepção, animam e ampliam as coisas mais insignificantes. Os poemas deste gênero, quer se ocupem de uma árvore, um moinho, a primavera, quer tratem de mortos ou de vivos, são suscetíveis de uma variedade infinita e encontram-se em todos os povos; [...] apesar de todas as variantes que um poeta pode imprimir a estas produções, elas se assemelham tanto que a leitura de cada uma delas dá a impressão do já conhecido. O que, portanto, sobretudo caracteriza a base de que nos ocupamos é que a alma, o espírito, a consciência introduzem, nos estados e situações, toda a sua interioridade com os objetos e assim conseguem fazer deles algo de novo que possui valor próprio.

A poética de Anelito de Oliveira, dentro de suas especificidades, corrobora com essa linha de compreensão do citado filósofo. Em seu âmago, adota um conceito e o tensiona obsessivamente até que se configure um acontecimento poético. Vejamos como se apresenta no poema *não-paisagem*, de Oliveira (2012c, p .29)

Fogem as primeiras ideias  
Sobre este quadro não  
Para fora ou para dentro  
Talvez  
Andei sobre aquele  
Ver antes de achar  
Como quem inventa  
A luz  
Escorrem as coisas em  
Volta do chão  
Enquanto respiro chuva  
De ar

Outra tarde retorno  
Contra o vento sem  
Esquecer à beira  
Do som  
Onde havia um sol  
E se lia ave apenas  
Areia ou nuvem  
Areia ou  
Um corpo a desmanchar-se  
Entre manchas  
Puro e podre  
resto

O eu, imbricado na condição de outro, procura aqui acercar-se do tempo como sua matéria. O campo pictórico, visível, é acionado, de modo a nos apresentar uma cena cotidiana, que se efetiva na vida mundana: o andar. Muitas questões contemporâneas aqui se apresentam: crise arte, velocidade da vida urbana; isolamento do ser. A palavra poética se revela renitente, vivaz. O poeta joga com camadas de impressões, restos de uma visão, dando a ver um esfacelamento paulatino do corpo do sujeito, um desmanchar-se. Essa situação se objetiva ainda mais num outro poema da coletânea *Transtorno*, denominado *Uns óculos*, em que Oliveira (2012c: 37) escreve:

Uns óculos, talvez  
Para desver o visto  
Enganar as vistas  
Embebedar as coisas  
Escurecer a manhã  
Com ondas de sombras  
Começar a noite mais  
Cedo – pestanas só  
Chovendo suor como

Uma tarde operária.  
 Uns óculos, talvez  
 Para corromper o real  
 Ouvir Debussy saindo  
 Do caos, ver cavalos  
 Correndo no céu ao  
 Meio-dia, perder os  
 Primeiros sentidos  
 Pintar outras imagens  
 No ar, esquecer as  
 Formas. Uns óculos,  
 Talvez, para não ver

A poesia contemporânea nos obriga a parar, a desacelerar o passo, de modo que possamos perceber nossas mazelas, limites, e assim nos libertar das verdades opressoras. O eu-outro de *Uns óculos* explora nossos dilemas antropológicos, desvelando uma percepção da relação entre interioridade e exterioridade, entre ser e mundo. O poema se configura como posicionamento desprovido de aspiração ontológica, de entendimento absoluto sobre o ser. Assim é que logra constituir-se como passagem em direção ao outro, em movimentos integradores de três corpos entre o homem, poeta e o mundo. Entendimentos ainda imensuráveis para qualquer ser humano.

## 5.2 MAIS QUE O FOGO: A ANGÚSTIA DO SER

Um dos outros livros que compõem o tríptico *Acontecimentos criativos* de Anelito de Oliveira, denominado *Mais que o fogo*, composto por vários poemas que revelam situações angustiantes as quais caracterizam o sujeito contemporâneo em geral, mas, de modo especial, o sujeito em relação de responsabilidade incondicional com outrem, assumido como relacionado a outrem. Vejamos o poema *Ânsia* desse livro de Oliveira (2012b, p. 28):

esta ânsia que  
 nos faz isso  
 e nos devora,  
 esta ânsia de  
 agora a se  
 espriar sobre  
 o meu rosto,  
 mais que som  
 -bra, menos  
 que luz, a tos  
 -ca presença  
 de uma aus-  
 ência, mãos  
 do nada, m-  
 ãos de uma  
 distância

para dentro,  
 funda, não  
 mar, não ar,  
 ânsia, pre-  
 cipício bran-  
 -co, nenhum  
 enigma, nem  
 mesmo o si-  
 -lêncio, nem  
 mesmo eu,  
 eu mesmo

Este poema permite-nos inquirir se a obra literária, enquanto lírica, pode mesmo ser coisa mental e visual, feita de imagens. Vemos instaurar-se certo grau de desespero, uma sensação de que estamos de mãos atadas. Mas que imagens se erguem em tal criação? Uma ânsia nos faz companhia o tempo todo, devorando-nos, à medida que nos aproximamos do poeta e nos vemos quase convertidos na realidade dramática que ele configura. Na ausência que perfaz o poema, apesar de toda a lucidez espreada, as palavras do poema sofrem cortes incisivos. A vida em sua pequenez e imensidão, é um pedaço de visão que os vocábulos fatiados tentam, inutilmente preencher. O corpo-rostos insiste em aparecer-desaparecer num esforço de compreensão que coloca a poesia em face da filosofia lévinasiana, marcada pelo tensionamento entre ética e ontologia.

*Mais que o fogo* nos suscita a compreensão de que não somos vistos por nossas individualidades apenas, tampouco em razão de nossa intersubjetividade. O poeta nos coloca em face de interioridades dialógicas, despertando sentidos de sujeitos diversos, logrando transcender o limite de nossas individualidades. Seu esforço, ao elaborar os poemas dessa coletânea no período de 1997 a 2001, consistia em seguir na contramão da poesia hegemônica no país nos anos 1990. Vejamos a *Nota do autor* escrita por Anelito de Oliveira (2012b, p. 7) para essa coletânea:

Esta pequena coletânea de poemas, elaborada no período de 1997 a 2001 em Belo Horizonte, representa um esforço de trazer o eu novamente à poesia, ou melhor, um eu. Como se sabe, a produção poética nos anos 90 no país foi marcada por uma espécie de suspensão – senão a morte – do eu. Esse procedimento resultou de uma aproximação poética e filosófica com o mundo estadunidense (Rorty, Perloff, Creeley etc) estimulada, precisamente, por leituras —míopes das poéticas de Cabral e Augusto de Campos, bem como pela divulgação, por editoras brasileiras, de poetas como Moore, Bishop e Stevens. Pareceu-me, num dado momento daquela década, que todos os livros de poemas tinham se tornado iguais, que a diferença de cada poeta tinha sido sacrificada em nome da racionalização do poema, considerada como incompatível com o eu. Certamente, os poetas mais influentes daquele tempo – e seus influenciados – concebiam o eu apenas em conexão com o romantismo, como eu lírico, expressão da interioridade do sujeito. Não conseguia nem consigo pensar assim; o eu, para mim, é mesmo um outro, como disse Rimbaud, ou, como disse Kierkegaard, o eu é a

relação. *Mais que o fogo* tenta explorar, especialmente, a obscuridade que atravessa a relação entre o eu e as coisas num mesmo mundo, os dados do mistério.

Nota-se uma volta ao particular cada vez mais explícita, uma busca do eu, em tentativas de compreender e fazer-se compreendido pelo mundo a sua volta. Oliveira se enquadra num suposto esquema sacrificial, a partir da configuração não de um eu lírico, que ele repudia, conforme citação acima, entretanto que evidencia em sua ansiedade pela busca de uma identidade, uma fratura do próprio eu representando um corpo dividido, pode-se dizer uma escrita do próprio corpo. Como exemplo da afirmação de um eu-outro e de uma constante busca de si mesmo, temos o poema: *Audição de uma ruína*, Oliveira (2012b, p. 38-42):

1.  
 Sempre que passo  
 Aqui, olho aquela  
 Ausência, todos  
 Saíram, levaram  
 Tudo, resta apenas  
 O prédio vazio,  
 Está assim há  
 Um certo tempo  
 (eu nunca tinha  
 Reparado, mas  
 Era como se tudo  
 Me fosse íntimo, se  
 Aquele desamparo  
 Estivesse em mim)  
 Gosto de ficar  
 Olhando quando  
 Passo por aqui,  
 Interessante, não?  
 Os pombos ficam  
 Entrando e saindo,  
 As paredes descas-  
 Cando, como tudo  
 Se acaba! Quase  
 Ninguém vê (nem  
 Eu talvez visse  
 De tanto estar  
 Vendo, de tanto  
 Me saber dentro  
 Daquela imagem,  
 De tal forma que  
 Sua voz apenas  
 Acordava sentidos  
 Que me habitavam  
 Desacordados, com-  
 Penetrados em si!)

2.  
 Vindos da noite,  
 Ainda sujos de suas  
 Entranhas, estranhos  
 Passantes, talvez  
 Tenhamos passado

Uma eternidade  
 Diante daquele prédio  
 Em ruínas, o tempo  
 Ficou enorme, imóvel,  
 A luz do dia aberta  
 Se recolhia, voltava  
 Para noite, talvez,  
 Ou era simplesmente  
 Em mim que descia  
 Uma sombra, que  
 Anoitecia, ao som  
 De sua vaga voz, à  
 Sua maneira ar-  
 Ruinada, cansada de  
 Si, esburacada,  
 Enfumaçada, tanto  
 Quanto aquela coisa  
 À nossa frente, algo  
 Que não posso definir  
 Mantinha-me preso  
 À noite anterior e  
 Prolongava essa  
 Noite, de onde eu  
 Queria sair mas  
 Não tinha saída,  
 Estava, então, ali,  
 Dentro daquele prédio  
 Que, sim, nunca vi.

3.

Como pode tudo  
 Ficar assim?  
 Tudo sempre vai  
 Acabar assim.  
 Abandonaram tudo  
 De uma hora pra outra.  
 Talvez esteja para  
 Despencar, não?  
 Todo dia, nesta hora,  
 Os pombos voam ali.  
 A beleza cruza  
 O espaço da pobreza.  
 Acho bonito isso  
 Do jeito que está.  
 O precário consegue  
 Assustar e comover.  
 Dá vontade de ficar  
 Aqui olhando.  
 Impressionante o fato  
 De isso seduzir.  
 Mas temos que ir,  
 O sol já vai alto.  
 No fundo, nem as coisas  
 Têm sentido, é isso.  
 Tudo acaba sozinho  
 Como um saco de lixo.

Este poema, com sua estrutura tríptica, expõe o rosto do outro, daquele que não alcança as coisas do mundo no âmbito da normalidade instituída. Uma vez mais se instaura o olhar

desregrado, porém, cauteloso, reflexivo, circunspecto, na constatação de que nossa relação com o mundo se estabelece, por vezes, pela ideia de destroços, sucessão de abandonos, desamparo. Toda essa pulsação poética conversa com o rosto do próprio poeta enquanto homem comum, dizendo-lhe o quanto o ato de ver é fundamental para a autocompreensão. A forma é haurida numa realidade desolada. Graças a esse trabalho, o si-mesmo do poeta não desaparece, evidencia-se como um corpo estranho num mundo arruinado. O eu-outro, entorpecido, desempenha um processo de desarticulação do cotidiano banal. Testemunhamos, assim, o nascer de uma ontologia direta, nos termos de Bachelard, processo em que o poeta fala a partir da intersubjetividade, unificando, pela via da imagem, ser ou não. Da reflexão orgânica que o poema configura, emerge o poeta capaz de ouvir uma cidade.

### 5.3 *A OCORRÊNCIA*: O ROSTO DO EU-OUTRO

A poesia de Anelito de Oliveira realiza, utilizando termos cuidadosamente escolhidos pelo poeta em busca de sua identidade e criando um corpo particular a partir da escrita representando novas percepções capazes de revelarem suas perplexidades perante a vida, tensões dialéticas estabelecidas entre vínculos com uma tradição historicamente constituída na literatura e os próprios anseios. A terceira coletânea que compõe o tríptico, intitulada *A ocorrência*, é reveladora dessa busca, acima citada, apresentando um corpo de modo mais complexo, expondo objetivamente a ambiguidade da sua escrita poética. Vejamos essas afirmações no poema cujo título nomeia também uma das obras do seu tríptico, e revela alguns questionamentos explicitados como em conversa através de carta destinada para ao amigo de Oliveira, a saber, Sebastião Uchoa Leite. *A ocorrência*, por Oliveira (2012a, p.28-30):

Ocorreu-me que estou  
 No parapeito dos dias  
 E, por isso mesmo, nada  
 Tenho conseguido fazer,  
 Ocorreu-me escrever  
 Uma carta ao poeta  
 Sebastião Uchoa Leite  
 E dizer-lhe: “Caro  
 Sebastião, ainda não fiz  
 O texto sobre A regra  
 Secreta porque estou  
 No parapeito dos dias”.  
 Não poderia dizer que  
 Encontro-me nesse lugar  
 Porque não me encontro,  
 Aqui, desencontro-me.  
 Estou no parapeito dos

Dias, no parapeito  
Dos dias, no parapeito.  
Que lugar é este, por  
Que, pelo menos, por  
Que o parapeito? Não  
Sei ao certo. Mas, é  
Claro, ocorreu-me  
Porque passo por dias  
De contemplação do  
Que se passa nos dias,  
Nada faço, somente  
Contemplo, nada enxergo,  
Apenas contemplo, não  
Há o que enxergar de  
Fato. Estou nesse lugar –  
No parapeito dos dias  
- para nada, com os  
Dias à minha frente,  
Com todos os trabalhos  
De Hesíodo à minha  
Frente, e eu, imóvel,  
Apenas contemplo.  
No parapeito dos dias,  
Estou ileso a tudo que  
Acontece, não aconteço.  
Penso, penso e não existo  
Senão como imagem de  
Um homem [é um homem]  
No parapeito dos dias,  
Donde os dias esbarram  
Num limite, acabam-se.  
Fico sem fala, abismado  
No parapeito dos dias,  
Ruminando sobre o que  
Poderia fazer, mas  
Não há mesa; poderia  
Até capinar, mas não  
Há terra; há um aberto  
Que não me deixa entrar,  
Que está, na verdade,  
Fechado. Por isso,  
Sinto-me [não Eu,  
Mas esse homem ali]  
Bastante só, como a  
Capa de um livro de  
Al Berto em que duas  
Mãos comprimem o  
Rosto, sinto-me muito  
[seja quem seja esse Eu]  
Só, no parapeito  
Desses dias, que já  
São meses, são anos,  
O tempo todo desta vida.  
Ocorreu-me escrever  
Uma carta ao poeta  
Sebastião Uchoa Leite  
E lhe dizer só este nada,  
Isto é, apenas o absoluto.

Vemos o retorno às indagações sobre de si que singulariza a voz poética de Anelito de Oliveira, esse retorno, sob a forma de perguntas sobre o lugar do ser, desvela uma experiência histórica contemporânea podendo ser individual e coletiva. A questão que se apresenta é relativa à capacidade de buscarmos respostas através do outro, as sensações de incertezas, de estar sempre imóvel aos acontecimentos e à vida que é efêmera, a sensação de solidão, revela-se então uma total indefinição quanto ao seu lugar no mundo, como se fosse um ser sem identidade, sem rosto que o identifique socialmente. A busca de um rosto é o princípio do processo de intersubjetivação, como podemos perceber mais claramente num poema da coletânea *Mais que o fogo*, denominado *Esse nome*. Escreve Oliveira (2012b, p. 32):

você  
 esse nome  
 que não posso dizer  
 esse onde que se esconde  
 que sei onde está  
 mas temo encontrar  
 você  
 esse lugar que se abre  
 à minha sombra  
 chama a me chamar  
 para dentro  
 pele a me envolver  
 você

O poeta coloca em relevo uma relação entre eu e outro angustiante, que desvela um sujeito em confronto com a realidade circundante. Dessa situação crítica resulta o que entendemos por um desaparecimento de si, do eu lírico tradicional, no tríptico de Anelito de Oliveira, de que resulta, ao fim e ao cabo, a inscrição de um sujeito coletivo subalterno, oprimido pelas forças ordenadoras da vida social. A obscuridade que atravessa a relação entre o eu e as coisas num mesmo mundo, como Oliveira expressa-se na *Nota do autor* (2012b, p. 7) em *Mais que o fogo*, acaba por constituir uma metáfora identitária, levando-nos à percepção de um sujeito que sente-se socialmente excluído, sozinho, cuja poesia se revela envolta em integra o tríptico, denominada *A ocorrência*. Nesta, o corpo se apresenta de modo ainda mais complexo, expondo objetivamente a ambiguidade poética encontrada em seus versos. Em *Nota do autor* que apresenta esta obra, escreve Anelito de Oliveira (2012a, p. 7):

Escritos entre 2002 e 2003 em Belo Horizonte, estes poemas se equilibram entre motivos éticos e estéticos, entre o que se deve fazer e o que se quer fazer. Comecei o novo século convicto de que a produção artística não é autônoma, como a tradição esteticista preconiza e autores excessivamente ingênuos, que somos durante muito tempo – alguns por todo o seu trajeto –, repetimos. Não me apropriei, em função disso, de uma convicção extrema: a de que a produção artística, como preconiza uma certa

tradição sociológica, é resultado apenas de relações sociais. Neste trabalho, tentei realizar poemas que contivessem, em primeiro lugar, elementos característicos de um envolvimento entre o ser e o mundo. Em seguida, quis que esses poemas, em função mesmo desse envolvimento, não fossem perfeitos, normais. Se o mundo é tudo aquilo que ocorre, como pensava o Wittgenstein do *Tractatus*, a poesia, quando ocorre, é uma coisa mundana. Não só a poesia, mas o próprio poeta e todas as coisas que o cercam, tudo apresenta o mundo, de tal forma que não há algo perceptível que esteja fora do mundo, que não seja denúncia da presença do mundo. Este tipo de apreensão – não era nem é certeza – acabou por me estimular a intuir poesia em situações corriqueiras, prosaicas, e expressá-la numa linguagem simples, direta – a poesia como ato de dizer o que ocorre.

O poeta, uma vez mais, atesta a relação entre ética e estética, tema recorrente em sua obra. O adensamento dessa relação se dá através da dicotomia proposta entre a dimensão do dever e a dimensão do fazer. A poesia se apresenta, assim, como espaço de reflexão e resistência. Oliveira nos leva a uma percepção do corpo como uma espécie de pulsação que interliga interior e exterior, com coisas ordinárias, situações do dia a dia, objetos que denunciam a onipresença do mundo em nós, por mais que dele tentemos nos esquivar. O movimento de figuração do poético se dá, nessa coletânea, a partir de uma autocríticidade extrema, que coloca em questão, em primeiro lugar, a esfera letrada, o campo da poesia, com seus elementos característicos. Anelito de Oliveira constrói um autorretrato difuso, ambíguo, do poeta contemporâneo, vejamos então em seu poema *Au lecteur*, Oliveira (2012a, p. 14-15):

Preciso em expor a esse  
 Ridículo, preciso me  
 Deixar estar assim esse  
 Lixo que sei que sou,  
 Que somos, no fundo,  
 Neste esconderijo onde  
 Nos refugiamos, sim,  
 Preciso trazer á luz  
 Esta escuridão de que  
 Sou feito, preciso me  
 Deixar despencar do  
 Alto deste desamparo,  
 Desabar no chão tal  
 Qual caixa de desejos,  
 Sem adjetivos para  
 Reveestir esta fraqueza,  
 Esta tristeza, esta cruel  
 Avareza, inteiramente  
 Nu, despojado como  
 Quem prestes a des-  
 Aparecer, preciso, sim,  
 Expor as vísceras aos  
 Abutres na manhã de  
 Uma livraria, preciso  
 Me entregar, deixar-me  
 Estragar entre verbos e  
 Vermes ao som da  
 Gritaria, da zombaria,

À tirania do silêncio,  
 Preciso me expor ao  
 Ridículo de ser lido  
 E jamais compreendido.

Vemos aqui, em primeiro lugar, o eu-outro se colocando em face de uma reflexão sobre a própria poesia, de modo a destacar as particularidades da sua relação com o mundo. Os signos que caracterizam essa relação -lixo, chão, dejetos, vísceras, abutres, vermes – expressam uma aproximação visceral e dilemática com o mundo e seus acontecimentos diários. A ideia moderna de poesia como resistência à homogeneização cultural dominante é evidente nessa construção. Outros poemas de Oliveira intensificam essa ideia, exibindo o corpo do eu-outro com seu rosto de sentido obscuro, que assusta os ditos sujeitos normais da vida social.

Abaixo, um poema no qual encontramos Oliveira projetando um eu lírico projetando dessa de modo sombrio, vago, como se estivesse num corpo de animal qualquer ou até mesmo uma coisa, como o diz no antepenúltimo verso (...Ou uma coisa traça ...). O poeta utiliza do termo noite como forma representatividade de algo obscuro, como forma de subjugar-se em elevado sentimento de autocomplacência e vicissitude pessoal, o que observa-se em inúmeras passagens de seus poemas bem como no penúltimo verso do poema abaixo. Vejamos *O rangido*, de Oliveira (2012c, p.19):

Alta noite, às vezes,  
 Algo range enquanto  
 Leio, e detenho-me  
 A ouvir, com um certo  
 Medo do que não tem  
 Rosto e, no entanto,  
 Range, como um bicho,  
 Mas, também, como  
 Um rio, como uma  
 Serra, enfim, um ser  
 Ou uma coisa traça  
 Algo alta noite nesta  
 Casa. Qual? I don't no.

Num ponto alto desse processo de afirmação de uma alteridade reprimida, que reconhecemos como sendo a de um sujeito que não se admira, mas, que expõe sua subjetividade em busca da própria identidade.

#### 5.4 O SUJEITO DA ERRÂNCIA

A pulsão inflexiva-reflexiva do processo poético de Anelito de Oliveira culmina no tensionamento de pontos cruciais relativos ao lugar do negro na sociedade contemporânea em geral e, em especial, na sociedade brasileira. O embate com a linguagem revela meandros abissais, meditações complexas capazes de suscitar ações reflexivas que podem estimular, sobretudo, tensionamentos ideológicos. Trata-se de uma poesia que, na contramão da tradição romântica, rechaça qualquer ingenuidade e se afirma como potência transformadora da realidade social a partir do alargamento radical do eu até a sua coletivização, de modo a converter o interno em externo e vice e versa. Em texto de síntese crítica sobre a lírica de Anelito de Oliveira, escreveu Edgard Pereira (2006, p.33-34):

Esta é uma poesia movida pela busca de experimentação e de intensidade, recorrendo a novos modos expressivos, os quais podem incluir a implosão da coerência lírica, absorvendo inúmeros focos de enunciação e a aproximação com o pictórico. Optando mais por uma atuação difusa do que por qualquer viés linear, seus textos dialogam ora com a vertente identitária e estética dos estudos étnicos, ora no contexto da avaliação histórica do legado literário. Embora reduzida e esparsa, deixa entrever a construção de uma complexa rede de sugestões, sustentada por um equilíbrio tenso, aparentemente à beira do passional.

A errância do sujeito aparece como característica dessa poesia já em *Lama*, poema-livro com que o autor estreou em 2000, intensifica em *Três festas/a love song as Monk*, a segunda coletânea publicada em 2004 e ganha contornos instigantes com a publicação de *Traços: poema-andante* em 2018. Em 2012, com a publicação de *Acontecimentos Criativos*, o tríptico que tomamos como objeto deste trabalho, pôde-se constatar que a errância do sujeito é uma característica básica, estruturante, da poética de Anelito de Oliveira, profundamente vinculada a sua experiência histórica de sujeito social negro, marcado pelo mal-estar num mundo injusto, preconceituoso, racista. Em texto pioneiro sobre a lírica de Oliveira, escreveu Maria Antonieta Pereira (2001, p. 430):

[...] o sujeito lírico de *Lama* propõe um texto em processo de autoconstrução, em estado de indecisão quanto aos caminhos do sentido. Os conflitos desses versos contrapõem as imagens da poesia tradicional a termos que as ironizam e desfazem: — [...] contra o azul um soco/ a noite em fúria nas/ entranhas do dia no/ meio das coxas desta/ tarde partindo a luz. Assim, embora o verso seja um tipo de linguagem que privilegia o ritmo – questão às vezes resolvida pelo uso de metrificção, cesura e rima – no [...] exemplo citado encontramos a partição incomum dos sintagmas, contrariando a organização regular da frase em língua portuguesa. Esse recurso desencadeia algumas sensações incomuns ao leitor. Uma delas é a de penetrar num corredor de linguagem que deve ser percorrido sem descanso ou interrupção, já que o sentido de cada verso está irremediavelmente preso ao verso seguinte. Tal fato lança o leitor num mundo veloz e aflito, levando-o à experimentação concreta daquilo que os poemas tematizam sem cessar: o ar rarefeito da vida cotidiana, o jogo frequente entre nascer/morrer/nascer, o fluxo infinito do pensamento e as redes em estado

potencial que o sujeito deve acessar para nelas se movimentar quase a esmo, perplexo, possuído por uma cruel e desencantada lucidez, sua forma de resistir ao mundo em estado paradoxal de ebulição e mesmice.

Assim é a expressão de uma obra atravessada pela inquietude do diverso, expressada em formato autêntico, expondo as insatisfações de um homem tentando sustentar sua própria existência, em busca de respostas diversas, esperançosas e confortadoras. Assim, Anelito de Oliveira aposta, sabiamente, na sua lírica como marca identitária.

## 6 DO EXTEMPORÂNEO

“Uma coisa contra tudo  
 E outra abaixo dela o  
 Bate estrondo quedas  
 Corpos duros atirados  
 Num muro áspero de  
 Cimento e silêncio tal  
 Qual pobreza o negro  
 Contra o azul um soco  
 A noite em fúria nas  
 Entranhas do dia no  
 Meio das coxas desta  
 Tarde partindo a luz  
 Que se parte por fora  
 Por dentro quebrando  
 Vidros de pensamentos  
 Sobre o chão na lama  
 Do chão e na sua alma  
 O furor aceso as feridas”  
 (OLIVEIRA 2000, p. 13)

Ao aparecer em 2000, o livro-poema *Lama* suscitou grande interesse de leitores e críticos. Havia muito tempo que se esperava o primeiro livro de um poeta já bastante conhecido, cujas atividades se tinham iniciado ainda no final dos anos 1980. Havia uma curiosidade, muito compreensível, uma grande expectativa, derivada, especialmente, da postura crítica de Anelito de Oliveira sobre o tempo presente, intervenções públicas orais e escritas que indicavam um autor desejoso de novos horizontes criativos.

Ao rememorar o jovem poeta, do qual foi professor na UFMG, o escritor e ensaísta Edgard Pereira (2011, p. 5) escreveu:

Como não lembrar a veemência, a presença lúcida e convicta, do jovem estudante, sempre além do desempenho normal? [...] Escrevia uns poemas de extrema sofisticação, imagens e ideias despregadas da experiência, as palavras querendo sair do papel para a rua, rodeadas de vida para todo o lado.

A postura inquieta de Oliveira se apresentava não só em relação à poesia, à literatura, à cultura, mas também em relação à sociedade, à história e à política. Assim, a expectativa que suscitava não era apenas em relação ao primeiro livro de um poeta, mas também em relação ao primeiro livro de um crítico, de um ensaísta, de um intelectual.

*Lama* surge no bojo de um processo de gradativa exposição pública do autor, e sua análise não pode se dar, no nosso ponto de vista, sem que se leve em consideração esse dado. Desde 1991, o jovem autor encontrava-se envolvido em inúmeras atividades literárias,

jornalísticas, culturais e acadêmicas em Belo Horizonte, sempre na condição de agente bastante ativo.

A primeira delas foi a de crítico literário nas páginas dos jornais *Estado de Minas* e *Minas Gerais*, onde escreveu sobre autores modernos e contemporâneos, brasileiros e estrangeiros, como Dalton Trevisan, Bioy Casares, Carlos Nejar e Dylan Thomas.

A segunda foi a de criador e editor do jornal *Não*, que teve quatro números no período de 1994-1995, da revista *Orobó*, que teve três números no período de 1997 a 1999, e, como desdobramento desse periódico, da Orobó Edições, editora que agitou a cena editorial mineira de 1998 até os primeiros cinco anos do novo século.

Em 2000, Anelito de Oliveira se encontrava à frente do lendário *Suplemento Literário de Minas Gerais* como editor, atividade iniciada em janeiro de 1999, um lugar de honra no campo das letras mineiro, fundado pelo ficcionista Murilo Rubião em 1966.

Tratava-se e ainda se trata de um dos lugares mais admirados e desejados no país, respeitado por autores do porte de Guimarães Rosa, Julio Cortázar, Antonio Candido e Murilo Mendes, cujas colaborações colocaram o periódico entre os mais valiosos da contemporaneidade.

A chegada de Anelito de Oliveira à editoria do *Suplemento Literário* causou uma surpresa enorme por vários motivos: era um escritor jovem, que tinha apenas 28 anos; era um escritor ainda sem nenhum livro publicado; e era, ainda, um sujeito negro chegando a um lugar que tinha sido ocupado até então apenas por editores brancos.

O poeta Adão Ventura, negro, tinha integrado anteriormente, no início dos anos 1980, uma Comissão Editorial responsável pela publicação do *Suplemento Literário*, não tendo chegado a responder isoladamente pela editoria do periódico.

## 6.1 PRIMEIRAS PUBLICAÇÕES

Antes de *Lama*, os leitores interessados tinham tomado conhecimento da poesia de Anelito de Oliveira (1991; 1994; 1997; 1999) através periódicos literários, eventos culturais (1988; 1989) e performances (1999).

Em 1988, deu-se a primeira exposição pública de poemas de Anelito de Oliveira durante a terceira edição do Salão Nacional de Poesia Piu Poético, evento que acontece na cidade de Montes Claros, Minas Gerais, há 33 anos. Em 1989, houve a segunda exposição de um conjunto maior de poemas do autor também naquela cidade, no Painel Permanente de Poesia Juca Silva

Neto, projeto mantido pela Secretaria Municipal de Cultural na Galeria do Centro Cultural Hermes de Paula.

A primeira publicação de poemas de Oliveira em periódico literário se deu em 1991, na revista de poesia *Dimensão*, editada na cidade de Uberaba, na qual apareceu o poema “Constelações”.

Em 1992, o autor publicou, às próprias expensas, pelo que chamou de Edições Xerox, alguns exemplares do poema “O nada se atira ao relento”. Foi o primeiro fragmento de um poema longo chamado *Fragor*, que seria composto por dez fragmentos, um constructo radicalmente experimental que funde gêneros discursivos diversos na busca da expressão de sujeito-objeto abismal.

Em 1993 foi publicado, no mesmo formato, o segundo fragmento de *Fragor*, intitulado “Como um copo que quebra”. O poeta nunca se pronunciou sobre a continuidade ou abandono desse projeto.

Na sequência, em 1994, o autor publicou o poema visual “Estrelas”, no primeiro número do jornal *Não*. Em 1997, publicou, no primeiro número da revista *Orobó*, cinco poemas sob o título de “Perdições”, que são: “Adieu Mallarmé”, “Paráfrase daquele sol”, “Estranho espaço”, “Transretrato” e “Cabeça”.

Na edição de maio de 1999 do *Suplemento Literário de Mina Gerais*, Anelito de Oliveira publicou seis poemas, sob os seguintes títulos: “Água?”, “Sem nome”, “Pareceu-me um”, “Eu”, “Esta mão” e “D’Après Cruz e Sousa”.

Em 27 de agosto de 1999, Anelito de Oliveira lançou mão de um suporte inusitado para divulgar seus poemas: a performance. O evento, sob o paradoxal título de “Desmarcado: impressões extemporâneas”, foi realizado em Belo Horizonte, no Café do então Cine Nazareth.

Ali, Oliveira apresentou quatro poemas inéditos, sob os seguintes títulos: “Crime”, “Armas das imagens”, “O olho íntimo” e “Além da pele”. Esses trabalhos foram apresentados juntamente com textos de outros poetas, pensadores e músicos situados em momentos e espaços diversos, todos unificados pela ideia de extemporaneidade: Chico César, Cruz e Sousa, Luigi Nono, José Severiano de Rezende, Pedro Osmar, San Juan de la Cruz e Santo Agostinho.

A performance, com concepção e direção de Anelito de Oliveira, contou com a participação do poeta Wilmar Silva, do músico Babilak Bah e do artista plástico Valdeir do Rosário. O figurino ficou a cargo de Tânia Cristina e a fotografia ficou a cargo de Sandro Serpa.

Em 2000, apareceram mais cinco poemas de Oliveira na edição de abril/maio da revista curitibana *Medusa*, mais uma pequena amostra de uma poética que já atingira um estágio bastante maduro, poemas condensados, clínicos. São eles: “coup d’oeil”, “os as”, “dias”, “mas

não” e “inferno” (um poema que foi republicado em 2011 sob o título “Meio-fio” na *Antologia de poesia afro-brasileira: 150 anos e consciência negra no Brasil*, organizada por Zilá Bernd).

O livro-poema *Lama* é apenas aparentemente uma estreia de Anelito de Oliveira na literatura. Trata-se de trabalho produzido no bojo de todo um processo criativo, precedido por vários outros textos, concebido e executado no bojo de outros tantos. *Lama* ocupa, por isso mesmo, um lugar altamente significativo no círculo hermenêutico desenhado pela obra oliveiriana.

## 6.2. UM POEMA LONGO

Entraremos agora na abordagem sistemática de *Lama*. Pretendemos desvelar seus elementos gerais. Inicialmente, os elementos de ordem objetiva. Em seguida, os de ordem subjetivos. Nossa finalidade é exhibir, ao final, um objeto de estudo inteligível na perspectiva da presente pesquisa, ou seja, da relação corpo e escrita.

Antes de qualquer consideração, leiamos o poema integralmente o poema de Anelito de Oliveira (2000):

Neste tête-à-tête comigo  
 Paisagens num abismo  
 Sóis rachados na janela  
 Paraísos enforcados  
 Por todo lado nuvens  
 E nuvens dormem nuas  
 Pássaros inutilizados  
 Na aragem uma chuva  
 Petrificada rumor de  
 Ossos secos cantando  
 Dentro de mim roendo  
 O tempo mais fundo  
     Uma coisa contra tudo  
 E outra abaixo dela o  
 Bate estrondo quedas  
 Corpos duros atirados  
 Num muro áspero de  
 Cimento e silêncio tal  
 Qual pobreza o negro  
 Contra o azul um soco  
 A noite em fúria nas  
 Entranhas do dia no  
 Meio das coxas desta  
 Tarde partindo a luz  
 Que se parte por fora  
 Por dentro quebrando  
 Vidros de pensamentos  
 Sobre o chão na lama  
 Do chão e na sua alma  
 O furor aceso as feridas

Chuva a rolar sobre a  
 Laje ideias saindo das  
 Coisas para uma noite  
 Nascendo perdida crua  
 E presa entre paredes  
 Água afogando todos  
 Os sentidos envolvendo  
 Tudo como uma luva  
 Esquecida no canto do  
 Passado nas gargantas  
 Escuras dos cantos e  
 Cantos e olhos perto de  
 Baratas as mãos entre  
 Os dentes inutilizados  
 O pênis arrefecido no  
 Perfume do sono e ela  
 A boca costurada como  
 Uma estrela surda nos  
 Braços abstratos leves  
 E vis e brancos neves  
 Nevadas pés flutuando  
 Cabides livros pedras e  
 Penas mudos no quintal  
     Um tempo quebrado  
 Volta tudo se reparte  
 Novos cacos para  
 Velhas partes de um  
 Corpo que arde num  
 Tecido de cicatrizes  
     Tecer palavras como  
 Quem esquece de tudo  
 Caminhando em meio  
 A suaves folhagens de  
 Um parque fundo mas  
 Tão vazio de tudo ali  
 A sorver flora e fauna  
 Os ouvidos escondidos  
 Dentro do bolso imundo  
 Os olhos soterrados no  
 Submundo da alma o  
 Nariz morto nas verdes  
 Velhas águas de uma  
 Gripe não sei se o céu  
 Merece o azul o sono  
 Inventa outra arte os  
 Dedos cavam neste ir  
 De deserto e mar sem  
 Nada além de sombras  
 Do aquém não sei se  
 Ao fim haverá sol para  
 Estar sob esquecer e  
 Sair abrir uma porta  
 Olores de outra música  
 Nesta sesta aberta entre  
 Árvores vento de luzes  
 Brisas de filme mudo  
 Gestos palavras livres  
 No ar tudo vai volta  
 Relógio disparado e  
 Ouço o que é a morte

Com sua frieza cacto  
 Toco um dedo ali na  
 Pestana dessa mulher  
 Amarela lago de nada  
 Fonte de lama noites  
 Tristes diviso fogos  
 Explodem nos meus  
 Ombros

Pedaços de tempos  
 Despedaçados mãos  
 De crianças abertas  
 Vozes esmagadas na  
 Praça de cansaço e  
 Tristeza suspiros de  
 Sufoco abandonos na  
 Calçada choque nos  
 Olhos bêbados ela a  
 Morte cresce aquela  
 Tarde retorna furada  
 Jorrando sangue eu e  
 Ela andando no meio  
 Da chuva a chover

Penetrar um espelho  
 Dilacerado onde um  
 Olho derrapa e corta  
 O corpo resiste a ver  
 Olhando um tempo e  
 Atrás dele o desvisto  
 Pergunta que se faz  
 Resposta que não vem  
 Uma lança se lança  
 Às costas do sentido  
 Ponto de convergência  
 Enigma depois atrito  
 Fresta para o proibido  
 O sono crescendo para  
 Dentro do pesadelo e  
 O corpo lento agora  
 Que a cabeça quase  
 Dormente pensa pura  
 Rolando lúcida sobre  
 O tempo entre sons a  
 Se soltar andando cega  
 Como bois de silêncio  
 Um olho está dizendo  
 Paisagens ouvidas ao  
 Ir através da neblina  
 Parece que abro mais  
 Além do aberto o olho  
 Da morte com o pé que  
 Piso  
 Em cada dia que passo  
 Sob a curva da noite  
 Que todo dia realiza  
 Nas costas das coisas  
 Sinto flácido levando  
 Nas mãos algo que  
 Deve ser a morte com  
 Sua sombra de aço por  
 Baixo de todos os sons

E letras girando sobre  
 O papel resisto indo  
 Para dentro do abismo  
 Os tempos voltam uma  
 Nau ao longe num mar  
 Nervoso no centro de  
 Mim esta voz rasgando  
 Lâmina rouca nesses  
 Dias de alegria gritos  
 Bandeiras e apitos e  
 O oco da vida rindo  
 Agora a tarde caindo  
 Inútil contra a tarde  
 Folha triturada por um  
*Inseto azul começar a*  
 Morrer lentamente ler  
 Gota deslizando na telha  
 Vozes tardes voando  
     Quando nada sangrava  
 Eles faziam festas na  
 Tela inocentes da vida  
     Lâmpada murchando  
 Sol só não sonha céu  
 Sentido não sente ou  
 Os ponteiros seguem  
 Loucos estando ébrios  
 Um eu que corra sobre  
 O caminho onde andava  
 Naquela tarde comigo  
 Quando a noite cresceu  
 O sol estava parado ali  
 Vigiando como um sinal  
 E eu passou mudo como  
 Um farol  
     O que já vi outrora  
 Agora uma dor desmancha  
 A festa o filme o falso  
 Todas as imagens ilusórias  
 E ressoa renitente apenas  
 Esta voz a apodrecer como  
 Lençol velho ao sol de um  
 Lugar cortante  
     E este tempo quando o  
 Corpo fumaça rolando  
 Incessantemente vapor  
 Qualquer dentro deste  
 Quarto essa tarde ou  
 Naquela ou dentro de  
 Outra distante de mim  
 Se deitando entre as  
 Flores amarelas e o  
 Muro e o lixo e o ouro  
 E a usura de tudo numa  
 Cidade enquanto as  
 Coisas ardem e morrem  
 Em as pessoas e a  
 Roupa das pessoas  
 Comigo e com elas nós  
 Sem cores perdidos e  
 Perdendo-se a perder

De vista gotas sopros  
 Estrelas encardidas  
 No meio da noite sem  
 Ninguém e todos mas  
 Sem ninguém e pobres  
 Soltos nas ruas bares  
 E becos encharcados  
 De cerveja babando  
 Desilusão tragando e  
 Cheirando cagando na  
 Privada suja urinando  
 Caminhando sem rumo  
 Pelas ruas invernadas  
 Frutos de nada apenas  
 A sombra fria a sombra  
 Silenciosa de silêncio  
 Que nunca mais vai ser  
 Vida

O primeiro aspecto a levar em consideração é que *Lama* é um poema longo. Como tal, destoa de toda uma prática poética que já estava muito consolidada nos anos 1990, sobretudo em países como o Brasil, como espécie de certificado de contemporaneidade: poemas sintéticos, formas breves, anti-discursivas. *Lama* se apresenta, assim, como algo na contramão da contemporaneidade convencional. Afirma o caráter extemporâneo do poeta.

Trata-se, por outro lado, de um poema longo que destoa também da tradição clássica, moderna e modernista do poema longo, dos textos homéricos, d' *Os lusíadas* Camões e de *The waste land* (A terra devastada), de T. S. Eliot, por exemplo. O tema, o modo e a forma como se configura *Lama* diferenciam-no dos modelos canônicos de poema longo, que têm nos gêneros Épico e Dramático uma referência estruturante. Assim, somos levados a inquirir *Lama* sobre a própria ideia de poema longo.

Com sua forma visivelmente deformada, marcada por arbitrariedades diversas (linguísticas, filosóficas, cognitivas), *Lama* se impõe como um constructo discursivo que comporta uma extemporaneidade estranha, que nos impede de vê-lo como obra passadista. E este é o segundo aspecto que temos a considerar a respeito desse trabalho: nem é algo declaradamente contemporâneo nem algo declaradamente extemporâneo, afinal. Podemos dizer, por isso mesmo, que *Lama* é um objeto estranho, cujo sentido encontra-se entranhado em sua estrutura.

Essa estrutura é, paradoxalmente, bastante desestruturada, no sentido de desprovida de uma organicidade rígida, de algo que indiciasse um domínio – ou mesmo tentativa de domínio – do sujeito sobre o objeto. Trata-se de uma estrutura bastante precária, que vai se precarizando cada vez mais à medida que o poema vai se desenvolvendo. Esse processo expressa, paulatinamente, uma situação crítica generalizada: do poema, do poeta, do mundo.

Os versos curtos, quebrados, suprimidos, não consistem apenas num exercício vanguardista, mas num esforço de desvelação de uma compreensível impossibilidade de totalização de significado. Como totalizar um significado que, segundo a lógica do poema, não pertenceria apenas a um sujeito, mas a um todo, a uma estrutura de que o sujeito é apenas uma parte? *Lama*, a despeito do seu fôlego lírico, não se coloca a serviço de um eu romântico, narcísico. Sua referência estruturante é a vida social.

Neste ponto, gostaríamos de destacar uma fala do próprio poeta no ano de publicação de *Lama*. Em entrevista publicada pelo jornal *Gazeta Norte-Mineira*, periódico impresso que circula em Montes Claros, por ocasião de lançamento do livro naquela cidade, disse Anelito de Oliveira (2000):

A lama deste país é a matéria de poesia do livro. *Lama* é um poema que foi escrito de 94 a 97, sendo que sua proposta é procurar trazer o mundo para o poema, e vice-versa. Trata-se de um poema caminhante, feito ao som de carros, pessoas passando... É um poema mundano e não um poema caseiro. Ele é impuro, descontínuo, elíptico, repleto de cortes. Destroi coesões imagéticas, rompendo com convenções gramaticais, fundindo espaços e tempos, espaços periféricos com tempos centrais. É um poema-redemoinho, um sopro açotado, veloz, desordenado. Na verdade, a sua proposta não é literária, mas poética, e ela se resume ao ser. Para Lévinas, “o ser assumido é uma carga”. E *Lama* é uma certa figuração deste ser, tem muito mais a ver com blues do que com literatura, pois mostra a nossa experiência de andar nas ruas, na noite escura, na subida do Monte Carmelo.

Ficamos à vontade, deste modo, para compreender que a impossibilidade de totalização do significado em *Lama*, fazendo com que o poema nos pareça um fluxo aleatório de significantes, vincula-se, fundamentalmente, ao esforço de apreensão da vida social sem que, para isso, o ser seja preterido, abandonado, suprimido.

Esse é, a nosso ver, o terceiro aspecto relevante do livro-poema, à medida que nos conduz à complexidade entre eu e outro, interior e exterior, dentro e fora, característica de toda obra poética de Anelito de Oliveira.

O caráter perturbado, deformado, desestruturado, de *Lama* decorre exatamente de um esforço radical de transfundir, num mesmo objeto estético, dimensões que, em plenos anos 1990, tornaram-se absurdamente antagônicas no Brasil: sociedade e literatura.

Transfundir, neste caso, essas dimensões vai além de apenas articular, harmonizar; consiste em promover um movimento de transfusão das duas dimensões, de tal forma a instaurar uma terceira dimensão que, em termos de gênero discursivo, colocaria *Lama* no plano não só da oralidade, da música, do sentimento ancestral africano, ou seja, tudo aquilo que é metaforizado pelo “blues”.

À luz dessa compreensão, pode-se dizer que a impossibilidade de configuração de um significado em *Lama* é apenas aparente. A impossibilidade de significado é o significado de uma obra que, no fundo, de uma poética que visa realizar um movimento de sentido impossível, que é fazer soar a voz de um sujeito estranho, negado pela produção literária hegemônica no país, excluído pelas “altas literaturas”.

A despeito de todo o seu experimentalismo, daquilo que pode estimular uma percepção desse livro como arroubo de juventude, o próprio autor revelou sua consciência sobre *Lama* em carta ao crítico mineiro Fábio Lucas em 2002, documento inédito do Arquivo Anelito de Oliveira (2020) a que tivemos acesso. Declarou, então:

Desde fins dos anos 80, eu vinha planejando lançar alguma coisa em livro, mas olhava o “clima” lá fora e acabava desanimando. Pensava que não tinha nada de “estranho” a apresentar, nenhuma forma outra de dizer. Via meus textos ora como poesia sobre sentimento, ora como poesia sobre poesia ou então como tardio experimentalismo vanguardista. Ainda que lícitos, não me agradavam inteiramente porque neles não reconhecia minha própria voz.

*Lama* surgiu como tentativa de encontrar essa própria voz, e acabou por se efetivar, antes de tudo, como isso: voz. Tudo ali, você está certo, é muito arbitrário, não raro sem nexos. Aquelas palavras, atravessadas por imagens, iam me surgindo pela rua enquanto eu andava a pé. Surgiam-me, sobretudo, à tarde e à noite. Foi um longo período em que, enfrentando aqueles problemas que marcam os sujeitos que vão do interior para a capital, andei errante pelas ruas. Foi um período muito difícil, como se pode supor. (OLIVEIRA, 2020, não paginado).

A própria voz é a voz de um caminhante solitário, que não é, por outro lado, a voz do um, enunciadora de uma experiência única da história, mas a voz do todo, múltipla, que inscreve a experiência de uma coletividade subalterna, abandonada à própria sorte, a comunidade dos sujeitos negros. *Lama* nos revela, sobretudo pela via do não-dito, a condição crítica de um corpo social negro.

Essa condição crítica não é compreensível apenas nos termos de uma contemporaneidade rasa, superficial, que mascara, quando não apaga totalmente, as diferenças. Por isso mesmo é importante ressaltarmos o trecho final da mesma carta de Anelito de Oliveira a Fábio Lucas. Vejamos:

Tenho a convicção de que a poesia – ao contrário de outras artes – vale pela verdade que encerra, e essa não é uma verdade filosoficamente delimitada, meramente conceitual, mas existencialmente experimentada. A monstruosidade da existência, naturalmente, pode conduzir o poeta ao silêncio definitivo, a um fechamento total. Mas esse é um risco, Fábio, que se tem que correr, o risco, digamos, de partir para a “terceira margem”. Os poetas contemporâneos, todos bem “sentados” na “nova ordem mundial”, tendem a achar que não – daí que me pareçam tão pouco poetas. Sinto-me extemporâneo. (OLIVEIRA, 2020, não paginado).

Os três anos que se sucederam ao lançamento de *Lama* foram marcados por um longo silêncio do poeta. Seu único poema publicado nesse período apareceu no último número do *Suplemento Literário de Minas Gerais* sob sua edição. Tem como título “Entre as veias” e foi republicado no livro *Mais que o fogo*, em 2012. A leitura desse poema é imprescindível para que vejamos a situação angustiante em que o poeta se viu mergulhado no início deste novo século, um impasse resultante do desejo incontornável de dizer, com a própria voz, a verdade “existencialmente experimentada”. Vejamos:

3.  
 posso explodir o  
 mundo, mas sei  
 que ainda penso.

Talvez possa até  
 roer o ouvido do  
 esquecimento,

mas atrás desta  
 imagem que sou  
 nada mais será

2.  
 quando eu sair  
 daqui onde calei  
 -me virá o oco,

que não é o puro  
 vazio, o absoluto,  
 mas o rouco ar

que me sustenta  
 entre as veias e  
 o que já não vejo

1.  
 este firmamento a  
 sufocar o corpo,  
 mancha, areias e

lama, tudo que é  
 sonho e me possi-  
 bilita, grito de os-

osos inflamados  
 em meio a mim e  
 entre as sombras

0  
 onde passo, vivo  
 e surdo, um luto,  
 desalentado ner-

vo-neve, espaço  
bruto, boca, unha  
e excremento, por

isso mesmo é que  
posso explodir o  
tempo, se escuto

Estamos diante de uma situação crítica que se agrava cada vez mais, um adentramento do sujeito em sua interioridade, uma cena muito estranha de desvelamento de uma perturbação.

A numeração decrescente nos leva à percepção de que uma bomba, um objeto explosivo, está em vias de ser detonado, é passível de detonação. Cabe ao sujeito decidir se deve detonar ou não, donde emerge a dimensão weberiana da “ética da responsabilidade” que complica, como já percebemos na abordagem do tríptico, a poética de Anelito de Oliveira.

O longo silêncio foi quebrado apenas em 2004, quando aparece o livro *Três festas / a love song as Monk*, em que questões exploradas em *Lama*, bem como em grande parte da produção do poeta ao longo dos anos 1990, são radicalizadas. Abordaremos, na próxima seção, algumas dessas questões com a finalidade específica de fortalecer nosso ponto de vista sobre a extemporaneidade do poeta mineiro.

### 6.3. UM POEMA-JAZZ

O lançamento de *Três festas / a love song as Monk* não suscitou de imediato, da parte dos meios de comunicação e da crítica especializada, o mesmo interesse despertado por *Lama*. Uma explicação bastante plausível é que os tempos eram outros: o autor já não era editor do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, do qual tinha se desvinculado de maneira traumática (inclusive por questões raciais, como recordou em entrevista televisiva recente ao Literafro/UFMG) setembro de 2003, a revista *Orobó* já não circulava desde o ano 2000, a Orobó Edições já não publicava novos títulos havia um certo tempo.

Em setembro de 2004, quando o livro foi lançado na Livraria Ouvidor, em Belo Horizonte, Anelito de Oliveira já não era uma das figuras mais atuantes na cena literária, cultural e acadêmica na capital mineira. Estava dividido entre São Paulo, onde dava sequência ao doutorado na Universidade de São Paulo iniciado em 2001, e cidades interioranas de Minas Gerais – Lagoa Santa, onde viveu de julho de 2003 a setembro de 2004 e atuou numa unidade da Universidade Professor Antônio Carlos (Unipac), Caeté, onde atuava como Tutor no Projeto Veredas de Formação de Professores, iniciativa da Secretaria de Estado de Educação de Minas

Gerais), e Montes Claros, cidade com a qual retomava o vínculo depois de 14 anos de distanciamento.

Há, todavia, explicações de ordem estética para o aparente desinteresse pelo segundo livro de poemas de Anelito de Oliveira. *Três festas / a love song as Monk* radicaliza o projeto de *Lama*, no que diz respeito à extemporaneidade. Coloca-se ainda mais na contramão da contemporaneidade, à medida que investe contra valores éticos, culturais, estéticos, políticos e econômicos estabelecidos como sinônimos sacralizados de contemporaneidade. Assim como *Lama*, o novo livro dialoga com a tradição do poema longo, podendo ser lido como um único poema, mas trata-se de um diálogo insubordinado, ou ainda mais insubordinado, movido por um interesse desestruturante, pode-se dizer. Em *Três festas / a love song as Monk*, a desestruturação constitui, mais do que em *Lama*, um princípio objetivo de estruturação: o múltiplo, não o uno, é a referência de criação.

A passagem do uno ao múltiplo de um livro para outro está indicada já nos títulos: do singular para o plural, do um para o três, uma visível ampliação de foco. Em *Lama*, um eu, caminhante solitário pela cidade, move o poema; em *Três festas / a love song as Monk*, um nós, uma instância relacional, é que se coloca à frente do processo. Noutras palavras, pode-se dizer que em *Lama* a parte predomina sobre o todo e, em *Três festas / a love song as Monk*, verifica-se o inverso: o todo predomina sobre a parte. Isso, evidentemente, em termos mais aparentes, podendo-se admitir, em certos momentos a transfusão das partes e do todo nesse segundo livro, o que corrobora, inclusive, nosso pressuposto de uma desestruturação como princípio estruturante do processo criativo.

A compreensão da diferença entre os projetos estéticos dos dois livros exige a consideração dos dois parâmetros de criação acionados pelo poeta, ambos musicais, ambos vinculados à ancestralidade africana na América do Norte, ambos vinculados, ainda, à experiência afromoderna: o blues e o jazz. *Lama* é concebido como blues, isto é, um tipo de articulação discursiva centrada na interioridade do sujeito negro; *Três festas / a love song as Monk* é concebido como um jazz, uma articulação discursiva que prima pela ênfase na própria forma, no modo de fazer, não num dado conteúdo apenas.

Dentro da riquíssima cultura do jazz, o poeta interage com um determinado compositor e instrumentista, partícipe do seleto grupo dos considerados gigantes desse gênero musical: Thelonious Monk. Vemos, assim, a escolha de um parâmetro específico dentro de um parâmetro genérico, mas ainda mais: o Monk afim do que se convencionou chamar, a partir dos anos 1960, com a consagração de modalidades de canto no ambiente da música popular, de “love song”, de canção de amor. *Três festas / a love song as Monk* é, portanto, uma canção de amor à moda

de Monk, o que constitui sua senha de indeterminação, de desobjetivação, de desvio do contemporâneo em direção ao extemporâneo.

A recepção desse segundo livro pela crítica começou com grande qualidade, quase um ano após o lançamento, quando Fábio Lucas (2005), que já acompanhava o trabalho de Anelito de Oliveira com admiração, conforme registra correspondência a que tivemos acesso no Arquivo Pessoal do poeta, publicou no Caderno Pensar, do jornal Estado de Minas, o artigo “Construção e confissão”. O crítico abre o seu texto destacando características de *Três festas / a love song as Monk* que, contrariando o ponto de vista do próprio poeta apresentado na abertura do volume (“o mesmo caráter rascunhal, imperfeito, desengonçado” de *Lama*), colocariam o novo livro num patamar mais elevado em relação ao anterior. Diz Lucas:

Menos carapaça inconfidente, negativista, e mais expressão íntima de um ser fechado, arguto, crítico e sofredor. Daí a carga de agressividade com que alguns trechos se apresentam. Tudo sob um controle estético nada “imperfeito”. (...) A pesquisa verbal vai fundo e o ritmo alcança tonalidades ferinas de um duelo entre o silêncio e o som. (...) Conclui-se que Anelito de Oliveira produziu uma das mais importantes coletâneas de poemas de sua geração, unindo construção e confissão e pontuando uma voz única no conjunto dos seus pares.

Todo esse reconhecimento da parte de um dos maiores críticos literários do país não foi suficiente para romper com a indiferença generalizada em torno de *Três festas / a love song as Monk*, que ainda permanece, um livro de poesia com título e subtítulo – em inglês, ainda por cima. Esse trabalho, assim como *Lama* e demais do autor, não angariou leitores nem prêmios, tampouco novas edições até o momento. Tudo isso contribui para atestar a extemporaneidade de um autor contemporâneo, cuja justificativa derradeira é de caráter étnico-racial, como ele mesmo sempre teve e tem consciência, tal como se pode constatar em escritos ensaísticos de sua autoria e entrevistas diversas, disponíveis em blogs, canais de *Youtube* e no seu perfil no *Facebook*.

A fim de nos acercarmos dessa justificativa, recorreremos, uma vez mais, a uma fala do próprio poeta. Ainda em 2004, em entrevista ao poeta Wilmar Silva, hoje disponível no site *Jornal de Poesia*, disse Anelito de Oliveira (2020) em resposta à pergunta “Foi preciso a experiência nervosa da metrópole para produzir *Três frestas / a love song as Monk*?”:

Sim, crio a partir da experiência material, bruta, dilaceradora, monstruosa, da experiência de existir, que, evidentemente, não é fácil para mim, assim como não acredito que seja fácil para todo aquele imbuído de humanidade, de sensibilidade. Não é que eu tenha ido ao encontro desse sentido de experiência na metrópole apenas para escrever esse livro, bem como *Lama* e outros trabalhos em que se revela o mesmo transtorno metropolitano. Na verdade, essa experiência acaba por ser inerente à vida na metrópole e sua revelação acaba por se impor como elemento de dignidade poética

do que se perfaz como poesia. Como essa experiência é frequentemente sonogada pela poesia hegemônica atual, chegamos mesmo por relutar em revelá-la, e creio que tal aspecto se ressalta em *Três festas / a love song as Monk*: queremos fazer uma canção de amor, mas como falar de amor, ouvir amor, diante da realidade tão dura, tão desumana e desumanizadora da metrópole? Esse trabalho tenta revelar a dificuldade de se alegrar, de sonhar, de amar, de ser feliz no mundo atual, que não é feito só de metrópoles, mas que, sem dúvida, é marcado pelos males que assolam as grandes cidades. Mundo sem saída.

Entre os elementos formais do jazz que performam *Três festas / a love song as Monk*, destacam-me o improvisado, a descontinuidade, a impureza, a versatilidade, a abertura, a mestiçagem. São elementos que permitem ao poeta expressar uma experiência histórica que, como se depreende de sua fala, não seria passível de expressão nos limites literários da poesia contemporânea hegemônica nos anos 1990 e na primeira década dos anos 2000.

A recorrência ao jazz não é, por isso mesmo, forçada, mais um procedimento exótico, vanguardista, assim como não o foi a recorrência ao blues, mais discreta, no caso de *Lama*. O parâmetro jazzístico permite a Anelito de Oliveira expressar uma experiência dilaceradora, um profundo mal-estar, que constitui a experiência de um sujeito extemporâneo, atormentado por problemas que não “do” tempo presente, que apenas se atualiza no tempo presente. São problemas de um tempo passado, da longa noite da escravidão, que continuam a condenar a coletividade negra ao sofrimento.

Essa relação entre *Três festas / a love song as Monk* e a questão racial brasileira foi explorada de modo categórico até agora apenas por uma então jovem pesquisadora da UFMG em texto produzido ainda na primeira década deste século e disponível no portal Literafro, do Núcleo de Estudos Interdisciplinares e da Alteridade (NEIA) daquela Universidade. Sob o título “Anelito de Oliveira: uma percepção para além do senso comum”, Livia Menezes da Costa Molina (2020) estabelece um paralelo entre os dois primeiros livros do poeta e afirma:

O poeta faz questão de incluir, entre tantos outros, seu desabafo em relação às injustiças e desigualdade sofridas pelos negros, com ênfase na forma desse discurso. Elaboro assim um paralelo com a própria estrutura do jazz, na qual mais importante do que o assunto é a forma como se toca a música. O autor se apropria de uma realidade pertencente ao seu próprio mundo para indagar as atitudes e as insensibilidades do mundo real. Sua experiência como problematizador de questões afrodescendentes nos mostra sua presença implícita em seus poemas. *Lama* e *Três festas / a love song as Monk* revelam um Anelito de Oliveira sensível demais perante a brutalidade do mundo, que o impede de concretizar qualquer mudança mais profunda e que o deixa na condição de “apenas” sentir e transformar o sentimento em poema.

Depois da publicação de *Três festas / a love song as Monk*, o poeta mergulhou num silêncio ainda maior do que aquele que se sucedeu à publicação de *Lama*. Ficou oito anos sem

publicar nenhum livro de versos. Retomou a publicação apenas em 2012, quando saíram os três livros no box denominado Acontecimentos Criativos, conforme já dito. Depois, voltou a vivenciar mais um longo período sem publicar, retomando apenas em 2018, quando saiu *Traços / poema-andante*; em 2019, apareceu o poema longo *Degredo / poema-fronteira*. Esses trabalhos, bem como inúmeros outros publicados em blogs e periódicos impressos, revelam a produção permanente de um poeta que não se anula em face dos obstáculos, do descaso, da indiferença. Sua extemporaneidade é, no nosso ponto de vista, uma forma de resistência.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final deste trabalho, gostaríamos de ressaltar o nosso propósito ao empreender a pesquisa de doutoramento, conforme dito na Introdução: compreender a problemática do corpo na lírica contemporânea, por um lado, e como essa problemática se apresenta, por outro lado, em parte da obra poética de Anelito de Oliveira, um poeta contemporâneo em plena atividade.

Tivemos, desde o início do nosso processo de pesquisa, uma posição bastante cautelosa diante do nosso objeto de pesquisa por vários motivos, alguns dos quais gostaríamos de elencar aqui:

- 1) A lírica contemporânea é um objeto altamente complexo;
- 2) A lírica produzida por Anelito de Oliveira é reveladora da complexidade da lírica contemporânea;
- 3) A complexidade da lírica contemporânea é parte da complexidade em geral do mundo contemporâneo.

À medida que fomos vivenciando o processo de pesquisa, percebemos que o modo mais viável de operar esse objeto altamente complexo, a começar pelo seu caráter duplicado, seria de ordem teórico-analítica, explorando algumas linhas de força da lírica contemporânea, por um lado, e da lírica de Oliveira, por outro.

Moveu-nos, nesse processo, muito mais o interesse pela exposição de problemas que a busca por soluções que, ainda que bem apresentadas em termos retóricos, poderiam soar cientificamente pretensiosas.

Entendemos este trabalho como uma contribuição a um processo de produção de conhecimento sobretudo a respeito do que constitui a poética contemporânea propriamente dita na obra de Anelito de Oliveira, aquilo que é estruturante em seu processo criativo.

Reconhecemos nos três volumes da série *Acontecimentos Criativos – Transtorno, Mais que o fogo e A ocorrência* –, que nos permitiram trabalhar a noção medieval de “tríptico”, o cerne dessa poética.

Ao problematizar a poesia que encontramos nesses livros, tivemos em vista aspectos que a recepção crítica há muito reconhece como característicos da obra poética do autor mineiro, como a questão racial, mas nosso foco é apenas a questão estética.

Quisemos dar uma contribuição no sentido de mostrar que a problemática peculiar à lírica contemporânea em geral, tributária de uma sociedade marcada por problemas diversos – raciais, étnicos, políticos, culturais etc -, está presente no corpo da escrita de Anelito de Oliveira.

O corpo de um indivíduo, com suas particularidades, expressa-se no corpo da escrita.

Dois corpos, uma identidade inquietante.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, c1970.
- ALVIM, F. Corpo. In: \_\_\_\_\_. *Sol dos cegos*. Rio de Janeiro: Olimpia, 1968. p. 40.
- ANDRADE, C. D. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.
- ARISTOTELES. Poética. In: \_\_\_\_\_. *A poética clássica*. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 19-54.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, R. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.
- BARTHES, R. *O prazer do texto*. Tradução Jacó Guinsburg. Perspectiva. São Paulo: 2004.
- BATAILLE, George. *O erotismo*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BAUDELAIRE, C. *Obra completa*. Tradução Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 179-185.
- BENJAMIM, W. A tarefa do tradutor. In: \_\_\_\_\_. *A tarefa do tradutor de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Organização Lúcia Castello Branco. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. p. 57.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução Myriam Àvila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Goncalves. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- BLANCHOT, M. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BLUMENBERG, H. *Naufração com espectador: paradigma de uma metáfora da existência*. Lisboa: Vega, 1985.
- BOILEAU-DESPRÉAUX, N. *A arte poética*. Tradução Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BOLANO, R. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- BORGES, J. L. *Esse ofício do verso*. Tradução José Marcos de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CAMOES, L. V. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1963.

CAMPOS, Álvaro de. Janelas do meu quarto. In: \_\_\_\_\_. *Tabacaria*. Belo Horizonte: UFMG, 1977. p. 362-363.

CAMPOS, Augusto de. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1984.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia pois é poesia 1950-1975*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CAMPOS, H. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. Comunicação na poesia de vanguarda. In: CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 131-154.

CANCLINI, N. G. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Tradução Maurício Santana Dias e Javier Rapp. Rio de Janeiro: EUNESP, 1997.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1967.

CASTRO, A. *A poética de Manoel de Barros*. Campo Grande: FUCMT-UCDB, 1992.

CELAN, P. *Sete rosas mais tarde*. Tradução João Barrento e Y. K. Centeno. Lisboa: Cotovia, 1996.

COLLOT, M. Horizonte e estrutura de horizonte: entre o oriente e o ocidente. *Geograficidade*, Niterói, v. 6, n. 2, 2016. Disponível em: [www.periodicos.uff.br/geograficidade/issue](http://www.periodicos.uff.br/geograficidade/issue). Acesso em: 13 jan. 2019.

COLLOT, Michel. *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris: PUF, 1989.

COLLOT, Michel. *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. Paris: José Corti, 2005.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

COUTO, Mia. *Raiz de orvalho e outros poemas*. Lisboa: Caminho, 2014.

COUTO, Mia. *Tradutor de chuvas*. Lisboa: Caminho, 2011.

DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. Tradução Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DERRIDA, J. *Torres de Babel*. Tradução Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: 34, 1998.

- FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FREITAS, M. *A flor dos terremotos*. Lisboa: Averno, 2005.
- GAZONI, F. M. *A poética de Aristóteles*: tradução e comentários. 2006. 132 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- GIRARD, R. *A violência e o sagrado*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- GUIMARAES, E. *A articulação do texto*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- GULLAR, F. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.
- GUMBRECHT, H. U. *Atmosfera, ambiência, stimmung*: sobre um potencial oculto da literatura. Tradução Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- HABERMAS, J. *Mudança estrutural da esfera pública*. Tradução Denilson Werle. São Paulo: Unesp, 2000.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. Tradução Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2009. v. 2.
- HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. Tradução Maria da Conceição Costa. Lisboa: 70, 1999.
- HELDER, H. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa, 2006.
- HELENA, Lúcia. *Movimentos da vanguarda europeia*. São Paulo: Scipione, 1993.
- HORACIO. Arte poética. In: \_\_\_\_\_. *A poética clássica*. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 55-68.
- JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2002.
- KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- LAJOLO, M. *O que é literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- LAPAQUE, S. Mia Couto: o canto magnético de Moçambique. *Grupo de Pesquisa Porto Velho: Psicologia jungiana forjando nossa alma*, 2015. Disponível em: <https://gpaportovelho.wordpress.com/2015/04/25/mia-couto-o-canto-magnetico-de-mocambique-por-sebastien-lapaque/>. Acesso em: 04 jan. 2020.
- LE BRETON, David. *O desaparecer de si: uma tentação contemporânea*. Tradução Hugo Castignani. Petropolis: Vozes, 2018.

LIMA, Luís Costa. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: TopBooks, 2000.

LONGINO. Do sublime. In: \_\_\_\_\_. *A poética clássica*. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 70-114.

LUCAS, F. Construção e confissão. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 4 jun. 2005. Caderno Pensar.

MARTHA, D. J. B. *Razões da máquina antropofágica: poesia e sincronia em Haroldo de Campos*. São Paulo: Unesp, 2017.

MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MOISES-PERRONE, L. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MOLINA, L. M. C. Anelito de Oliveira: uma percepção para além do senso comum. *Portal Literafro*, 2020. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/28-critica-de-autores-masculinos/592-anelito-de-oliveira-uma-percepcao-para-alem-do-senso-comum-livia-menezes-da-costa-molina>. Acesso em: 10 fev. 2020.

MORAES, Marcos A. *Correspondência Mario de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2001.

MORICONI, Ítalo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MORIN, Edgar. *O método 4: as ideias, habitat, vida, costumes, organização*. Tradução Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2011.

MOSER, B. A poeta do póstumo. *Revista 451*, 2018 Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/artigos/1/a-poeta-do-postumo>. Acesso em: 31 dez. 2019.

OLIVEIRA, A. *A aurora das dobras: introdução à barroquidade poética de Affonso Ávila*. Montes Claros: Imensa, 2013.

OLIVEIRA, A. *A menina chinesa*. Belo Horizonte: Páginas, 2019a.

OLIVEIRA, A. *A ocorrência*. Belo Horizonte: Orobó, 2012a.

A POESIA como clamor do ser. Entrevistador: Wagner Rocha. Entrevistado: Anelito de Oliveira. Montes Claros: *Gazeta Norte Mineira*, out. 2000a. p. 11-13

OLIVEIRA, A. *Adieu Mallarmé*, Paráfrase daquele sol, Estranho espaço, Transretrato, Cabeça. *Revista Orobó*, Belo Horizonte, 1997.

OLIVEIRA, A. Água? Sem nome, Pareceu-me um, Esta mão, Eu, D'après Cruz e Sousa. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, maio 1999a. Suplemento Literário de Minas Gerais.

- OLIVEIRA, A. *Carta a Fábio Lucas*. Montes Claros: Arquivo Anelito de Oliveira, 2000b.
- OLIVEIRA, A. *Como um copo que quebra*. Belo Horizonte: Xerox, 1993.
- OLIVEIRA, A. Constelações. *Revista Dimensão*, Uberaba, 1991.
- OLIVEIRA, A. Coup d'oeil, Os as, Dias, Inferno, Mas não. *Medusa*, Curitiba, abr./maio, 2000c.
- OLIVEIRA, A. Crime, Armas das imagens, O olho íntimo, Além da pele. Performance Desmarcado: impressões extemporâneas, *Café Cine Nazareth Liberdade*, Belo Horizonte. Arquivo Anelito de Oliveira, 1999b.
- OLIVEIRA, A. *Degredo*: poema-fronteira. Buenos Aires/Belo Horizonte: Sangre, 2019b.
- OLIVEIRA, A. *Do lugar de fala ao lugar de vala*: um depoimento de Anelito de Oliveira. Disponível em: <https://comoeuescrevo.com/anelito-de-oliveira/>. Acesso em: 13 jan. 2019c.
- OLIVEIRA, A. *Elegia para Wilson Bueno*. Montes Claros: Orobó, 2010.
- OLIVEIRA, A. Estrelas. *JornalNão*, Belo Horizonte, 1994.
- OLIVEIRA, A. *Lama*. Belo Horizonte: Orobó, 2000d.
- OLIVEIRA, A. *Mais que o fogo*. Belo Horizonte: Orobó, 2012b.
- OLIVEIRA, A. Meio-fio, Brancura negra, Além da pele, A mão, A porta. In: \_\_\_\_\_. *Antologia de poesia afro-brasileira: 150 anos e consciência negra no Brasil*. Organização Zilá Bernd. Belo Horizonte: Mazza, 2011.
- OLIVEIRA, A. *O iludido*. Belo Horizonte: Páginas, 2018a.
- OLIVEIRA, A. *O nada se atira ao relento*. Belo Horizonte: Xerox, 1992.
- OLIVEIRA, A. O retorno do poeta. Entrevistador: Wilmar Silva. Entrevistado: Anelito de Oliveira. *Jornal de Poesia*. Disponível em: [www.jornaldepoesia.jor.br](http://www.jornaldepoesia.jor.br). Acesso em: 16 fev. 2020.
- OLIVEIRA, A. *Os acampamentos insustentáveis*. Curitiba: Kotter, 2019d.
- OLIVEIRA, A. Poemas. In: \_\_\_\_\_. *Painel Permanente de Poesia Juca Silva Neto*. Montes Claros: Arquivo Anelito de Oliveira, 1990.
- OLIVEIRA, A. Poemas. In: \_\_\_\_\_. *Salão Nacional de Poesia Psu Poético*. Montes Claros: Arquivo Anelito de Oliveira, 1998.
- OLIVEIRA, A. *Traços*: poema-andante. São Paulo: Patuá, 2018b.
- OLIVEIRA, A. *Transtorno*. Belo Horizonte: Orobó, 2012c.

- OLIVEIRA, A. *Três festas: a love song as Monk*. Belo Horizonte: Anome/Orobó, 2004.
- PAZ, O. *Signos em rotação*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PEREIRA, E. Anelito de Oliveira: ossos secos dentro de mim. In: \_\_\_\_\_. *Mosaico insólito: ensaios e resenhas de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- PEREIRA, M. A. A luz negra de Lama. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 430-431, 2001.
- REIS, Pedro. *Poesia concreta: uma prática intersemiótica*. Porto: UFP, 1998.
- RICHARD, Jean-Pierre. *Microlectures II: pages paysages*. Paris: Seuil, 1984.
- RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Tradução José Miranda Justo. Lisboa: Relógio D'Água, 2016.
- ROCHA, Enilce Albergaria. A memória cultural e o país-paisagem na escrita de Édouard Glissant. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 10, p. 45-51, 2006.
- ROCHA, J. C. C. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho. O Museu de Arte Moderna e a trajetória do concretismo carioca. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 38, p. 33-48, jul./dez. 2006.
- SANTOS, Paula Cristina Guidelli dos; SOUZA, Adalberto de Oliveira. As vanguardas européias e o modernismo brasileiro e as correspondências entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira. a. In: CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS. 3, 2007, Maringá. *Anais...* Maringá, 2009, p. 789-798.
- SISCAR, M. *De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.
- TELES, Gilberto Mendonça. Os pontos cardeais da vanguarda latino-americana. *Revista de Literatura, História e Memória*, Cascavel, v. 5, n. 5, p. 63-69, 2009.
- VALERY, P. *Varietades*. Tradução Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- VERNEY, L. A. *Verdadeiro método de estudar*. Edição António Salgado Júnior. Lisboa: Sá da Costa, 1949.
- VILLAS BÔAS, Glaucia. Estética de ruptura: o concretismo brasileiro. *VIS*, Brasília, v. 13, n. 1, p. 1-15, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/14479/22103>. Acesso em: 23 fev. 2020.
- VIRILIO, P. *O espaço crítico*. Tradução Paulo Roberto Pires. São Paulo: 34, 1993.

## ANEXO

### Do lugar de fala ao lugar de vala:

#### Um depoimento de Anelito de Oliveira (2019)

##### O cotidiano

Cada dia começa de um jeito, transcorre e acaba de outro jeito. A única rotina é mesmo abrir os olhos, olhar o teto de um quarto, as paredes, a janela e, às vezes, o que se apresenta depois da janela. Nem sempre durmo e acordo no mesmo quarto – viajo muito, cada vez mais, fico muito em hotel e, ultimamente, em hostel. Nos últimos três anos, passou a fazer parte do meu despertar a recorrência ao *Smartphone*, que resisti a usar até 2016. O celular acabou por piorar minha desrotina matinal. Costumava dormir e acordar lendo, com um livro impresso nas mãos, desde os 16 anos. Agora tenho dormido e acordado lendo os conteúdos tantas vezes inúteis do *Facebook*, do *WhatsApp*, do *Google* e até de duas caixas de e-mails, que raramente abrigam qualquer coisa de interessante atualmente. Desperto-me nesse cenário bestial, centrado no digital, e prossigo pela manhã – quando acordo antes de meio dia, raramente, pois só consigo dormir muito tarde. Raramente consigo escrever de manhã. Gostaria de acordar cedo, bem disposto, depois de dormir um sono bom. Mas realmente nunca tive nem tenho isso que, para mim, seria um privilégio. Acordo de qualquer jeito, depois de dormir geralmente mal. Cada vez pior.

##### A produção

Escrevi quase toda minha produção criativa de madrugada, quando me sentia mais livre, num ambiente mais calmo, depois de passar o dia todo embarçado em atividades práticas para ganhar a vida. No final dos anos 1980, quando comecei a produzir textos de criação literária, escrevia à tarde, no intervalo entre uma atividade profissional e cursos noturnos – Técnico em Contabilidade, inicialmente, e Letras, depois. Naquele período, vivendo ainda em Montes Claros, norte de Minas Gerais, trabalhei como datilógrafo num Colégio, no ano de 1988, e depois como repórter em vários impressos locais, nos anos de 1989 e 1990. Em 1991, já morando em BH, passei a trabalhar em assessoria de comunicação de entidades sindicais e a escrever resenhas, algumas remuneradas de modo bem modesto, para os jornais “Estado de

Minas” e “Minas Gerais”. Tanto em Montes Claros quanto em BH foram tempos de muita dificuldade, de muito trabalho e pouquíssimo dinheiro, de muita privação, pobreza, angústia. Em BH, já com dois filhos, corria atrás, como já se dizia, obsessivamente, tentando encontrar, sempre em vão, alguma oportunidade de trabalho que me permitisse escrever com tranquilidade, ser escritor profissional, que significa ter reconhecimento financeiro pelo trabalho de escrita. Como nunca consegui nada, o jeito era me dedicar à literatura (ler, estudar, escrever) de madrugada, como uma atividade clandestina. O ritual era – e continua sendo – parar, com a cabeça rachando de problemas, e escrever, que muitas vezes consiste em reescrever, elaborar rascunhos feitos na rua, em bibliotecas públicas, dentro de ônibus, em guardanapos de mesa de café.

### **A escrita**

Ao longo de mais de 30 anos já de ofício, o momento de escrita variou muito, em consonância com a relação com a escrita, que, no meu caso, nunca foi uma relação de paz e amor, de autocomplacência. Escrever, para mim, sempre foi muito mais um desejo de escrever, de poder escrever, que não tenho qualquer pretensão ainda de considerar realizado. Queria, e ainda quero, escrever diariamente, mas nunca pude, de fato, contar, na maioria das vezes, com condições mínimas de produção, tampouco com condições ideais. Escrever, como qualquer trabalho, não é algo que se possa fazer sem investimento de capitais, a começar pelo capital tempo, passando pelo capital psíquico e chegando ao capital dinheiro. Acaba que a falta de capital financeiro complica decisivamente o trabalho do escritor: como escrever sem pagar as contas de aluguel, luz, água, telefone, internet etc? Evidente que inúmeros autores escreveram em condições as mais adversas, e escreveram obras-primas, mas só um olhar romanticamente cínico, típico do burguês catolicista, para associar sofrimento físico a qualidade artística, para entender que escritor bom é escritor miserável - e morto. A grande obra literária, artística em geral, é diretamente proporcional à liberdade efetiva, material – não apenas espiritual –, do seu criador. A falta de capitais diversos – e a de capital financeiro, em especial – compromete a liberdade do escritor, que passa a se ver obrigado a negociar sua escrita, a escrever com medo, a conter sua criticidade, a anulá-la, na maioria das vezes. Assim, para não “vender”, para não “prostituir”, minha criação literária, sempre trabalhei muito em outras coisas – jornalismo, assessoria, edição, produção cultural, pesquisa, magistério etc –, não podendo, por isso mesmo, ter um planejamento rígido em termos de tempo para a escrita, bem como de meta diária de escrita a atingir. Sempre escrevo o que posso, como posso, no tempo em que posso, nunca o

que quis, como quis, na hora que quis escrever. Por outro lado, em razão disso, também nunca ganhei nada, além de alguns raros elogios, alguma respeitabilidade crítica, pelos meus escritos literários; pelo contrário, até perdi um certo dinheiro investido na produção de alguns livros.

## O processo

Meu processo de escrita varia muito, variou ao longo dos anos, de acordo com as circunstâncias. Comecei escrevendo à mão, num caderno, por volta dos 15 anos, quando não sabia sequer que o que estava fazendo era literatura – apenas sabia que era algo diferente com as palavras. Passei a escrever à máquina ali pelos 17 anos, comovido pela impressão de que estava entrando numa relação mais séria com a escrita. Escrevia e reescrevia, sempre muito entusiasmado, achando muito cômodo, confortável, um exercício lúdico até – o barulho do toque nas teclas do teclado me soava musical. Inicialmente, escrevia à mão e depois passava a limpo na máquina de escrever; depois passei a escrever direto à máquina, principalmente contos e crônicas. A maior parte dos textos reunidos n' *O iludido*, publicado pela Páginas Editora em 2018, foi produzida numa máquina de escrever marca *Remington* no período de 1990 a 1994. Também a maioria dos textos que integram meu segundo livro de ficção a ser publicado este ano, intitulado *A menina chinesa*, foi produzida nessa mesma máquina no início dos anos 1990. A máquina de escrever ainda me possibilitou experimentar novas possibilidades de figuração da linguagem poética, como a espacialização, a alternância entre maiúsculas e minúsculas, o uso de cores – vermelho, verde, preto -, o uso de sinais, como “&” e “/”, enfim, elementos simples que me deram uma ideia, digamos, de expansão do horizonte semântico da poesia verbal escrita. O uso da máquina significou, no meu processo de criação, a aquisição espontânea de uma certa racionalidade, que demarca um desejo de profissionalismo que, desde o início, levou-me a uma autoimagem que se diferenciava da maioria dos companheiros de geração – eu não queria apenas brincar de escrever, não era coisa de adolescência. Três coletâneas ainda inéditas produzidas entre 1991 e 1995 – intituladas *Objetos do medo*, *Esboço de uma máquina* e *Parque feiete* – documentam essa racionalização.

A partir de 1996, passei a utilizar computador, que altera decisivamente a minha relação com a escrita, assim como se deu com quase todos os autores que começaram a escrever na era pré-informática. A principal alteração, no meu caso, foi de ordem ética: passei a me preocupar mais ainda com a preservação da diferença em face de uma máquina homogeneizante, em fazer, com o uso do novo meio tecnológico, algo autêntico, próprio. Minha preocupação maior, depois do computador, passou a ser como resistir às facilidades, ao quantitativismo, estimuladas pelo

computador. A partir dos anos 2000, com a internet, essa preocupação aumentou cada vez mais, a ponto de eu chegar a uma crise criativa que dizia respeito não à produção, mas à difusão do meu trabalho de criação. Passei a resistir radicalmente a publicar minha produção, entendendo que a internet, com a facilidade de autopublicação, tinha banalizado a ideia de literatura. Essa crise durou cerca de seis anos, entre 2005 e 2011, período em que não publiquei nada de criação em livro, somente alguns poemas nos blogues [www.anelitodeoliveira.blogspot.com](http://www.anelitodeoliveira.blogspot.com) e [www.revistaorobo.blogspot.com](http://www.revistaorobo.blogspot.com). O livro de poemas que publiquei em 2004, *Três festas / a love song as Monk* (Anome Livros/Orobó Edições), expõe elementos ideológicos constitutivos dessa crise, como o consumismo, o narcisismo, a ostentação, a virtualização, a imbecilização, tudo isso que alimenta as redes sociais. Voltei a publicar livros de criação em 2012, convicto de que a literatura é um dispositivo de negação da negação, em termos hegelianos, de negação das forças ditas positivas que nos negam.

As redes sociais são, do ponto de vista ideológico, uma monstruosa força negativa. Em suma, meu processo de escrita começa na ferramenta de escrita – na caneta, na máquina, no computador –, passa por uma relação sempre crítica com a própria criação e se agudiza a partir da apreensão de elementos históricos, materiais, da vida social em processo. Há sempre pesquisa de formas, conteúdos, problemas de vária ordem, mas o meu movimento de criação é sempre inusitado, sem predeterminações – um movimento estranho. Sempre faço muitos rascunhos, rabiscos, esboços, projetos do que gostaria de escrever, mas acabo escrevendo, dando por uma escrita literária, aquilo que considero que posso escrever. Poder escrever se sobrepõe a querer escrever, no meu caso, e, por isso mesmo, assumo as tantas falhas das minhas escritas – são escritas possíveis de um outro que, contra todas as adversidades, ousa escrever.

### **A dificuldade**

Nunca tive facilidade para escrever. Sempre escrevo em meio a muita dificuldade de escrever, sem saber se realmente chegarei a escrever, se o que estou escrevendo resultará em algo auto-sustentável dentro dos gêneros discursivos que pratico – poema, conto, crônica, novela, ensaio etc. Não se trata de dificuldade proveniente de expectativa em relação ao leitor, de querer corresponder aos interesses de supostos leitores. Nunca pensei nem penso em agradar leitores, mas em estabelecer um diálogo produtivo, honesto, franco, crítico, com possíveis leitores sobre questões comuns, sociais. Minha dificuldade não é exatamente de fundo, pertinente ao “o quê” dizer, mas de forma, pertinente ao “como” dizer. O fundamento dessa dificuldade está no meu mal-estar na cena da escrita literária: não escrevo a partir de um lugar confortável, mas de um

lugar desconfortável, que tem a ver com minhas especificidades étnico-raciais, sociais, econômicas e políticas, com a experiência histórica de um subalternizado, descendente de escravos, filho de trabalhadores explorados, que nunca tiveram direito ao exercício da cidadania plena, com seus direitos sociais e humanos garantidos. Quaisquer textos que me vejo estimulado a criar estão, por uma questão de honra, vinculados a um desconforto na literatura, num lugar dominado por valores etnocêntricos, logocêntricos, burgueses, brancos, colonialistas, lugar que, por isso mesmo, não é meu enquanto grupo sócio-étnico-racial. Tento, com a própria escrita literária, destruir esses valores constitutivos do lugar da literatura no jogo societário, converter o meu lugar de fala – o lugar do escritor – num lugar de vala, de buraco, de abismo, de ausência. Daí, frequentemente, os impasses, as crises, os silêncios.

Escrever é, para um escritor, também não escrever, resistir a escrever, lutar com a escrita. Não é algo necessariamente mallarméano, desejo de dizer o indizível, mas apenas uma perspectiva negativa em face da ideia positiva de literatura, que é ideológica. Essa ideia, que encontramos nos autores mais vendidos (em todos os sentidos), equipara produção literária e dominação política, como se vê no Arcadismo, no Romantismo, na Geração de 45 e em parte considerável da produção literária brasileira dos anos 1990 para cá, com o triunfo do cinismo. Na prática, não é nada fácil passar por longos períodos de impasse, de crise, sem conseguir engatar qualquer projeto de escrita criativa mais consistente. Publiquei dois livros este ano – *Os acampamentos insustentáveis* (Kotter Editorial) e *Degredo: poema-fronteira* (Sangre Editorial) - e dois ano passado – *Traços: poema-andante* (Patuá) e *O iludido* (Páginas Editora) -, mas são trabalhos produzidos nas últimas três décadas, para os quais só agora encontrei editoras. Ainda este ano devem sair mais três ou quatro trabalhos, dois de poemas, um de narrativas e um de ensaio, mas também são coisas produzidas de meados dos anos 1990 até 2018 – uns poucos textos produzidos nos últimos seis anos. Atravesso neste momento, na verdade, um dos impasses mais profundos no meu trabalho de criação e de reflexão crítica, com características que eu até então desconhecia. Sinto, às vezes, que já não tem sentido continuar escrevendo textos de criação, tampouco de crítica, que, no meu caso, sempre foi extensão, reverberação, da experiência de criação. Tenho muitos projetos de prosa de ficção, alguns interrompidos, outros ainda em fase de concepção, mas realmente não sei se conseguirei executá-los.

### **A revisão**

Raramente considero que um texto está pronto. Escrevo, reescrevo, escrevo e guardo. Certos textos ficaram guardados durante anos, como aquele que saiu como meu primeiro livro,

intitulado *Lama*, um poema longo fragmentado, formado por peças aleatórias, publicado pela Orobó Edições em 2000, material produzido no período de 1994-96. Há textos que ficaram décadas guardados, como onze dos treze que integram *O iludido* e os “registros”, como os chamo, que integram *Os acampamentos insustentáveis*, material produzido no período de 1994 a 2014. Reviso tudo que escrevo exaustivamente e publico apenas aquilo que me parece corresponder à dinâmica interna de cada trabalho, não ao meu desejo estético ou político, digamos, ainda que essas dimensões pesem na minha compreensão da dinâmica interna do trabalho. Geralmente, não mostro os trabalhos de criação a outros quando ainda os estou construindo porque acredito que a criação atende a uma demanda muito peculiar, interior, antes de atender a qualquer demanda externa. A demanda externa é importante, mas não a ponto de decidir o ato criador, sob pena de esse ato perder sua referência de autenticidade, que é o DNA, digamos, do seu criador. Vejo a criação como um problema entre criador e criatura, um acerto de contas, um encontro difícil, um face-a-face.

O trabalho do escritor é mesmo solitário, um combate na sombra, também em razão do desinteresse da maioria das pessoas por esse trabalho, um desinteresse que conheci bem ao longo da minha trajetória. Às vezes, queremos mostrar o que escrevemos para alguém, claro, mas não encontramos quem tenha interesse real por esse trabalho, que queira lê-lo e comentá-lo. Sempre foi assim, mas, sem dúvida, essa situação se agravou muito nas últimas três décadas com a explosão do consumismo, da cultura do entretenimento, dos shoppings centers, dos eletrônicos, das redes sociais etc. Tornaram-se raras as pessoas interessadas realmente em literatura, leitores de textos literários impressos são animais em extinção. Há editores, professores, agentes literários, feiras literárias, saraus, revistas digitais aos montes, um excesso de autores – todo mundo escreve! –, mas leitores de textos produzidos por um escritor, por alguém empenhado em construir uma obra, são poucos, geralmente amigos – e tenho apenas alguns, que só raramente ousou incomodar com meus escritos.

## **A tecnologia**

Sempre conflituosa. Coloquei-me já nos anos 1990 publicamente contra o deslumbramento com a tecnologia no âmbito da criação poética, especialmente. Publiquei, no Caderno Pensar do jornal “Estado de Minas”, um ensaio chamado “Contestação da harmonia”, em que combatia a subserviência pura e simples, no Brasil, às “tecnologias da inteligência”, como Pierre Lévy tratava, em livro então recém-saído no país, o PC e quejandos. O que me incomodava, e ainda incomoda, é a tecnologia de ponta provisória, já que novas tecnologias

aparecem hoje em dia constantemente, ser imposta como um valor em si, absoluto, que não pode ser questionado por ninguém. Essa imposição é um atestado estridente de perspectiva colonialista, que ignora perversamente a dimensão ideológica de que as tecnologias estão revestidas.

Meu encontro com o computador se deu exatamente num momento decisivo da minha formação, quando eu estava imerso na compreensão das contradições da sociedade brasileira em escala histórica, das origens à contemporaneidade. Não vi o computador como uma salvação, mas antes como uma inquirição, não como uma solução, mas antes como um problema. Jamais pensei se tratar de uma máquina que poderia aprimorar meu processo de escrita criativa, por exemplo, a ponto de torná-lo mais valioso, porque o valor desse processo não seria exclusivamente de ordem aparente. Noutras palavras, o computador não poderia dotar o meu processo daquilo que ele não tinha, enriquecê-lo. Os muitos recursos do computador foram e ainda são importantes sobretudo para a minha criação poética, permitindo-me desenvolver poemas visuais como “Fiat lux”, “Estrelas” e “Sol”, todos publicados pela Revista Dimensão, editada pelo poeta e ensaísta Guido Bilharinho durante os anos 1980 e 1990 em Uberaba (MG). O computador também facilitou a produção da minha obra ensaística e crítica, inúmeros textos ensaísticos, além da minha produção editorial, inúmeros livros editados pela Orobó Edições e pela Imensa Editorial. Todavia, o advento do computador não me levou a abandonar a escrita à mão. Continuei e continuo a escrever bastante à mão.

### **As ideias**

Não é fácil determinar um lugar de onde vêm as “minhas” ideias, até porque tenho uma certa dificuldade de definir o que são as “minhas” ideias, no sentido filosófico, no trabalho de criação. Lido mais com impressões do que com ideias propriamente ditas, isto é, com algo distinto de coisas, resultante de uma elaboração racional, lógica, dialética até. Dei à segunda coletânea de poemas que organizei no ano de 1991, ainda inédita, exatamente o título de *As ideias com corpo*, enunciando, de modo bastante intuitivo, uma articulação, uma conjugação, entre os campos subjetivo e objetivo que reconheço como característica do meu modo de criar. Creio que minhas ideias sejam coisas, atravessadas de vida experienciada, tanto em prosa quanto em poesia, sempre o desejo de atravessar a massa de signos indiciais em direção a uma iconicidade, à representação de uma materialidade que possa sugerir, jamais definir ou impor, uma verdade transtornada. Desde cedo, moveu-me e continua a me mover a intuição de que a escrita criativa, literária, deve ser desconfiada de si mesma, colocar-se perante si mesma numa

posição crítica. A literatura que se compraz consigo mesma é “le reste” da “L’art poétique” de Verlaine, o excesso inútil, um enfeite que nada acrescenta realmente ao que importa na cultura do texto criativo, mero protocolo institucional. Um escritor que se respeita, que trabalha a partir de um preceito de ética da responsabilidade, que não se subordina a quaisquer conveniências, entra em atrito com a literatura, no sentido positivo, a fim de afirmar o próprio sentido negativo que define, no fim do século XVIII, a literatura como coisa contra-ideológica, como contraverdade, como discurso proibido. Assim, os hábitos que cultivo são aqueles que me estimulam a criar sempre criticamente, na contramão do discurso oficial: ler autores estranhos de épocas e lugares estranhos – latino-americanos, africanos, orientais, especialmente – dos campos da criação e da reflexão crítica, ver filmes e ouvir músicas de artistas consagrados e novos que se colocam no horizonte insubordinado das vanguardas do fim do século XIX e XX, acessar a produção teatral, plástica e performática dos “outsiders”, assistemáticos, desocidentalizantes, excêntricos, mas, sobretudo, andar ao léu por cidades diversas, em transportes diversos, olhando, ouvindo, falando, pensando, num permanente exercício de aprendizado de mundo.

### **A experiência**

Escrever para mim sempre se confundiu com lutar para escrever, para poder escrever, inicialmente, e para poder continuar escrevendo, depois. Meu processo mudou e continua mudando em razão dessa luta, que evidentemente só se explica a contento em termos sociais, econômicos e raciais. Não se espera que alguém nascido na pobreza, com os problemas financeiros diários comuns aos pobres, e, ainda por cima, negro, escreva, dedique-se a uma atividade considerada tão nobre, burguesa, branca. Espera-se ver negro e negra trabalhando na construção civil, lavando chão ou carro de rico, dirigindo caminhão ou vigiando prédio, puxando enxada ou jogando futebol, consumindo ou vendendo drogas ilícitas, cantando pagode ou cumprindo pena num presídio, não escrevendo, publicando livro, assumindo-se como intelectual. Assim, para um negro ou negra, a questão nunca é apenas sentar-se e escrever, encaminhar originais para editoras e ficar aguardando sorrindo, com a caneta na mão, o dia do lançamento, o convite para as feiras literárias, o contrato milionário de algum produtor de cinema. Antes, durante e depois da sua dedicação à escrita literária – esse investimento a fundo perdido -, aquele ou aquela que, sendo negro ou negra, que deseja escrever, precisa resolver um monte de problemas de vária ordem, inclusive psíquica, filosófica e jurídica, entregar-se a uma luta que muitas vezes significa a morte, a desistência. Não é fácil, para quem é percebido frequentemente como não-humano, como burro-de-carga, como mercadoria, como coisa,

reconhecer-se como apto a exercer uma tarefa fundamentalmente vinculada à ideia de humanidade, que é escrever, enfrentando, antes de mais nada, a indiferença, as hostilidades, de parentes e amigos. Tive e continuo a ter a experiência de um conflito: será que devo mesmo me dedicar a ser escritor? Será que caibo nesse lugar? Será que não deveria deixar isso para os brancos e brancas burgueses, que vivem confortavelmente em suas casas luxuosas, que têm seus excelentes empregos no Estado brasileiro?

A operacionalização produtiva, pró-ativa, desse conflito só é possível a partir de uma desconstrução derridiana – não há dúvida – da episteme, do conhecimento, estruturante da produção literária, de modo a, no limite, desmascarar a lei do “tertium non datur” que a preside, o aristotélico princípio do terceiro excluído: “A” é escritor, “Não-A” não é escritor e “B” ou outro “elemento” (o “elemento” escritor negro, por exemplo) não vem ao caso, é um terceiro que se exclui por uma questão lógica do campo literário, em nome da boa saúde desse campo. Essa compreensão intolerante, que evidentemente embasa ordenamentos jurídicos internalizados pelas sociedades, só pode ser revertida a partir de um tensionamento também de base jurídica, a partir do entendimento da literatura como direito, como formulou Antonio Candido, também da perspectiva do escritor negro, e como direito, neste caso, fundamental ao processo de emancipação humana das comunidades afrodescendentes oprimidas, aquelas que são efetivamente negras, consideradas ameaças ao reinado eterno de brancos e brancas, Senhores e Sinhás também, talvez? (rsrs), etnologicêntricos, fascistocêntricos ridículos. Deste modo, sempre a partir das bordas mais selvagens – porque é a partir dessas bordas que realmente penso –, chego ao núcleo da primeira parte da pergunta para ferir (que belo tempo em que se usava este verbo no sentido clínico de “tocar”!) objetivamente a segunda parte da pergunta. Em termos estritamente textuais, mudou, no meu processo criativo, o parâmetro de construção. Tinha como parâmetro, no fim dos anos 1980 e parte considerável dos anos 1990, o estético; a partir dos anos 2000, esse parâmetro passou a ser o ético. A problemática da forma, geralmente associada ao estético, passou a ser, para mim, uma questão mais de ordem coletiva em geral, extraliterária, do que uma questão literária, específica, individual. Creio que haja uma linha de coerência, sobretudo na minha produção poética, que seja a de uma politicidade, uma compreensão da criação como lugar de fricção de questões coletivas, prementes. O racismo, essa coisa infernal que nós negros e negras enfrentamos diariamente, tem sido, sobretudo nos últimos anos, a questão mais premente para mim, mas não é, evidentemente, a minha única questão – não faço do racismo um produto. Enfim, o que eu diria a mim mesmo, digo, hoje, é o que sempre me disse: você está sozinho, você é negro, não se engane, não espere nada de ninguém, esqueça - ou escreva para que não se esqueça!

## Projetos

Creio ser fundamental – e gostaria de fazê-lo – escrever biografias, romances, peças, roteiros e filmes sobre sujeitos negros brasileiros e estrangeiros, homens, mulheres, velhos, crianças, doentes, loucos, pobres, mendigos, pessoas que trabalharam, sofreram, lutaram, morreram em razão do racismo, que nunca tiveram um dia de paz, que passaram a vida, breve ou longa, num desespero desgraçado e são parciais ou totalmente ignoradas pela história. Ainda não comecei a realizar esse projeto porque fiquei e ainda estou muito embaraçado na luta para ganhar a vida, para conseguir sobreviver e garantir a sobrevivência de dependentes. A barreira do racismo, que tenho encontrado por toda parte especialmente depois do doutoramento (negro doutor, que não é capacho das elites racistas, é um “homo sacer”, para lembrar Agamben, jogado às traças), o racismo institucional, acabou por me dificultar a aquisição de condições básicas de produção para o exercício da tarefa de escrever que, para mim, significa sempre pesquisar, viajar, uma devoção a mim mesmo. Estou muito longe de me dar por satisfeito com tudo que fiz até agora na literatura contemporânea brasileira, com os livros publicados, com a produção crítica e editorial, com as pesquisas desenvolvidas, com as tantas conferências, cursos, minicursos etc.

No próximo ano, quando devo chegar aos 50 anos, pretendo lançar a criação e a reflexão crítica reunidas em dois volumes, textos éditos e inéditos, encerrando um ciclo para, enfim, abrir outro. Plano, desejo. Espero que dê certo, mas, sabemos, “a vida é real e de viés”, como diz Caetano, e tudo pode ou não acontecer. Gostaria de ler todos os livros que ainda não existem (porque estão inéditos ou não foram escritos ainda) de escritores negros e escritoras negras de toda parte.